

Anton Sergl

Literarisches Ethos

Implikationen von Literarizität
am Beispiel des konservativen Publizisten
V. V. Rozanov

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.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 322

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1994

Anton Sergl

Literarisches Ethos

Implikationen von Literarizität

am Beispiel des konservativen Publizisten V. V. Rozanov

Mit einem abschließenden Exkurs zu A. P. Čechov



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1994

ISBN 3-87690-593-1
© Verlag Otto Sagner, München 1994
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Umschrift

Die Kraft ist ausgesaugt.
 Wie eine abgewiegelte
 und zum Ufer getriebene
 Schwimmerin ausgelaut.

Sie wartet beruhigt auf
 das Ausgehen ihrer Kunst,
 wobei das Aussehn ergänzt,
 das ja auch nicht anders drauf

sein kann, als auf die letzte
 Fahrt abgestimmt. Alles
 was sie dabei verletzte

und was trifft, wie die helle
 Morgensonne, so sagt man,
 drückt sich damit/an ihr aus und an.

Die vorliegende Arbeit entstand als Dissertation am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München und wurde dort im Herbst 1993 vorgelegt. Bis zum Datum der Drucklegung (September 1994) habe ich versucht, den Text zu „aktualisieren“. Andererseits wurden, um den Umfang für die Druckfassung auf ein erträgliches Maß zu reduzieren, weite Passagen der Arbeit gekürzt – in erster Linie alle über das zentrale Thema hinausführenden Exkurse. Dies betrifft in gleichem Maße historische Ausführungen (etwa zum Paradigmenwechsel Realismus/Symbolismus/Avantgarde oder zu Rozanovs Philosophie und ihrer Wurzeln bei Tolstoj und Šperk) sowie literaturtheoretische Positionierungen innerhalb aktueller theoretischer Debatten (etwa die zur sog. „empirischen Literaturwissenschaft“). Die ausgefallenen Teile werden jedoch in ihren Implikationen durchaus im verbliebenen Text sichtbar; wenn sie als Belege auch verschwunden sind, so bleiben sie als Ergebnisse dennoch präsent. Für Betreuung und Korrektur danke ich meiner Lehrerin Johanna Renate Döring-Smirnov und vor allem meinem Doktorvater Aage A. Hansen-Löve. Weiter danke ich für ihre Geduld bei der Korrektur meiner oft schlampigen Arbeitsweise Theo Hafner, Dr. Armin Schäfer, Volker Strebel und Dr. Andreas Strobl. Die Übersetzungen haben liebenswerterweise Gleb Smirnov, Tom Kraft und David Dreves kontrolliert; ohne ihre Hilfe hätte ich mich mehrmals ernsthaft blamiert. Dabei ist bei den Übersetzungen um jedes Komma gerungen worden, um soetwas wie einen deutschen Tonfall für Rozanov zu finden. Ganz zum Schluß haben Renata von Maydell, Anna Zalizniak und Holt Meyer noch einige Tips gegeben. Ohne meine Kollegin Natascha Drubek-Meyer und vor allem ohne meinen Freund Sven Koch wäre diese Arbeit so nie entstanden.

Ich bin mir bewußt, daß Umfang und Geste der Arbeit auf Kritik stoßen werden. Viele einseitig, polemisch oder verkürzt erscheinende Positionen dienen jedoch dem Aufbau von Argumenten und sind funktional. Ich weiß selbst sehr gut, daß die „ganze Wahrheit“ wesentlich komplexer ist. Andererseits sollten auch autonome wissenschaftliche Texte heute Positionen beziehen dürfen, die nicht durchweg mit der Meinung ihrer Autoren deckungsgleich sind. Was dem Leser vorgelegt werden kann, ist notwendigerweise auch das Produkt der interdis-

ziplinären und methodenübergreifenden Bedingtheit der modernen Literaturwissenschaft. Ich bitte „Fach“-Leser (Philosophen, Linguisten, Historiker usw.) um größtmögliche Toleranz, die notwendig entstehenden begrifflichen Irrelationen und Irritationen zwischen den Disziplinen nicht gegen den Autor zu verwenden, sondern ihm – trotz aller Dilettantismen – in seinen Implikationen soweit als möglich zu folgen. Die vorgelegte Frage, nämlich: Zu was Literatur gut ist, zählt zu den Problemen der Literaturwissenschaft, die in jedem Fall auch jenseits dieses „Fachs“ zur Diskussion anstehen.

Der vorliegende Text ist kein Forschungsbericht; alle im folgenden ein- und ausgeführten Thesen sind meine Positionen – und allein mich trifft im Falle von vermeidbaren Fehlern oder zweifelhaften Passagen die Schuld. Nur wenn Referat oder Kritik einer Position zum Aufbau einer Argumentation unbedingt notwendig waren, wurden Zitate und Verweise auf die Forschung eingefügt; auch die Bibliographie dient nur zum Nachweis der benutzten Quellen und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Referate von Positionen zielen ebenfalls auf Beispielhaftigkeit, nicht auf Vollständigkeit; und es gehört zum Wesen von Beispielen, daß ebensogut oder -schlecht andere gefunden hätten werden können. Beispiele ersetzen – will man aus der Rhetorik der Einfühlung heraustreten – keine Argumente. Es geht mir aber in erster Linie nicht um die Darstellung von Problemen, sondern darum, Vorschläge zu ihrer Lösung zu unterbreiten. Deshalb verzichtet die Arbeit auch auf eine allzu kleinteilige Untergliederung und präsentiert sich als durchgehend strukturiertes Argumentieren, das in Abfolge, Koordination und Konfrontation von Thesen seine wissenschaftliche Syntax nach und nach konstituiert. Um in der Materialfülle dennoch Übersichtlichkeit und Benutzbarkeit zu wahren, sind Register angefügt.

Ich danke abschließend meinen Kollegen am Institut für Slavische Philologie der Universität München für die Erteilung eines Druckkostenzuschusses und Prof. Dr. Peter Rehder für die Aufnahme des Textes in die Reihe der „Slavistischen Beiträge“.

München, Herbst 1994

INHALT

O. Vorbemerkung	9
I. Voraussetzungen	11
1.. Was ist Ethos?	11
2. Der Autor	30
a. Monographische Tradition	30
b. Zum zitierten Text	33
c. Beispieltex	35
d. Der aktuelle Autor	40
3. "Velikoe nužno" – Das große „Es muß sein“	45
II. Literarizität und Publizistik	59
1. Der Diskurs der Selbstbeziehung – Dekadenz als Zeitstil	59
2. Die „Trilogie“	65
3. Die „literarische“ Funktion des Sujets	81
a. Faktographie	81
b. Poetizität	90
4. Der vielfach geteilte Autor als sein eigener Held	98
5. Nichtfiktionale Kunstex	120
6. Kriterien für eine nichtfiktionale Literatur unter Berücksichtigung des Diktionsbegriffs	133
a. Struktur der Tat und literarische Oberfläche (faktura)	134
b. Notation als kunsterzeugender Akt	139
c. Parodie und Diktion	146
d. Einklagbare Literatur	154
e. Poetik eingeführter nichtfiktionaler Gattungen	167
7. Diktion des moralischen Engagements	192
III.	
Konservativismus und Diskursethos	
V.V. Rozanovs politische Literatur	211
1. Ethischer Diskurs und ethische Bedingtheit	211
a. Politischer Diskurs und politische Literatur	212
b. Rozanovs politischer Diskurs	219
c. Religionsphilosophischer und religionsethischer Diskurs	228
d. „Seelen“-Diskurse	268
2. Zur Entwicklungsgeschichte des Denkers Rozanov	281
3. Der Konservative wider Willen	301
4. Die Auseinandersetzung mit dem politischen Gegner als Medieninszenierung	317
a. Der Hof: Verlautbarung und Gerücht (Regierung, Rasputin)	317

b. Die radikale Linke und ihre Idee der publizistischen Konkurrenz als Manifestation der Intelligencija (Rousseau, Wagner, Marx, Lenin)	320
c. Die Sozialdemokratie, die Tradition der Linken und die Theorie vom allmählichen Fortschritt	335
d. Der Liberalismus und die Wissenschaften in der Demokratie	343
 5. Die alte Ordnung	 355
 6. Form und Denken	 364
 IV.	
Bedeutungserzeugung und Wahrheitsbegriff.	
Die Aristotelische Kategorie des Ethos bei Čechov.	
Rozanovs Čechovinterpretation erläutert an einem Beispiel aus <i>Djadja Vanja</i>, III Akt	375
 1. Zur Diskursbeziehung Rozanov – Čechov	 375
 2. <i>Djadja Vanja</i> und die Poetik der Tragödie	 390
a. „Mythische“ Konfiguration	390
b. „Ethische“ Situation	398
 3. Pragmatische und ethische Bedeutungsdimension des Satzes bei Čechov	 407
 4. D. Davidsons Theorie der Bedeutungserzeugung	 408
a. Grundlagen bei A. Tarski	408
b. Relation von Wahrheit und Bedeutung	408
c. Differenz von Sinnproduktion und Intentionalität	408
 5. Wahrheitstafel und Bedeutungswert	 408
a. Voraussetzungen	408
b. Bedeutungen „zeigen“	408
c. Nicht ausgesprochene Bedeutungen „formulieren“	417
d. Implizite Oppositionen als Voraussetzung einer Text-Ethik im Drama	418
 6. „Mythische“ Handlung und „ethisches“ Handeln	 418
 Literaturverzeichnis	 428
Index nominum	448
Index diurni	458
Index rerum	458
Summary	468
Резюме	468

0. Vorbemerkung

In dieser Arbeit schlage ich vor, Mythos, Ethos und Dianoia/Lexis, die in der *Poetik* des Aristoteles als Bestandteile des literarischen Kunstwerks der Tragödie bezeichnet werden, auch als Kriterien für die Literarizität von Texten zu verwenden. Entspricht der Mythos dem Status von Fiktionalität und Sujethaltigkeit, so läßt sich das Kriterium Dianoia/Lexis in den Status von Poetizität übersetzen. Zusätzlich ließe sich dieser Dichotomie noch die von R. Jakobson 1935 entwickelte Typologie von Erzählkunst und Wortkunst beordnen, wobei folgende Gegenüberstellung entstünde:

Mythos (Fabula)	Dianoia/Lexis
Fiktionalität	Poetizität
Sujethaltigkeit	Sujetlosigkeit
Erzählkunst	Wortkunst

Aristoteles folgend plädiere ich in meiner Arbeit dafür, auch Ethos als Kriterium für Literarizität in Erwägung zu ziehen. Die These, die es zu untersuchen gilt, hieße also: Ist auch die Ethizität bzw. Moralität eines Textes ein hinreichender Grund, um ihn der Literatur zuzurechnen? Kann ein Text dadurch als literarisch und also als künstlerisch empfunden werden, weil er

- eine zu affirmierende Moral transportiert (egal ob negativ oder positiv) und/oder
- implizit thematisch oder strukturell die Problematik der Ethik aufgreift und zu seinem Gegenstand werden läßt? Anders ausgedrückt: Wie und zu welchem Zweck ist Literatur „gut“?

Die Gegenüberstellung müßte dementsprechend erweitert werden:

Mythos (Fabula)	Ethos	Dianoia/Lexis
Fiktionalität	Moralität	Poetizität
Sujethaltigkeit	Problematik des Ethos	Sujetlosigkeit/Rhetorik
Erzählkunst	Moralkunst	Wortkunst

Das mit den arbiträren Begriffen „Ethos“, „Moralität“, „Problematik des Ethos“ und „Moralkunst“ bzw. „Kunst der Moral“ verbundene und zuerst einmal kontrastiv eingeführte Literarizitätsmodell soll im folgenden vor allem an Beispielen in ihrem literarischen Funktionieren untersucht werden und dabei auf seine gedankliche Tauglichkeit hin diskutiert werden. Dafür habe ich das Werk von Vasilij Rozanov gewählt, das sich als Beispielmateriale besonders eignet. Es wird von allen seinen bisherigen Interpreten übereinstimmend der Literatur zugerechnet, obwohl es weder das Literarizitätskriterium der Fiktionalität/Sujethaltigkeit noch das der Poetizität erfüllt. Hier ergibt sich also eine Notwendigkeit, nach einem weiteren Kriterium für Literarizität zu fahnden. Das Werk von Rozanov ist in seiner Radikalität diesbezüglich sicher eine Ausnahme. Die meisten literarischen Werke sind hinsichtlich ihrer Literarizität von „gemischter Art“, wie es bereits Aristoteles für die Tragödie beschrieben hat, in der ja auch Mythos, Ethos und Lexis zusammenwirken – allerdings (in den von Aristoteles als vorbildlich herausgestellten Werken) unter der Dominanz des Mythos. Auch z.B. Romane enthalten, worauf die Terminologie Jakobsons besonders hinweist, neben den dominanten erzählkünstlerischen auch wortkünstlerische Aspekte.

So ergibt sich daraus die Fragestellung, welche hier weiter verfolgt werden soll: Gibt es literarische Texte, für die man, zumindest bedingt, von einer Dominanz des Ethos sprechen kann? W. Proß hat dies von der klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts und der Opera seria behauptet; ich möchte diese Beschreibungsform im abschließenden Teil dieser Arbeit auf Čechovs Dramatik anwenden.

Offenbleiben muß im Rahmen einer derartigen Arbeit das Problem der historischen Typologie. Dennoch steht im Hintergrund dieser Arbeit auch die Untersuchung der These, daß (wie etwa auch im Falle des europäischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts) große Teile der russischen Literatur zwischen 1870 und 1910 – also des späten, betont vieldeutig handlungsorientierten Realismus und teilweise auch des Symbolismus bis hin zur ethisch motivierten Verzichts- und Befreiungsleistung der Avantgarde – hinsichtlich ihrer Literarizität unter der Dominante des Ethos beschrieben werden könnten. Dabei sind die Auswirkungen dieses dominanten Einflusses natürlich je nach Gattung bzw. Kunstmedium verschieden – an der Verschiebung von Wertigkeiten innerhalb des Gattungs- und Mediensystems selbst ließ sich eine solche Dominante jedoch einigermaßen grob festhalten. Für eine Beschreibung des synchronen Gattungs- und Mediensystems soll die Konfrontation der beiden Autoren: Rozanov und Čechov repräsentative Aufschlüsse erlauben. Bezogen auf eine Beschreibung einer dominanten allgemeinen Ästhetik dieses typologischen Abschnitts könnte somit – ausgehend von der Frage der Literarizität – von einer spezifisch nutzbaren Ästhetik des Moralischen gesprochen werden, die sich in Opposition zur Ästhetik des Naturerhabenen und den verschiedensten Ausformungen des zeitgenössischen Ästhetizismus konstituiert (wobei hier auch der Begriff Ästhetizismus lediglich als eine Dominante verstanden werden soll). Diese Ästhetik des Moralischen ist allerdings permanent verknüpft mit der Forderung nach Selbstkritik ihrer Manifestation, etwa in den medial perspektivierenden Konsequenzen der Formwerdung durch Literatur, und öffnet so die Ästhetik hin zur Konstitution des nachpositivistischen Konstrukts der Geistes- bzw. Kultur- bzw. Human- bzw. moralische Wissenschaften, zu denen die vorliegende Arbeit unter kritischer Beachtung des dabei strukturell notwendig entstehenden Hybrids wiederum einen Beitrag zu leisten versucht.

I. Voraussetzungen

1. Was ist Ethos?

"Ethos" ist eine durch die *Poetik* des Aristoteles in die Literaturwissenschaft eingeführte Kategorie¹. Unter "Ethos" in der Literatur wird man zuerst eine Werte definierende, positive, oft didaktische Darstellung ethischer Maximen und Problematik erwarten – so ist "Ethos" auch meist auf den Aspekt der Wirkungstheorie und des Engagements reduziert; "Ethos" ist somit ein von texthermeneutischer Interpretation zutage geförderter, inhaltlicher Schwerpunkt von Kunstwerken, von literarischen Texten, die jeweils eine bestimmte Art von Ethik propagieren. Beispiele für diese Darstellung von literarischem Ethos sind in der russischen Literaturkritik zur Jahrhundertwende zahlreich und prominent. V. S. Solov'ev entwirft sie in seiner Ästhetik zwischen idealistischer "Schönheit" (*krasota*) und der "moralischen Sendung des Künstlers" (*nравstvennaja missija chudožnika*), die er vor allem am Beispiel Dostoevskijs illustriert². Im Anschluß daran diskutiert Solov'ev neben dem religiösen Aspekt des Sendungsgedankens vor allem die Frage der Darstellung von "Gewalt" (*žestokost'*) im Kunsttext Dostoevskijs, die er als die Voraussetzung zur Exposition eines ethischen Imperativs in der Literatur interpretiert³. Lev Šestovs *Dobro v učenii gr. Tolstogo i Fr. Ničše* (Das Gute in den Lehren von Gf. Tolstoj und Fr. Nietzsche; 1900) greift nicht nur Tolstoj's Bedenken gegen die grundsätzlich amoralischen Implikationen von Literatur kritisch auf, sondern wendet sie gegen den Autor selbst. Šestov fordert eine im umfassenden Sinne "gute" Literatur. Er erläutert seine Konzeption komparativ am ethischen Lehrgebäude zweier Autoren, welches jeweils aus deren Kunsttexten abgeleitet und dann als selbständige Größe dargestellt wird. Die Texte – von V.V. Rozanov, die für die Argumentation als Beispiele herangezogen werden sollen, gehen dagegen von einer impliziten Problematisierung der ethischen Fragestellungen aus. Indem das anerkannt Gute und Wahre konsequent mißachtet wird, indem es seinerseits systematisch verletzt wird, erscheint es erst als ein auch strukturell wahrnehmbares Problem.

Я еще не такой подлец, чтобы думать о морали.⁴

Ich bin noch kein solcher Schlingel, um an Moral zu denken.

Я не враждебен нравственности, а просто «не приходит на ум». Или отлипается, когда (под чьим-нибудь требованием) ставлю темою. «Правила поведения» не имеют химического сродства с моею душою; и тут ничего нельзя сделать. Далее, люди «с правилам поведения» всегда были мне противны: как деланные, как неумные и в которых вообще нечего рассматривать. «Он подал тебе шпаргалку, прочтя которую все о нем знаешь». Но вот: разве не в этом заключается и мой восторг к «другу», что когда увидишь великолепного, «нравственного» человека, которому тоже его «нравственность» не приходит на ум, а он таков «от Бога», «от родителей» и вечности, который не имеет двоящейся мысли, который

¹Ich benutze im folgenden für Mythos, Ethos usw., welche Aristoteles als die "Bestandteile" der Tragödie beschreibt, den Begriff der "Kategorie". Dieser Begriff der "Kategorie" verbindet sich mit der Kantischen Kategorienlehre und illustriert somit auch die Problematik der von Aristoteles eingeführten Beschreibungs- bzw. Konstruktionsform, die in einem grundsätzlichen Dilemma zwischen psychologistischen und absoluten Darstellungsnormen befangen bleibt. Die Bedeutungsambivalenz des Kategoriebegriffs – oszillierend zwischen „Anschauungsweise“ und „Unbedingtheit“ – bildet den *u n b e d i n g t* an eine Anschauungsweise gebundenen literarischen Status des Ethos sehr genau ab; vgl. Süß 1910, 29f und Chamberlain 1979, 6f.

²Vgl. Solov'ev 1991, 223-265; vgl. dazu auch Billington 1970, 196ff.

³Vgl. Solov'ev 1991, 265-271.

⁴Rozanov 1990, 86.

не имеет задней мысли, который никогда ни к кому не имел злой мысли, – то оставляешь искусства, «изящное», из рук выпадает «критика чистого разума», и, потихоньку отойдешь в сторону, чтобы он не видел тебя, – следишь и следишь за ним как самым высшим, что вообще можно видеть на земле.

Прекрасный человек, и именно в смысле вот этого: «добрый», «благодатный», – есть лучшее на земле. И поистине мир создан, чтобы увидеть его. [...]

Есть вид работы и службы, где нет барина, владыки и раба: а все делают дело, *делают гармонию*, потому что она *нужна*. Ящики, гвозди и вещи: вещи пропали бы без ящика ящик нельзя бы сколотить без гвоздей; но «гвоздь» не самое главное, потому что все – «для вещей», а с другой стороны, «ящик обнимает все» и «больше всего». [...]

Но как непонятно *теперь*, когда все раздражает злоба.⁵

Ich bin kein Feind der Moralität, sie „kommt mir bloß nicht in den Sinn“. Oder sie löst sich ab wenn ich sie mir (irgendeiner Forderung gehorchend) als Thema stelle. „Verhaltensregeln“ haben keine chemische Verwandtschaft mit meiner Seele; aber da darf man nichts machen. Desweiteren waren mir Leute „mit Verhaltensregeln“ immer zuwider: wie Unechte, wie Dumme, bei denen es überhaupt nichts zu betrachten gibt. „Er hat dir eine Abreibung verpaßt – wenn du die durchgelesen hast, weißt du alles über *ihn*“. Und trotzdem: Liegt denn nicht auch meine Begeisterung für den „Freund“ darin, – wenn du einen herrlichen „moralischen“ Menschen siehst, dem seine „Moralität“ gar nicht zu Bewußtsein kommt, der aber „von Gott“, „von den Eltern“ und der Ewigkeit so ist, der keinen zweideutigen Gedanken hegt, der keinen Hintergedanken hat, der niemals jemandem gegenüber einen bösen Gedanken hatte – daß du dann das Künstlertum sein läßt, „das Überflüssige“, wobei dir die „Kritik der reinen Vernunft“ aus der Hand fällt und du ihm folgst und folgst wie dem Allerhöchsten, das man überhaupt auf Erden sehen kann, wobei du dich vorsichtig zur Seite schleichst, damit er dich nicht sehe.

Ein herrlicher Mensch, und das genau in diesem Sinne: „ein guter“, „ein gesegneter“ ist das Höchste auf Erden. Und wahrlich ist die Welt geschaffen, um ihn zu erblicken. [...]

Es gibt einen Aspekt der Arbeit und des Dienstes, wo es weder adelige Herren noch Kleriker, noch Diener gibt: aber alle schaffen die Tat, *sie schaffen die Harmonie*, weil sie *notwendig ist*. Kisten Nägel und Sachen: die Sachen wären ohne Kiste verloren worden, die Kiste hätte man nie ohne Nägel zusammensammeln können; doch „der Nagel“ ist nicht das wichtigste, denn alles ist „für die Sachen“ aber andererseits „enthält die Kiste alles“ und „mehr als das“. [...]

Doch wie unverständlich ist das *jetzt*, da es alle vor Bosheit zerreißt.

Über Moral muß nicht zwangsweise reflektiert werden; sie ist ein Unbedingtes und Momentanes – nach den Beschreibungen des kategorial unbedingten Ethos in der positivistischen Wissenschaft (die „chemische Verwandtschaft“) oder bei Kant („Kritik der reinen Vernunft“) und Hegel („Herr und Knecht“) interessiert sich Rozanov aber auch für eine nicht unbedingte Moral, die ein ideales Ziel vor Augen hat: die Darstellung und Nachahmung des guten Menschen, die dessen Bedingtheit, sein Scheitern an der Harmonie als Möglichkeit miteinbezieht⁶. Rozanovs Ideal vom guten Menschen kalkuliert mit ein, was auch Nietzsche befürchtete: daß jede Ethik lediglich Ausdruck der Gewalt ist, die sie statuiert, d.h. für Nietzsche, daß jede Moral lediglich „Herren-Moral“ sei, die sich stets selbst zustimmt. Der Nagel, der Rozanovs Kiste zusammensammeln hilft, kann auch zur Kreuzigung Christi taugen. Nietzsche suchte noch nach einem dritten Weg, *Jenseits von Gut und Böse*, dessen ethische Realisation aber immer wieder scheiterte (so in *Der Fall Wagner* usw.). Rozanov dagegen setzt sich mitten „zwischen Gut und Böse“ und operiert mit dem Anspruch anderer auf diese Begriffe. Er bekennt sich anarchistisch zur herrschenden Macht, etwa wenn er

⁵Rozanov 1990, 225f. „Drug“ („Freund“) ist Rozanovs zweite Frau Varvara Dimitrievna Butjagina-Rozanova.

⁶Rozanov hat hier Dostoevskijs Figur des „Idioten“, den Fürsten Myškin im Auge; vgl. auch Rozanov 1990c, 179f. Grübel 1993c, 138f weist Rozanov eine Ästhetik der Erzeugung zu und vergleicht sie mit W. Benjamins – auf Hegel zurückreichende – analytischer Utopiekonzeption: „Der jüdisch-deutsche Kritiker bespricht den narrativen Augenblick, der russische Schriftsteller erzeugt ihn“. Diese organistische Praxis einer permanenten Philosophie der Geschichte ließe sich als Struktur mit mehr Recht auf einen analog gebildeten Begriff der ethischen Narration bei Rozanov übertragen.

Pobedonoscev, Katkov und Leont'ev preist, die seine sonstigen politischen und moralischen Ansichten (z.B. über Sexualität) empört von sich gewiesen haben bzw. hätten⁷. Auf diese Weise brüskiert Rozanov den ethischen Anspruch, auf den er Pobedonoscev, Katkov und Leont'ev selbst festgelegt hatte. Da Nietzsche die demonstrative Verletzung der Moral persönlich unmöglich scheint, muß der Amoralismus der Literatur alle scheinhaft bestehenden Beschränkungen lösen⁸; dagegen zieht Rozanov aus seinen (auto)biographischen moralischen Defiziten für sein Werk einen ethischen Gewinn. Rozanov beichtet nicht und er bereut nicht; das kann aber nur jemand tun, der eigentlich etwas zu beichten, zu bereuen hätte – gerade das ist das Thema seiner Werke.⁹

Der Wechsel der Perspektive bedingt eine Veränderung des Experiments. Bei Rozanov steht nicht die Ethik als solche in Frage, sondern es wird nach jener Ethik gesucht, die trotz der Statuierungen der ethischen Beliebigkeit und Manipulation (durch die Gewalt der Herren-Moral wie durch die moralisch bedenkenlose Person) wirksam bleibt und nachweisbar sein muß¹⁰. Rozanov polemisiert gegen eine ideale Ethik der Außergewöhnlichen, gegen die moralische Sendung der Vorbildhaften, gegen eine Ethik der anempfohlenen Orientierungsmaßstäbe, aber für die Erforschung einer grundlegenden Ethik, die allgemein gültig und wahr sein muß. Diese Ethik ist keine einfache Realisation des Guten, sondern eine Darstellung der Schwierigkeit, das Gute darzustellen: Die Kunst, gerade auch die des Kritikers, verstummt vor dem guten Menschen, weil das Gute und Wahre „so gut wie unsichtbar“ ist.

Die vorliegende Arbeit versucht nun anhand der ausgewählten Beispiele zu zeigen, daß es neben diesem, im weitesten Sinne des Wortes inhaltlich-thematischen Aspekt des Ethos für die Literatur (der durchaus auch eine pragmatische Funktion erfüllt) noch einen wesentlicheren gibt: "Ethos" selbst als eine für die literarische Kunst, den Kunstcharakter, den Wert des literarischen Kunstwerks konstitutive Kategorie; "literarisches Ethos" also nicht als Qualität einer bestimmten gattungsmäßig oder inhaltlich definierten Menge von Texten, sondern als ein Verfahren, das eine ganz bestimmte Art von Kunst in literarischen Texten erzeugen kann, und die in bestimmten Texten fast ausschließlicher Garant dafür ist, daß diese überhaupt als künstlerische Texte (und nicht etwa als journalistische Gebrauchsliteratur) wahrgenommen und geschätzt werden können.

Es kann für eine Lektüre nur dann von Gewinn sein, die Aufmerksamkeit auf eine solche Kategorie wie den Ethos zu lenken bzw. diese für den heutigen Gebrauch zu rekonstruieren, wenn dieser im Kunstwerks selbst eine konstitutive Funktion erfüllt. Die Kategorie des Ethos selbst stützt sich in ihrer Definition auf die Aristotelische Theorie, und von dieser her soll sie hier wiederum begriffen werden. Aristoteles definiert im ersten Kapitel seiner *Poetik* die Dichtkunst, zu der er neben der Epik, Dramatik und lyrischen Dichtung auch das „Flöten- und Zitherspiel“ rechnet, also eine absolute Musik, die an ein als Semantik allgemein eingeführtes Affektensystem gebunden war. Die Kunst dieser Dichtkunst bezeichnet er als "Nachahmung" (*mimesis*). Und zwar nicht als Nachahmung von Realität¹¹, sondern als

⁷Vgl. Merežkovskij 1991, 273f.

⁸Vgl. Foucault 1987, 69-90.

⁹Vgl. Rozanov 1990, 249.

¹⁰Hier liegt der wesentliche, religiös markierte Dissens Rozanovs mit Nietzsche. Rozanov glaubt nicht daran, daß sich jede Ethik durch die Macht, die sich in ihr Geltung verschafft, auch selbst notwendig rechtfertigt. Er hält an einer übergeordneten religiösen Moral fest, deren Macht in ihrer Negierbarkeit, ihrer Verletzbarkeit besteht; vgl. Rozanov 1990c, 492.

¹¹Vgl. E. Auerbachs *Mimesis*-Deutung, welche die Verwechslung einer Nachahmung von Handlung und einer Nachahmung von Wirklichkeit exemplarisch vorführt; zur Kritik dieser Ansicht vgl. Halliwell 1990, 487-510. Zur russischen Tradition der *Mimesis*-*Poetik* vgl. Murašov 1993.

Nachahmung von "Ethos", "Leiden" und "Handlungen" (*καὶ ἔθε καὶ πάθε καὶ πράξεις*)¹².

Aristoteles bezeichnet den Nachvollzug der Nachahmung von Ethos, Pathos oder Praxis durch den Rezipienten von Dichtung als das eigentliche Ereignis von Kunst. Dieser performative und rezeptive Akt hat eine Wirkung, die Aristoteles als Katharsis (Reinigung) bezeichnet. Der Effekt der Kunst im Kunstwerk ist also für Aristoteles streng zu differenzieren von den Effekten anderer kommunikativer Ebenen, die im literarischen Text zweifellos auch enthalten sind: denn zur Erläuterung der Thesen seiner anderen Werke zur Philosophie, Ethik, Naturwissenschaft usw. zieht Aristoteles ja ebenfalls oft Zitate und Beispiele aus der Literatur heran. In der *Poetik* erfüllen sie selbst wiederum rhetorische, deiktische, didaktische usw. Funktionen. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, Katharsis zu definieren; es ist für den Nachvollzug der Argumentation auch gleichviel, wie man den Begriff wissenschaftlich aktualisiert – das mag über Aristoteles Säftelehre ebenso geschehen wie durch Lessings Konzeption einer Affektensprache von "Jammer und Schaudern" oder durch die moderne Hirnphysiologie¹³. Ethos, soweit es ausschließlich das Kunstwerk betrifft, muß auch eine ausschließlich kathartische Komponente besitzen: jene Dimension, welche der Rezipient unmittelbar und – gebunden nur an das Funktionieren des Kunstwerks – körperlich wahrnehmen kann. Ethos in der Literatur wird im Anschluß in der Aristotelischen *Poetik* am Beispiel der Tragödie herausgearbeitet. Aristoteles differenziert in der Tragödie zwischen Mythos, Ethos und Lexis/Dianoia als Elementen der dramatischen Dichtung¹⁴.

Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Ethos das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, unter Dianoia (Erkenntnisfähigkeit) das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben.¹⁵

Ethos meint also grundsätzliche Konstitutionen, die jeden denkbaren Gegensatz erst denkbar machen: alle Oppositionen (wahr/falsch; gut/böse usw.) und die sittliche, politische, religiöse usw. Normierung, nach der sich die Charaktere in einem Text verhalten.

Aristoteles beschränkt das Ethos nicht auf die Tragödie, sondern stellt selbst Vergleiche mit anderen künstlerischen Medien an. Aristoteles unterstreicht, daß Ethos in allen künstlerischen Medien eine dominante Funktion haben kann, aber keinesfalls haben muß. Auch ein Kunstwerk ohne Ethos ist vorstellbar, indem etwa an die Stelle des Charakteristischen das Allegorische tritt. Entsprechend läßt sich ein Kunstwerk denken, in dem Ethos zwar vorhanden ist, jedoch nicht durch sprachliche Verfahren repräsentiert wird, wie z.B. durch eine ethisch zuverlässige Lexis von Dramenfiguren, die indexikale Rückschlüsse auf deren Charakter erlaubt. Andererseits ließe sich kaum ein manifestes Ethos denken, das völlig im My-

¹²Vgl. Aristoteles *Poetik* 1; zitiert im folgenden nach der zweisprachigen Ausgabe 1982, 5f. Ich habe die Übersetzung von Fuhrmann, zugunsten der verkürzten Darstellung, nicht immer übernommen; vgl. den Kommentar in Aristoteles 1982, 110. Daß der Begriff bei Aristoteles selbstverständlich nicht auf die pragmatische Funktion beschränkt ist, ist eindeutig; vgl. Süß 1910, Verdenius 1945, Chamberlain 1979. Vor allem aber verbindet sich der "Charakter"-Begriff mit einer psychologischen Vorstellung von Theater, die Aristoteles keinesfalls gemeint hat, wie auch Fuhrmanns Kommentierung des "Katharsis"-Begriffs deutlich zeigt. Ethos meint jene Grundlage an Normen und Bedeutungskennnissen, die den einzelnen Charakter jeweils auszeichnet, wobei die resultierende Psychologie vor allem für den Schuldaspekt des tragischen Geschehens erst nach Aristoteles Interpretation auch für die Deutung von Euripides (*Medeia*) keine Rolle spielt; vgl. *Poetik* 14, 25ff (1982, 44f), dazu Rorty 1992, 1-22; vgl. auch allgemein Mackie 1981, 9ff.

¹³Vgl. dazu neuerdings Belfiore 1992, *Tragic Pleasures, Aristotle on Plot and Emotion* und den Sammelband Rorty 1992, *Essays on Aristotle's Poetics*, bes. die Beiträge von Woodruff, Blundell und Janko.

¹⁴Hinzu treten noch Inszenierung und Melodik (also die musikalisch-deklamative Einrichtung der Aufführung). Siehe dazu IV. 4. dieser Arbeit.

¹⁵Aristoteles *Poetik* 6, 4-9 (1982, 18ff).

thos aufginge. Ethos als nicht unabdingbarer Bestandteil des Kunstwerks (z.B. der Tragödie) muß also – wenn vorhanden – eine bestimmte kategoriale Funktion innerhalb des Kunstwerks erfüllen.

Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit. (Auch Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit. Die Menschen haben wegen ihres Charakters [Ethos] eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht.) Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere [Ethos] nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere [Ethos] ein. [...]

Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustandekommen, wohl aber ohne Charaktere [Ethos]. Denn die Tragödien der Neueren sind großteils ohne Charaktere [Ethos], und überhaupt ist dies bei vielen Dichtern der Fall. Ebenso verhält sich unter den Malern Zeuxis zu Polygnot; Polygnot war nämlich ein guter Maler von Charakteren [Ethos], die Gemälde von Zeuxis hingegen zeigen keine Charaktere [Ethos].

Ferner, wenn jemand Reden aneinanderreihen wollte, die Charaktere [Ethos] darstellen und sprachlich wie gedanklich gut gelungen sind, dann wird er gleichwohl die der Tragödie eigentümliche Wirkung nicht zustandebringen. [...]

Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere [Ethos]. Ähnlich verhält es sich ja auch bei der Malerei. [...] Der Charakter [Ethos] ist das, was die Neigungen und deren Beschaffenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden keinen Charakter [Ethos] erkennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende neigt oder was er ablehnt.¹⁶

Wie also sieht ein Kunstwerk aus, das ohne Handlung zustandekommen könnte, nicht aber ohne Ethos? Es ist ein Kunstwerk, das bestimmte Ethiken durch bestimmte literarische Charaktere [Ethos] explizieren läßt und miteinander konfrontiert.

Die Ethik ist eine übergeordnete Disziplin. Sie vereint in sich wesentliche Aspekte der Medizin, der Biologie und der Ethnologie und stellt Grundlagen für die Nachbardisziplinen zur Verfügung: einerseits die Politik und Rhetorik, andererseits die Theologie¹⁷. Für den Status der Tragödie als Kunstwerk ist es nun nicht entscheidend, daß Aristoteles als Ziel aller ethischen Sätze und Maximen, die den juristischen, politischen, medizinischen usf. Wissenschaften übergeordnet sind, das individuelle Streben nach Glückseligkeit und dessen Koordination bezeichnet. Wie diese Koordination aber möglich ist oder welche Schwierigkeiten im Rahmen dieses Nachvollzugs dabei entstehen, wird vom Kunstwerk nachvollzogen. Die Ziele von Wahrheit, des Guten und der Glückseligkeit werden in der Tragödie durch eine Abweichung von diesen Zielen aufgezeigt. Das Falsche, das Böse, das Unglück bestimmen ebenso das Wesen und die Funktion des Tragischen wie auch des Komischen¹⁸. Die Kunst hat dabei neben ihrer kathartischen Wirkung auch die Aufgabe, Einsichten in diejenigen ethischen Regeln zu vermitteln, welche die Glückseligkeit befördern¹⁹. Sie ist Mittel zu einem Zweck, der nicht in ihr selbst angelegt zu sein braucht. Die Kunst ist also nicht selbst Ethos, sondern nur ein Verfahren, das auf die Notwendigkeit einer Ethik hinweist.

Bereits im ersten Kapitel der *Nikomachischen Ethik* führt Aristoteles einige weitere, für die poetische Theorie wichtige Aspekte des Ethos ein. Die künstlerische Qualität wird erst durch die Ethik ermeßbar, denn sie gehorcht weder allein der Tugend und Tüchtigkeit (also

¹⁶Aristoteles Poetik 6 (1982, 21ff).

¹⁷Aristoteles Nik. 1. cap. 1 (1972, 55ff).

¹⁸Vgl. dazu Aristoteles Nik. 4. cap. 13f (1972, 146ff).

¹⁹Vgl. Aristoteles Nik. 1. cap 5. (1972, 64); Aristoteles nennt als Beispiele für das Mittel zum Zweck den Reichtum und die Flöten. Beide können nur dazu dienen, das Ziel der Glückseligkeit zu befördern, sind aber keinesfalls bereits selbst Garanten der Glückseligkeit; vgl. zur Problematisierung Williams 1981, 26f.

anerzogenen Qualitäten) noch den angeborenen und von den Göttern verliehenen Qualitäten. Das "Gute" ist eine Tätigkeit des Ethos in der Seele, die sich in Kunst manifestiert:

Wenn nun die eigentümliche Leistung des Menschen in einer Tätigkeit der Seele beruht, die sich nach der Vernunft oder doch nicht ohne die Vernunft vollzieht, und wenn wir die Leistung eines beliebigen Tätigen und eines hervorragend Tätigen derselben Gattung zurechnen (so wie das Spiel des Kitharisten und dasjenige des guten Kitharisten, und so in allen Fällen), so daß wir zur Leistung überhaupt noch das Merkmal hervorragender Tüchtigkeit in ihr beifügen (denn die Leistung des Kitharisten ist das Kitharaspiele, die des hervorragenden Kitharisten aber das gut Spielen) – wenn also das so ist und wir als die eigentümliche Leistung des Menschen ein bestimmtes Leben annehmen und als solches die Tätigkeit der Seele und die vernunftgemäßen Handlungen bestimmen und als die Tätigkeit des hervorragenden Menschen eben diese Tätigkeit in einem hervorragenden Maße, und wenn endlich dasjenige hervorragend wird, was im Sinne der ihm eigentümlichen Leistungsfähigkeit vollendet wird, – wenn das alles so ist, dann ist das Gute für den Menschen die Tätigkeit der Seele auf Grund ihrer besonderen Befähigung, und wenn es mehrere solche Befähigungen gibt, nach der besten und vollkommensten [...] ²⁰

Aristoteles unterstreicht auch im weiteren die Bedeutung der Seele für den Charakter. Es besteht eine Konkurrenz zwischen den idealen und kollektiven ethischen Normen und der individuellen seelischen Anlage. Diese Konkurrenz erzeugt in ihrer Differenz erst verschiedene Axiologien. So wird denn Ethik auch zur Grundlage für alle Rangordnungen, in denen ein Gutes und Hervorragendes vor ein weniger Gutes und Hervorragendes gesetzt wird. Daß dabei angeborene Merkmale (etwa Schönheit und Adel) innerhalb der Konkurrenz allerdings bereits wichtige Vorentscheidungen treffen, wird von Aristoteles ausdrücklich betont ²¹. Die Frage nach dem Herkommen ist für alle der Ethik untergeordneten Disziplinen deshalb immer von Bedeutung, und sie bestimmt die wichtigsten, von der Ethik getroffenen Gruppengliederungen innerhalb jeder Gesellschaft, also Rangordnungen, „ethnische“ Gruppierungen wie Unterteilungen nach Religion, Rasse, Kultur und Nationalität. Alle diese Unterteilungen sind möglich, ohne Kriterien dafür verbalsprachlich festzulegen ²².

Nur über die Kategorie des Ethos ist auch die "Handlung" im Kunstwerk zu realisieren. Ethos ist die konstitutive Voraussetzung, um die Grenze zwischen Handeln und Nichthandeln, zwischen Aktion und Stillstand, Zustand und Tätigkeit sichtbar zu machen; erst dadurch kann (etwa mittels der Verfahren der Spannungserzeugung oder der Peripetie) dieses Verhältnis selbst problematisiert werden.

Denn ein Zustand kann bestehen, auch ohne daß er etwas Gutes vollbringt, wie etwa wenn man schläft oder in irgend einer anderen Weise außer aller Tätigkeit ist. Bei der Tätigkeit dagegen ist dies unmöglich; denn sie wird mit Notwendigkeit handeln und gut handeln [wollen]. Wie in den olympischen Spielen nicht die Schönsten und Stärksten bekränzt werden, sondern jene, die kämpfen (und unter diesen befinden sich die Sieger), so werden auch jene die schönen und guten Dinge des Lebens gewinnen, die richtig handeln. ²³

Die Aufgabe des Ethos besteht hier also auch in einer Wertsetzung, die direkte Auswirkungen auf die Ästhetik hat und ein Streben nach einem "Schönen" außerhalb seiner selbst als erstrebenswert erscheinen läßt. Ethos erscheint also in doppelter Weise: als Ausformung

²⁰ Aristoteles Nik. 1. cap 6 (1972, 66f).

²¹ Aristoteles Nik. 1. cap. 9 (1972, 70).

²² Aristoteles differenziert aber seine ethische Axiologie, die auf komplexe Ketten von Regeln und Einflüssen von den jeweils monokausalen Abhängigkeiten in Politik und Rhetorik Rücksicht nehmen muß. Vgl. z. B. zum Problem der Sklaverei in Politik 1. cap 5 und 6 und zum Problem der Ökonomie in Politik 1. cap. 8-11 bzw. Nik. 5, cap. 8 und 9.

²³ Aristoteles Nik. 1. cap. 8 (1972, 69).

des Charakters im Kunstwerk und als Ethos der Anforderungen an das Kunstwerk im Agon. Eine für das Kunstwerk fundamentale Opposition zwischen einer Bindung der Ästhetik an Ruhe und Reflexion einerseits und einer Verknüpfung von Handlung, Tätigkeit und Ereignis an das Ethos andererseits deutet sich hier an. Hier ist auch die Antwort auf die Frage zu suchen, warum Kunst – der Nachvollzug von Nachahmung – überhaupt möglich wird. Denn die Nachahmung garantiert eben das, was die Formalisten im Rahmen ihrer Aristoteleslektüre im Verfahren der Verfremdung aufzuweisen versuchten: ein Auseinandertreten von Sache und Zweck²⁴. Aristoteles unterstreicht denn auch, daß die Darstellung z.B. des Schrecklichen und Qualvollen in der Tragödie gerade nicht identisch ist mit dem Schrecklichen und Qualvollen im (alltäglichen) Leben. Im Gegenteil ist es der Unterschied der Wirkung des Schrecklichen oder Qualvollen in Kunst und Leben, der dem Rezipienten vorgeführt werden kann und damit auch die Gesetzmäßigkeiten dieser Differenz. Über die Fragen: ‚Was ist ein Ereignis?‘ und ‚Welchen Stellenwert an Wahrheit bzw. Wichtigkeit hat dieses Ereignis?‘ wird das Ethos in seiner Funktion deutlich²⁵.

Da nun aber die Ereignisse viele und vielartige Unterschiede aufweisen und die einen uns mehr angehen, die anderen weniger, so würde es weitläufig und unabsehbar werden, wenn wir alles ins Einzelne sondern wollten; es wird also wohl genügen, wenn wir allgemein und im Umriß reden.

Wenn nun, wie bei den uns selber treffenden Unglücksfällen die einen ein gewisses Gewicht und Bedeutung für das Leben haben, die andern dagegen leichter erscheinen, es sich auch bei allen Freunden gleich verhält, und wenn ferner der Unterschied, ob ein Schicksal Lebende oder Tote betrifft, viel größer ist als der, ob verbrecherische oder schreckliche Handlungen in den Tragödien vorkommen oder wirklich ausgeführt werden, so muß man auch diesen Unterschied mitberechnen, noch eher aber wohl die Frage, ob die Dahingeschiedenen an irgendeinem Gute oder am Gegenteil davon teilhaben.²⁶

Ethos definiert in der Tragödie zuerst einmal die Charaktere, repräsentiert aber auch die Gesetze des Staats bzw. der Gesellschaft, die vom Kollektiv des Chors in der Tragödie vertreten werden. Daß eine verfremdende Spannung zwischen dem „politischen Leben“ und der Handlung der Tragödie herrscht, wird vor allem an den ethischen Konfliktsituationen aufgezeigt. Dabei ist der performative Aspekt des Ethos für die Tragödie natürlich von besonderer Wichtigkeit. Es geht darum, daß etwas getan oder nicht getan, gesagt oder nicht gesagt wird, – aber immer nur unter der Voraussetzung, daß was getan oder gesagt werden könnte, erlaubt oder gut oder wahr bzw. verboten oder böse oder falsch ist.

Das Problem der Ambivalenz dieser Voraussetzung ist nicht nur für den fiktionalen Text (z. B. der Tragödie), sondern auch für den nicht handlungsorientierten (z.B. den nichtfiktionalen publizistischen) Text von besonderer Bedeutung. Auch dieser Text ist in erster Linie ein Performanzakt, der auf dem Ethos aufbaut, daß etwas Bestimmtes gesagt oder getan bzw. nicht gesagt oder getan werden darf²⁷. Er thematisiert nicht ein Ereignis, sondern er ist dieses Ereignis selbst – zumindest dann, wenn er ein künstlerischer Text ist. Auf diese Identität setzt

²⁴Vgl. Hansen-Löve 1978, 26f.

²⁵Vgl. Aristoteles Rhet. 1371b.

²⁶Aristoteles Nik. 1, cap. 11.

²⁷Dies demonstriert bereits die Entwicklung Nietzsches nach der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, welche die Ablösung der tragischen Performanz durch die Ereignishaftigkeit der publizistischen Performanz mitvollzieht. Daß der Triumph des Journalismus als die entscheidende Neuerung in der Literatur des 19. Jahrhunderts auch und vor allem die mediale Funktion des Dramas verändern mußte, ist ein Phänomen, das Nietzsches Reflexionen in der *Geburt der Tragödie* überhaupt erst hervorgerufen hat. Die bis dahin nur "rezensierende" Publizistik übernimmt von der Tragödie die Aufgabe der "Kritik" des Ethos und damit die moralisierende, ethische Ausrichtung. Dabei schafft sie Raum für die Rekonstruktion eines "dionysischen" Theaters, etwa in der radikal dem Ethos entthobenen ("a-moralischen") Kunst Wagners; vgl. Nietzsche I, 142f und 491ff (*Richard Wagner in Bayreuth*).

Rozanovs Aristotelesinterpretation den Akzent; sie soll in Hinblick auf und aus der Perspektive von Rozanov am Beispiel der russischen Publizistik des späten 19. Jahrhundert nachgezeichnet werden. Im nichtfiktionalen Kunsttext ist der Diskursakt – wie in der Tragödie – selbst die ereignishafte Tätigkeit, deren Wert vor allem auf dem Hintergrund der ethischen Problematik künstlerisch wirksam wird und es erlaubt, eine ambivalente Oppositionsbeziehung, eine Differenz zwischen zumindest zwei Positionen zu rekonstruieren. Abschließend soll der Bogen wiederum zum Drama zurückgeschlagen werden. Mithilfe der publizistischen Interpretation der Čechovschen Werke durch Rozanov kann Čechovs *Djadj Vanja* exemplarisch auf die Kategorie des Ethos hin untersucht werden.

Nach Aristoteles sind sowohl Mythos als auch Ethos als Kategorien potentiell „vorsprachlich“, d.h. (noch) nicht verbalsprachlich zu denken²⁸. Erst auf der Stufe der *Dianoia* (der Erkenntnisfähigkeit) gelangen die Charaktere bzw. das Ethos dazu, die Konstitution ihre eigenen So-Seins oder So-Handelns zu reflektieren und in Sprache umzusetzen. Damit abbinden sie das übergeordnete Ethos bereits wieder in die (diesem eigentlich unterzuordnen) Disziplinen der Politik und der Theologie ein, als deren Vehikel die Rhetorik dient.

Nicht nur Dramen [Tragödien] implizieren konstitutive Regeln [Sätze] des Ethos, sondern jeder Text, sofern er ein literarischer Text ist. Die angefügte Einschränkung meint nicht Ausschließlichkeit; dennoch könnte man eine Typologie von Literarizität ausgehend von einer daraus abzuleitenden These differenzieren: Literarische Texte implizieren Sätze des Ethos (wenn sie überhaupt auf Sätze des Ethos rekurrieren) – nichtliterarische Texte exponieren und/oder explizieren Sätze des Ethos (wenn sie überhaupt auf Sätze des Ethos rekurrieren). Ethos kann im dramatischen Text durch den Charakter einer Figur repräsentiert werden; eine Figur kann jedoch durchaus mehrere Charaktere in sich vereinen bzw. diskutieren. Charaktere können auch abstrakte Einheiten sein, die durch Allegorien, durch Subjekte oder durch konstitutive Argumente repräsentiert werden.

Im Gegenzug ist mithin jeder moralisch, sozial, politisch, religiös usw. charakteristische Text insofern dramatisch – und das heißt poetisch und literarisch –, als in ihm eine der Aristotelischen Kategorie des Ethos entsprechende Ebene nachgewiesen werden kann. Dieser Nachweis ist Aufgabe einer Textpragmatik, welche die Kategorie des Ethos ausgehend von einigen an ihn geknüpften signifikanten Motiven konsequent durch ein Textkorpus hindurch verfolgen und somit sein Erscheinen in Hinblick auf den ausgewählten motivischen Aspekt typologisch und gewichtungsmäßig zu erfassen sucht. Erst dieser charakteristische Sub-Text ethischer Sätze erzeugt die Voraussetzungen zur Rezeption jener lexikalischen Verfahren, welche die damit intendierte Nachahmung einer Handlung z.B. als tragisch kennzeichnen und werten lassen können. In Teil III. der Arbeit werden verschiedene Darstellungen zur Diskurspragmatik diskutiert, die aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit im Hinblick auf ein (historisches) pragmatisches Modell (z.B. ein Epochenmodell) erheben können. Sie beziehen sich auch lediglich auf pragmatische Diskurse, deren sich Rozanov bedient hat. In Teil IV. werde ich auf den wesentlich komplexeren Aspekt einer Textpragmatik im Drama eingehen, welche auf einer auf dramatische Texte applizierten Konfrontation von Handlungstheorie und Sprachakttheorie beruht. Zur Diskussion gestellt wird ein pragmatisch-kritisches Modell, das sich auf A. Tarski, W.V.O. Quine und D. Davidson beruft.

²⁸Dies illustriert bereits Aristoteles oben zitierter Vergleich von Ethos in Tragödie und Malerei. Mythos und Ethos sind dabei, wie Lessing in seinen Überlegungen zu Diderots *Lettre sur les sourds et muets* eingewandt hat, auch nicht unbedingt auf nicht verbale Kommunikationskodes angewiesen (wie z.B. die Gestensprache der Taubstummen), sondern können auch ohne Kommunikation künstlerisch relevant werden; vgl. Fischer-Lichte 1983, 119ff. Vgl. allgemein Kaufmann 1992, *Tragedy and Philosophy* und das Werk von Zimmer 1982, *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext*.

In der jüngsten, vor allem durch die Beiträge aus USA angeregten Debatte über das Verhältnis von Ethik und Ästhetik liegt der Akzent vor allem auf dem Versuch, eine Stabilität und politische Opportunität des ästhetisch Zulässigen festzuschreiben. Die Fragestellungen seien (anhand der deutschen Rezeption) kurz skizziert, schon weil sie Argumente wieder aufgreifen, welche in der russischen Diskussion der Jahrhundertwende (vor allem hinsichtlich der Rezeption des Romanwerks von Dostoevskij und Tolstoj) sämtlich eine wichtige Rolle spielten²⁹. Ethos definiert dort Grenzen moralischer Erfahrungen, die nach einem streng überwachten Konsens als "korrekt" das gerade noch Zuzulassende als das Zulässige markieren. Das Vorbild der "protestantischen Pflichtethik", wie sie M. Weber beschrieben hat, wirkt sich hier kulturspezifisch aus³⁰.

Davon beeinflusst kommt es zu einer Ablehnung, ja Verurteilung von Kunst (die mit einer uneingeschränkten Ästhetik gleichgesetzt wird) und zu einem Rückzug auf Positionen, die Kunst in ihrer Daseinsberechtigung permanent in Frage zu stellen bzw. die negativen Folgen von Kunst aufzuzeigen versuchen³¹. Der Versuch, ein positives ethisches Kunstmodell als Ästhetik zu entwerfen, präsentiert sich deshalb auch unter der Prämisse, selbst mit diesem Versuch bereits eine in Hinblick auf den ethischen „common sense“ nicht korrekte Operation vorgeschlagen zu haben. Die Rolle der Wahrnehmung (Aisthesis) von Ethik wird in dieser Debatte denn auch bis zur Ausschließlichkeit betont³²; die Darstellung der Problematik des Ethos wird also aus dem Blickwinkel einer rezeptionsästhetischen Hermeneutik verfolgt. Eine Kunst, die das Ethos nicht geradezu für jeden wahrnehmbar, inhaltlich und thematisch herausstellt, eine Kunst in der nicht das Ethos selbst Botschaftscharakter hat (und der Wahrnehmung des Rezipienten in der Regel bewußt ins Auge fällt), ist hier nicht vertretbar. Dementsprechend sind die Positionen, die z. B. C. Menke skizziert, auch im offenen Widerspruch zur Aristotelischen Poetik, betonen sie doch den (fatalen) Primat des Ästhetischen und eine bedingt automatisierte, reflexähnliche Wahrnehmungsvorstellung, die Aristoteles' Konzeption eines aktiven Nachvollzugs von "Handlung" durch "Tätigkeit" widerspricht:

Die Ästhetisierung ist 1. ein der ethischen Welt *immanentes* Geschehen. Demnach konstituiert sich die ethische Welt immer schon, und immer nur, durch einen ästhetischen Akt; Ästhetisierung in diesem Sinne meint narrative Konstitution. Die Ästhetisierung ist 2. ein die ethische Welt – als narrativ konstituierte – krisenhaft *bedrohendes* Geschehen. Demnach unterliegt die ethische Welt in der Moderne einem Prozeß entwertender Auflösung tradierter Erzählweisen; Ästhetisierung in diesem Sinne meint arbiträre Pluralisierung. Die Ästhetisierung ist 3. schließlich ein die ethische Welt – aus ihrer modernen Krise – *wiederherstellendes* Geschehen. Darin wird die ethische Welt zum Gegenstand einer post-modernen Rekonstruktion in Orientierung am Modell der Kunst; Ästhetisierung in diesem Sinne meint künstlerische Transformation.³³

Hier wird also eine Welt unterstellt (die normale, nicht künstlerische), in der es gar keine Ethik gibt, und der eine zweite, ideale "ethische" Welt gegenübergestellt werden muß, die der Ästhetik und damit der Kunst als Modell zu dienen hat und sie vor "entwertender Auflösung" zu bewahren hat – eine Formulierung, die Nietzsche nur euphemistisch benützt, um das Wort

²⁹Hier soll nicht wertend z.B. V. Rozanov oder A. Čechov eine besondere prophetische oder aktuelle Position zugewiesen werden. Einerseits besitzen beide Autoren diese Aktualität auch, ohne daß diese untermauert werden müßte, andererseits handelt es sich um eine Diskussion über in gewisser Hinsicht stabile Typologien von Ästhetik; vgl. dazu auch das Interesse an der Konzeption des "Erhabenen" bei Rozanov in Hansen-Löve 1991.

³⁰Vgl. Rozanov 1989, 144ff. Zu Max Webers Thesen vgl. Münch 1986, 326ff.

³¹Vgl. Gamm/Kimmerle 1990.

³²Vgl. auch die Rezeption Rozanovs als "Narrator" bei Grübel 1993c, 143ff.

³³Menke, in Maresch 1993, 392.

Überwachung oder Zensur nicht verwenden zu müssen. Menke kritisiert selbst die Schwächen dieses Ansatzes und verweist dabei auf die Arbeiten von M. Nussbaum zur griechischen Tragödie, denen er auch den strukturalistischen Begriff des "narrativ" gedachten "Geschehens" verdankt³⁴. Eine Beschränkung der Aristotelischen Kategorie des Ethos auf die Ebene des narrativen Geschehens ist, wie aus der bisherigen Darstellung hervorgeht, nicht notwendig, und vor allem dann auch nicht sinnvoll, wenn die spezifische Bedeutung des Ethos für Texte oder Textpassagen herausgearbeitet werden soll, in denen es keine Ebene des Geschehens gibt³⁵. Für den engen Bereich der Tragödie kann jedoch die Beschränkung des Ethos auf die Ebene des Geschehens nicht daran hindern, einige fundamentale Feststellungen zu machen. Nussbaum versucht zu zeigen, wie die ethische Wahrnehmung gerade im fiktionalen narrativen Geschehen (der griechischen Tragödie) dem Rezipienten dazu verhilft, dieses Geschehen selbst nur als gleichnis- oder beispielhaft zu verstehen – und es dann auf die eigene politische, soziale usw. Situation zu übertragen. Der Akt der ästhetischen Wahrnehmung fällt mit der individuellen Aktualisierung des ethischen Konfliktes zusammen. Das stellt seitens des Rezipienten zwei wesentliche Anforderungen an den Text, die dem Rezipienten erlauben, eine richtige und eine falsche Welt zu unterscheiden³⁶.

Die narrativen Konstitutionen der ethischen Welt unterliegen dem Kriterium, den Personen und ihren Beziehungen gerecht zu werden: „Their obligation is to render reality, precisely and faithfully.“ (M. Nussbaum 1985) Das unterstellt sie einem zweifachen Geltungsanspruch, an dem sie kritisch überprüfbar sind: dem auf Adäquatheit in ihrem Situations- und dem auf Authentizität in ihren Selbstentwurf. Adäquatheit ist das Kriterium für die Wahrnehmung und Darstellung der je situativen Konstellation von Personen. Handlungen ethisch wahrzunehmen und zu erzählen, heißt immer schon zu versuchen, sie adäquat in ein interaktives Muster einzupassen. Authentizität ist das Kriterium für die Wahrnehmung und Darstellung der je situativ konstellierten Personen; ihre Handlungen ethisch wahrzunehmen und zu erzählen heißt immer schon zu versuchen, sie als authentischen Zug je einer ihrer Lebensgeschichte zu erfassen.³⁷

³⁴Vgl. Nussbaum 1985 und 1986 und Schmid 1986.

³⁵Menke geht es um eine "postmoderne" Rehabilitation der Möglichkeit, narrative Fiktionstexte schreiben zu können. Bedingung ist, daß alle Auflagen einer ethischen Eindeutigkeit erfüllt sind, was mit den Stichpunkten "Ästhetisierung des Ethischen" und "postmoderne Inanspruchnahme der Kunst gegen die Krise der Moderne" (Menke, in Maresch 1992, 396f) angezeigt wird. Das "Ethische" wird dabei als eine – in Gegensatz zu Lyotards Konzeption des Erhabenen – "taugliche" Möglichkeit angeführt, eine normierte und stabile Ästhetik zu garantieren.

³⁶Medienkritische Positionen der postmodernen Philosophie des Neo-Nihilismus (Anders, Virillo, Baudrillard) wirken stark auf diesen Versuch ein. Die Untersuchung der Wahrnehmung der griechischen Tragödie unter den kritischen Vorzeichen einer Nietzscheanischen Perspektive dient als Metapher für eine Auseinandersetzung mit dem herrschenden Phänomen des Fernsehens. Nach den fünfzig Jahren der „klassischen Periode“ des Fernsehens beobachten wir nun den Untergang der idealistischen Hoffnungen in dieses Medium – exemplarisch vorgeführt an der Diskussion über die mediale Ethik. Was Nietzsche I, 75ff als der "Selbstmord" der klassischen Tragödie nach dem perikleischen Zeitalter beschrieben hat, scheint sich Ende des 20. Jahrhunderts am identitätsstiftenden Medium des Fernsehens zu wiederholen. Das eine sakrale athenische Festschauspiel mit seinen einmaligen Aufführungen ist abgelöst durch eine Vielzahl an Sendern, die alle in etwa dasselbe senden. Die exemplarische Diskussion über die Frage, ob Gewalt im Fernsehen vor allem bei Kindern zu einer Veränderung von ethischen Wertmaßstäben führe, gestaltet sich immer schwieriger angesichts eines Mediums, das sich immer mehr selbst zum authentischen Teil der Wirklichkeit entwickelt hat. Die "falsche" und die "richtige" wie eine "schlechte" und eine "gute" Welt zu unterscheiden verlangt selbst nach einer autoritativen Sonderung durch eine (universitäre?) Elite, die sich gegen den demokratischen Konsens des "anything goes" verwahrt und unter Hinweis auf ethische Normen wie "Verantwortung" rigide Maßnahmen befürwortet. Dieser ethisch autorisierte Elitarismus weist auch eine Reihe von Berührungspunkten mit ähnlichen Strömungen um die letzte Jahrhundertwende auf, der in der zeitgenössischen russischen Kultur Möglichkeiten eines autorisierten Anschluß an die westliche postmoderne Debatte erlaubt; vgl. Ryklin 1992, 70f.

³⁷Menke, in Maresch 1993, 393f.

Der Anspruch des Rezipienten auf die ethische "Adäquatheit" und die ethische "Authentizität" des Texts ist letztlich eine ästhetische Forderung, die an historischen Texten wie der griechischen Tragödie nur in Form einer aktualisierenden (oder historischen) Hermeneutik demonstriert werden kann. So ist denn auch eine literaturwissenschaftlicher Grenzbereich erreicht, wenn einerseits versucht wird, die Tragödie als Quelle z.B. für das historische politische Denken der Athener der perikleischen Epoche zu benutzen³⁸, andererseits das aktualisierende Modell einer Interaktion von Text und Leben an einem historischen Kunstwerk beispielhaft zu demonstrieren. Nussbaum zeigt deshalb auch ganz offen die Konsequenz ihrer eigenen ästhetischen Forderungen auf. Das "Programm einer Ästhetisierung des Ethischen" ist ganz und gar „unklassisch“ und ähnelt der Nietzscheschen "Wiedergeburt der Tragödie" im dekadenten Gesamtkunstwerk des Richard Wagner: Das Leben als Kunstwerk.

Zwei Weisen [Adäquatheit und Authentizität; A.S.] also, die Aufforderung zu verstehen, das Leben als Kunstwerk zu vollziehen [...] Das Leben als Kunstwerk zu gestalten heißt dabei im ersten Sinn, das ethische Leben mit der Aufmerksamkeit fürs Besondere und dem Sinn fürs Individuelle auszustatten, die Kunst gegenüber ihrem Gegenstand verwirkliche. Das Leben als Kunstwerk zu gestalten heißt im zweiten Sinn, das eigene Leben mit der authentischen, aus seinen Elementen aufsteigenden und begründeten Einheit auszustatten, die die Kunst gegenüber ihren Elementen auszeichnet. In beiden Verständnissen ist das ethische Leben gelungen – d.h. adäquat und authentisch – wenn seine (Existenz als) narrative Darstellung künstlerisch gelungen ist – d.h. schön: „the well-lived life is a work of literary art.“ (M. Nussbaum)³⁹

Um die "ethische Adäquatheit" in eine geschlossene Konzeption des Ästhetischen zu integrieren, verweist Menke auf Paul de Man und dessen „Lektüre“ Nietzsches. Nietzsche bedient sich des Beispiel des "Schauspielers“, um die Differenz zwischen aktueller A-Moralität (Nietzsches Bewertung der Lebenswelt) und einem normierten Ethos des "Charakters" in eine Metapher zu fassen. Während de Man diese Metapher als "Allegorie"-Figur versteht, um die metaphorische Figur zu destruieren, hält sich Nietzsche im Zusammenhang auch an eine konkrete Typologie, die den "Schauspieler" gegen den Chor, das psychologische Spiel gegen die musikalisch zeitlich gebundene Partitur, das Deklamierende gegen das Skandierende setzt. Auch Nietzsche weiß, daß ein tragisches Kunstwerk nur in der Spannung zwischen den individualisierten Schauspielern und dem Chor entstehen kann. Menke glaubt jedoch, Nietzsches Beispiel des "Schauspielers" nur als Beispiel für eine "entwertende"⁴⁰ Ästhetisierung des ethischen Lebens" verstehen zu können.

„Schauspieler“ ist der Mensch der Moderne, weil er „eigentlich Nichts ist, aber fast Alles ‚repräsentiert‘“ (KSA 3, 615) In ihm leben „mehrere Überzeugungen [...] verträglich beisammen, – sie hüten sich, wie alle Welt heute, sich zu compromittiren.“ Denn man „compromittirt sich heute“, wenn „man Konsequenz hat. Wenn man in gerader Linie geht. wenn man weniger als fünfdeutig ist. Wenn man echt ist.“ (KSA 6, 122) Was dem Leben des schauspielernden Menschen fehlt, ist Charakter, Konsequenz, Eindeutigkeit, Linie. Damit ist es unerzählbar geworden. Die Gattung ihres Lebens ist die Komödie; es wird „zum Karneval grossen Stils, zum geistigen Faschings-Gelächter und Übermuth, zur transcendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Welt-Verspottung“ (KSA 5, 157). Wie er sein Leben, und das anderer, authentisch und wie er Situationen adäquat erzählen soll, wird dem Schauspieler unentscheidbar. Denn ihm besteht das Leben in einer Aufführung immer wieder anderer Stücke, in einem beständigen Wechsel der Masken, in dem sein Wahrnehmen und Erzählen keinen

³⁸Vgl. dazu auch Meier 1988.

³⁹Menke, in Maresch 1993, 397.

⁴⁰Meine Sperrung, A.S.

Der Rollenwechsel des Schauspielers kann Ausdruck einer Karnevalisierung sein, ebenso sehr ist er jedoch auch Grundlage einer Typologie der Charaktere, die ihn festlegt und die Unmöglichkeit einer totalen ästhetischen Freiheit vorführt. Nicht daß der Schauspieler als Individuum vielleicht wirklich keinen Charakter hat, ist hier von Belang – sondern daß er sich im Rollenwechsel die Freiheit nimmt, keinen Charakter mehr zu haben; er wechselt verschiedene Ethiken als handle es sich dabei lediglich um rhetorische Modelle, ohne dabei noch rhetorische Ziele zu intendieren. Auch im Karneval ist der Schauspieler an einen Text gebunden, wenn auch an einen Anti-Text; auch im Karnevalismus ist der Schauspieler in das Zusammenspiel eingebunden, hat doch bereits Aristophanes die Aischyleische Neuerung des zweiten und dritten Schauspielers aufgegriffen und selbst zu einem verbindlichen ethischen Muster von Zusammenspiel nach bestimmten geltenden Gesetzen gemacht. Die "fehlende Eindeutigkeit", die den Charakter unerzählbar werden läßt, verurteilt weniger den Ethos, als die ästhetischen Mittel seiner Darstellung⁴². Der Schauspieler wollte nie erzählen. Der Schauspieler muß nicht erzählbar sein. Menke weist auf die Metapher de Mans hin, der Schauspieler sei "eine Drehtüre zwischen Fiktionalität und Faktizität"⁴³ – ein Gedanke der die avantgardistisch-revolutionäre Aufhebung der Rampe pars pro toto auf einen Stellvertreter überträgt, der die Seiten zwischen Handlungswirklichkeit und Handlungsfiktion wechseln kann. Nietzsches Intention verfehlt de Man damit absichtlich. Der Schauspieler als Charakter kann nicht die Allegorie der Rampe sein; der Gedanke einer Wiedergeburt der Tragödie als kollektive Absolutheit verträgt sich nicht mit dem Agieren in der Drehtüre und der Denunziation von Slapstick als phänomenal tragischer Handlung bzw. als Konflikt von Gesetz und Streben nach Glückseligkeit.

Den Gedankengang Nietzsches konsequent verfolgend, muß die Unmöglichkeit eines Erzählens von Schauspielern sowohl allegorisch als auch konkret (etwa auf jene historische Wirklichkeit, die Nietzsche unmittelbar rezipierte) konzediert werden. Nietzsche verlangt versteckt hinter der verächtlichen Polemik gegen den Schauspielern, nicht weniger als eine Einsicht in den „Tod der Erzählung“. Wie aber der Tod Gottes nicht das Ende der Ethik (vielleicht noch nicht einmal das Ende der Metaphysik⁴⁴) nach sich zieht, so verlangt auch der Tod der Erzählung nicht ein Ende des Kunstwerks (und vielleicht noch nicht einmal das Ende einer präliminaren Ästhetik). Eine Darstellung der ethischen Ambivalenz kann aber in jenen ästhetischen Formen erfolgen, die das Erzählen allegorisch als leere Hülle desavouieren (wie das Nietzsche in *Also sprach Zarathustra* tut) oder aber konkret ausschließen: In der Wiedergeburt der Tragödie, aber auch in der Erzeugung einer „schauspielerischen“ Prosa, die Merkmale des Erzählens wie auktoriale Charakterschilderung, Fiktionalität und Ereigniserzeugung im Chrontopos ausschließt, die das erzählte Personal vieler und eindeutiger Figuren (wie im realistischen Roman) aufgibt und an seine Stelle wieder den ethischen Antagonismus

⁴¹Menke, in Maresch 1993, 394.

⁴²Daran anknüpfend, ließe sich auch über eine Kritik Nietzsches und Rozanovs durch Bachtin reflektieren. Eben weil Bachtin den „Schauspieler“ in der absoluten ästhetischen Ambivalenz des Karnevals nur erzählen denken kann, reduziert er die Funktion des Ethos auf die Konfrontation verschiedener Ideologeme, die in keiner festen Hierarchie mehr stehen. Nicht nur weil es keine übergeordnete ethische Instanz mehr gibt im Bachtinschen Roman, sondern weil das Erzähltwerden jede selbstregulierende Freiheit des Ethischen an eine wertnegierende Instanz des Erzähltwerdens bindet, die dem Karneval selbst strukturell wesentlich entgegengesetzt ist und ihn zu einer gewaltsamen Inszenierung des einen Erzählers macht, der "Karneval" wie vor Marionetten exekutieren läßt.

⁴³Vgl. Menke, in Maresch 1993, 398.

⁴⁴Vgl. als Konsequenz der Erneuerung zur berühmten Interpretation Nietzsches bei Heidegger 1980, 205-263 die Arbeiten von B. Groys 1992 und Sergl 1993b.

zwischen kollektiver Norm (bzw. antikem Chor) und dem reduzierten Personal von ein bis drei Schauspielern setzt. An die Stelle einer Vielzahl von der Erzählung ästhetisch „bejahter“ Diskurse tritt dann eine ethische Komplexität, die gegen eine Manipulation durch den Schauspieler immunisiert. Rozanov unterstreicht in seiner auf Nietzsche reagierenden Charakteristik des Schauspielers auch die Zwanghaftigkeit von dessen Spiel. Er "muß" spielen und zwar seine vielen und wechselnden Rollen. Diese Zwanghaftigkeit erst ermöglicht den tragischen Konflikt, innerhalb dessen ethische Normen in der Wirklichkeit aufeinandertreffen. Der Schauspieler selbst ist das "pustoe mesto" (der leere Fleck, die Null-Stelle, aber ideomatisch auch der Taugenichts) der absoluten karnevalischen Projektion⁴⁵.

Актёр – страшный человек, страшное существо. Актера никто не знает, и он сам себя не знает. Непременно перед тем, как «нашел поприще», он страшно томится, томится ему самому непонятным томлением. Он хочет кого-нибудь играть... Играть? – Ему нужно играть, без этого он задыхается, как пустое место без содержания; как платье, которое ни на кого не одето. Страшная сущность актёра в том, что он на кого-то должен быть «одет», – на короля, героя, мудреца, на Агамемнона или коллежского секретаря. Это вполне дьявольская вещь, и существо актёра глубоко-дьявольское.

Он, видите ли, «играет роли».⁴⁶

Der Schauspieler ist ein fürchterlicher Mensch, ein ungeheuerliches Wesen. Niemand kennt den Schauspieler, ja er kennt sich selber nicht. Bevor er jeweils „den Wirkungskreis gefunden hat“, quält er sich ganz gewiß fürchterlich, quält sich mit einer ihm selbst nicht verständlichen Qual. Er will jemanden spielen... Spielen? – Er *muß* spielen, weil ihm ohne das die Luft ausginge, wie einem leeren Fleck ohne Inhalt; wie einem Kleid, das keiner angezogen hat. Das fürchterliche Schicksal des Schauspielers besteht darin, daß er mit etwas „angezogen sein“ muß – als König, Held, Weiser, als Agamemnon oder Kollegiensekretär. Es ist eine durchaus teuflische Sache, und so ist auch das Wesen des Schauspielers zutiefst teuflisch.

Sehen Sie nicht, er „spielt Rollen“.

Einen philosophisch noch wesentlich avancierteren Versuch einer Textethik hat J. Vogl 1990 in seiner Arbeit *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik vorgelegt*.⁴⁷ Vogls Denken ist stark gekennzeichnet durch eine konsequente und bejahende Orientierung an einem zu kritischer Stellungnahme verpflichtenden Zeitgeist, repräsentiert durch die Positionen Foucaults und Lyotards, die Arbeiten von Derrida aus den achziger Jahren und vor allem durch den gemäßigten Neomarxismus von Deleuze und Guattari. Wie für letztere, so dient auch für Vogl das Werk von Kafka als vorbildliches Objekt ästhetischer und ethischer Textproduktion. Bereits dieser Aspekt des Vorbildlichen und des stets dem ethisch Wünschbaren und Adäquaten (ja vielleicht sogar noch Überlegenem), das Kafkas Werk hier attestiert wird, macht es aber auch schwierig, die für Vogl als "ethisch" zu diskutierenden Positionen aufzuspüren oder sie mit ihm in den Texten zu verfolgen. Der als solches konsequent unproblematische Text schafft sich vielmehr seine Probleme selbst, und dies ausschließlich inhaltlich im Rahmen jener literarischen Mimesis von konkret in der (politischen, juristischen usf.) Wirklichkeit vorhandenen Phänomenen, deren Quellen für Kafkas Werk so gerne nachgewiesen werden. Vogl versucht nun unter dem Stichwort "Pseudomimesis" von der Fiktionalität in Kafkas Texten abzusehen und behandelt sie z.B. wie Fallbeschreibungen innerhalb

⁴⁵Folgt man Rozanovs Beispielen, wird implizit deutlich, daß der "leere Ort" der Projektion dabei sowohl tragisch sein kann wie im Fall des wirklich geschlachteten und dann projizierten Vaters (Agamemnon), aber auch karnevalisch-grotesk, wie im Fall der Nase, die einen "leeren Fleck" (pustoe mesto) im Gesicht des "Kollegienassessors" Kovalev in Gogol's Erzählung *Nos* (Die Nase).

⁴⁶Rozanov 1914b, 294.

⁴⁷Vogl 1990. Die im Sammelband von Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994 zur literarischen Aktualisierung des Verhältnis Ethik – Ästhetik gesammelten Arbeiten, bleiben weit hinter Vogl zurück.

eines rechtsphilosophischen Diskurses⁴⁸. Die entscheidende Frage, warum Kafka aber Fiktions-Erzählungen und das heißt Kunst-Texte verfaßt und eben nicht Reportagen oder rechtsphilosophische Traktate, kann Vogl aber nur unter Hinweis auf eine Instanz der Gerechtigkeit umgehen, welche den faktographisch zu diskreditierenden Rechtstext gegen den ambivalenten Erzähltext stellt. Kafkas sensibel erspürter Dissens mit den herrschenden rechtlichen, politischen und moralischen Systemen wird als im manischen Schreibprozeß ins Werk gesetzter Dissens gegen alle Deutungen uminterpretiert. Dabei stützt sich Vogl bewußt nicht auf Argumente; kaum einmal wird in Vogls Arbeitstechnik auch nur ein vollständiger Satz als Zitat herangezogen. Was wie ein Rückzug auf die linguistische Ebene und damit die textpragmatische Analyse anmutet, wird aber nicht in Hinblick auf das signifikante Material verwertet. Vielmehr werden die einzelnen, im Zitat isolierten Motive und Halbsätze als Philosopheme an einen unverbrüchlichen ethischen Diskurs bzw. Begriffskanon von "Genealogie und Widerstreit" geknüpft⁴⁹. Kafkas Texte erscheinen dabei als eine Art "körperhafter" Figuren, deren eigenständige und ständige Bewegtheit selbst dem "Gesetz der Auslegung" unterworfen sind, dem sie aber durch die kollektiven und existentiellen Umstände unterworfen bleiben. Religion, Gesetz, Volk sind jene Instanzen, denen das Individuum unterworfen bleibt, wie Kafka bei seiner symbolischen Rekonstruktion der "Lage Abrahams" feststellt, zu denen er durch die Lektüre von Kierkegaards *Furcht und Zittern* angeregt wird⁵⁰. Was Vogl zu beweisen versucht, kommt einer Dekonstruktion seiner eigenen Lektüre gleich. Kafka negiert die Individualität in jener Ironisierung oder Massierung von Padoxen, mit welcher er sie in seinen Texten aufscheinen läßt. Die literarische Ethik ist somit notwendig an eine Preisgabe der Individualität gebunden, insofern es auch "Kafkas literarische Ethik" nicht geben kann, sondern nur eine allgemeine literarische Ethik, welche, wie im Falle von *Josephine, die Sängerin*, ihre als beliebig erkannte ästhetische Ausgestaltung durch "Kunst" und in der "Macht des Gesangs" nach einer gewissen Frist der Duldung "zurückpfeift"⁵¹.

Diesen rezeptionshermeneutischen Formen einer Vorstellung von Ethos in Literatur möchte ich einen analytischen Ansatz gegenüberstellen, der z.B. das Verhältnis von Kunst und Leben, Individuum und Kollektiv zumindest insoweit problematisieren hilft, wie das auch die Aristotelische Poetik für die Tragödie nahelegt. Auch in der griechischen Tragödie, selbst im Čechovschen Drama steht zwischen aktueller Kunst-Handlung und dem Leben die Rampe – selbst dann wenn das Drama losgelöst von seiner Realisation nur als literarisches Kunstwerk wahrgenommen werden sollte, wie dies bereits Aristoteles vorschlägt⁵². Kategorie nenne ich

⁴⁸Vgl. Vogl 1990, bes. 57ff zum Beispiel für diese Vorgehensweise in einer "Entdramatisierung des Verbrechens", das durch einen veränderten Zugriff des skeptischen Erzählers auf "Identifikation", "Konjektur" von "Indizien" und "Deduktion", sowie auf die "Rolle des Unbewußten" als Movens des narrativen "Protokolls" befördert wird.

⁴⁹Vgl. Vogl 1990, 170f.

⁵⁰Vgl. Vogl 1990, 190ff. Diese überzeugendste Darstellung der "literarischen Ethik" stützt sich allerdings auf die Rezeption Kierkegaards in Kafkas *Tagebüchern* und den *Briefen an Felice Bauer*, die von Vogl, ohne dies weiter zu problematisieren, als "literarische" Texte herangezogen werden. Auch bei Kafka scheint der Nachweis der Kategorie des Ethos am ehesten über die Problematisierung der Gattungspoetik erfolgen zu können.

⁵¹Vgl. Vogl 1990, 222ff. Bei der Deutung von *Josefine, die Sängerin* entwickelt Vogl eine Form hermeneutischer Utopie, die in der streng gegensätzlich verharrenden Dichotomie von Ethik und Ästhetik, von Kollektivinteresse und Kunst ein prädestiniertes Objekt für eine dialektische Versöhnung vorfindet. Hier läßt sich das Denken Lyotards, das die Unversöhnlichkeit von Kants Ästhetik und seiner Ethik so deutlich beklagt, andererseits den Schritt zu Hegel für zu gefährvoll hält, als eine utopische, überlegene und übergeordnete Ethik demonstrieren. Vogls Urteil über Kafka läßt sich dabei deutlich als Verteidigung des Moralisten Kafka gegen die moralischen Vorwürfe von G. Anders vernehmen.

⁵²Vgl. (auch im Hinblick auf die Dramatik Čechovs) Striedter 1992, 7. In der *Politik*, cap. 7 und 8 unterscheidet Aristoteles auch zwischen den gesellschaftlichen Funktionen von Musik, wobei er einen "ethischen Zweck" von einem "orgiastischen" differenziert. Während ersterer das intellektuelle Interesse auf die

das Ethos nur dann, wenn Ethos nicht nur ein (immer implizit und unabdingbar vorhandener) Bestandteil des literarischen Werks ist (der für den Rezipienten von besonderem Interesse ist), sondern wenn er in diesem besonders hervorgehoben oder problematisiert wird. Schon Aristoteles bemerkt, daß es möglich sei, einzelne Bestandteile des Kunstwerks (der Tragödie) besonders und damit „kategorial“ und „kategorisch“ hervorzuheben, wengleich selbstverständlich immer alle Bestandteile vorhanden sein müssen.

Nicht wenige bedienen sich dieser Teile (Mythos, Ethos, Lexis, Dianoia, Inszenierung und Melodik; A.S.), um gewissermaßen selbständige Arten daraus zu machen; immerhin besteht jedes Stück in gleicher Weise aus Inszenierung, Ethos, Mythos, Lexis, Melodik und Dianoia.⁵³

Wenn der Akzent in einem literarischen Text "auf die Erfüllung der inhaltlichen Vorschriften gelegt wird"⁵⁴, folgt er einer Poetik, in welcher die Kategorie des Mythos dominant ist. Wenn der Akzent in einem literarischen Text entsprechend auf die Erfüllung der lexikalischen Vorschriften gelegt wird, folgt er einer Poetik, in der Rhetorik, Argumentation, Sprachstil und Textform dominant sind. Solche Poetiken waren in der russischen Literatur seit der Normierungstätigkeit Lomonosovs und dem Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts bis herauf ins zwanzigste Jahrhundert dominant⁵⁵. Erst etwa der sozialistische Realismus betont wieder fast ausschließlich inhaltliche Vorschriften und erinnert deshalb an vorklassizistische Poetiken des 17. und 18. Jahrhunderts⁵⁶.

Literarische Texte, welche die konstitutiven Sätze des Ethos, welche ihnen zugrunde liegen, selbst besonders thematisieren, bilden eine Klasse von Texten, die ich Texte mit Akzent auf der Kategorie des Ethos nenne. Solche Texte waren in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts von großer Bedeutung, wengleich sie vor allem durch Übersetzungen (z.B. Voltaire, Lessing) und die komisch-satirische Literatur repräsentiert werden. Eine besondere Ausprägung des ethischen Texts wird um die Jahrhundertwende im Brieftext und im Reiseroman erreicht⁵⁷, sowie in der revolutionären Dichtung des Arzamas⁵⁸. Danach haben ethisch akzentuierte Texte in der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts eine spezifische nichtdominante Tradition: Sie werden immer wieder von der Kritik gefordert und sogar gefunden (z.B. Belinskijs Rezeption Gogol's), erweisen sich dann aber als mißverständlich. In anderen Fällen wird mit dem ethischen Akzent vor allem politisch operiert, gerade indem man diesen jedoch nicht deutlich herausstellt – und so die Leerstelle eines ethischen Akzents erzeugt (z.B. Turgenevs Darstellung der Leibeigenschaft in den frühen Dramen und in den *Zapiski ochotnika*; die Nihilismusdebatte der sechziger Jahre⁵⁹; Ostrov-

Struktur des Kunstwerks lenkt, involviert das "orgiastische" den Hörer unmittelbar in den Affekt, um ihn zu entspannen oder zu unterhalten. Die Voreinstellung des Rezipienten, definiert ein politisch (und d.h. für Aristoteles kollektiv) gesteuertes Interesse an der Wirkung von Kunst, das Aristoteles im Sinne der Politik begrüßt; vgl. Golden in Rorty 1992, 379ff.

⁵³Aristoteles Poetik 6, 11-15 nach 1982, 20f.

⁵⁴Proß 1986, 73.

⁵⁵Auch Aristoteles hält diese rhetorisch dominierte Wirkungsästhetik für typisch für die „klassische“ Periode der griechischen Tragödie, weist aber darauf hin, daß diese bereits bei Euripides und noch stärker bei Agathon in den Hintergrund trete; vgl. Poetik cap. 18 und 19. (1982, 60f), und in den Euripides-Erläuterungen in Poetik cap. 14 (1982, 40ff) – siehe dazu Teil IV. dieser Arbeit.

⁵⁶Vgl. Smimov 1979, 5ff und Murašov 1993.

⁵⁷In Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika* und bei Radiščev; vgl. Berštejn 1988, 172ff. und die gesammelten Arbeiten zu diesem Thema bei Lotman I.

⁵⁸Vgl. Zelinsky 1975.

⁵⁹Koschmal 1983.

skijs seit Dobroljubov als gesellschaftskritisch rezipierte Dramatik⁶⁰). Einen besonders problematischen und vielschichtigen Sonderfall bildet sicher Tolstoj⁶¹, der im Laufe dieser Arbeit aus Rozanovs Blickwinkel mehrmals angesprochen werden soll⁶². Im folgenden soll die Kategorie des Ethos beispielhaft auch hinsichtlich ihrer historisch-programmatischen und kollektiv identitätsstiftenden Funktion für das Traditionsbewußtsein der russische Literatur um 1900 wiederum an Rozanov (dem Kritiker und Literaten) und Čechov (als Dramatiker) herausgearbeitet werden.

Jurij Lotman definiert in seinem grundlegenden Werk zur *Struktura chudožestvennogo teksta* (Struktur des künstlerischen Texts) den Sujettext als literarischen, künstlerischen Text. Der Sujettext ist gekennzeichnet durch das Vorhanden- bzw. Zuhandensein von mindestens einem Ereignis. Dieses Ereignis besteht im Überschreiten einer Grenze. Eine solche Grenze kann entweder eine topologische oder chronotopische Schwelle sein oder es handelt sich um eine ethische Norm, die verletzt wird bzw. verletzt werden könnte⁶³.

Texte, die kein Sujet enthalten, etwa nichtfiktionale (Kurz-)Texte, enthalten dementsprechend auch kein sujeterzeugendes Ereignis. In ihnen wird keine Grenze überschritten; während topologische oder chronotopische Grenzen derart nicht in den sujetlosen Text eingeführt werden können, ist es dennoch möglich, in ihm ethische Normen abzugrenzen bzw. ethische Normen konstitutiv implizit zu supponieren. Solche sujetlosen Texte können zu einem wesentlichen Teil aus der Formulierung und Darstellung von ethischen Normen bestehen. Literarische Texte, welche die ihnen zugrunde liegenden ethischen Normen selbst stark thematisieren und die ethische Normen an die Stelle von Ereignissen (konstitutiven Grenzen) setzen, nenne ich, analog zum Begriff der "Einstellung" bzw. des intendierten "Akzents" (ustanovka) bei Tynjanov und Ėjchenbaum und vor allem der ästhetischen "Dominante" bei Jakobson und Mukařovský, Texte mit ethischer Dominante oder dominant ethische Texte⁶⁴.

Wenn Mukařovský in seiner Studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální funkce*⁶⁵ von 1936 die ästhetische Funktion als die "leere" Gesamtheit aller Werte bezeichnet, die keinen Inhalt und damit auch kein Ziel haben, so differenziert er davon ausgehend auch einen Begriff der "außerästhetischen Werte" (hodnoty mimoestetické), zu denen er jene sozial gültigen Werte rechnet, auf die der Rezipient als soziales Faktum gleichsam unweigerlich rekurriert⁶⁶. Mukařovský trennt dadurch die Ebenen einer ästhetischen Integrität und der sozialen Wertsetzung, zu der auch der Katalog jeweils bestimmter ethischer Sätze gehört, streng voneinander ab. Erstere führt ihn letztendlich zu einer reinen Formalästhetik, deren Präliminarität deutlich an phänomenologische Konzeptionen anschließt und alle sich mit der Definition des Kunstwerks als eines Zeichens auftuenden hermeneutischen Schwierigkeiten aufrechterhält⁶⁷. Schwieriger als das letztlich zu vernachlässigende Problem einer exakten und stabilen Definition des Begriffs Ästhetik, scheint die Tatsache, daß die außerästhetischen

⁶⁰Vgl. L. Lotman 1961, 279ff und Sergl 1994.

⁶¹Vgl. im Anschluß an Šestov 1923 neuerdings Gustafson 1984 und Šilbajoris 1991, 68ff. Zum ethischen Lebenskonzept vgl. auch Galagan 1981, 126ff.

⁶²Vgl. Rozanovs Interpretation von Tolstoj's nachgelassenem Drama *Živoj trup* (Der lebendige Leichnam) "Nezdannaja p'esa Tolstogo" (Ein unveröffentlichtes Stück Tolstoj's), in dessen Sujet Rozanov sein eigenes ethisches Problem in Form eines Fiktionstexts wiedererkannte; vgl. Rozanov 1990c, 284-291.

⁶³Vgl. Lotman 1970, 280-289.

⁶⁴Zur Definition des Begriffs der "ästhetischen Dominante" vgl. Jakobson 1935 [in Mierau 1991, 258-264] und Jakobson 1976, 57-62; vgl. dazu auch Hansen-Löve 1978, 312 und H. Schmid 1976.

⁶⁵Mukařovský 1966, 7-65; deutsch in Mukařovský 1967, 7-112.

⁶⁶Vgl. in Bezug auf Rozanov Vojvodík 1994, 2ff.

⁶⁷Vgl. dazu die strukturierenden Darlegungen bei Apel 1957, auf deren Gültigkeit zur Kritik des tschechischen Strukturalismus auch Chvařík 1987, 171ff; 202f hinweist. Ähnlich, wenn auch einseitig auf die phänomenologische Komponente konzentriert, ist die Darstellung durch Holenstein 1975.

Werte auch als sozial wirksame Fakten⁶⁸ selbst ästhetische Relevanz erhalten können, ja teilweise selbst ästhetisch wahrnehmbare Gestalt haben sollen. Die Trennung von Ästhetik, und damit der Kunst des Kunstwerks, von den außerästhetischen Aspekten, die im Rahmen der Wahrnehmung des Kunstwerks hineinspielen, ist dann eine falsche Unterscheidung, wenn man nicht der Meinung ist, daß nur dasjenige Zeichen ein Kunstwerk sein kann, in dem der ästhetische Wert (als Produktions- und Rezeptionsnorm) in jedem Fall dominiert. Einen dominant ethischen Text zu denken, bedeutet nicht die Ablehnung des Ansatzes von Mukařovský, sondern dessen Sprengung. Das einwegig von der Konstitution der Ästhetik her gedachte Modell Mukařovskýs wird auf ein dynamisches Modell hin geöffnet. Innerhalb eines solchen Modells müßten sich – analog zu den außerästhetischen Werten – z.B. auch außersoziale und außerethische Werte differenzieren lassen, die jeweils im speziellen Fall keine eigene Perspektivierung und damit auch keinen Inhalt besitzen. Das bedeutet letztlich, daß auch sie, etwa in Form ethischer Konstanten sich als leere Funktionen manifestieren können. So wie Produzent und Rezipient jeweils ein individuelles ethisches Wertesystem besitzen, das im intersubjektiven Kontext funktional aktiviert werden kann, so besitzen sie auch individuell ein ästhetisches Wertesystem. Das Kunstwerk steuert und koordiniert im dynamischen Modell vor allem den Prozeß der Aktivierung bzw. Deaktivierung bestimmter Wertesysteme und schafft somit die Konstanten des axiologischen Konflikts bzw. der axiologischen Harmonie, die es gleichzeitig repräsentiert.

Mukařovský betont hinsichtlich der Dynamik der ästhetischen Funktion für das soziale Faktum deren intentionalisierte (und damit substantiell „ästhetische“) Aufgabe als Initiator von Tabubruch, Paradigmenwechsel und historischer Innovation. Man könnte nun die These exponieren: Im Gegensatz zu den dominant ästhetischen Texten sind dominant ethische Texte so im mehrfachen Sinne phänomenologischer Definition wesentlich konservative Texte. Ihr Ziel ist die Notation, zum Zweck der Wahrung einer „ursprünglichen“ Konstitution als Wahrheit und/oder als Tradition von Wertdifferenzen. Sie thematisieren Rangordnungen und schaffen die Möglichkeit einer künstlerischen Repräsentation von Wertdifferenzen. Die ständische Festlegung des Personals der Tragödie z.B. entspricht der notwendigen Wertsetzung von Diskursakten als ereignishaften bzw. ereignissetzenden Handlungen, die Abhängigkeitsverhältnisse illustrieren⁶⁹.

Søren Kierkegaard setzt in *Enten – Eller* (Entweder – Oder; 1841) ein "ethisches" gegen ein "ästhetisches" Lebenskonzept, das repräsentiert wird durch die Texte (und Textgenres), die jeweils dem Ethiker oder dem Ästhetiker als ihrem (fiktiven) Autor zugewiesen werden⁷⁰. Der Ethiker ist der Verfasser der Texte, welche die eigene Ethik (und also den eigenen Charakter als ein Charaktermodell) auf dem Hintergrund der geltenden religiösen, moralischen und politischen Konstitutionen reflektiert; der Ästhetiker ist jenes Charaktermodell, der selbst

⁶⁸So hat sie K. Mannheim beschrieben, auf den Mukařovský ja ausdrücklich referiert und dem er die Theorie des permanenten und dynamischen Wertungsdrucks verdankt; vgl. Chvatík 1987, 33ff.

⁶⁹Vgl. zum Kontext von *Sprechakttheorie und dramatischer Dialog* das Werk von Schmachtenberg 1982. Zur "konservativen" Struktur der Bedeutungsveränderung bei Adressierung von Diskursen, bzw. durch das Kreieren von Diskursakten vgl. Deleuze 1993, der "Sprechakttheorie" und das Hegelsche Denken des Paradoxes im Herr-Knecht-Verhältnis zu einer Darstellung der *Logik des Sinns* zu verbinden sucht. Vgl. auch die Umsetzung von Kafkas Dialogen aus dem Romanfragment *Der Verschollene* in eine Darstellung der durch die Diskursakte manifestierten *Klassenverhältnisse* bei J.-M. Straub/D. Huillet 1983; vgl. dazu Deleuze 1991b, 324ff, der in den „Sprechakten“ filmische Manifestationen des politischen "Widerstands" gegen den Schrifttext erblickt.

⁷⁰Kierkegaard 1975, v.a. 704ff. Bereits Ju. Ivask führt in seiner Einleitung zur Ausgabe Rozanov 1956, 47 den Vergleich Rozanovs mit Kierkegaards *Entweder – Oder* ein. Kierkegaard wird als "Meister" des "Beicht"-Diskurses herausgestellt, an den Rozanov stilistisch affirmierend, jedoch im Hinblick auf das existentielle Modell kritisch anknüpft.

kein Ethos besitzt oder gegen jedes vorhandene ethische Modell rebellieren will, d.h. der Charakter ohne Charakter, der ohne Konstitution ganz die Erkenntnisfähigkeit auf die Gestaltung von Sprache und Handlung anzuwenden trachtet. Obwohl Kierkegaards Text insgesamt stark mit der Faszination des zweiten Modells operiert (um es zu demonstrieren), unterstreicht er letztlich auch die Gültigkeit des ersten. Bei Kierkegaard wird das Ethos als vollkommen existentielle Konstitution literarisiert. Er definiert: "Die Ethik erklärt das Allgemeine in der Differenz"⁷¹.

Dies geschieht mit zwei Argumenten. Erstens behauptet der Verfasser der "Papiere von B." in seiner Abhandlung über das "Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen", daß "das Wählen ein eigentlicher und stringenter Ausdruck für das Ethische sei, [...] eine ästhetische Wahl aber ist keine Wahl"⁷². Wenn die Möglichkeit der Wahl nicht gegeben ist, kann es auch keine Dynamik und keine Spannung geben.

Zweitens wird behauptet, das Verhältnis zwischen dem Ethischen und dem Ästhetischen entspreche nur dann einem Gleichgewicht, wenn es in eine Reihenfolge, d.h. in eine zeitliche und axiologische Ordnung umgesetzt werde.

[...] wenn die Wahl nur erst gesetzt ist, kehrt alles Ästhetische wieder, und Du wirst sehen, daß damit erst das Dasein schön wird und daß es einem Menschen erst auf diesem Wege gelingen kann, seine Seele zu retten und die ganze Welt zu gewinnen, die Welt zu gebrauchen, ohne sie zu mißbrauchen.⁷³

Kierkegaards Praxis, welche die gegensätzlichen, einander ausschließenden Charaktere nicht direkt im Rahmen einer Sujethandlung oder eines Dialogs konfrontiert, sondern sie nur unter der Dominante der argumentativen Charaktere gegeneinander anspielen läßt, erscheint selbst als ein musterhaftes Beispiel für einen Text mit ethischer Dominante innerhalb der Literatur des 19. Jahrhunderts. Eine konstitutive Rolle für diese dominant ethische Konstituiertheit (bei gleichzeitiger Destruktion der Funktion von Figuren als Figuren und Charakteren als Charakteren) spielt die Montage des Textganzen aus verschiedenen nicht sujethaltigen und nichtfiktionalen Textsorten wie Aphorismus, Tagebuch, Brief, Predigt, Gebet, Essay⁷⁴.

A. Flaker versteht die Reihung der Prosakurztexte in Rozanovs *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* bereits als eine Montage, die den Montageformen der synchronen Avantgarde zur Seite zu stellen ist; er spricht in diesem Zusammenhang von "bruillon"⁷⁵. Flaker übersieht jedoch, daß die montierten Materialien selbst aus ganz spezifischen Textsorten gewählt sind. Vor allem unterstreicht die Bezeichnung "bruillon" den chaotischen, vor dem Schöpfungsakt anzusiedelnden Charakter der Montage. Dieser jedoch ist von Rozanov, im Gegensatz zur avantgardistischen Praxis, nicht dominant intendiert. Immer wieder unterstreicht Rozanov die Selbständigkeit des Einzeltexts, der in jeder Hinsicht unabhängig von jeder montierten Textumgebung, sei sie nun autorzentriert oder textsortenzentriert (wie in der Zeitung), seine Selbständigkeit behauptet. Die Titel von Rozanovs Sammlungen oder Montagen proklamieren keine neue Form der Großgattung, sondern die Eigenständigkeit und Unwiederholbarkeit

⁷¹Kierkegaard 1975, 880.

⁷²Kierkegaard 1975, 715.

⁷³Kierkegaard 1975, 729.

⁷⁴Sowohl Rozanov als auch Čechov kannten die ins russische übersetzten Werke von Kierkegaard, wenn gleich sie ihn vielleicht nicht in jener für sie spezifischen Bedeutung erkannt haben. Vgl. zur russischen Kierkegaardrezeption Čertkov 1986 und Jensen 1992. L. Šestov hat später festgehalten, daß Dostoevskij in der russischen Kultur jene Stellung eingenommen hat, die historisch eigentlich Kierkegaard gebührt hätte; vgl. Šestov 1939.

⁷⁵Vgl. Flaker 1975, 153; vgl. dazu auch Grübel 1993c, 142.

der Einzeltexte, jeweils unabhängig von ihrem Umfang⁷⁶.

Was die vorliegende Arbeit nicht leisten kann, ist, das Versprechen einer literaturwissenschaftlichen Methode abzulegen. Die im folgenden vorgeschlagenen Lektürewesen betrachte ich vielmehr als Beispiele, mit deren Hilfe bestimmte Prozesse der Erzeugung und Qualitätsschöpfung von Kunst nachvollzogen werden können. Daß Beispiele keine Argumente im Sinne einer wissenschaftlichen Logik in der aristotelischen Tradition ersetzen können, wird dabei mit deutlich. Gegenbeispiele lassen sich ebenso finden – und an verschiedenen Stellen der Arbeit sind sie nach Maßgabe wiederum beispielhaft berücksichtigt worden. Andererseits kann von einer hier angelegten poetologischen Rekonstruktion eines für literarische Kunstwerke oft spezifischen Verfahrens nicht verlangt werden, daß sie eine methodische Stringenz aufweist, die auch andere Methoden (welche eventuell hier im- oder explizit kritisiert werden) nicht leisten. Bereits Aristoteles betont, daß Ethik nicht mit wissenschaftlicher Logik im mathematischen Sinne erfaßt werden könne. Dagegen spielt der statistische Aspekt für seine Argumentation eine große Rolle⁷⁷. Noch deutlicher spricht sich Kierkegaard gegen einen "systematischen" Zugang zur Ethik aus und befürwortet eine kritische und problemorientierte Darstellungsweise:

Die wissenschaftliche Einleitung distrahiert durch ihre gelehrte Bildung (Erudition), und die Sache bekommt das Aussehen, als wäre das Problem in dem Augenblick vorgetragen, wo das gelehrte Forschen sein Maximum erreichte, d.h. als wäre das gelehrte und kritische Streben zur Vollkommenheit hin dasselbe wie das zum Problem hin; und der rhetorische Vortrag distrahiert dadurch, daß er den Dialektiker einschüchtert; die systematische Tendenz aber verspricht alles und hält gar nichts. Das Problem kommt also auf diesen drei Wegen gar nicht zum Vorschein, besonders nicht auf dem systematischen.⁷⁸

Die vorliegende Arbeit versucht nun durch Beispiele (die keine Argumente sein können und keine Methode propagieren⁷⁹) zumindest auch einige Antworten und Anregungen zu geben auf Fragen nach dem Textstatus außertextueller Kategorien (z.B. in Hinblick auf die Spezifik des Unterschieds zwischen im typologischen Sinne „modernen“ und im typologischen Sinne „postmodernen“ künstlerischen, aber nicht ästhetischen Verfahrensweisen), welche in jüngerer Zeit durch unterschiedliche theoretisch-methodisch Forderungen als Desiderate in der Slavistik formuliert worden sind, so z. B. von I. P. Smirnov und A. A. Hansen-Löve⁸⁰.

Die Untersuchung des literarischen Ethos versteht sich desweiteren als ein Versuch, das von W. Schmid in seinem Vortrag *Analysieren oder Deuten*⁸¹ eingeforderte Verbindungsglied zwischen analytisch-strukturalistischen Arbeitsmethoden und hermeneutischer Interpretation im Hinblick auf einen bestimmten Typos von Texten, nämlich den nichtfiktionalen, publizistischen Kunsttext, zu konstruieren. Bis zum abschließenden Teil, der mit A. Čechov

⁷⁶Grübel 1993c, 144 greift zu kurz mit der Charakterisierung, daß bei "Rozanov Titel [stehen], die entweder die Gattungen der zyklisierten Kurzprosa bezeichnen oder aber thematische Bereiche angeben, die geradezu durch Handlungsarmut ausgezeichnet sind".

⁷⁷Vgl. den Kommentar zu Aristoteles Nik. in 1972, 309.

⁷⁸Kierkegaard 1982, 12f.

⁷⁹Methodenkritische Argumentation weckt die Erwartung auf eine methodologische Alternative. Obwohl diese Erwartung selbst eine Inkonsequenz beinhaltet, ist einzuschränken, daß die Darstellung eines a-methodisch, oft sogar antimethodisch ausgerichteten Autors niemals der Prämisse einer übergeordneten Methode folgen darf. Beispiele für die literarische Funktion des Ethos aufzuzeigen, darf ebenfalls nicht heißen, den Nachweis von Ethos selbst als eine kunsttheoretische Methode vorzuschlagen. Nur davor warnt Aristoteles, wenn er den Primat des Mythos betont; vgl. Nussbaum in Rorty 1992, 64f.

⁸⁰Vgl. Smirnov 1990 und Hansen-Löve 1993b, 243ff.

⁸¹Schmid 1987, 101-120.

wiederum auf jenen Autor zurückgreift, an dem auch W. Schmid das von ihm beschriebene interpretatorische Dilemma illustriert, sollen dabei auch wesentliche theoretische Schwierigkeiten solcher Konstruktionen erörtert werden. Die sichere Basis einer monographischen und analytischen Basis der Textinterpretation muß dabei immer wieder verlassen werden. Der Versuch, einen anderen Blickwinkel auf die Erzeugung von Kunst zu erschließen, ist immer und notwendig damit verbunden, sich differenziell von anderen Interpretationsweisen kritisch zu distanzieren. Wenn sich texthermeneutische Lektüren auf den rezeptionsästhetischen Aspekt konzentrieren, analytische Lektüren dagegen auf eine Texterzeugungsästhetik, dann bietet bereits eine Vertauschung dieser Parameter Möglichkeiten zur Überprüfung von Interpretationsergebnissen. Jeder überprüfende, kritische und essayistische Zugang, der die verschiedenen zitierten Quellen einer einseitigen (und eben für den Argumentationsvorgang dieser Arbeit kursorisch verkürzten) Rezension unterzieht, schreibt keine Urteile mit dem Anspruch wissenschaftlicher Objektivität. Der kritische Zugang versucht vielmehr kritisierte Positionen als Sprossen jener Leiter zu verwenden, an der man (wie es in Punkt 6. 54 des Wittgensteinschen *Tractatus logico-philosophicus* heißt) hinaufsteigt, um sie danach wegzuworfen⁸².

2. Der Autor

a. Monographische Tradition

Vasilij Rozanov ist Autor von Texten. Deshalb ist er „rechtermaßen“ Objekt einer literaturwissenschaftlichen Darstellung, die sich einer monographischen Fragestellung widmet⁸³. Rozanov war selbst Verfasser nicht nur kritischer, sondern auch einiger umfangreicher monographischer Arbeiten – über Schriftsteller (Dostoevskij, Leont'ev), Philosophen (Strachov) und bildende Künstler (Nesterov). Darüber hinaus finden sich kürzere, kritische und rezensierende monographische Darstellungen zu vielen anderen Persönlichkeiten des geistigen Lebens. Abgesehen von Dostoevskij, den er gekannt zu haben träumte⁸⁴, war er mit diesen Denkern und Künstlern auch persönlich bekannt. Eine Monographie über Rozanov ist so immer auch eine Monographie über einen Monographen. Bereits die erste Monographie über Rozanov, Gollerbachs *V.V. Rozanov – žizn' i tvorčestvo* (V.V. Rozanov, Leben und Werk), stellt eine daran anknüpfende doppelte Frage⁸⁵. Gollerbach war während der letzten Lebensjahre Rozanovs mit diesem bekannt geworden und vor allem nach 1917 ein vertrauter Partner in Gespräch und Briefwechsel. Rozanov war ein angesehener und einflußreicher Publizist, der sich für Gollerbach verwandt hat. Und es kann Rozanov nicht entgangen sein, daß sich Gollerbach freiwillig in die Rolle des Monographen hineinlebte. Rozanov hat ihn schließlich selbst so behandelt. Im Brief vom 29.8. 1918 schreibt er an ihn:

⁸²Versöhnung und Kompromiß beschreiben keine Position, sondern selbst gut gemeinte Vorhaben. Wer "Ethos" beschreiben will, kann das nicht tun, indem er proklamiert, daß aus Ethos Tugend resultiert. Um Grenzziehungen zu hinterfragen, müssen sie erst einmal – und sei es aus der Position des *advocatus diaboli* – aufgezeigt werden; vgl. z.B. zur Opposition „éthos“ – „hamartia“ Schrümpf 1970 und 1989, 137-156.

⁸³Vgl. zum "immanenten" und "moralischen" Anspruch der Literaturwissenschaft auf den literarischen Text Bachtin 1979, 349. Zu diesem Problem neuerdings ausführlich Abel 1993, 135ff.

⁸⁴Zu Rozanovs Philosophie der Vaterschaft und der Rolle von Dostoevskij als biographischer Fixation vgl. Pjatigorskij 1980, 229ff. Pjatigorskij betont besonders die bei Rozanov aufscheinende Begeisterung für das Suggestive und Disziplinierende des Katholizismus, das sich in der Beziehung zwischen Dostoevskij und Rozanov, Darsteller und Darstellendem widerspiegeln soll (ebd., 235f).

⁸⁵Vgl. dazu den Kommentar von Ljudmila Il'junina in Rozanov 1989b, 62.

Из дневника.

«Я так счастлив, милый Эрих, что вы обо мне пишете: это не „удовольствие“, а именно счастье. К чему скрывать, лукавить. „Не нужно этого, не нужно“. Это бяка.

Сейчас – перечитываю. *Лучше конечно – о безволии.* Вообразите: Флоренский точ в точ мне также сказал. Я ему тоже в Посаде, упомянул как то о своем *безволии*, приписывая его пророку своему („яко-бы пороку“, о котором сам же сказал). Он ответил буквально так: „Нет, Вы ошибаетесь: Я очень присматривался к гениальным людям, по биографии и пр., вообще к людям исключительно одаренным, и нашел, что, чем одареннее они, чем слабее их воля над собою.“»⁸⁶

Aus dem Tagebuch.

„Ich bin so glücklich, lieber Erich, daß Sie über mich schreiben: das ist kein ‚Vergnügen‘, sondern tatsächlich Glück. Wem es verbergen, wozu sich verstellen. „Das braucht es doch nicht“. Das ist Koketterie.

Jetzt lese ich es nochmal. *Am besten ist sicher das über die Willenlosigkeit.* Stellen Sie sich vor: Florenskij hat es mir Punkt für Punkt genauso gesagt. Ich hab ihm gegenüber hier in Posad meine *Willenlosigkeit* erwähnt, ihm mein Laster beschrieben („quasi Laster“ wie ich es selber nenne). Er hat mir buchstäblich folgendermaßen geantwortet: „Nein, Sie täuschen sich: *Ich war sehr fixiert auf die Beobachtung genialer Menschen, auf die Biographie usf.*, überhaupt ausschließlich auf Menschen *mit Begabung, und ich habe herausgefunden, daß ihr Wille sich selbst gegenüber desto schwächer ist, je begabter sie sind.*““

Rozanov freute sich darüber, daß auch über ihn "biographisch" geschrieben wurde⁸⁷, doch hatte er Angst, sich dafür selbst verstellen zu müssen, den Willen, die Kontrolle über sich zu verlieren. Gollerbach war für Rozanov eine Art Eckermann⁸⁸. Der Kontakt war der des jüngeren zum viel älteren, aber nicht der des Lehrers zum Schüler oder gar der des Assistenten oder Sekretärs⁸⁹. Gollerbach und Rozanov haben sich auch nur selten persönlich getroffen. Die Schilderung von Rozanovs Privatleben und von Rozanovs Diskurs verläßt sich auf Berichte Dritter und mündet am Schluß der Monographie in eine Auswahl von Briefen, die Rozanov an Gollerbach sandte, als wollte Gollerbach zeigen: das ist wirklich Rozanovs eigentlicher Diskurs⁹⁰. Gollerbach überführt die Form der wissenschaftlichen Monographie nach und nach in die des Briefwechsels, deren Autorität doch wiederum nur aus der persönlichen Bekanntschaft, dem Gespräch erwächst. So wird die Monographie zum Vermächtnis, zum letzten Willen Rozanovs. Und sie wird zu einem politisch sensiblen Text. Die Veröffentlichung der Monographie in Petrograd 1922 als "kritisch-biographischer Essay" (kritiko-biografičeskij očer) richtete sich weniger kritisch gegen Rozanov als ganz bewußt gegen das politische System⁹¹. Gollerbach rechtfertigt den monographischen Zugang, der das Werk

⁸⁶Zitiert in Gollerbach 1922, 93f.

⁸⁷Die mangelnde intellektuelle Reaktion auf seine literarischen Ambitionen außerhalb von Pflichtrezensionen, vor allem verbunden mit dem Desinteresse an seiner Person außerhalb seines Freundeskreises, hat Rozanov tief verunsichert. Obwohl sein robustes Selbstbewußtsein Trotz vortäuschte, war seine Sensibilität verletzt: "[...] не угадал моего интимного: Это – боль; какая то безпредметная, безпричинная и почти непривычная. Мне кажется – это самое поразительное, по крайней мере – необъяснимое. Мне кажется, с болью я родился [...]" (Rozanov 1990, 477f: [...] erriet nichts von meinem Innenleben: Das ist Schmerz; ein gegenstandsloser, grundloser und fast ununterbrochener. Mir scheint, das ist das Erstaunlichste und zumindest unerklärliche. Mir scheint, daß ich mit dem Schmerz zur Welt kam [...])

⁸⁸Vgl. zu Eckermann Rozanov 1990c, 493.

⁸⁹Gollerbach 1922, 95.

⁹⁰Gollerbach 1922, 97; Gollerbach betont besonders die durch die äußeren Umstände forcierte Diskursmüdigkeit Rozanovs: "[...] а главное – усталость, безмерная усталость (он так и писал огромными буквами «УСТАЛ», «усталость», «все устаю»). " ([...] aber hauptsächlich die Müdigkeit, unermeßliche Müdigkeit [er schrieb sogar mit großen Buchstaben „ICH BIN MÜDE“, „Müdigkeit“, „immer wieder müde“]).

⁹¹Gollerbach 1922, 88f.

durch eine Analyse der Autorpsychologie auch demjenigen Leser erschließen will, der den biographischen Autor nicht kennen konnte.

В Розанове писатель и человек поясняют и дополняют друг друга. Вот почему изучать его жизнь нужно в свете его творчества. И вот почему в корне ошибочен формально-критический подход к Розанову. Его можно понять только «изнутри», только психологический анализ может привести к постижению Розанова. Его «лицо» есть и «философия». В творчестве его выразилось все своеобразие его изумительной души, в одних появлениях чарующей нас, в других – заставляющей содрогаться.⁹²

Bei Rozanov erhellen und ergänzen sich Schriftsteller und Mensch gegenseitig. Deshalb muß sein Leben im Lichte seines Schaffens studiert werden. Und deshalb ist auch ein formal-kritischer Zugang zu Rozanov schon von der Wurzel her fehlerhaft. Man kann ihn nur „von innen“ verstehen, die psychologische Analyse kann zu einem Erfassen Rozanovs hinführen. Seine „Person“ ist auch „Philosophie“. In seinem Schaffen drückte sich all das Eigentümliche seiner erstaunlichen Seele aus, welche uns in einigen Erscheinungen bezaubert, in anderen erschauern macht.

Das von Gollerbach erzeugte Gattungshybrid ist der Versuch einer Innovation des biographischen Genres in der russischen Literatur und muß mit den Arbeiten von Geršenzon, Gippius, Kuzmin und Tynjanov zu den stilbildenden Werken gerechnet werden⁹³. Es gehört bereits in den Kontext der noch von Rozanov (wohl zusammen auch mit Gollerbach) entworfenen Werkausgabe, die als Bände IIL und IL bereits eine Monographie ("Bio- i bibliografičeskie materialy") vorsahen⁹⁴. In Gollerbachs Darstellung ist Rozanov Philosoph. Sein Werk ist nicht nur schriftstellerischer Art, es bezeichnet die Summe seines lebendigen Wirkens. Die Person des Autors als Gesicht ("lico") und eine faksimilierte Seite eines handschriftlichen Briefs an Gollerbach, die vom Monographen als Ermächtigung im Vermächtnis des Verstorbenen verstanden wird, illustrieren als Frontispiz das monographische Paradox von „Leben und Schaffen“. Durch Gollerbachs Biographie wird der Philosoph, der lebendige Mensch Rozanov zum Teil der Literatur. Rozanov wird zum Auftraggeber und Vorbild für eine Kunstfigur, deren Literarizität mehr mit der psychologischen Qualität seiner Person als mit den künstlerischen Strukturen seiner Werke zu tun hat.

Ohne Zweifel kann man viele Probleme bei allen Darstellungen Rozanovs aus dieser initialen Selbsthistorisierung herleiten⁹⁵. Sie lenkt die Aufmerksamkeit weder auf Rozanovs Charakter noch auf Rozanovs Werk, sondern auf das Hybrid des "Charakters von Rozanovs Werk"⁹⁶. Und doch geht die Vertauschung bei Rozanov noch einen Schritt weiter. Rozanov plädiert auch in seinem Werk für den paradoxalen Gedanken einer radikalen Subjektivität der Seele – bei gleichzeitiger Annahme einer positivistisch-utilitaristischen Objektivität hinsichtlich des Körperlichen, der Gegenstandswelt und eben auch der Literatur.

Daß die Person Rozanov der wichtigste Aspekt von Rozanovs Schaffen sei, ist nicht nur die Methode der Darstellung Gollerbachs oder eine positivistische Tradition von literaturwissenschaftlicher Arbeit. Es ist ein essentieller und systembildender Gedanke in Rozanovs eigener Poetik. Wenn man überhaupt den Begriff Poetik im streng aristotelisch normierenden Sinne gebrauchen will, handelt es sich sicher um den von vornherein einzigen ebenso unproblematischen wie verbindlichen Aspekt einer literarischen Poetik Rozanovs. Eine nachpositivistische Literaturwissenschaft, die nach einer größtmöglichen Differenzierung zwischen

⁹²Gollerbach 1922, 4.

⁹³Ejchenbaum 1969, 408ff.

⁹⁴Rozanov 1991b, 253.

⁹⁵Vgl. hierzu auch die jüngste Biographie Nosev 1993, die hinter jeder als authentisch markierten Äußerung Rozanovs Rhetorik und Selbststilisierung auszumachen trachtet.

⁹⁶Sinjavskij 1982, 33ff.

Autor und Kunstwerk strebt⁹⁷, muß in diesem Falle ein negatives Ergebnis dieses Differenzbemühens hinnehmen: Der Autor Rozanov ist die biographische Person Rozanov⁹⁸. Die Zusammenarbeit mit Gollerbach aber hat noch einen weiteren Aspekt, der dem Werk Rozanovs strukturimmanent ist. Dieser bezeichnet den Rang der Co-Autorschaft in Rozanovs Poetik. Rozanov hat, bei all seiner nietzscheanischen „Egomanie“, der Ausschließlichkeit mit der er seine Subjektivität zu feiern bereit ist, immer auch das Interesse an der Zusammenarbeit mit anderen. Rozanov hat in vielen Werken versucht (über die kommentierte Publikation von Briefwechseln usf.), nicht nur ein Gespräch zu dokumentieren, sondern ein gemeinsames Werk, ein Arbeitsergebnis zu destillieren. So sind Rozanovs literaturkritische Arbeiten über Dostoevskij, Leont'ev und Strachov der Versuch, sich selbst in das Werk dieser Autoren hineinzubegeben. In den späteren Jahren verändert sich dann die Ausrichtung der Konzeption von Co-Autorschaft. Mit Gollerbach, Cvetkov und Florenskij werden Freunde und Herausgeber gefunden, die Rozanov nun seinerseits dazu einlädt, an seinem Werk zu partizipieren. In *Opavšie list' ja II* bringt Rozanov dies mit der Arbeitssituation in Zeitungen in Verbindung. In der Zeitung schreiben, heißt, an einem Werk vieler anderer Autoren mitzuarbeiten, die in erster Linie als Kollektiv wahrgenommen werden. Co-Autorschaft ist keine Gesprächsform, sondern jenes vom Voneinander-Abschreiben bis Gemeinsam-Lernen reichende Zusammenarbeiten von Gymnasiasten, die im besten Falle gute und solidarische Freunde sind.

И когда я сотруничаю в газетах, – всегда с небольшим внутренним смехом, – всегда с этой мыслью: «Мы еще погимназистничаем».⁹⁹

Wenn ich in Zeitungen mitarbeite, – immer mit leisen inneren Lachen, – dann immer mit diesem Gedanken: „Wir gymnasiasteln noch immer“.

b. Zum zitierten Text

Eine Darstellung Rozanovs, besonders eine Darstellung seines spezifischen Stils muß stark darauf bedacht sein, diesen nicht selbst wiederum zu imitieren. Die philologische Frage nach dem Text selbst ist deshalb so aktuell, da die vorliegende Arbeit, schon wegen der Sprachhürde keinen philologischen, d.h. textkritischen und texthistorischen Apparat beibringen kann. Rozanovs Texte werden, wenn möglich, nach neueren und zugänglichen Ausgaben zitiert. In manchen Fällen habe ich Texte nach älteren Ausgaben berichtet und nicht veröffentlichte Quellen aus dem Nachlaß beigefügt. Obwohl Rozanovs Gesamtwerk Gegenstand der Untersuchung sein soll, werden aus Gründen der Darstellbarkeit und Nachweisbarkeit jene Text bevorzugt, die über zuverlässige und kommentierte Ausgaben zugänglich sind. Das schwierigste Problem für die Edition Rozanovscher Texte ist die Abgrenzung von Textteilen untereinander (Einzelaphorismen, Kapitel usf.) und vor allem der reichhaltige Gebrauch von diakritischen und weiteren graphischen Zeichen. Kursive, Anführungszeichen, Satzzeichen usf. müssen bei Rozanov jeweils im Kontext bestimmten Bedeutungen und Diskursebenen zugeordnet werden. Hinzu kommt die gestalterische Verschiedenheit etwa solcher graphischer Mittel wie der Anführungszeichen. Verschiedene Ausgaben verschiedener (vor allem

⁹⁷Die Begründer einer dezidiert antipositivistischen Literaturwissenschaft sind selbst Zeitgenossen Rozanovs; auch Teile von Rozanovs Literaturkritik könnte man zu diesen antipositivistischen Arbeiten rechnen. Rozanov sticht Vengerovs Bemühungen um eine neue Literaturgeschichtsschreibung (vgl. Vengerov I,II) mit großem Interesse gegenüber – und versucht sich aber gleichzeitig von diesem Bemühen fernzuhalten; vgl. Rozanov 1990, 197.

⁹⁸Zum „Bild des Autors“ als nichtfiktionale Selbstrepräsentation von Sinn (smysl) vgl. Bočarov 1985, 265.

⁹⁹Rozanov 1990, 497.

aber auch derselben!) Texte Rozanovs arbeiten z.B. mit ganz unterschiedlichen Arten von Anführungszeichen, die auf immer wieder auf verschiedene Weisen hierarchisiert sind. Der moderne Computer kann das bei aller Vielfalt der Zeichensätze zwar wiedergeben, doch würde dadurch nur die potentielle ornamentale Vielfalt betont, nicht aber die Hierarchisierung der Text- und Diskursebenen herausgearbeitet werden können. Die Vereinheitlichung von Rozanovs Praxis der Anführungszeichensetzung (bzw. die seiner verschiedenen Verlage und Druckereien) war deshalb selbstverständlich – und ist doch nur notdürftig. Soweit möglich folge ich der Vereinheitlichungspraxis von V.G. Sukač und der von ihm vorbereiteten Ausgabe V.V. Rozanov, *O sebe i žizni svoej*, [Moskovskij rabočij] 1990. Diese Ausgabe bietet von allen jüngeren und daher in hohen Auflagen zugänglichen Ausgaben Rozanovs den umfassendsten geschlossenen Textbestand, den ausführlichsten Kommentar und ein Personenregister¹⁰⁰. Wo immer besonders schwierige Entscheidungen zu treffen waren, erhielt die Praxis des jeweils zitierten Originals den Vorrang; diese Inkonsequenz wirkt manchmal im Zusammenhang klarer. Es scheint absurd, doch die Übersetzung eines Texts aus einem Zeichensatz in einen anderen, rührt manchmal an die Substanz des typographischen Kunstwerks bei Rozanov: es zerstört den geschlossenen Bestand eines Zeichensatzes (šrift) und damit ein für Rozanov wesentliches künstlerisches Verfahren der integrierenden literarischen Stilisierung von Diskursen. Jede Wiedergabe Rozanovscher Texte, die ihre Vorlagen aus den jeweiligen Kontexten löst, müßte gleichzeitig die Zeichenpraxis der Kontexte durch Anmerkungen restituieren. Auch Rozanov hat aber solche Transpositionen durchgeführt und ihrem Vorbild muß vor allem dort gefolgt werden, wo der Kunstcharakter der Texte selbst Objekt der Untersuchung ist. Die Arbeitsweise Rozanovs zu übernehmen, steht einem verfremdenden Blick auf die Texte sicher auch im Wege; durch den Sprachwechsel kann aber die Gefahr einer Imitation ausgeschlossen werden¹⁰¹.

Solchen Entscheidungen steht der durch Gewohnheit normierte Gebrauch graphischer Mittel in wissenschaftlichen Darstellungen (hier derjenige in deutscher Sprache) entgegen. Es sind verschiedenste Interferenzen zu gewärtigen zwischen Haupttext und besprochenen Zitaten, die nicht immer zu vermeiden sind und die – konsequent angewandt – auch groteske Hybride erzeugen können, z.B. drei verschiedene, aufeinander folgende und allesamt bedeutungshafte Anführungszeichen. In dem meisten Fällen gilt für die Praxis Rozanovs und deshalb generell für den Haupttext der vorliegenden Arbeit:

Kursiv sind Titel von Büchern oder Einzelpublikation sowie kursivierte Texte in Zitaten.

"In einfachen Anführungszeichen" stehen Unter- oder Kapitelüberschriften, Titel von Aufsätzen aus Zeitungen oder Zeitschriften, alle Zitate im laufenden Text und nichtdeutsche Begriffe, vor allem russische Fachtermini in Transliteration.

«Mit eckigen Anführungszeichen» stehen Zitate in den Zitaten (vor allem aus Rozanov).

„In geschwungenen Anführungszeichen“ und nicht als Kursiv stehen vor allem aber die von mir aus dem laufenden Texte hervorgehoben Fachtermini und metaphorisch, in doppelter Wortbedeutung zu verstehenden Ausdrücke. Darüberhinaus sind so Zitate der dritten Ebene bezeichnet, also etwa ein Zitat einer wörtlichen Rede in einem aus Rozanov zitierten Text.

„Einfache Anführungszeichen“ stehen sehr selten für Zitate der vierten Ebene und wären

¹⁰⁰Leider ist der Text hinsichtlich der Modernisierung der Rechtschrift nicht durchweg konsequent. Während des Drucks scheint teilweise die Paginierung verändert worden zu sein; auch fehlt aus buchgraphischen Gründen oft auf mehreren Seiten in Folge (z.B. 282-284) die Seitenzahl.

¹⁰¹Betrachtet man die Rozanov-Monographie von Sinjavskij 1982, so wird deutlich, daß dies gar nicht notwendig ist. Sinjavskij geht mit Zitaten aus Rozanov außerordentlich frei um. Er löscht eigenmächtig Anführungszeichen, Kursive usw., fügt andererseits selbst neue Markierungen hinzu. Andererseits bemüht sich Sinjavskij oft um ein Pastiche des Rozanovschen Stils; siehe dazu II. 6. b dieser Arbeit.

entsprechend zu gebrauchen für einen im Haupttext in einen metaphorischen oder zitierend gebrauchten Ausdruck hineinzitierte metaphorisch zu verstehenden Ausdruck. Einfache Anführungszeichen sind dementsprechend sehr selten, was Verwechslungen mit: ' für das transliterierte weiche Zeichen ausschließen dürfte.

Russische Zitate im laufenden Text sind transliteriert, in eingefügten Zitatblöcken kyrillisch. Termini und Begriffe sind immer auch deutsch angegeben (etwa in Klammern), die Zitate aus Rozanov sind jeweils im Anschluß von mir übersetzt. Damit soll diese Arbeit auch für allgemeine und komparative Literaturwissenschaftler und Historiker außerhalb des engen Kreises russistischer Interessenten zugänglich gemacht werden. Bei Zitaten aus anderen Sprachen wurde, zumindest soweit es sich um Sekundärliteratur handelt, versucht (falls vorhanden) deutsche Übersetzungen zu zitieren oder aber den Zitatinhalt im Kommentartext noch einmal deutsch zusammenzufassen. Damit soll dem Makkaronismus wissenschaftlicher Arbeiten vorgebeugt werden.

c. Beispieltex te

Die vorliegende Arbeit ist sowohl eine im engeren Sinne literaturwissenschaftlich analytische als auch eine im weiteren Sinne historisch-geistesgeschichtliche. Ihr Beispiel-Objekt ist Vasilij Rozanov: als historische Persönlichkeit, als Publizist und Schriftsteller, als repräsentativer Vertreter einer historisch-soziologisch definierten und umfassend dokumentierten Formation. Rozanov steht gleichermaßen am Ende einer Traditionslinie der russischen konservativen Publizistik des 19. Jahrhunderts, wie er als herausragende Figur neben die Avantgarde und den Formalismus der 10er Jahre des Jahrhunderts tritt¹⁰². An Rozanov manifestiert sich der Übergang von einer reaktionär-didaktischen Publizistik des 19. Jahrhunderts zum provokanten Tabula-rasa-Impetus der Avantgarde¹⁰³. Daß Rozanov dabei keiner von der Literaturgeschichtsschreibung eingeführten Gruppierung der „Moderne“ zuzurechnen ist, macht eine typologische Untersuchung nicht leichter. Zwar wurde Rozanov von seinen Zeitgenossen fast durchweg rezipiert, doch hat er selbst – demonstrativ? – relativ wenig Interesse für die ihn umgebende künstlerische Moderne gezeigt¹⁰⁴. Die Ausnahme von der Regel bilden die performativen Kunstformen; insoweit ist Rozanov ein typisch zu nennender Vorläu-

¹⁰²Vgl. Gollerbach 1922, 4f.

¹⁰³In den letzten Jahren häufen sich Arbeiten, die dem Zusammenhang zwischen extrem rechten politischen Positionen und der künstlerischen Avantgarde gewidmet sind. In diesem Kontext sind Autoren wie Marinetti, Pound, Benn oder auch Gumilev in den Rang von Kultfiguren aufgestiegen. Auch innerhalb der Slavistik haben solche Interpretationen, etwa durch B. Groys 1988, für Aufsehen gesorgt. Seine literarische Kritik ist dabei allerdings Methoden eines linksidealistischen Denkens verpflichtet, arbeitet sie doch ausschließlich historisch dialektisch; vgl. Groys 1990. So werden frühere Texte von Autoren, die sich späterhin mit totalitären Regimen verbunden haben, als Vorwegnahmen dieser historischen Entwicklung gelesen. Somit kommt dem Künstler ein generisches Recht (und auch die „Verantwortung“) für gesamtgesellschaftlich wirksame oder zeitgeschichtliche Entwicklungen zu. Diese implizite Überbewertung der Rolle des Künstlers entspricht dem Mythos des Künstlers als „creator“ und Katalysator und wird nicht analytisch hinterfragt, wertet sie doch auch seinen Kritiker mit auf. Wenig ist bisher aber im Sinne gediegener Einflußforschung beachtet worden, wie sehr vor allem manche Autoren der symbolistischen und der Avantgardegeneration sich an die konservative Stiltradition des frühen 19. Jahrhunderts anzulehnen versuchten. Es handelt sich dabei sicher nicht um eine dominante literarhistorische Erscheinung, doch ist gerade in der russischen Literatur um die Jahrhundertwende nicht jeder Entwicklungsschritt das Ergebnis revolutionärer oder gar linksutopischer Ansätze. Dies kann hier am Beispiel Rozanovs deutlich werden.

¹⁰⁴Zu dieser, für die „konservative“ intellektuelle Kultur in Rußland typischen Erscheinung vgl. Solov'evs 1991, 566ff Interpretation von Werk und Wirkung K. Leont'evs in jenem Artikel für die Enzyklopädie Brokgaus-Efron, den Solov'ev eigentlich an Rozanov vermitteln wollte; zur Entstehung dieser einzigen „gemeinsamen“ Arbeit von Solov'ev und Rozanov vgl. den Briefwechsel in Solov'ev X; siehe auch III. 2 dieser Arbeit.

fer des konservativen Kunstliebhabers des 20. Jahrhunderts. Deshalb ist Rozanovs Ästhetik bis heute stark von der seiner unmittelbaren Rezipienten überdeckt. Letzteres ist nicht unbedingt zu bedauern, sondern fügt sich systembildend in die Vorstellung einer Ästhetik der „autopoiesis“, wie sie von Vertretern der "Moderne" des 19. Jahrhunderts entwickelt und von der revolutionären Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts radikalisiert wiederaufgegriffen wurde¹⁰⁵. In dieser Konzeption ist der Künstler ein Vereinzelter, der jeweils individuell (jenes) Verfahren als (seine) Kunst definiert, die (ihn) von der Kommunikation ausschließen. Aber der Stereotyp des Geniekünstlers funktioniert als Zitat eines Zitats, das „die Bohème“ als ein Spiel begreift, das sie als abgesunkenen Opernkitsch schon wieder von bettelarmen Existenzen für einen Hungerlohn den Kaffeehäusern der ganzen Welt wahr machen läßt¹⁰⁶. Rozanov hat zwanzig Jahre lang ein Leben in der Großstadt geführt, immer ausgerichtet auf die Sicherung seiner Familie – und doch floh er schließlich (ohne davon eine Verbesserung der akuten Not des Jahres 1917 erwarten zu können) vor den revolutionären Umwälzungen in Petrograd und verbrachte seine letzten beiden Lebensjahre in Sergiev Posad, mitten im Zentrum von Hunger und Bürgerkrieg¹⁰⁷. Rozanov flieht aus dem Zentrum der russischen intellektuellen Welt in das Kloster und er setzt sich dem Ereignis der Revolution dort aus, wo es als Einschneidendes sichtbar wird. Es ist der "Wille" zur "Überwindung des Willens", der sich hier manifestiert. Rozanovs Weggang aus Peterburg erfaßt und symbolisiert wie bei keinem zweiten Autor unmittelbar den Untergang einer Epoche der Kulturgeschichte. Rozanov beginnt eine zweite Biographie, ein neues Leben als eine "gefährliche Kategorie" (opasnaja kategorija)¹⁰⁸. Rozanov erzeugt sich seinen Mythos: er strebt Moses nach: in die Wüste.

Т.е. он был косноязычен, занкался. «Спас народ Божий от рабства» и «дал (все!!) законы» и с тем вместе был ни более, ни менее, как занкою. Качество – прямо смешное. Но качество невинное. И вот, по этому соединению «невинного и смешного», - мы узнаем Божию книгу и узнаем Божие событие.

В самом деле: от события и от книги никакого «худого последствия не пронстекло». Нужно заметить, что «лукавое» начинает узнаваться по *последствиям*.

Ибо прямо-то ведь как узнать: «обаятелен» и «обольщает».¹⁰⁹

D.h. er stotterte, hatte einen Sprachfehler. „Er rettete das Volk Gottes aus der Knechtschaft“ und „gab ihm (alle!!) Gesetze“, und gleichzeitig damit war er nicht mehr und nicht weniger als ein Stotterer. Eine geradezu lächerliche Eigenschaft. Doch eine Eigenschaft, die harmlos ist. Und in dieser Vereinigung von „Harmlosem und Lächerlichen“ erkennen wir das Buch Gottes, und wir erkennen das Ereignis Gottes.

In der Tat: vom Ereignis und vom Buch „wird keine schlimme Folge ausgehen“. Man muß bemerken, daß „das Übel“ immer erst an den *Folgen* zu erkennen ist.

Denn so erweist es sich geradewegs als: „bezaubernd“ und „verführerisch“.

Totale Ergebung und totale Gewalt werden in der Person des Künstlers manifest, der sich "dem Affektleben" (pereživanie) widmet¹¹⁰. Nicht die Kunst (die Erzählung, das Artefakt, die Komposition), sondern die Person des Künstlers haftet mit ihrem Leben für das Werk. Das authentische Genie hat seine Welt jeweils für sich, eigenständig erschaffen und kann sie

¹⁰⁵Vgl. Luhmann/Fuchs 1989, 174ff.

¹⁰⁶Vgl. Rozanov 1914b, 9f. Vgl. dazu auch de Duve 1993, 74ff.

¹⁰⁷Vgl. Gollerbach 1922, 97.

¹⁰⁸Rozanov 1990, 606f.

¹⁰⁹Rozanov 1990, 607.

¹¹⁰Rozanov 1990, 612: "Да, радуйся, русская литература. И ржанная мука уже 350 р пуд. Бедные мрут. Богатые едва имеют силу держаться." (Ja, freue Dich, russische Literatur. Auch das Roggenmehl kostet schon 350 Rubl' das Pud. Die Armen kratzen ab. Die Reichen haben gerade noch die Kraft, sich zu halten.)

ebenso teilweise oder ganz wieder vernichten¹¹¹. Rozanov war bewußt, daß Moses eine literarische Kunstfigur war, die ihre Bedeutung erst in der nachexilischen Zeit unter dem Eindruck der Auseinandersetzung zwischen Schriftdeutung und Prophetentum erlangte¹¹².

Der potentielle kritische, d.h. sekundäre Text dagegen übernimmt als bereits von vornherein in die Dichtung eingeschriebene Instanz die Funktion des primären Bezugstexts. Er ist die einzige Möglichkeit des Zugangs zum Künstler als Person; nur er ermöglicht die Kommunikation mit dem Künstler; nur er stellt die Verbindung her mit jenem ungeheuren Hunger nach dem ästhetischen Eindruck. „Impressionistisches“ läßt sich nicht auf einen ikonographisch oder pragmatisch rekonstruierbaren Textkanon beziehen, sondern nur auf die es unmittelbar umgebende, publizistische und kritische Feuilletonliteratur und den kunsterzeugenden Alltag ("byt") der Salons und Antisalons, der Zeitschriften und Antizeitschriften. Im Sinne von Oscar Wildes *Critic as Artist* mutiert die Sekundärliteratur im System der Literatur der 1890er Jahre zur Primärliteratur¹¹³.

Rozanov hat keinen einzigen im Sinne "historischer" und "herkömmlicher" Poetiken¹¹⁴ dominant literarischen oder primären Text verfaßt und veröffentlicht. Gleichzeitig steht er an jenem historischen Punkt, da diese, von der "historischen Poetik" gesetzten "herkömmlichen" Grenzen zwischen primären und sekundären Texte sich zu verwischen beginnen und sich der Literaturbegriff als Konsequenz erweitert. In der Auseinandersetzung um die Erweiterung des Literaturbegriffs hat Rozanov selbst miteingegriffen – strukturell und thematisch. Er ist vor allem zu einem Beispiel, zu einem Argument für die Erweiterung des Literaturbegriffs in den Beiträgen anderer Autoren herangezogen worden. Schon bei V. Šklovskij begegnet man aber einer ebenso geschickt dialektischen wie letztlich paradoxalen Argumentation, die gerade um den Literaturbegriff mithilfe Rozanovs zu erweitern, bei diesem Autor doch wieder die Verfahren herausarbeitet, die solchen der "herkömmlichen" Fiktionsliteratur

¹¹¹Dies entspricht bis zu einem gewissen Grade der Konzeption jener "Kleinen Literatur", die G. Deleuze und F. Guattari 1976 am Beispiel Kafkas dargestellt und als theoretischen Anspruch an eine „anspruchsvolle“ Literatur herangetragen haben. Diese "Kleine Literatur" übernimmt bewußt Verantwortung für ihren Gegenstand und für ihren Autor.

¹¹²Rozanov war ein genauer Kenner der kritischen Exegese des Alten Testaments. Seine Ansichten treffen sich mit den später (auch in Rußland) weit berühmter gewordenen Thesen Oswald Spenglers von der "historischen Pseudomorphose" der jüdischen Religion und ihrer ebenso „pseudomorphotischen“ Fortentwicklung zum antiken Christentum; vgl. Spengler 1972, 804f.

¹¹³Vgl. zur Stellung und zum Verhältnis von "Dichter" und "Kritiker" (poët – kritik) in der Entwicklung des Russischen Symbolismus Hansen-Löve 1989, 25. Hansen-Löve kommentiert dabei nicht speziell Rozanovs Stellung. In einem Hauptseminar über Rozanov, aus dem der Impuls für diese Arbeit kam, wurden auch aufschlußreiche Vergleiche Rozanovs mit „Kritikern“ in anderen slavischen Literaturen, wie Matoš in der kroatischen oder Jakub Deml in der tschechischen angestellt. Schwierig sind Parallelen mit Kritikern in westeuropäischen Literaturen. Der von H. Stammler 1959 eingeführte Vergleich mit D. H. Lawrence beleuchtet diese Unmöglichkeit. Letzteres beweist nicht unbedingt die Außergewöhnlichkeit von Rozanovs Genie, die bereits von Lawrence herausgestellt wird, sondern illustriert an einem Aspekt die spezifischen Unterschiede zwischen den westeuropäischen und der russischen Literatur. Vgl. dazu auch R. Welleks *History of Literary Criticism*, in der Rozanov, unter der Rubrik "A backward glance" zwischen den wenig ausführlicher behandelten Michajlovskij, Leont'ev und Šestov, lediglich eine Seite eingeräumt ist; Wellek VII, 258f.

¹¹⁴Zum Begriff der "historischen Poetik" und zur "Herkömmlichkeit" vgl. Hansen-Löve 1978, 238f und 370f und besonders den dort aufgearbeiteten Beitrag von Jakobson 1927. Die Auseinandersetzung des Formalismus mit den Theorien der "Historischen Poetik" (aus dem unmittelbaren Bekanntenkreis Rozanovs: Vengerov, Geršenzon; daneben in Rußland: Veselovskij, Bem und aus dem Ausland Rickert, Dibelius, Brunetière, Lanson) spielt eine wichtige Rolle bei der Herausbildung sowohl der Evolutionstheorie als auch für die Literarizitätstheorie (z.B. in Šklovskijs *O teorii prozy*). Rozanovs Werk wird von Šklovskij dabei zur aktuellen Überprüfung des Evolutionskonzepts der Sujettheorie herangezogen, das auf eine Analyse und Korrektur von Verfahren konzentriert ist, die als "herkömmlich" gelten. Zur Verbindung dieses Ansatzes der "Herkömmlichkeit" (z.B. in Dibelius *Englische Romankunst*) mit frühen Ansätzen der Stiltypologie (Wölfflin, Woringer, Walzel) vgl. Hansen-Löve 1978, 373f.

des 18. und 19. Jahrhunderts entsprechen¹¹⁵. Diese Vermittlung durch die Hintertür will jede mögliche Kritik von vornherein entschärfen und bedient sich dabei, wie noch zu zeigen sein wird, argumentativer Verfahren, die Šklovskij bei Rozanov selbst beobachtet haben kann. Es darf aber nicht übersehen werden, daß Rozanov schon für Šklovskij ein historischer Autor war und damit nicht nur Objekt einer Analyse, sondern vielmehr ein historisch-genetisches Argument in einer aktuellen Debatte über die Erweiterung des Literaturbegriffs bzw. seiner Anbindung an Gollerbachs Darstellung einer „Philosophie der Persönlichkeit“ ist¹¹⁶. Rozanov liefert dabei zahlreiche Argumente; die Nennung seines Namens kommt bereits einer eindeutigen Stellungnahme für und innerhalb dieser Debatte über die "historische Poetik" zu. Das zentrale Interesse an der Rozanovschen Poetik ist also in den zwanziger Jahren die Frage, ob die von ihr betriebene Umstellung oder Erweiterung der literarischen Praxis nicht dazu dient, um auf einer Basis der Negation des "herkömmlichen" Kunstwerks den Individualkünstler noch einmal zu salvieren. In der letzten Konsequenz bedeutet dies, daß von der „Kunst“ nicht mehr bleibt als die Person des Autors, repräsentiert durch Name, Unterschrift und Fotografie¹¹⁷.

Rozanov hat das selbst so inszeniert. In dem umfangreichsten Textabschnitt von *Uedinnennoe* thematisiert Rozanov seinen Namen und setzt ihn als Synonym für eine Provokation des Literaturbegriffs. In Rozanovs Namen steckt der Name der Rose, das Symbol des Metaphysischen¹¹⁸. "Rozany" dagegen sind Semmeln, eingeschnittene Rosensemmeln. Die "Deutsche Bäckerei Rozanov", die das Potential des Werknamens durch „produktives Mißverstehen“ offenlegt, bäckt nichts als diese theoretischen Semmeln. Rosensemmeln sind besondere Backwaren, Spezialitäten, die eben nur in der besseren (der teureren), der "Deutschen Bäckerei" hergestellt werden.

Поэтому

СОЧИНЕНИЯ В. РОЗАНОВА

меня не манят. Даже смешно.

СТИХОТВОРЕНИЯ В. РОЗАНОВА

совершенно нельзя вообразить. Кто же будет «читать» такие стихи?

– Ты что делаешь, Розанов?

– Я пишу стихи.

– Дурак, ты бы лучше пек булки.

Совершенно естественно. [...]

И теперь стало все это нравиться:

¹¹⁵Šklovskij 1990, 121f.

¹¹⁶Vgl. Čudakov im Kommentar zu Šklovskij 1990, 500.

¹¹⁷Vgl. Šklovskij 1990, 124: "В эти книги вошли целые литературные, публицистические статьи, разбитые и перебивающие друг друга, биография Розанова, сцены из его жизни, фотографические карточки и т.д." (In diese Bücher sind ganze literarische und publizistische Artikel eingegangen, zerschlagen und sich gegenseitig erschlagend, die Biographie Rozanovs, Szenen aus seinem Leben, Fotografien usw.) Šklovskij bezieht sich hier nicht darauf, daß Photographien oder Illustrationen in *Uedinnennoe* oder *Opavšie list'ja* eingeklebt worden wären. Dies ist gerade nicht der Fall, es wäre ja nichts außergewöhnliches gewesen; das Frontispizportrait des Autors etwa gehörte zu fast allen Literaturausgaben. Rozanov portraitiert sich nicht auf einem Foto, sondern „wie“ auf einem Foto. Es geht Šklovskij um das "Thema" der Photographie in Rozanovs Werken; vgl. etwa Rozanov 1990, 246: "(за уборкой фотогр. карточек, студентом накупленных)" ((beim Aufräumen von Photopostkarten, die ich noch als Student gekauft habe)); siehe dazu auch III. 6. dieser Arbeit.

¹¹⁸Über die Metaphysik und die "Ethik" des Eigennamen und seiner Verbindung mit der paradoxalen Ontologie des Gottesnamens als Wesen der Literatur vgl. Lévinas 1988, bes. 107ff. Lévinas Interpretationen von Literatur stellen eine besondere Verbindung zwischen Heideggerscher Hermeneutik, talmudistischer Mystik und russischer Religionsphilosophie dar, in der aber keine explizite Referenz auf Rozanovs Schriften, auch nicht auf die zum Judentum zu finden ist. Ingold 1992, 195ff versucht Lévinas wieder in den Kontext der russischen Kultur zu integrieren und vergleicht ihn mit Mandel'stam.

– Да просто я не имею формы (causa formalis Аристотеля). Какой-то «комок» или «мочалка». Но это от того, что я весь – дух, и весь – субъект: субъективное действительно развито во мне бесконечно, как я не знаю ни у кого, не предполагал ни у кого. 119

Deshalb locken mich

DIE WERKE VON V. ROZANOV

auch nicht an. Das ist sogar lächerlich.

DIE GEDICHTE VON V. ROZANOV

kann man sich überhaupt nicht vorstellen. Wer bitte wird solche Gedichte „lesen“?

– Na was machst du, Rozanov?

– Ich schreibe Gedichte.

– Narr. Du hättest besser Semmeln gebacken.

Völlig natürlich. [...]

Und jetzt beginnt mir das alles zu gefallen.

– Ja nur, ich habe keine Form (causa formalis des Aristoteles). Irgendein „Klumpen“ oder ein „Bastwisch“. Das kommt deshalb, weil ich ganz Geist bin und ganz Subjekt: das Subjektive ist in mir wirklich unendlich entwickelt, wie ich es bei keinem anderen angetroffen habe und wie ich es auch keinem anderen vermutet hätte.

Die "Werke Rozanovs" (Sočinenija Rozanova) sind Backwerk, köstlich wie „Gedichte““. Rozanov entfaltet sich selbst concettistisch aus der onomastischen Realisation des Namens, der wie die eingeschnittene Semmel in sechs Teilen aufgeht. Concettistisch sind auch seine Metaphern: Das kleine Wesen, ein "Klumpen" und "Bastwisch" aus alten Fäden erinnert an Kafkas onomastische Gebilde „aus dem Slawischen“: Odradek, jenes niedere Derivat barocker Emblematis der Vergänglichkeit, einer diabolisierten Variante aus der anakreontischen Insektenwelt, das *Die Sorge des Hausvaters* ausmacht¹²⁰. Die Entelechie dieser „causa formalis“, darauf verweist Rozanov in einem viel späteren Text, ist es, die den Betrachter an das Werk, an die Schöpfung bindet¹²¹. Aus dem unförmigen Klumpen, dem Fadenbündel im Lehm schlüpft irgendwann die Erscheinung der Entelechie, wie der Schmetterling aus der Raupe. Der Erdenkloß schreibt mikroskopisch kleine Texte, die etymologisch, ja ontogenetisch formalisiert sind. Die ästhetische Form des Schmetterlings dagegen ist der chromatische Laut von Muster und Farbe im Schlagen der Flügel, welches das bedeutungstragende "z" von "Rozanov" herausstreicht¹²² und dem „Motto“ als dem Index, der auf dem Text aufsitzt und fluktuiert. Insekten sind das Ungeziefer der Backstube. Sie verbrennen nicht in der Kerze der Dichtung, sondern als Tropen im höllischen Backofen¹²³. Die Aufgabe des Concetto ist die Destruktion von Form und so legt bereits Rozanov sein Verfahren als Kunstgriff bloß – das Subjekt entfaltet sich formal als diakritische Spur, als Vektorzeichen für die Bewegungsrichtung des kleinen odradekhaften Klumpen- und Fadenwesens: entweder "«" oder "»".

¹¹⁹Rozanov 1990, 54f.

¹²⁰Vgl. zu Kafka 1970, 139 die Interpretation bei Vogl 1990, 154f.

¹²¹Rozanov 1990, 636.

¹²²Rozanov vergleicht das Backen der Semmel/des Werks auch mit der Geschichte seiner eigenen Kindheit, seiner Entwicklung zum Nicht-Gedichteschreiber. Der Wechsel von z zu s, als zum Verbum "rasti, ros, rosła, roslo" (wachsen, steigen, sich entwickeln, sich vervollkommen) motiviert dabei auch wortkünstlerisch die Einführung des Motivs des Heranwachsens. Rozanov charakterisiert in diesem Absatz ausführlich seine eigene Häßlichkeit und sein jugendliches Trauma, niemals von einer Frau geliebt zu werden. "Rozanov ros" bedeutet dann auch das Eingeständnis eines stattlichen Übergewichts in des Wortes doppelter Bedeutung: Rozanov wurde vollkommen und produktiv, ging aber auch auf wie eine Semmel: Selbst die Augen sind „aufgegangen“ wie Semmeln: "В зеркале, ница красоты лица до «выпученных глаз», я, естественно, не видел у себя «взгляда», «улыбки», вообще жизни лица [...]. (Rozanov 1990, 55: Im Spiegel, auf der Suche nach der Schönheit des Gesichts „mit weitaufgegangenen Augen“, sah ich natürlich an mir weder „den Blick“ noch „das Lächeln“, geschweige denn *das Leben des Gesichts* [...])

¹²³Zum metaphorischen Gebrauch des "Backofens" in der Tradition der russischen Kultur und ihrer Quelle in der *Vita Methodii* vgl. Tschizewskij 1957 und Schröpfer 1964.

Die im strengen Sinne wissenschaftliche Literatur zu Rozanov ist wenig umfangreich¹²⁴. Dagegen haben sich verschiedene namhafte und selbst sehr profilierte Autoren wie Berdjaev, Merežkovskij, Gippius, Gollerbach, Šklovskij, Remizov, Ivask, Kline, Erofeev, Sinjavskij u.a. essayistisch mit Rozanov beschäftigt – und ihn wiederum zum Kronzeugen ihrer eigenen Ansichten gemacht¹²⁵. In der Auseinandersetzung mit deren Texten ist immer zu beachten, daß ihre Argumentation sich erst im Rahmen des jeweils autonomen Konzepts ihrer Autoren rechtfertigt; trotzdem muß eine Untersuchung über Rozanov jene Beiträge auch historisch korrigierend und kritisch aufgreifen dürfen. Dabei geht es nicht darum, eine im akademischen Sinne wissenschaftliche Untersuchung einzufordern, die solche essayistischen Texte nie intendierten. Andererseits ist darauf Rücksicht zu nehmen, daß eine Studie über Rozanov sich nicht in die abwägende Aufarbeitung von so komplexen Gegenständen wie z.B. der Religionsphilosophie Berdjaevs oder den breit gestreuten Interessensgebieten Šklovskijs verlieren kann. Hier müssen oft Literaturverweise eine eingehende komparative Betrachtung ersetzen. Wann immer mit oder gegen solche Positionen der bisherigen Rozanovrezeption argumentiert wird, so geschieht das zur Klärung der Darstellungsgeschichte und nicht um gegen bestimmte Forschungsstrategien, Ideologien oder Methoden zu polemisieren. Im Vergleich zu dieser reichhaltigen Auswahl philosophischer oder essayistischer Arbeiten sind die im strengen Sinne wissenschaftlichen Untersuchungen zu Rozanov qualitativ wie quantitativ weit unterlegen. Abgesehen von einigen Einzeluntersuchungen bleibt die Dissertation von A. L. Crone 1978 die neueste Studie mit einem umfassenden Anspruch und der Arbeitshintergrund, von dem sich der wissenschaftliche Ansatz, wenngleich nicht unbedingt das Ergebnis, meiner Arbeit stark abheben will¹²⁶.

d. Der aktuelle Autor

Die postmoderne Literaturkritik der letzten beiden Jahrzehnte¹²⁷ hat programmatisch unterstrichen, wie notwendigerweise der Autor von Sekundärliteratur das Objekt seiner Untersuchungen, den primären Text manipuliert und verändert¹²⁸. Dies ist u.a. das Ergebnis einer Veränderung des Literaturbegriffs, an deren Anfang auch Rozanov steht¹²⁹. Es handelt sich

¹²⁴Vgl. die kommentierte Bibliographie bei Crone 1978, 135-139. Zu neueren Arbeiten finden sich sporadisch Angaben vor allem im Kommentar in Rozanov 1990 und Nosev 1993. Zur frühen Kritik an dieser Literatur vgl. Il'in [1934] 1993, 143.

¹²⁵Vgl. dazu Grübel 1993c, 139-143. Gleiches ließe sich über die Arbeiten R. Grübels (1992, 1993, 1993b, 1993c) zu Rozanov sagen, wenngleich sie bisher nur verteilt und noch nicht zu einer stringenten Darstellung gebündelt vorliegen.

¹²⁶Die neueste Studie zu Rozanov durch Nosev 1993 bietet lediglich eine geistesgeschichtliche Darstellung, keine literaturwissenschaftliche Interpretation. Auf sie wird im dritten Teil der Arbeit mehrmals zu verweisen sein.

¹²⁷Vgl. den Sammelband *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* hg. von J. Fohrmann und H. Müller 1988, deren Beiträge das Meinungsspektrum und die wichtigsten Begriffsbildungen wie "Diskursbegriff", "Ästhetik", "Deonstruktion", "Macht", "Literatursystem", "Hermeneutik", "Ordnung", "Interdiskursanalyse", "Schrift" usf. sehr gut abdecken.

¹²⁸Groys 1989, 113ff.

¹²⁹Eine der wichtigsten Fragen der russischen Literaturkritik der Jahrhundertwende betrifft die Loslösung vom Konzept der autonomen und authentischen Autorschaft. Diese Frage hat in den letzten Jahren vor allem F.P. Ingold aufgegriffen und in den Kontext der Postmodernedebatte eingeführt. Seine dafür beispielhaften Interpretation von Wortkunst und "Lebenskunst" (Technofuturismus, Pasternak, Mandel'stam, Cvetaeva, Nabokov, Brodskij) wird jedoch zuwenig verknüpft mit der Frage ihrer Quellen in der Literaturkritik. Dabei stellt Ingold diese Entwicklung an verschiedenen anderen Beispielen (Max Nordau und Tolstoj; Annenskij) dar; vgl. Ingold 1992, 107ff. Das Bemühen der Literaturkritik, sich von ihrer eigenen, zum Mythos erstarrten Tradition zu trennen, wird gerade in Rußland der Jahrhundertwende als schmerzlicher Prozeß empfunden; vgl. Rozanovs Aufsatz "Počemu my otkazyvaemsja ot „nasledstva 60-70-ch godov“?" (Weshalb lehnen wir das „Erbe der 60er und 70er Jahre“ ab?) in 1990c, 120-131. Seit Belinskij – und bis zu Michaj-

um eine tertiäre Darstellung selbst vielfach sekundärer und "metasekundärer" Texte¹³⁰, die ihrerseits historisch und ideologisch stark kontextuell in Anspruch genommen werden können. Komparative Ausrichtung impliziert auch Provokation¹³¹. Die provokativen Gesten bei Rozanov¹³² kommen der Integration in einen ideologischen Kontext, vor allem aber in einen sekundären Diskurs entgegen, ja sie "bieten sich selbst dazu an".

Man kann sich dem von der Psychoanalyse offengelegten "Begehren" zur Aktualisierung dieses Vorgangs schwerlich widersetzen, ohne es von Anfang an konzeptuell mit zu berücksichtigen. Die Methode der literarischen Dekonstruktion psychoanalytischer Methoden¹³³ hat sich dafür zweier Verfahren bedient, die auch bei Rozanov manchmal aufscheinen, wenngleich nicht mit gleichermaßen insistierender Ausschließlichkeit¹³⁴. Einmal wird das hedonistische Machtgefühl des Interpreten über den Text bzw. die Psyche von dessen Autor als einzig möglicher Gewinn der Lektüre positiv gewertet. Die Geste ist oft zynisch konnotiert und wird meistens durch das Motiv des Tausches von Analyse gegen Honorar thematisiert¹³⁵. Ein andermal wird diese Machtübernahme unter dem Vorzeichen einer neuen Ethisierung ausgeführt, etwa im Zuge feministischer oder minderheitenkritischer Korrekturen von Texten¹³⁶, die den Bedeutungsstatus des Wahrheitsbegriffs selbst (vgl. den Begriff der "Korrektheit") stark verändert haben¹³⁷. Beide Dekonstruktionen unterstellen dem akademischen Begriff wissenschaftlicher Analyse, er sei selbst nur eine Ideologie, die ihr Begehren (vorerst) unterdrückt habe. Andererseits erlaubt gerade die Löschung der strengen Trennung von sekundärem und primärem Text, ebenso wie von kritischem und analytischem sekundären Text, neuartige Überblendungen, welche die Unmöglichkeit einer Kommunikation in wissenschaftlichen "Stereotypen" über eindeutige wissenschaftliche und logische Fachsprachen hinaus illustrieren¹³⁸.

А помните, Василий Васильевич, как-то вы сказали, еще в Гачинне, на даче, помню, что рассказов писать вы никак бы не могли.

– Просто не умею.

lovskij und Ivanov-Razumnik - galt der Kritiker im umfassendsten Sinne als *reliable* und verantwortlich. Er war nicht nur die moralische Autorität für ein (sein) Publikum, sondern auch für den Autor, der sich gegenüber dem Kritiker zu rechtfertigen hatte (und nicht umgekehrt); vgl. daran anschließend den Aufsatz "V čem glavnyj nedostatok „nasledstva 60–70-ch godov“?" (Worin liegt der Hauptfehler des „Erbes der 60er und 70er Jahre“?) in 1990c, 132-144. Der Kritiker zog den Autor (um mit Foucault zu sprechen: „überwachend und strafend“) zur Verantwortlichkeit heran, setzte die Literatur als Waisen, für den sie die Elternrolle übernahm. Die Kritik statuierte und überwachte das moralische Ideal von Literatur. Der Kritik der Jahrhundertwende war dann darum zu tun, sich von dieser Rolle zurückzuziehen und einen radikal subjektiven Standpunkt herauszustreichen, eine Autorschaft jenseits der Erziehung. Die Rückkehr zum „sprechenden“ Pseudonym ist eines der formalen Erkennungsmerkmale dieser Entwicklung. Rozanov hat davon aber eher selten Gebrauch gemacht. Er fragt in seinen Arbeiten: Ist die Autorschaft generell eine Fiktion oder ist gerade der fiktive Autor Garant der Authentizität? Rozanovs kritische Prosa ist ein „episches Lehrstück“, in dessen Verlauf der Kritiker verschiedene methodische Möglichkeiten von Kritik lediglich vorführt, ohne sich mit ihnen zu identifizieren.

¹³⁰Vgl. Lachmann 1990, 171f über Mandel'stam.

¹³¹Vgl. dazu die rezeptionshermeneutische Konzeption einer *Literaturgeschichte als Provokation* bei Jaub 1970, die "Darstellungsprinzipien" gegen "Wahrnehmungsprinzipien" gegeneinander anführt.

¹³²Vgl. Gippius 1991, 108ff und Merežkovskij 1991, 271ff.

¹³³Vgl. Derrida 1984; Hansen-Löve 1992c; zum Problem einer literarischen Psychoanalyse des moralischen Imperativs vgl. Žižek 1992, bes. 133ff.

¹³⁴Vgl. Solov'ev 1991, 302ff; Grübel 1993, 400ff.

¹³⁵Zu diesem Mechanismus der Symbolisierung durch den „leeren“ Signifikanten vgl. Lacan I, 209ff.

¹³⁶Vgl. Nussbaum 1985 und Jelinek, in Maresch 1993.

¹³⁷Der damit verbundene Paradigmenwechsel wäre nur kultursemiotisch, nicht aber sprachlogisch zu erklären wie selbst Putnam 1991, 126ff zugesteht.

¹³⁸Vgl. dazu auch Putnam 1990, 67ff.

А Шкловский книжку написал «Розанов» и там как раз наоборот: если кто за последнее время написал беллетристическое, так это Розанов – «Уединенное», «Опавшие листья» – ведь это целый роман, новая форма!

– Скажи, пожалуйста.

– С чем вас и поздравляю.¹³⁹

Wissen Sie noch, Wassili Wassiljewitsch, einmal, das war noch in Gatschina, auf der Datscha, sagten Sie, ich weiß es noch, Sie könnten niemals Erzählungen schreiben: „Ich kann es einfach nicht!“

Schklowski dagegen hat ein Buch geschrieben, „Rosanow“ heißt es, und dort steht genau das Gegenteil: Wenn jemand in der letzten Zeit Belletristisches geschrieben habe, dann sei es Rosanow – „In Zurückgezogenheit“, „Abgefallenes Laub“ – das sei ja ein ganzer Roman, eine neue Form!

– Na so was aber auch.

– Wozu ich Ihnen gratuliere.¹⁴⁰

Als Autor muß der Interpret eine Position finden, die sich vom Objekt der Interpretation kritisch distanziert, ohne es in seinem primären Wert in Frage zu stellen. Rozanov hat diese Möglichkeit für sich immer wieder ausgeschlossen: Er konnte sich nicht vorstellen in eine etwa hinsichtlich des Geschlechts verfremdete Rolle zu schlüpfen. Und doch ist die eigene und ganz unverstellte Perspektive, nur aus dem "eigenen Winkel" (v svoem uglu) heraus¹⁴¹ die notwendig am meisten verfremdete, denn sie verspricht eine Authentizität, die kritisch und wissenschaftlich in einem gar nicht zu erreichen ist.

Die vorliegende Arbeit kann also Rozanov weder als aktuellen "Gesprächspartner" (sobe-sednik)¹⁴² betrachten noch gar seinen Text weiterschreiben, einen Text, den der Autor selbst definitiv abgeschlossen hat – weil er ihn von allem Anfang an auch dekonstruierte. Illusorisch ist es auch, die Position eines Autors durch Inanspruchnahme einer Methode abzusichern. *Wider den Methodenzwang* zu argumentieren, wie es Paul Feyerabend getan hat, ist ebenfalls eine Methode – die sophistische¹⁴³. Feyerabends Ablehnung des Rationalismus als Selbstzweck erinnert stark an Rozanov, ebenso wie seine These, daß menschliches Verhalten primär von den Traditionen bestimmt ist, denen dieser zugehört. Feyerabend wie Rozanov propagieren provokant einen trotz allem der Aufklärung verpflichteten "Opportunismus", der den naiven guten Willen der Aufklärungskritik, vor allem aber den Anspruch des Positivismus bloßstellt. Freilich führen sie dabei das notwendige Versagen der historischen Aufklärung vor, allerdings ohne sich mit antiaufklärerischen Traditionen, deren Ziele sie begrüßen, deren Argumente sie aber verachten, zu verbünden. Beide ersetzen Maßstäbe und Methoden durch das explizite und demonstrative "ich", das den wissenschaftlichen Anspruch einer Methode auf Objektivität leugnet.

[...] eine andere Seite von AM [Against Methods], nämlich für den in diesem Buch empfohlenen *Opportunismus*: Prinzipien sollen von Fall zu Fall, im Zusammenhang mit der Lösung konkreter

¹³⁹Remizov 1978, 123f.

¹⁴⁰Remizov nach der Übersetzung in Micrau 1990, 114.

¹⁴¹Vgl. Gippius 1991, 130ff. Vgl. dazu auch die Metapher von der Literatur als "Hose" des Autors Rozanov 1990, 470: "У меня никакого нет стеснения в литературе, п. ч. литература есть просто мои штаны. Что есть «еще литераторы», и вообще что она объективно существует – до этого мне никакого дела." (Für mich gibt es keine Hemmungen in der Literatur, w. die Literatur ganz einfach bloß meine Hose ist. Daß es „noch eine Menge Literaten gibt“ und daß sie objektiv gesehen existiert – darauf pfeife ich.) Den Einfluß dieser Position auf Majakovskijs literarisches "chuliganstvo" in "Oblako v stanach" (Wolke in Hosens) hat bereits Chovin 1916 festgehalten.

¹⁴²Vgl. Mandel'stam II, 248f, "O sobesednike" (Über den Gesprächspartner; deutsch in Mandel'stam 1991).

¹⁴³Feyerabend ist einer der wenigen westeuropäischen Philosophen seiner Generation, die Rozanov (und die gesamte russische Religionsphilosophie der Jahrhundertwende) aktiv rezipiert haben. Er gehörte 1950 dem religionsphilosophischen Kreis um Pater Mauer in Wien an, wo vor allem die Thesen russischer Religionsphilosophie zur "freien Liebe" heftig diskutiert wurden; vgl. Feyerabend 1980, 222.

(wissenschaftlicher, ethischer, politischer etc.) Probleme erfunden und diskutiert werden und nicht getrennt vom historischen Prozeß [...] Meine Argumente für diesen Opportunismus sind zweifach. Erstens zeige ich, daß er am besten auf jene Teile der wissenschaftlichen Forschung paßt, die heute von allen Rationalisten als nachahmenswerte Vorbilder hingestellt werden. [...] Zweitens zeige ich, daß so allein die Gleichberechtigung aller Traditionen in einem freien Verband gewahrt bleibt. Die Vernunft, die die von den Philosophen verehrten allgemeinen Prinzipien bereitstellt, ist selbst nicht ein außerhalb aller Tradition stehender Maßstab, sie ist selbst eine Tradition.¹⁴⁴

Geschlecht und Opportunismus sind Methoden der dekonstruktiven Analyse des Autors. Sie sind jedoch auch Argumente für seine aktuelle Präsenz. Der Rekurs auf die Tradition und den Opportunismus rettet zwar die Religion, jedoch nicht in ihrer idealistischen, mit rationalistischer Philosophie durchsetzten Form, nicht als Methode. Die Religion mit Absolutheitsanspruch wird ersetzt durch eine pragmatische Religion der eigenen Tradition, die von den Konstanten Geschlecht und Opportunismus dominiert ist¹⁴⁵. Sie ist vorgeprägt in der Homerischen und altägyptischen Götterwelt, der gegenüber ein pragmatisches Verhältnis von Geben und Nehmen herrscht. Rozanov hat das Problem des spezifisch russischen Religionspragmatismus gesehen, daraus aber nicht die absolute Überlegenheit der orthodoxen Tradition, sondern ihre relative Wahrheit hergeleitet¹⁴⁶. Dies trennt ihn von den Slavophilen, für die das Gotteswort ausschließlich antizipatorisch war¹⁴⁷. In Rozanovs Reflexionen über die Identität des Judentums und das Wesen der jüdischen Religion¹⁴⁸ wird deutlich hervorgehoben, daß "das Gotteswort allmächtig ist und man ihm gehorchen muß, nicht weil die Tradition, der es angehört, so große Kraft besitzt, sondern weil es ein unfehlbarer Maßstab von Traditionen ist"¹⁴⁹. Ob Geschlecht oder Opportunismus für sich genommen auch künstlerische Verfahren sind, bleibt im Rahmen dieser Arbeit zu untersuchen. Beide Begriffe erlauben, Rozanovs nichtmethodische Verfahren gegen den absoluten und retrospektiven Anspruch der modernen Poetik der Dekonstruktion als ein historisches Phänomen abzugrenzen und dem Raum ihrer Tradition zuzuweisen.

Rozanov propagiert die Vorstellung eines Gedankens, der nicht durch Worte ausgedrückt werden könne. Ohne daß er daraus die negativierende Einsicht in die Vergeblichkeit von Sprache folgerte (ein stereotypes Motiv der frühsymbolistischen Dichtung, vor allem bei Gippius und Merežkovskij¹⁵⁰), sieht er immer noch eine Möglichkeit in seiner "Musikalität" und seiner eigenen "Unwiederholbarkeit"¹⁵¹. Der Gedanke einer systematischen Methodik, die unterschiedliche Gebiete wie Literatur, Liebe und Religion umfaßt, bleibt auf der Ebene der Argumentation eine "Illusion". Doch auf der Ebene der Intention scheint sie möglich,

¹⁴⁴Feyerabend 1980, 103.

¹⁴⁵Vgl. Ivask in Rozanov 1975, ohne Seitenzahl.

¹⁴⁶Vgl. Rozanov 1916, 6ff, dem Vorwort zu *Iz vostočnych motivov*.

¹⁴⁷Rozanov 1990c, 208ff.

¹⁴⁸Vgl. Rozanov 1990, 612ff.

¹⁴⁹Feyerabend 1980, 48. Feyerabend faßt hier eine Formulierung Kierkegaards aus dem ersten Kapitel des ersten Teils von *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* (Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift) zusammen, in der Kierkegaard seinerseits Lessings Religionstheorie der *Erziehung des Menschengeschlechts* mithilfe der Mythosphilosophie des späten Schelling kritisiert. Rozanov kannte den Übersetzer der ersten russischen Kierkegaard-Ausgabe (1894) P. E. Hansen [Gansen]; vgl. Rozanov 1992, 386. Hansen hatte neben Solov'ev und Tolstoj vor allem Strachov für Kierkegaard begeistern können. Seine Übersetzung von Kierkegaard enthielt Ausschnitte aus verschiedenen Werken Kierkegaards, die so als Aphorismen oder Kurztexte erschienen. Im selben Jahr wie Gansens Kierkegaard-Übersetzung erschien auch Rozanovs erster Aphorismenzyklus, der von Strachov sehr gelobt worden ist; vgl. Rozanov 1992, 397. F. Šperks kleine Sammlung von Aphorismen, Dialogen, *Mysl' i refleksija*, erschien 1895 und nimmt auf Kierkegaard explizit Bezug. Zur Auseinandersetzung mit Lessing siehe II. 7 dieser Arbeit.

¹⁵⁰Vgl. Hansen-Löve 1989.

¹⁵¹Vgl. Rozanov 1990, 362.

zumindest angesichts der Lektüre eines Sherlock-Holmes-Romans von C. Doyle, wo sich Intention und Logik zum Beweis einer gefestigten Vorstellung von Gerechtigkeit und Wahrheit verbinden und damit gleichsam ein existentielles ethisches Bedürfnis statuieren.

Все убегающее, ускользающее неодолимо влечет нас.

Так и в любви и в литературе. Неужели так – в истине? Боже, неужели так и в религии, где «Бога никогда же никто не видел»?!!

(за ужином и Шерл. Холмсом, 20 авг.)

Alles Flüchtige, Entgleitende zieht uns unweigerlich an.

Das gilt sowohl für die Liebe wie auch für die Literatur. Ist es dann aber so auch in der Wahrheit? Herrgott, ist es auch so in der Religion, wo „doch niemals einer noch Gott gesehen“?!!

(beim Abendessen und Sherlock Holmes, 20. Aug.)

Methoden sind immer Abstraktionen bestimmter Kommunikationsvorgänge. Mit dem kritischen Bezug zu Rozanov vertrete auch ich als aktueller Autor die jeder möglichen Metakritik implizite Ansicht, daß Literatur, soweit sie künstlerisch ist, nicht nur Kommunikationsvorgang sein kann, insbesondere nicht Kommunikation über Kunst; soweit möchte ich meine methodische Position grundlegend definieren¹⁵². Ethos ist kein Gegenstand von Kommunikation. Kunst selbst ist relativer und pragmatischer Ausdruck einer bestimmten Tradition und eines synchronen soziokulturellen Zustands – einschließlich all ihrer impliziten und präpliziten mythischen und ethischen Präliminarien, die in dem Moment, da sie Gegenstand von Kommunikation werden bereits in ihrem Status erlöschen. Das schließt nicht aus, daß Kommunikationsvorgänge in künstlerischer Form thematisiert werden können. Insofern muß auch Šklovskijs Interesse an Rozanov zum Zwecke der Methodenrechtfertigung¹⁵³ weiterverfolgt werden – auch auf dem Stande der heutigen ästhetischen Debatte. Um den Künstler, den Literaten Rozanov wissenschaftlich zu analysieren, muß schließlich Rozanovs Gesamtwerk betrachtet und diskutiert werden¹⁵⁴, auch auf die Gefahr hin, daß in der Menge seiner Schriften sich schließlich gar keine „Kunst“, keine „Literatur“ im Sinne nicht allzusehr erweiterter Kriterien des „Postmodernen“ findet, das sich nicht nur durch die Defizite des Modernen zu definieren versucht. Dafür ist es nicht opportun, bereits im Vorhinein bestimmte Texte zu favorisieren. Wissenschaft, die sich in der Bekräftigung des von ihr selbst praktizierten Textmodells erschöpft, ist Opfer ihrer gewollten Distanz von der Kritik. Die kritische Position durch eine kritische Methode zu ersetzen, heißt sich der Verantwortung zu berauben selbst für die Geste, Verantwortung von sich zu weisen.

¹⁵²Vgl. dagegen Gumbrecht, in Fuhrmann/Müller 1988, 98, der in einem Versuch, kritisch über die Kritiker der Dekonstruktion nachzudenken, ganz einfach "jene Kommunikationsform, die wir Literatur nennen" voraussetzt. Das vereinnahmende "wir" zwischen Arzt und Patient dekonstruiert hier den Wunsch als Vater des Gedankens. So kann eine "Anamnese" immer zur gewünschten Diagnose führen.

¹⁵³Vgl. Žirmunskij 1921.

¹⁵⁴Eine Konzentration auf ausgewählte Texte, vor allem auf *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* verbietet sich nicht nur grundsätzlich wegen einer wissenschaftlich monographischen Arbeitsweise, sondern auch aus verschiedenen pragmatischen Gründen, die im Laufe der Arbeit zum Tragen kommen. Die niemals wirklich diskutierte Frage, warum diese Bücher eigentlich so "anders" und "besser" (vgl. Gippius [1913; 1925] 1991; Šklovskij [1921] 1990; Ivask [1935] 1975; Crone 1978, Sinjavskij 1982) als der Rest von Rozanovs Produktion seien, erzwingt hier aber eine Stellungnahme. Um zu zeigen, daß *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* lediglich relative Bedeutung in Rozanovs Werk haben, und um zu zeigen, wie sich diese Texte in das Gesamtwerk einpassen, müssen diese Texte als Quellen für Beispiele immer wieder bevorzugt herangezogen werden.

3. "Velikoe nužno" – Das große „Es muß sein“

О своей смерти: «Нужно, чтобы этот сор был выметен из мира». И вот, когда настанет это «**нужно**», – я умру.

Я не нужен, ни в чём я так не уверен, как в том, что я *не нужен*.¹⁵⁵

«Этого мне теперь уж ничего не *нужно*. Нужно, чтобы ты был здоров [...]

Теперь ничего не нужно, ничего не хочется.¹⁵⁶

Но и еще сверх этого слепое, неодолимое:

НУЖНО.¹⁵⁷

[...] и чтобы сделать там что нужно [...]

Нужно, чтобы о ком-нибудь болело сердце.¹⁵⁸

[...] имеет великую и святую, *нужную* сторону [...]

Нужно было, чтобы стали падать писатели.¹⁵⁹

Как объясняется роковое, черное, всемирное: «Нужно несчастье».¹⁶⁰

Diese Liste mit Beispielen aus *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* ließe sich beliebig fortsetzen mit Zitaten aus allen Schaffensperioden Rozanovs¹⁶¹. Die von mir hier in Fettschrift markierten, unpersönlichen Konstruktionen mit "Es muß sein" (*nužno*) bzw. "es muß nicht sein" (*ne nužno*) verfügen nicht nur die unbedingte Gültigkeit von Sätzen, sondern greifen aus dem Text direkt als Befehle in die Lebenswirklichkeit hinaus.

Bereits die wichtigste These in Rozanovs philosophischem Hauptwerk *O ponimanii. Opyt issledovanija prirody, granic i vnutrennego stroenija nauki kak cel'nogo znanija* (Über das Verstehen. Versuch einer Untersuchung der Natur, der Grenzen und des inneren Baus der Wissenschaft als eines Gesamtwissens) lautet: Die Einsicht in ein solches Gesamtwissen begründet sich durch die Einsicht in eine Notwendigkeit. So ist das Verstehen einer Bedeutung nur dadurch zu erklären, indem die Notwendigkeit dekretiert wird, daß eine bestimmte Bedeutung bedeutet werden müsse. Das kommunikative Hilfsmittel ist dabei beliebig.¹⁶² Rozanovs Plan einer umfassenden Metawissenschaft ist durch den Begriff des gemeinsamen „inneren Baus“, die Gleichberechtigung und die strukturelle Verwandtschaft aller Disziplinen gekennzeichnet. Besonderen Wert legt Rozanov jedoch auf die Untersuchung der "Grenzen" der "Wissenschaft", jene Linie, die absolutes "Verstehen" (*ponimanie*) und die empirische Erfahrung des menschlichen Lebens (*vse ėmpiričeskoe*) voneinander trennt.

Der in allen Texten Rozanovs augenfälligste und daher auch alle Texte Rozanovs grundsätzlich miteinander verbindende, argumentatorische Duktus des "nužno" bestimmt eine quasi wissenschaftliche Notwendigkeit oder Grundsätzlichkeit selbst als ausreichende Begründung. „Nužno, čto“ bedeutet bei Rozanov soviel wie: „nužno ponimat', čto nužno ...“ (Man muß verstehen, daß man muß) Begründung wie Kritik an und von Positionen ereignet sich immer unter Bezugnahme auf einen unterstellten gesetzhaften, sowohl ethischen als auch existentiellen Konsens¹⁶³. Die Vorhandenheit dieses Konsens oder Codesystems bedingt

¹⁵⁵Rozanov 1990, 80.

¹⁵⁶Rozanov 1990, 123.

¹⁵⁷Rozanov 1990, 137

¹⁵⁸Rozanov 1990, 247.

¹⁵⁹Rozanov 1990, 516

¹⁶⁰Rozanov 1990, 520.

¹⁶¹Ich habe darauf verzichtet, alle betreffenden Stellen auch in allen folgenden Zitaten fett zu markieren; der sensibilisierte Leser wird jedoch feststellen, daß sich diese Konstruktion in fast jeder zitierten und zitierbaren Passage aus den Werken Rozanovs finden wird.

¹⁶²Vgl. Rozanov 1886, 97ff.

¹⁶³Vgl. dazu auch die (prä-)„existentialistische“ Deutung der *Metaphysik* des Aristoteles bei Rozanov 1886,

nicht automatisch seine Richtigkeit oder dauerhafte Gültigkeit. Oft werden Richtigkeit oder Gültigkeit gerade dadurch suspekt, daß sie Teil von solchen Regelsystemen sind. Andererseits ist das Regelsystem als Erscheinung selbst nicht hintergebar. Ob es selbst bejaht wird oder nicht – immer setzt es seine eigene Existenz gleichsam voraus. Einzelne Teile des Regelkodes können verändert oder ausgetauscht werden – einen Regelkode als solchen wird es aber immer geben. Rozanov ist dabei an drei Aspekten besonders interessiert.

– Inwiefern sind bekannte, anerkannte oder durch Verfügung gültige Regeln kritisierbar?

– Welchen Regeln unterliegt die Kritisierbarkeit oder Veränderbarkeit eines momentan innerhalb einer bestimmten Kultur geltenden Regelkodes? Ist diese Kritik Teil eines übergeordneten Systems, z.B. des Systems fortschreitender Verbesserung von Regeln durch aus der Lebensempirie erwachsender Kritik, durch einen göttlichen Heilsplan oder auch durch das Wirken einer dekadenten Entwicklung, eines „bösen“ oder gnostischen Prinzips usf?

– Welche Regeln bilden den letztlich unaustauschbaren bzw. quantitativ und qualitativ nicht veränderbaren Kanon einer (ethischen) Ordnung, die der Menschheit zu ihrem Überleben gemeinsam und notwendig ist?

Der Satztyp : „Nužno, čto(by) ...“, also „es ist nötig, daß“ bzw. „es muß sein, daß“ verfügt eine Notwendigkeit, die dem angesprochenen Problem selbst inhärent ist, und die vom Argument nurmehr aufgedeckt werden muß¹⁶⁴. Es handelt sich gleichsam um Sprüche ohne Sprecher, um Verfügungen ohne Verfüger. Die grammatische Konstruktion verschiebt „Geschlecht und Charakter“ des tatsächlichen Verfügers in den Dativ. Der Verfüger wird zum Eigentum der Verfügung. Der Verfüger ordnet sich dem Besitz der Verfügung zu. Die Verfügung kann ohne den eigentlichen Verfüger eine grammatisch vollständige Syntax statuieren. Das Verb setzt sich selbst anstelle des Subjekts – ohne grammatische Spuren dieser Verschiebung aufzuweisen. Das grammatische Geschlecht des unpersönlichen Ausdrucks bezieht sich auf einen außerhalb des Satzes bzw. sogar außerhalb des Texts befindlichen Kontext, den man durch seine Verknüpfung mit dem unpersönlichen Verb oft sogar als „allegorisch“ wahrnehmen kann (Vse: Cerkov'. Nužna [...] mne stala).

– Hat die rhetorische Verschleierung des Verfügers einen Referenten in der Wirklichkeit? Gibt es eine Möglichkeit einer nur vom Text (und nicht vom Textautor) verordneten Bejahung bzw. Verneinung von Positionen?

Rozanov sichert seine Positionen also nicht als Anschauungen oder Meinungen ab, sondern erhebt sie, durch die Diskursposition, in den Rang von Offenbarungen oder wissenschaftlichen Regeln. Wer die fehlende Kohärenz etwa einer philosophischen Argumentation bei Rozanov beklagt, fordert in diesem Sinne vom Autor selbst einen Fehler zu machen, den er doch ständig kritisiert. Die Selbstwidersprüchlichkeit von Positionen ist deshalb eine sekundäre Qualität einer kritischen Position, der es um die Realisation des Einzelnen und gleichzeitig Unbedingten zu tun ist. Seine originäre Leistung sieht Rozanov selbst auch nicht als Schöpfer oder Erfinder, sondern ganz im Sinne des wissenschaftlichen Positivismus als Sammler und Entdecker von Gesetzen¹⁶⁵, die immer schon galten, jetzt aber erst enthüllt worden sind.

^{40ff} und in *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěšćenija* 2 (1890), die auf die Anschauungen Šestovs vorausweist; vgl. dazu auch Höffe 1979, "Grundaussagen über den Menschen bei Aristoteles".

¹⁶⁴ Vgl. als linguistische Darstellung von Scholz 1973, *Russian Impersonal Expressions Used with Reference to a Person*.

¹⁶⁵ Vgl. Rozanov 1990, 73: "Позитивизм истинен, нужен и даже вечен: но для определенной частицы людей." (Der Positivismus ist wahrheitsgetreu, notwendig und sogar ewig: doch nur für einen besonderen Bruchteil der Menschheit.)

Я самый обыкновенный человек; позвольте полный титул: «Колежский советник Василий Васильевич Розанов, пишущий сочинения».

Теперь, эти «сочинения»... Да, мне много пришло на ум, чего раньше *никому* не приходило, в том числе и Ницше и Леонтьеву. По сложности и количеству мыслей (точек зрения, узора мысленной ткани) я считаю себя *первым*.¹⁶⁶

Ich bin der gewöhnlichste Mensch, gestatten mit vollem Titel: „Kollegienrat Vasilij Vasil'evič Rozanov, der Werke schreibt“.

Nun, diese „Werke“... mir ist halt vieles eingefallen, was früher noch *keinem* eingefallen ist, darunter auch Nietzsche und Leont'ev nicht. Der Komplexität und Vielfalt der Gedanken nach (der Standpunkte, dem Muster des Gedankengewebes) halte ich mich für *den ersten*.

Rozanov vergleicht sich auch mit Newton, dem der Apfel der Einsicht auf den Kopf gefallen ist. Er entdeckt dabei nicht die physikalischen, aber die ethischen Gesetze der Gravitation, die Gesetze von Gut und Böse, von Wahr und Falsch.

Я – добрый и малый (parvus): а если «мысли» действительно великие, то разве мальчик не «открывает солнца» и «звезд», всю «поднебесную», и что «яблоко падает» (открытие Ньютона), и даже труднейшее и глубочайшее – первую молитву. Вот я такой «мальчик с неутертым носом» – «все открывший». Это мое *положение*, но не я. От этого я считаю себя, что «в Боге»... У меня есть серьезная уверенность: Бог *для того-то* и провел меня (точно взяв за руку) встретиться с другом, *чтобы* я безмерно наивным и добрым взглядом увидел «море зла и гибели», вообще *сокрытое* «от премудрых земли», о чем не догадывались никогда деревянные попы, да и «святые» их категории, – не догадывался никто, считая все за «эмпирию», «случай» и «бывающее», тогда как это суть, душа и *от самого источника*. Слушайте, человеки: что для нас самое убедительное? Нечто, что мы сами увидели, узнали, услышали, и нюхали. Ну, словом: знаю – и баста. [...] ¹⁶⁷

Плач – у гроба *третьего* – был для меня, что яблоко для Ньютона. «Так вот, можно жалеть, плакать»... Удивленный, пораженный (Ньютонов момент), я стал вникать, вслушиваться, смотреть.

.

168

Ich bin ein Guter und Kleiner (parvus): aber falls es wirklich große „Gedanken“ sind, dann nicht wenn ein Bursche „die Sonne und die Sterne entdeckt“, alles „Irdische“, und auch nicht, daß „der Apfel fällt“ (die Entdeckung Newtons), sondern etwas schwierigeres und tieferes – das erste Gebet. Da bin ich also so ein „Bursche mit einer „Rotznase“¹⁶⁹, der „alles entdecken will“. Das ist meine *Position*, aber nicht *ich*. Daher leite ich ab, daß ich „in Gott“ bin... Ich habe die ernsthafte Überzeugung: Gott hat mich *wegen irgendetwas* geleitet (mich wirklich an der Hand führend), damit ich den Freund treffe, *auf daß* ich unendlich naiven und guten Blicks „das Meer des Bösen und des Untergangs“ *erblicke*, die eigentlich „auch den Weisen“ versperrten Gebiete, von denen die hölzernen Popen und sonstige „Heilige“ ihrer Kategorie niemals auch nur etwas ahnten – wovon auch niemand etwas ahnte, der alles für „Empirie“, „Fallbeispiele“ und „Vorkommnisse“ hält, obwohl es sich doch dabei im Kern der Sache um den *Urquell* der Seele handelt. Hört ihr Menschen: Was ist das Überzeugendste für uns? Etwas, das wir selbst gesehen, erfahren, gehört und gerochen haben. Nun mit einem Wort: *ich weiß* – und damit basta [...]

¹⁶⁶Rozanov 1990, 151 bzw. 379.

¹⁶⁷Rozanov 1990, 151.

¹⁶⁸Rozanov 1990, 380.

¹⁶⁹Wortspiel mit "uteret'" – abwischen, (ab)trocknen und "uteret' nos" – jdn. übertrumpfen (wollen), hochnäsiger sein.

Das Weinen – am Grabe eines *Dritten* – war für mich das, was der Apfel für Newton gewesen ist. „So ist es, man kann bedauern, weinen“... Erstaunt, zu Affekten hingerissen (der/das Newtonsche Moment) begann ich, aufmerksam zu werden, zuzuhören, zuzusehen.

.

Dort wo der existentielle Moment der einmaligen Erfahrung einsetzt, muß der Text als Bericht und als Argumentation notwendigerweise enden. Äpfel oder Tränen werden in *Opavšie list'ja* nur noch als Punkte angezeigt, die den Text als Raum für den Nachvollzug des Lesers freihalten. Folgt in *Smertnoe* noch die Erklärung als persönliche Rechtfertigung, so fallen diese Blätter in *Opavšie list'ja* aus. Nicht Selbstzensur, sondern Konsequenz zwingt den Text dazu, mit dem Austritt aus der empirischen Beobachtung der Außenwelt auch auf seine eigene Äußerlichkeit zu verzichten. Der Text entäußert sich: Die absolute Präsenz negiert Grammatik und Lexikon; der Text schafft den Leerraum für den unmittelbaren Ausdruck des ethischen Moments (der Glückseligkeit): den wahren Einfall unter dem Eindruck des Schmerzes, verursacht vom fallenden Apfel oder von den unmittelbar vergossenen Tränen am Grab. Präsenz und Impuls werden identisch.

Die paradoxe Konterkarierung von Ethik und Existentialphilosophie ist von werterzeugender Bedeutung. Während nämlich Rozanov gegen das existentiell Notwendige auftritt, indem er z.B. das Sterben–Müssen verurteilt¹⁷⁰, wird das individuelle Bedürfnis auf die gleiche Ebene gestellt wie die allgemeine Notwendigkeit. Bereits im ersten Abschnitt von *Uedinennoe* wird dieser argumentative Akt der Anmaßung bzw. des absoluten Opportunismus exponiert:

Зачем? Кому нужно?
 Просто – мне нужно.¹⁷¹
 Wofür? Wer braucht das?
 Einfach – ich brauchs.

Die Befriedigung der „egoistischen“ Interessen des Individuums ist die Voraussetzung für eine Ethik, die das kollektive Glück absichert.

Rozanovs Denken geht von einer Kritik des intellektuellen, vor allem des universitären und akademischen Betriebs der siebziger und achziger Jahre des 19. Jahrhunderts aus. Rozanov hat den Anspruch, mit seinem Werk innerhalb dieser akademischen Welt selbst zu reüssieren, erst um die Jahrhundertwende nach vielen Rückschlägen aufzugeben. Die Antwort darauf war das Plädoyer für die Exzentrierung der intellektuellen Avantgarde aus den Institutionen wie Akademien und Unversitäten in die Publizistik und teilweise auch in die aktive Politik. Das initiale Problem nicht nur der russischen Philosophie der achziger Jahre war eine Kritik an den Modellen des liberalen englischen Positivismus, die über die akademischen Richtigstellungen der verdienstvollen, jedoch wissenschaftlich kaum zureichenden Lei-

¹⁷⁰Vgl. Rozanov 1990, 167f.

¹⁷¹Rozanov 1990, 36.

stungen Černyševskijs aus den sechziger und siebziger Jahren hinausging. Rozanovs geistiger Interessensbereich ist geprägt durch die Versuche einer Kritik des englischen Positivismus, vor allem an J.S. Mills Utilitarismuskonzeption¹⁷². Daneben stützt er sich zumindest auf die Schule der Kritik an der Hegelschen Logik, die in den nichtlogischen Schriften des Aristoteles (der *Nikomachischen Ethik*, *De Anima* und der *Politik*) die offensichtlichen Defizite der bereits von Hegel kritisierten Aristotelischen Logik mit dessen eigenen Mitteln zu beseitigen suchten. In Konsequenz trat die Logik selbst aus der Abhängigkeit von der Naturwissenschaft und stützte sich (ausgehend von den englischen Positivisten und Trendelenburg) in den 1860er Jahren bei A. Gercen und den Narodniki auf die "anthropozentrischen" Wissenschaften¹⁷³, d.h. vor allem auf Anthropologie, Psychologie, Soziologie, Geschichtswissenschaften und Kunstwissenschaften. Auch Rozanovs *O ponimanii* ist deutlich um eine Verbindung von Kunstwissenschaften, Philosophiegeschichte und Ethik unter der Beschreibungsperspektive einer positivistischen Psychologie bemüht, welche auch erste Einflüsse einer Rezeption des Neukantianismus erkennen läßt.

Während in Deutschland bereits 1883 W. Dilthey mit seinem Projekt der "Geisteswissenschaften" die auf einem liberalen Denken des Wissenschaftskonsens beruhende "ethische Wissenschaft" (moral science) J.S. Mills in einen neugefassten wissenschaftlichen Rahmen zu überführen versucht¹⁷⁴, bleibt die russische akademische Welt seit den 1880er Jahren in einem strengen Dualismus zwischen Naturwissenschaft und Nicht-Naturwissenschaft verhaftet, wobei sich auch hier die Bezeichnung "gumanitarnye nauki" durchgesetzt hat¹⁷⁵. Auf der einen Seite finden sich Fortführer und Erneuerer einer idealistischen Philosophie mit umfassendem Anspruch, die einer übergeordneten, postmetaphysischen (bzw. ideologischen) Konzeption ein System von Hilfswissenschaften beordnen. Innerhalb dieser Konzeption hält man das abgegrenzte Feld einer Literatur- und Sprachgeschichte (slovesnost') frei, das sich weiterhin streng in der Tradition der Humboldts befindet. Hierzu tendiert auch die Philosophie Solov'evs und schließlich fast die Gesamtheit der kulturwissenschaftlichen Theorien um Umfeld der jüngeren Generation der symbolistischen Bewegung, die später unter dem Einfluß der religiösen Erneuerung und der Neukantianer (und noch später Husserls) die herausgehobene Stellung idealistischer Konzeptionen sogar zu innovieren vermögen. Auf der anderen Seite, und zu dieser muß auch Rozanov gezählt werden, hält man an der vom Positivismus initiierten, radikalen Ausgrenzung einer metaphysischen Philosophie aus dem Bereich der Wissenschaften fest. Aus der Tradition der 1840er Jahre und einer konsensstiftenden und latenten Hegelkritik heraus¹⁷⁶ ist man sich der Implikationen des Hegelianismus ebenso sehr bewußt wie die französische und englische Schule des Positivismus. Mills "moral science" umfaßt gleichermaßen politische und präsoziologische Ökonomie sowie eine liberalistische Ethik (des "Utilitarismus"), die im Hinblick auf Funktionalität und Pragmatik gedacht sind. Die Entstehung der Soziologie als Wissenschaft im eigentlichen Sinne (also bis zu Durkheim) ist eng an die Textwissenschaften und wenig an empirische

¹⁷²Siehe dazu III, 3.d. dieser Arbeit.

¹⁷³Goerdts 1984, 11. Vgl. dazu auch Rozanov 1990c, 120ff.

¹⁷⁴Vgl. zur Darstellung Diltheys die Monographie von Makkreel 1991, 44ff, auf die ich mich auch im folgenden stütze. Den Begriff „moral science“ übernahm Mill bereits aus der Tradition Humes, wo er zu Beginn des *Enquiry Concerning Human Understanding* definiert wird als das gesamte Gebiet der philosophischen Logik und der Geistesphilosophie; vgl. Hume 1967, 17.

¹⁷⁵Vgl. dazu die Ausführungen zur Methodologie der "gumanitarnye nauki" bei Bachtin 1979b, 361-373.

¹⁷⁶Vgl. etwa Rozanovs Aufsatz "I.V. Kireevskij i Gercen" in 1990c, 392-400, der Gercen als den Ausgangspunkt einer russischen Soziologie bezeichnet und von den "Seminaristen" (seminaristy) der "russischen „öffentlichen Meinung“ (russkaja „obščestvennost'") spricht (ebd., 398).

Untersuchungen geknüpft¹⁷⁷. Soziologie, so wie sie von Mill und Bentham verstanden wurde, war untrennbar mit der Bedeutungsaufwertung und Positivierung einer kanonischen Ethik verknüpft. Rozanovs Versuch einer Kritik zielt denn auch nicht auf eine Restitution der Metaphysik, sondern nur gegen inhaltliche Aspekte der positivistischen kollektiven Ethik und der darauf fußenden Soziologie, Literatur- und Kunstwissenschaft. Der umfassende Anspruch des positivistischen "moral science" dagegen wird von Rozanov nicht aufgegeben – sondern im Gegenteil durch die Applikation auf das Individuum noch aufgewertet. Auch Rozanov beansprucht für sich eine Autorität, die das gesamte Gebiet von "moral science" umfaßt, die also von der Literaturkritik bis zur politischen Ökonomie reicht und auf dem Fundament einer Ethik errichtet ist. Darin ist er mit Dilthey vergleichbar, wenn dieser "moral science" in "Geisteswissenschaft" umzufunktionieren und weiter aufzuwerten versucht¹⁷⁸. Auch Dilthey geht von Mills Ablehnung einer Hierarchie der Wissenschaften aus, unterstreicht jedoch gleichzeitig die Ambivalenz zwischen dem Versuch einer Gesamtwissenschaft und der absoluten Selbständigkeit der Disziplinen, aus deren Verabsolutierung er später als Biograph Schleiermachers die Hermeneutik als Methode entwickelt. Dilthey betont jedoch noch weit stärker als Mill die Bedeutung der Psychologie. Während Mills positivistische Ethik von einem Wunschzustand ausgeht, begründet sie Dilthey auf einer empirischen Psychologie der Rezeption. Die Ethik selbst wird zu einer psychologischen und variablen Größe. Die Verantwortung für ihren absoluten Anspruch auf Richtigkeit und Gültigkeit weist die "Geisteswissenschaft" von sich¹⁷⁹.

Rozanov verknüpft nun, ausgehend von seinen Überlegungen in *O ponimanii* die Ethik nicht mit der Psychologie, sondern mit einer allerdings schwer zu fassenden Naturphysiologie, deren aufsehenerregendster Aspekt sicher seine Trieb- und Sexuallehre ist, die weit über die Fixation des naturalistischen Positivismus für dieses Thema hinausgeht und allenfalls Parallelen beim frühen Freud, bei O. Weininger und bei August Strindberg hat¹⁸⁰.

¹⁷⁷Vgl. die wissensgeschichtliche Darstellung bei Antoni 1950 und die Kritik bei Bourdieu 1972.

¹⁷⁸Aufschlußreich für diese Entwicklung in Rußland ist die Bedeutungsveränderung der Terminologie. Die Übersetzung des Millschen Begriffs "moral science" (*npravstvennye nauki* bzw. *gumanitarnye nauki*) wird erst seit den zwanziger Jahren auch als Äquivalent für den Diltheyschen Begriff der Geisteswissenschaften gebraucht. Vgl. im umfangreichen Wörterbuch von Pawlowsky, Riga ⁴1911, das den Eintrag "Geisteswissenschaft" nicht, jedoch "gumanitarnye nauki" anführt. Wie in Amerika, wo sich bis heute der Begriff "human studies" oder "humanities" deutlich gegen einen Anspruch im Sinne der Naturwissenschaften wehrt, hat sich auch in Rußland der Anspruch der Geisteswissenschaft nicht durchgesetzt. Dagegen gab es zahlreiche Versuche, Aspekte z.B. der Kultur- oder Geschichtswissenschaften wieder in die exakte Naturwissenschaft zu integrieren (z.B. die Physiologie Vygotskijs und Lurijas und ihre Rezeption bei Jakobson; die Verbindung von Informatik und Semiotik bei V. V. Ivanov).

¹⁷⁹Diese Position wurde bekanntlicherweise von der Neokantianischen Schule eines "Psychologismus" bezichtigt, der bei Rickert und Natorp zur erneuten Betonung „kategorischer“ Einsichten führte. Natorp versuchte sich dabei (anschließend an N. Hartmann) an der Begründung einer absoluten Ethik auf der Grundlage der Einsicht ins Obsolete, während Rickert sich auf die Position zurückzog, welche die an Psychologie geknüpfte Geisteswissenschaft durch eine von aller Psychologie bereinigte "Kulturwissenschaft" zu ersetzen suchte; zur russischen Rezeption vgl. Bulgakov 1912, 175f. Ein Unterschied zur traditionellen Geschichtswissenschaft ist jedoch im klassisch universitären Denken Rickerts dabei kaum auszumachen, was bereits Pasternak anlässlich seines Marburger Studiums beklagt; vgl. Flejšman 1981. Rickerts Konzept der "Kulturwissenschaften" hat jedoch besonders hinsichtlich seines Wertdenkens großen Einfluß auf die Entwicklung des Strukturalismus ausgeübt und wurde oft als konsequent notwendiger Widerspruch zu Diltheys späterer Hermeneutik verstanden; vgl. Cassirer 1945. Dies gilt besonders für die Vorstellung der "kul'turologija" (Kulturologie) innerhalb der sowjetischen Semiotik, wobei bereits Bachtins kulturhistorische Typologie (Mittelalter/Renaissance) an neokantianische Positionen anschließt; vgl. Zima 1989; vgl. dazu auch die Beschreibung der Kunst der Moskauer Neoavantgarde als "terrorologische" Antwort auf die Kulturzerstörung durch Ryklin 1992, bes. 112ff.

¹⁸⁰A. Strindberg ist eine literarische Erscheinung, die eine Reihe von Berührungspunkten zu Rozanov aufweist und für einen Vergleich prädestiniert scheint. Dies betrifft nicht nur charakterologische und biographische Parallelen, sondern eine Reihe ganz konkreter gemeinsamer Fixationen: z.B.: den Kult des Phallus, das Motiv der Ehescheidung, die Charakterologie des Cholerikers. Strindbergs drei *Blaubücher*

Rozanovs Physiologie statuiert eine gleichzeitig existentielle und allegorische Biologie des Menschen, bei der das Triebhafte mit dem Ethischen zusammenfällt¹⁸¹; allerdings nicht ohne daß diese Identität selbst problematisch sein würde: birgt sie doch wenig Möglichkeiten einer logischen Begründung, die auf Differenzbeweise oder dialektische Argumentation zurückgreifen könnte. Der zweite wichtige Aspekt ist Rozanovs Interesse an historischer Soziologie, vor allem an Religionssoziologie, die von einer ethnologisch orientierten, darüberhinaus noch feministisch orientierten Bibellektüre¹⁸² bis zu einer Psychologie der modernen Großstadt¹⁸³ reicht. Völkerpsychologie, Interesse an automatisierten Mythologien des Alltagslebens¹⁸⁴ und Sittenkritik stehen hier in jenem vergleichenden Zusammenhang, der z.B. auch für die Schriften von W. Wundt oder M. Scheler kennzeichnend ist¹⁸⁵.

Das Bemühen, nach dem Ende der Philosophie und ihres übergeordneten Status, den Naturwissenschaften wiederum eine Metawissenschaft gegenüberzustellen, die über der Ebene einer angewandten empirischen Beschreibung hinaus, Handlungstheorie, Bedeutungstheorie und Kunsttheorie verbindet, hat sich mit der (nationalspezifisch durchaus unterschiedlichen) Institutionalisierung der Geisteswissenschaften lange Zeit verflüchtigt. Erst im Rahmen der postmodernen Kritik an den Geisteswissenschaften selbst, etwa in der Polemik der Dekonstruktion gegen den New Criticism oder noch deutlicher, in der Aufwertung der Ästhetik im Rahmen der französischen Postmoderne wurde die Problematik dieses selbst eben nur ethisch fundierten Konstrukts wieder aufgedeckt. Zwei Aspekte dieser Problematik sind unmittelbar mit den genannten Schulen der Postmoderne verbunden und haben ihre Wurzeln bereits in der historischen Struktur des Konstruktes selbst, das sie auf kritischer Ebene lediglich neu formulieren.

– Die Beschreibung von nichtnaturwissenschaftlichen Wissenschaften durch das Hilfskonstrukt der Ästhetik führt zu großen moralischen Freiräumen, die der Interpret jeweils bis an die Grenzen ausschöpfen muß, weil er das gesamte Spektrum des ästhetisch Möglichen aufzeigen kann. Die Diskussion über den Sündenfall bzw. die ethisch geforderte Bestrafung innerhalb der moralischen Wissenschaft verweist zurück auf die Auseinandersetzung zwischen Merežkovskij, Gippius und Rozanov um Rozanovs antisemitische Publikationen der Jahre 1913 und 1914. Durfte Rozanov solche Schriften veröffentlichen? Und wenn nicht: Woher bezogen Merežkovskij und Gippius die Autorität, Rozanov dafür zu sanktionieren. Rozanov war ästhetisch völlig im Rahmen der Poetik Merežkovskijs und Gippius geblieben. Darüber hinaus hatte er, und nicht etwa Merežkovskij sich jahrelang mit jüdischer Kultur, Literatur und Tradition intensiv beschäftigt und einen Expertenstatus erlangt, der allgemein anerkannt und immer wieder zu Rate gezogen worden war¹⁸⁶. Durfte also die ästhetische

aus den Jahren 1905-1907 weisen formal wie vor allem thematisch große Ähnlichkeiten zu *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* auf. Strindbergs literarisch propagierter Sozialismus schöpft aus den gleichen Quellen wie Rozanov. Vgl. Gundlach 1981. Zu Strindbergs Einfluß auf Weininger und damit indirekt auf Rozanov vgl. den Briefwechsel in Weininger 1980. Die Parallelen zu Weininger unterstreicht bereits D.H. Lawrence in seinen Rozanovrezensionen, wobei er der Anregung Gollerbachs folgt; vgl. Lawrence 1955, 245f.

¹⁸¹Vgl. dazu Grübel 1992 und Rozanovs Aufsätze in *Priroda i istorija*.

¹⁸²Siehe III. I.c. dieser Arbeit.

¹⁸³Zu Rozanov als Vorläufer des Großstadtepos (z.B. Belyjs *Peterburg*) und als Chronisten der Mythologie des Großstadtalltags vgl. Schlögel 1988.

¹⁸⁴Zur Idee des kollektiven "abgesunkenen Kulturguts" und einer Völkerpsychologie bzw. nationalspezifischen "Charakterologie" (charakterologija), d.h. einer Rekonstruktion einer national- bzw. volksspezifischen Ethik vgl. Rozanovs Rezension von Ključevskijs *Dobrye ljudi drevnej Rusi* (Gute Menschen der alten Rus'): "Čerta karaktera drevnej Rusi" (Chakterzüge der alten Rus') in 1979, 55-67.

¹⁸⁵Vgl. Wundt 1900 und Scheler 1924.

¹⁸⁶Vgl. Rozanov 1990, 497f.

Dekonstruktion Rozanovs das Nicht-Gute selber tun, gerade weil sie offengelegt hatte, daß andere das Böse im Namen einer moralischen Ideologie getan hatten oder jedenfalls getan haben könnten? Und ist der Verzicht auf Moral, unter Hinweis und Rückbezug etwa auf Nietzsche, selbst der einzig mögliche Ausdruck von Moral?¹⁸⁷ Trifft die moralische und politische Sanktion einer Verfehlung innerhalb des oder unter Berufung auf das System das Konstrukt des Systems selbst, dann ist das System zumindest moralisch selbst desavouiert. Trifft es jedoch nur den einzelnen, gegen das gute System verstoßenden Wissenschaftler, dann muß das System selbst Mechanismen enthalten, die eine Sanktion rechtfertigen und in Bewegung setzen. Wenn nun z.B. Diltheys Geisteswissenschaft an eine solche Kraft des Systems gebunden ist¹⁸⁸, so kann es nicht ausbleiben, daß Zweifel an der Funktionsfähigkeit der Sanktionierung das gesamte System der Geisteswissenschaft (wie es sich auch immer näher definiert) in Mißkredit bringen.

Der in den letzten Jahren am deutlichsten verfolgte Ansatz einer ethischen Problematik in den Geisteswissenschaften ist mit der Aufwertung der Ästhetik durch den französischen Poststrukturalismus, vor allem durch J.-F. Lyotard und G. Deleuze verbunden. Die Ästhetik tritt als Kontrollinstanz bzw. als vorzüglich prädestiniertes Kontrollgebiet vor die anderen nichtnaturwissenschaftlichen, ja sogar vor die eigentlich naturwissenschaftlichen Disziplinen (z. B. Logik) und nimmt die Position einer methodologischen Meta-Wissenschaft ein, d.h. alle anderen Wissenschaften werden unter dem Aspekt ihrer Ästhetik betrachtet. In diesem Zusammenhang konnte es auch nicht ausbleiben, daß eine Ästhetik der Ethik erstellt wurde, deren experimentelle Konstruktion sich bald auch auf eine stabile Vorstellung über den akzidentiellen Status der Ethik ausweitete. Beide Theoretiker betrachten das Moment der Wiederholung als entscheidenden Ansatzpunkt für eine ethische Reglementierung der Ästhetik. Lyotard konfrontiert die Ethik mit dem ästhetischen Wohlgefallen an den Kategorien des Mystischen. In seiner Schrift *Le différend* (1983) wird der kategorische Imperativ unter Hinweis auf E. Lévinas (gleichermaßen unter Bezug auf dessen Schriften und dessen Biographie) erneut problematisiert und durch das "Wunder" (*merveille*) ersetzt, das die Einheit zwischen der ethischen Wahrheit und der religiösen Evidenz proklamiert, allerdings auf einer jenseitigen Ebene, die nicht einmal mehr als spekulativ bezeichnet werden könnte. Der jüdisch-talmudischen Tradition liegt die etwa um 200 n. Chr. abgeschlossene Aufzeichnung des (bis dahin mündlich tradierten) religiösen Gesetzes zugrunde: "Mischna" bedeutet hebräisch Wiederholung. Von den Sätzen der Mischna ausgehend arbeitet Lévinas an einer erneuernden Wiederholung des Wiederholten, das sich so als Gesetz aktualisiert und ethische unmittelbare Präsenz erlangt.

Entre la phrase éthique (l'infini) et la phrase speculative (la totalité), quel tribunal peut connaître et régler le différend?¹⁸⁹

Lyotard sieht die Ethik (durch Lévinas) dennoch z.B. logisch oder linguistisch darstellbar und analysierbar, ereignet sie sich doch auf der Ebene des Satzes (*phrase*), nicht auf der des Texts oder des Diskurses. Doch die Ethik läßt sich in Folge davon als eine Logik oder Linguistik, deren Gesetze nicht bekannt sein (dürfen) charakterisieren bzw. als ästhetischer Aus-

¹⁸⁷Darauf berief sich ja Merežkovskijs Amoralismus der neunziger Jahre; vgl. Merežkovskij 1901. Vgl. neuerdings J. Derridas Überlegungen zu diesen Implikationen am Beispiel der politischen Moral Paul de Mans und der Dekonstruktion; Derrida 1990.

¹⁸⁸Bereits Diltheys Habilitationsschrift *Versuch einer Analyse des moralischen Bewußtseins* von 1864 (vgl. dazu Makkerceel 1991, 218ff) statuiert ein autonomes moralisches Selbstbewußtsein wissenschaftlicher Systeme.

¹⁸⁹Lyotard 1983, 169. Deutsche Übersetzung Lyotard 1987, 195.

druck des Systems des Nichtevidenten. Auch im Sinne von Lévinas wäre das Ethische im Kunstwerk sichtbar als jene paradoxale unsichtbare Aureole des Ästhetischen und zeigte sich also ausschließlich durch das vom Kunstwerk inspirierte, ethische Handeln, das der "blinden" "Obligation" falscher Gesetze in Wirklichkeit widerstehen kann¹⁹⁰.

Deleuze bestimmt in seiner Studie *Differenz und Wiederholung* eine Tradition der Ästhetisierung von Ethik, die er ins 19. Jahrhundert und zum typologisch vollständigen "Tryptichon" Kierkegaard – Nietzsche – Péguy ("Pastor, Antichrist und Katholik")¹⁹¹ zurückverfolgt. Die „Wiederholung“ als ästhetische Kategorie schafft dabei nach Deleuze die Möglichkeit der Wahrnehmung von Ethik; sie ist Grundlage der mimetischen Nachahmung im aristotelischen Sinne, die erst das dramatische oder – ganz allgemein – ästhetische Erscheinen von Mythos, Ethos, Lexis und Dianoia erlaubt. Andererseits ist die Wiederholung selbst ein Verstoß gegen die Regel, die sie doch erst aufweist. "Die Wiederholung ist nur gegen das Sittengesetz wie gegen das Naturgesetz möglich."¹⁹² Die Wiederholung fesselt vor allem an sich selbst und bietet deshalb die Möglichkeit, sich selbst als eine gegenüber der Natur und der Ethik unabhängige Erscheinung ästhetisch betrachten zu lassen.

Die Wiederholung wird dem Sittengesetz gegenübergestellt, sie wird zur Suspension der Ethik, zum Denken jenseits von Gut und Böse. Die Wiederholung erscheint als Logos des Einzelgängers, des Einzelnen, als Logos des „Privatdenkers“. Bei Kierkegaard wie bei Nietzsche entwickelt sich der Gegensatz des Privatdenkers, des kometenhaften Denkers und Trägers der Wiederholung zum öffentlichen Professor und Schriftgelehrten, dessen Diskurs zweiter Hand die *Vermittlung* bemüht und seine moralisierende Quelle in der Allgemeinheit der Begriffe findet (vgl. Kierkegaard gegen Hegel, Nietzsche gegen Kant und Hegel, und Péguy, in dieser Hinsicht, gegen die Sorbonne). Hiob ist der unendliche Protest, Abraham die unendliche Resignation, aber beide sind ein und dasselbe [...] Die ewige Wiederkehr wird so formuliert: Du sollst, was immer du willst, so wollen, daß du auch dessen ewige Wiederkunft willst. Es liegt hier ein „Formalismus“ vor, der Kant auf dessen eigenem Boden zu Fall bringt, eine Prüfung, die weiter reicht, da sie – anstatt die Wiederholung auf ein angenommenes Sittengesetz zu beziehen – aus der Wiederholung selbst die einzige Form eines Gesetzes zu machen scheint.¹⁹³

Die Wiederholung selbst ist eine rhetorische und poetisch-ästhetische Figur: die Isometrie. Wiederholt werden kann nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form, nicht nur das Signifikat, sondern auch der Signifikant – ganz unabgänglich von seiner Bedeutung. Der "Formalismus", den Deleuze am Werke sieht, behauptet aber keinesfalls eine Ästhetik der Symmetrien durch Wiederholung, sondern bezieht sich nur auf Formen von Wirklichkeit (die durch ästhetische Anschauung bewertet werden sollen). Deleuze (und vor ihm schon Nietzsche) können jenen Formalismus der Form selbst als ästhetisches Prinzip nicht denken; genau jenen Schritt vollzieht jedoch die Avantgarde um 1910 in ihrem moralisch motivierten Verzicht auf Form. Deutlicher als in der Philosophie läßt sich dies für die Wiederholung auf dem Gebiet der Musik zeigen, wo die für das 18. und 19. Jahrhundert formdefinierende strukturelle Dominante der Wiederholung seit ca. 1900 mehr und mehr außer Kraft gesetzt wird¹⁹⁴. Hier lassen sich alle Oppositionen zu Wiederholung rekonstruieren und in Hinblick auf ihren (eigen)gesetzlichen bzw. moralischen Status konkret überprüfen. Die Wiederholung kann gegen das Repetitive gesetzt werden. Eine Wiederholung, die sich wiederholt, ohne noch als solche ereignishaft wahrgenommen zu werden, verliert ihren Status. Die Aliberti-

¹⁹⁰Vgl. Lyotard 1983, 161f

¹⁹¹Deleuze 1991, 12.

¹⁹²Deleuze 1991, 11.

¹⁹³Deleuze 1991, 14.

¹⁹⁴Zum folgenden vgl. Sergl 1992b.

bässe der Etüdenliteratur werden gerade dadurch, daß sie repetitiv gebraucht werden, als nicht notwendig gesetzhaft deutlich und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in jene ornamentalen Strukturen übersetzt, wie sie innerhalb der Postmoderne auch wieder von der "minimal music" aufgegriffen worden sind. Das Offenlegen der Ornamentalität der Wiederholung provoziert, wie etwa in Saties *Vexations*, als moralische Geste. Es ist die Befreiung des Klangs aus allen Funktionen und seine Reduktion auf die Semantik des Wiederholungsprinzips.

Eine zweite Opposition zur Wiederholung bildet die Wiederholung selbst, wenn sie als Reprise ereignishaft wird wie im Sonatensatz. Die Reprise ist bereits eine durch den Formplan verfügte Wiederholung, die sich nicht wiederholt, weil sie sich wiederholt, sondern weil sie sich wiederholen muß, um einem Gesetz zu genügen, das vielleicht in seiner Intention vom Gedanken der Wiederholung beeinflusst sein mag, aber nicht die Wiederholung selbst ist. Wenn die rechtspositivistische These, das Gesetz sei selber nur eine Abstraktion von sich empirisch Wiederholendem, richtig ist, dann ist die Reprise zumindest eine Nötigung der positiven Grundlage dieser Annahme. Sobald aber nur noch eine Reprise auf die andere folgt, wird über die Ereignishaftigkeit die Kunst selbst in Frage gestellt. A. Honegger berichtet, Ravel habe zu ihm gesagt: "Ich habe nur ein gutes Stück geschrieben: Den Boléro. Leider enthält er keine Musik."

In einer dritten Möglichkeit bedeutet die Wiederholung als "repetitio" im ethisch-gesetzhaften Kontext ein Wiedezurückfordern. Dieses beruft sich, im Zuge der Forderung bzw. als Klage, auf die Vorhandenheit eines Gesetzes (z.B. der Pflicht, der Stabilität des Eigentums). Seine Opposition kann daher nur im freiwilligen Verzicht auf das Repetierete bestehen, das aus dem Wiederholten eine Gabe werden läßt, das eine nichtvorgeschriebene Wiederholung exerziert, die allerdings von der Ästhetik der Form nicht gesetzlich vorgeschrieben ist: die Zugabe¹⁹⁵. Thomas Mann und Adorno haben in der (unbemerkbaren) Wiederholung des immergleichen Reihenablaufs in der Musik ihres "Deutschen Tonsetzers" Adrian Leverkühn eine "Rücknahme" der Musik gesehen und sie mit der Rücknahme des ethischen Anspruchs der Musiktradition seit Beethoven parallelisiert. Die verborgene Wiederholung negiert den moralischen Anspruch von Kunst¹⁹⁶.

Eine vierte mögliche Opposition (und den signifikanten Normalfall) zur Wiederholung bildet die Variation bzw. die Durchführung. Diese hält an gewissen Bestandteilen, Motiven oder signifikanten Teilstücken des Wiederholten oder zu Wiederholenden fest, ohne allerdings die Wiederholung als generell waltendes Prinzip aufzugeben. Das Interesse beansprucht jedoch in erster Linie die Variation, d.h. die Dekonstruktion des Wiederholten, weniger die Wiederholung selbst. Dabei ist besonders wichtig, daß die gesetzhaften, oft nach ästhetischen Konventionen kanonisierten Permutationsvorgänge vom zu Wiederholenden völlig unabhängig sind bzw. das variiert zu Wiederholende selbst den Charakter fast völliger Beliebigkeit haben kann. Das Thema der Bachschen Variation kann beliebig vorgegeben sein (so im *Musikalischen Opfer*) bzw. ein Beethovensches Motiv wie das Kopftema der 5. Sinfonie ist in seinem Charakter durch die Möglichkeit seiner Variierbarkeit und Durchführbarkeit innerhalb der thematischen Arbeit ästhetisch ausgezeichnet.

Gegen die Wiederholung läßt sich nun in letzter Konsequenz praktischer Ethik nur die positivierete Negation ihrer selbst stellen: Das Unwiederholbare und das Einmalige. Eben diesen forderte der avantgardistische Impetus z.B. Schönbergs, welcher seit 1908 den reinen Einfall, bar aller charakterisierenden, thematischen, variierenden, motivischen, repetie-

¹⁹⁵Vgl. dazu neuerdings Derrida 1993.

¹⁹⁶Vgl. Sergl 1992b.

renden und formalisierenden Arbeit einforderte. Diese Reinheit brauchte selbst kein sanktionierendes Gesetz; sie war unmittelbar (ohne dafür mystischer Evidenz zu bedürfen) und ließ die Ästhetik ganz hinter sich, indem sie sich von allen Verpflichtungen auf der Ebene der „parole“ einen Code zu statuieren distanzierte und das ästhetische Objekt, jenseits aller Wiederholung, zu einer Invention der Invention weiterdifferenzierte. Sie beanspruchte eine Kompetenz für das Präsente (das damit auch das Gute war), welche den Künstler allerdings dazu zwang, seine Kunst immer mehr zu reduzieren. Der Graben zwischen Lebenszeit und Kunstzeit (etwa der Zeit, die ein solcher reiner Einfall einnimmt) wird in den dann oft nur mehr wenige Sekunden dauernden Stücken Schönbergs und Weberns teilweise so eklatant, daß die moralische Werthaftigkeit des Unwiederholbaren als die Ausnahme erscheinen muß, die gegenüber der Regel des sich Wiederholenden, also des Bösen und Schlechten gänzlich macht- und bedeutungslos ist. Der Rückzug dieser Kunst selbst aus dem Konzertsaal (in dessen Dimension und vor dessen Publikum sie nur als ästhetisches Postulat erschien) war dann paradoxerweise die moralische Konsequenz ihrer Intention: Sie konnte nicht oft genug wiederholt werden, um dem Publikum verständlich und bekannt zu werden. Schönbergs didaktische Logik zielte schließlich wieder darauf, das Einmalige, das Unwiederholbare aus ethischen Gründen wiederholt und genau zu studieren. Die Versöhnung zwischen Verzicht und Ästhetik wurde hier als avangardistische Ethik errichtet, welche sich selbst autorisiert. Schönberg formuliert ein Motto, das dem immer wiederholten Vorgehen des aktuellen Autors Rozanov entspricht: „Kunst kommt nicht von Können, sondern vom Müssen.“¹⁹⁷

Diese hier kurz skizzierten Strukturprinzipien der Semantik von Wiederholung lassen sich auch auf den ethischen Impetus von Rozanovs nicht nur anti-formalen Kurztexten anwenden. Rozanov ist nicht, z.B. aus ästhetischen Gründen, gegen eine Wiederholung bzw. für die Verknappung. Er thematisiert durch die Herausarbeitung aller strukturellen Bedeutungen von Wiederholung die ethische Funktion, die diesen verschiedenen Erscheinungsformen von Wiederholung zugeordnet werden. Die Ebene der „parole“ und des pragmatischen Codes bleibt vom Künstler unangetastet, der dadurch auf der Ebene diskursiver Manipulationen mehr Freiraum gewinnt, um seine Themen als Motive über die Grenze des „parole“-Texts hinaus künstlerisch wirksam zu machen.

Если принять во внимание, что мои «великие новорожденные удивления» сосредоточились на следующих точках «мирового горизонта»:

1) Как, что и до каких пор человек узнает? Что это такое, что он «понимает»? (книга «О понимании»).

2) Как, что и почему рождается? («В мире неясного и нерешенного», «Семейный вопрос в России»).

3) Почему люди умирают (сегодняшняя тема, до 56-ти лет «не приходившая в голову»).

4) Школа...

5) Религия...

6) Язычество и христианство...

7) Ветхий и Новый заветы, Иегова и Христос, еврей и европейцы...

То, если даже допустить, что я все «вздор говорил об этих предметах» и что я «во всем ошибся», то уже по самым *вниманиям*, страстным и вживчивым, в эти именно *кардинальные точки существования* выйдет не только «на мой взгляд», но и на «взгляд всякого гимназиста» («сразу понятно») – что я был наиболее культурным и образованным человеком России за XIX-ый век, а следов[ательно], и вообще, все века.

Тут нужно принять во внимание следующее: конечно, «касались» этих вопросов все и

¹⁹⁷Zitiert nach Reich 1974, 66. Vgl. auch Schönbergs Ausspruch: „Ich bin ein Konservativer, den man gezwungen hat, ein Radikaler zu werden.“ (ebd., 8)

«проходили этими путями все», и в этом смысле «Розанов нет ничего нового». И можно прибавить насмешливое: «Розанов нов только для себя»...¹⁹⁸

Meine „großen neu hervorgebrachten verwunderlichen Entdeckungen“ kann man auf die folgenden Punkte eines „Horizonts meiner Weltsicht“ zusammenfassen und zur Kenntnis nehmen:

1) *Wie, was und bis zu welchem Punkt erkennt der Mensch? Was ist das, was er „versteht“?* (das Buch „Über das Verstehen“).

2) *Wie, was und warum wird man geboren?* („In der Welt des Unklaren und Unentschiedenen“, „Die Familienfrage in Rußland“).

3) *Warum sterben die Menschen* (mein jetziges Thema, das mir bis zum 56sten Lebensjahr „nicht einmal eingefallen ist“).

4) Schule...

5) Religion...

6) Heidentum und Christentum...

7) Altes und Neues Testament, Jehova und Christus, den Juden und die Europäer...

Selbst wenn man annimmt, daß ich „Unsinn über diese Gegenstände erzählt habe“ und daß ich mich „in allem getäuscht habe“, dann kommt eben bereits entsprechend dieser selben *Aufmerksamkeit*, einer leidenschaftlichen und belebenden, auf diese *kardinalen Punkte der Existenz* nicht nur nach „meiner Ansicht“, sondern auch nach der eines jeden Gymnasiasten („sofort verständlich“) heraus – daß ich der kultivierteste und gebildetste Mensch Rußlands im 19. Jahrhundert, und also folgl. aller Zeiten war.

Dazu muß man zur Kenntnis nehmen: selbstverständlich „betrafen“ diese Fragen alle, „alle wandelten auf diesen Pfaden“, und so ist denn in diesem Sinne „Roazanov auch nichts Neues“. Und man kann sogar noch erheitert dazufügen: „Roazanov ist nur für sich selber neu“...

Die Wiederholung alter Fragen, erneuert durch Roazanov, hat noch einen letzten und vielleicht entscheidenden Aspekt. Im dominant ethischen Text, wie ihn Roazanov entwirft, liegt der Akzent weniger auf der Originalität der Fragestellung oder ihrer Formulierung, sondern in der normativen Provokation der Antwortforderung. Die Antwortforderung ist zuerst Folge des vom Text nahegelegten oder initiierten Interpretationskonstrukts. Darüberhinaus enthält der Text aber auf der Ebene seiner motivischen und thematischen Ausführungen auch dominante Hinweise darauf, bestimmte Handlungen als analog gebildete Interpretationskonstrukte zu konstruieren¹⁹⁹.

Textdeutung und Lösung der ethischen Aufgabenstellung fallen in der Handlungsantwort zusammen, die im besten Falle die Problematik des absoluten ethischen Konstrukts des Moralisch-Schönen („Kalokagathie“, „paideia“ usw.) in bestimmten pragmatischen Kontexten selbst funktionell bloßlegt. Das Verfahren der Bloßlegung (obnaženie) bleibt aber nicht auf den Selbstkommentar des Texts beschränkt²⁰⁰. Es wird auf das redende Ich ausgedehnt und es wird vor allem als implizierend Nahelegendes bzw. als implikative Provokation wirksam, welches den Text figurativ über seine Interpretation in seinen Handlungskontext überführt und somit ständig „für sich selbst erneuert“.

Der ethische Text ist jener Text, der (wie das jede pragmatische Interpretationstheorie immer wieder betont) herausarbeitet, daß es für die Verständigung in natürlichen Sprachen nicht genügt, alle semantisch fixierten Bestandteile der Sprache „verständlich zu finden und da keine Meinungsverschiedenheiten mehr zu haben“²⁰¹. Wichtig ist nicht, ob der Textrezipient den ethischen Text verstanden hat, wichtig ist auch nicht, was er als Sprecher auf

¹⁹⁸ Roazanov 1989b, 201.

¹⁹⁹ Vgl. Abel 1993, 521 und wie dort Lenk 1978, 279ff.

²⁰⁰ Vgl. Hansen-Löve 1978, 200f. Innerhalb des Kunstwerks muß jede Entblößung des Verfahrens selbst wiederum zum konstitutiven Verfahren werden; diese im formalistischen Sinne kanonische Regel illustriert z.B. das Theater von Pirandello, das seine Grenzen von innen her auszuloten versucht; vgl. Fischer-Lichte 1983. Erst wenn die Performanz durchbrochen und damit der Text destruiert wird, kann in der nichtformalisierbaren Reaktion auf den Text so etwas wie die analytische Bloßlegung der Entblößung stattfinden.

²⁰¹ Abel 1993, 522.

ihn antwortet (denn diese Antwort kann jederzeit negativ sein, also nicht wahr, nicht gut, gelogen usf.).

Die Antwort zeigt sich vielmehr [am] So-und-so Handeln (oder an der Unterlassung einer Handlung), welches dann der Interpretant der ethischen Rede ist. Ethische Ausdrücke und Sätze haben mithin einen besonderen Sitz im Leben. In sprachlicher Form artikuliert ethische Ausdrücke und Argumente werden in direkter Weise aus einer Interpretations- und Lebens-Praxis heraus und auf diese hin verstanden.²⁰²

Damit differenziert sich der ethische Text mit seiner Möglichkeit, über eine imperfektive Handlungsimplication zu verfügen, vom ästhetischen und rhetorischen Text, der auf eine rekapitulierende Explikation von perfektiven Handlungen (seien sie nun fiktional oder nicht) beschränkt bleibt. H. Blumenberg billigt der Rhetorik eine anthropologische Dimension über die Handlungssuggestion zu und versucht sie dadurch aufzuwerten. An die Stelle von Repräsentation und Utopie, wie sie die Rhetorik als konstitutive Funktion für das Verhältnis von Signifikant und Signifikat im Kunsttext festgelegt hat, tritt im System Rozanovs die Konkurrenz von Handlung und Rhetorik. Wenn die Rhetorik der Selbstrepräsentation einer Entität diene, die sich von ihren Repräsentanten repräsentiert fühlte bzw. durch eine autoritative Machtsetzung als repräsentativ bestimmt wurde, dann kann dieses Modell der Repräsentation als Autorisierung von Literarizität nicht genügen. Es handelt sich dabei offensichtlich selbst um ein rhetorisches Modell. Blumenberg hat dafür die pragmatische Verknüpfung von Evidenz und Geschichte als Motor ausgemacht, eine Verknüpfung die ebenso geschichtsphilosophisch auch in Hinblick auf literarische Ereignishaftigkeit relevant ist

Es wäre ganz einseitig und unvollständig, die Rhetorik nur als die »Notlösung« angesichts des Mangels an Evidenz in Situationen des Handlungszwanges darzustellen. Sie ersetzt nicht nur die theoretische Orientierung für die Handlung; bedeutender ist, daß sie die Handlung selbst zu ersetzen vermag. Der Mensch kann nicht nur das eine anstatt des anderen *vorstellen*, sondern auch das eine anstelle des anderen *tun*.²⁰³

Auch wenn Rhetorik Handlung und Ereignis zu substituieren, vielleicht sogar zu sein vermag, bedeutet dies nicht, daß sie dies muß. Nicht jede Handlung und nicht jedes Ereignis sind notwendig rhetorisch. Wenn aber eine Handlung bzw. ein Ereignis im Text nicht rhetorisch sind, dann müssen diese Handlung und dieses Ereignis motiviert sein. Eine der Möglichkeiten der Motivierung ist die ethische. Im Text Rozanovs tritt an die Stelle der rhetorisch vorgestellten Handlung bzw. des historisch vorgestellten Ereignisses – und damit an die Stelle der repräsentativ in Anspruch genommenen Werthaftigkeit – die Herausforderung zur Konkurrenz der Werte. Diese Konkurrenz wird als Prozeß (wobei Prozeß und Ergebnis dasselbe sind) auf einer höheren, wenn auch tautologischen Stufe zu ihrer eigenen Motivierung. Repräsentiert wird die Konkurrenz durch ihren potentiellen Sieger, und zwar unabhängig davon, ob sich eine allgemein rezipierte oder autoritative Instanz mit diesem Sieger identifiziert oder für diesen Sieger eintritt. Handlung und Ereignis werden ersetzt durch den Wert, den sie repräsentieren. Die ethisch motivierte Verzichtleistung auf Handlung und Ereignis vernichtet nicht deren Wert; vielmehr erscheint dieser als selbst ethisch werdende Qualität noch gesteigert und erweist sich so als substantieller Bestandteil des Textes. Der Text konzentriert sich auf sein eigenes Bestes und das heißt: Der ethische Text vermag die Handlung selbst zu ersetzen bzw. das Ereignis selbst zu tun, das aus ethischen Gründen besser unterbleiben sollte.

²⁰²Abel 1993, 522.

²⁰³Blumenberg 1981, 116.

Wie der rhetorische Text alles dem Menschen potentiell mögliche realisiert, so entfaltet der ethische Text potentiell alles das, was potentiell besser nicht getan werden sollte.

Wenn Aristoteles Mythos – also die Notion von Handlung – als primär einstuft, so sicher nicht, um aus der Nachahmung von Handlung dem Rezipienten psychologische Identifikationspositionen an die Hand zugeben²⁰⁴. Er macht im folgenden deutlich, daß ein gute Tragödie selbstverständlich auch einer Gestaltetheit aller anderen Kategorien, besonders aber des Ethos bedarf – und daß besonders Ethos für die Wirkungen der Tragödie ihre spezifischen Wirkungen besitzt²⁰⁵. Erweckt der Mythos über Furcht und Mitleid die kathartische Purgation von Körper und Seele, so wendet sich das Ethos über den Intellekt an den kritischen Möglichkeitssinn und die eudämonische Berechnung, einschließlich des ihr innewohnenden ästhetischen Vergnügens. Wenn Aristoteles den Mythos als *conditio sine qua non* für die Tragödie bezeichnet, so impliziert dies die Möglichkeit eines poetischen Genres, in welchem Ethos als *conditio sine qua non* fungiert und seine distinkte Wirkung hat. Rozanovs Verfügungen erproben dies. Rozanovs Verfügungen basieren darauf, daß der Autor die Prinzipien des Aristotelischen Denkens und seine ethische Dominanz anerkennt, freilich als "ethische Fiktion"²⁰⁶. Rozanov verurteilt die Position der Salvophilen und der Religionsphilosophen im Umkreis von Solov'ev und Florenskij als Wunschdenken, nach der Rußland gleichsam außerhalb des griechisch-islamisch-jüdisch-christlichen Geltungsbereichs der Aristotelischen ethischen Tradition steht. Rozanov erkennt schließlich, daß die Geschichte des Utilitarismus wie des Anti-Utilitarismus des 19. Jahrhunderts eine historische Verbindung ist zwischen "the eighteenth-century project of justifying morality and the twentieth century's decline into emotivism"²⁰⁷. Rozanov lehnt die Suche nach einer positiven Absicherung der Ethik ebenso ab, wie er Nietzsches Destruktion in ihrer Abhängigkeit vom zu Destruierenden bezweifelt. Er schreitet – durchaus im Sinne Nietzsches – zu einer Umwertung aller Werte auch Nietzsches fort: Was Nietzsche als Scheitern und Versagen herausstellt, erweist sich für Rozanov als befreiende und sich selbst bewahrheitende Qualität, als Möglichkeit einer neuen Kunst, deren Kondition nun reflektiert und ethisch ist. Rozanov vertraut dafür selbst weder auf eine positive (auch Rozanovs Religiosität ist gänzlich von seiner Ethik gelöst) noch auf eine negative substantielle Ethik. Seine Handlungsanweisung erkennt keinen substantiellen Adressaten, lediglich intensionale Positionen in Texten; andererseits ist diese textuelle Handlungsanweisung nicht rhetorisch, d.h. auf die Überzeugungskraft (*Dianoia*) hin konzipiert, sondern auf den verfremdenden mimetischen Effekt einer ethischen Katharsis. Diese entspringt nicht mehr Furcht und Mitleid – durch die Nachahmung von Handlung –, sondern realisiert sich durch die Erzeugung einer intensionalen Klemme bei der Nachahmung von Handlung, welche dem Rezipienten dem befreienden „Vergnügen“ einer intellektuellen Verunsicherung und einer ebenso eudämonischen wie intuitiven Aufwertung als „zoon politikon“ aussetzt²⁰⁸.

²⁰⁴Ein solches Verständnis von Katharsis vertritt z.B. Ničev 1982; zur Kritik vgl. Janko in Rorty 1992, 356.

²⁰⁵Vgl. Nussbaum in Rorty 1992, 264f.

²⁰⁶Vgl. McIntyre 1981, 68. Williams 1981, 132-143, bes. 138f spricht von einem Gegensatz zwischen "notional confrontation" und "rel confrontation"; vgl. auch die Kritik bei Rorty 1988, 36.

²⁰⁷MacIntyre 1981, 63.

²⁰⁸Vgl. Nussbaum in Rorty 1992, 270ff und aus philosophischer Perspektive Davidson 1982.

II

Literarizität und Publizistik

1. Der Diskurs der Selbstbezeichnung – Dekadenz als Zeitstil

Der Begriff der „Moderne“ entstammt in seinem aktuellen Gebrauch der Literatur und Publizistik der 1850er Jahre. Am Scheitelpunkt 1855 veröffentlicht M. du Champs *Les chants modernes*. Baudelaire hat Wagner anlässlich der Pariser *Tannhäuser*-Aufführung von 1861 als Vorbild der Moderne herausgestellt und ist später selbst als Inkarnation des „Modernen“ assoziiert worden¹. Ein wesentlicher Aspekt dieser „Moderne“ ist ihre rückwärtsgewandte Anbindung an einen latent romantischen Kunstbegriff, der sich dem herrschenden Realismus entschieden verweigert und dabei auch keine Berührungspunkte mit jenen, bis in die fünfziger und sechziger Jahre des Jahrhunderts weiterschreibenden Vertretern der Romantik aufweist, die sich in streng konservativ und klerikale Positionen zurückgezogen hatten². So erheben auch die russischen Symbolisten, also die erste Generation der russischen Modernen, gerade Autoren wie Tjutčev und Fet als „Moderne“ zu ihren Vorbildern³. Rozanov wird 1856 geboren. Er wächst mit der „Moderne“ in Rußland heran – und versperrt sich doch gerade diesem Begriff. Die Moderne ist ihm mit Nietzsche „Dekadenz“⁴, als Fall im doppelten Sinne des Wortes: als historisches, einmaliges Ereignis⁵ und als Absinken oder Sturz. Diesen Sturz kann man sich kaum als Dauerzustand vorstellen. Er ist momentan und untergräbt die Vorstellung des Absinkens auf ein niedrigeres Niveau; am Ende stehen Bodenlosigkeit oder Apokalypse nicht als räumliches Ziel, sondern als zeitliche Erschöpfung: keine Dekadenz kann mehr als eine Dekade dauern. Als „origineller Einzelgänger“⁶ hat Rozanov als einer der ersten das Altern der „Moderne“ als das eigentliche Ziel ihrer Ästhetik konstatiert, das dem von ihr vertretenen organischen Zurück-Zu entgegenarbeitete. In seiner Arbeit über die *Dekadenty* von 1896⁷ stellt Rozanov der Ästhetik des von vorneherein Vergilbten mit ihrem

¹Vgl. Adorno 1973, 38ff.

²Vgl. M. Praz 1970 und das Rimbaud-Motto von Adornos Bergmonographie: „Il faut être absolument moderne!“; Adorno 1977, Umschlagrückseite.

³Vgl. Minc 1988, 144f; Hansen-Löve 1989, 39ff; hier auch der Hinweis auf Vengerov I, 26ff.

⁴Rozanovs Aufsatz „Dekadenty“ von 1896 (Rozanov 1989, 204-216) erscheint drei Jahre vor dem *Willen zur Macht*, dessen erster Teil unter dem Titel der „Dekadenz“ steht. Die Geschichte der „Umwertung“ des Dekadenzbegriffs in Rußland, der ursprünglich pejorativ konnotiert war, dann aber durch Leont'ev, Mirskij, Šperk und Dobroljubov positiviert gebraucht wurde, wird durch Rozanovs Aufsatz einerseits aufgearbeitet; darüberhinaus erfährt der Begriff durch Rozanov eine erneute, diesmal ambivalente Umwertung. „Потом позднее возникло слово «декадент», и тоже я был из первых. Шперк с гордостью говорил о себе: «Я, батенька, декадент». Это было раньше, чем мы оба услышали о Брюсове; А. Белый – не рождался. [...] Все эти слова, новые в обществе и в литературе выражали – ступенями – огромное углубление человека. Все стали немножко «метерлинками», и в этом суть. Но стали «метерлинками» раньше, чем услышали о Метерлинке.“ (Rozanov 1990, 68: Dann kam später das Wort „Dekadent“ auf, und ich war wieder einer der ersten. Šperk sagte von sich mit Stolz: „Ich bin ein Dekadent, mein Lieber“. Das war lange bevor wir beide von Brjusov erfahren haben. A. Belyj war noch gar nicht geboren. [...] Alle diese in der Gesellschaft wie in der Literatur neuen Worte riefen – nach und nach – eine riesige Vertiefung [Sturz] des Menschen hervor. Alle wurden ein bißchen zu „Maeterlinckisten“, und das ist das Wesen der Sache. Denn sie wurden zu „Maeterlinckisten“, noch bevor sie von Maeterlinck erfahren hatten.) Rozanov erhebt im Dekadenzbegriff gerade diese Umwertung zur Metapher, welche gleichzeitig als Beispiel und als Beweis für die geäußerte Kritik dienen kann; vgl. Hansen-Löve 1989, 29ff. Fridlender 1958, 421 dagegen folgert daraus, daß Rozanov ein „kritik-dekadent“, also selbst ein Vertreter der Dekadenten gewesen sei. Zur Periodisierung der russischen „Dekadenz“ vgl. Markov 1978, 485-498.

⁵Vgl. Rozanovs Text „Slučaj“ (Ein Fall) in *Mir iskusstva* 23/24 (1900), der die Jahrhundertwende als „Vorfall“ auf ihre Ereignishaftigkeit hin untersucht.

⁶Stammler, in Rozanov 1963, 8.

⁷Rozanov 1989, 204ff.

Bekenntnis zur Vergeblichkeit den radikalen Impetus einer Verjüngung durch das Alte gegenüber. "Modern" wird nach der Doppelbedeutung des Deutschen pseudoetymologisch definiert⁸. Mit dem frühen M. Maeterlinck der *Serres chaudes* tritt die schwül-modernde Atmosphäre des Treibhauses als "obščee tjagotenie [...] k erotizmu" (der allgemeine Drang [...] zum Erotischen)⁹ in den Vordergrund, deren Vergänglichkeit und Schwäche einerseits de Sade¹⁰, andererseits aber einer Erneuerung, einer "Renaissance"¹¹ gestellt wird. Die Moderne: "[...] my ne čuvstvuem nikakogo *udivlenija*, ne vidim ničego *novogo* [...]" ([...] wir spüren keine *Verwunderung*, sehen nicht *Neues* [...]); "Èto – sliškom bezkoresnyj vid iskusstva" (Es handelt sich um den absolut tadellosen Aspekt der Kunst)¹². Die Wiedergeburt aber meint die Neubegründung aller Institutionen in ihrem ursprünglichen Sinn. Am Ende plädiert Rozanov sogar für die Rettung des Menschen von der Moderne durch den radikal erneuernden Ausstieg in ein neues Kloster. Es ist programmatisch, daß der die zeitgenössische Literatur kritisierende Text seine Utopie mit der Forderung: "zurück" (nazad) abschließend bezeichnet.

Там, где подымается монастырская стена, это движение неверных волн истории, какую бы оно силу и распространение вокруг ни получило – окончится и отхлынет назад.¹³

Da, wo sich die Klostermauer erhebt, erstürbt und zieht sich *diese* Bewegung der matt schwappenden Wellen der Geschichte wieder zurück, welche sonst die Kraft und Ausbreitung in der Umgebung nicht erhalten hätten.

Rozanovs Arbeiten seit der gescheiterten Revolution von 1905 können als Dokumente jenes Bedeutungswechsels von „modern“ gelesen werden, den G. Anders in Hinblick auf die 20er Jahre, als Folge der russischen Revolution beschrieben hat. Die Moderne hat sich selbst überlebt und wird sich selbst innerhalb ihrer stets dem individuell Originären verpflichteten Praxis verdächtig. Was von der Kunst verlangt wurde, fällt nun auf den Menschen als soziales Faktum zurück.¹⁴

In seiner berühmten Rezension der englischen Übersetzung von *Opavšie list'ja* vom Januar 1929 hält auch D. H. Lawrence fest: "Rozanov is modern, terribly modern."¹⁵ Lawrence attribuiert Rozanov noch zehn Jahre nach dessen Tod eine Modernität, die eine mehrfache Allusion zuläßt; da ist einerseits der prophetische Charakter von Rozanovs pessimistischer Zeit- und damit Modernekritik; andererseits ein Bewußtsein vom sich selbst Überlebt-Haben der historischen Umstände, das seine qualitativen Attribute dem einstigen Kritiker aufzwingt. Für Lawrence läßt sich aus der Lektüre Rozanovs ein paradoxales Ergebnis folgern, das ihm selbst wiederum als Definition des Begriffs „Moderne“ dient. Die positiven, konstitutiven Leistungen der Moderne verblassen vor den selbstdestruktiven der ihr inhärenten Kritik.

Als Journalist arbeitet Rozanov für ein dezidiert modernes Medium: für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, die in der Mehrzahl erst während der achziger und neunziger Jahre

⁸Vgl. in der zeitgenössischen Literatur auch W. Berents Roman *Próchno* (Moder) von 1901/1902.

⁹Rozanov 1989, 205.

¹⁰Rozanov 1989, 207.

¹¹Rozanov 1989, 212.

¹²Rozanov 1989, 211; 213.

¹³Rozanov 1989, 216.

¹⁴Anders II, 455: An die Stelle des unmodern gewordenen Wortes „modern“ ist das weniger anspruchsvolle „neu“ getreten. Der Sozialismus hofft nicht auf einen „modernerer“, sondern auf einen „neuen“ Menschen. Das Unmodernwerden des Begriffs „modern“ begann bereits vor einem halben Jahrhundert, Beispiele: „Neue Sachlichkeit“, „nouvelle vague“, „new look“.

¹⁵Lawrence 1955, 254.

des 19. Jahrhunderts entstanden sind¹⁶. Seine publizistische Tätigkeit ist untrennbar mit dem Namen des Verlegers Suvorin verbunden, dem bedeutenden Veränderer der russischen Verlagslandschaft der Zeit¹⁷. Suvorin förderte zwei literarische Talente bedingungslos: Anton Čechov und Rozanov.

Старик Суворин, этот крупный русский нигилист, или, вернее, «je m'en fiche'ист», очень был чуток к талантливости, обожал «талант». Как некогда Чехова, он протянул руку помощи Розанову, не заботясь, насколько Розанов «нововременец». Или, может быть, понимая, что Розанов все равно ни к какой газете, ни к какому такому делу прилипнуть не может, будет везде писать свое и о своем, не считаясь с окружением.¹⁸

Der Greis Suvorin, dieser bedeutende russische Nihilist, oder richtiger „je m'en fiche'ist“, hatte ein außerordentliches Gespür für Talentiertheit, er vergötterte „Talent“. Wie einst Čechov, so streckte er nun Rozanov die helfende Hand entgegen, ohne sich Sorgen zu machen, inwiefern Rozanov ein „Neuzeitler“ [Wortspiel mit dem Namen von Suvorins Zeitung *Novoe vremja* – Neue Zeit] war. Oder vielleicht auch, weil er verstand, daß sich Rozanov nicht binden konnte, egal an welche Zeitung oder an welche Aufgabe auch immer, daß er überall das Seine und über das Seine schreiben wird, ohne Rücksicht auf die Umgebung.

War Rozanov zu Anfang der neunziger Jahre vor allem an philosophischen Fragen interessiert, so entwickelte er nach der Jahrhundertwende eine immer vielfältigere Publikationstätigkeit, die sich bis zum politischen Kommentar oder zur Theaterkritik erstreckte. Aus der Vielzahl solcher Gattungen bzw. durch ihre Verschmelzung erzeugte er seinen Personalstil, der seine thematische Wandlungsfähigkeit in der formalen Disparatheit von Diskursformen zu hybriden Gebilden einer "negativen Kontingenz"¹⁹ formte. Rozanovs spezifisch gemischter Diskurs ist nebeneinander in verschiedenen Textsorten zu finden und verändert sich somit nicht eigentlich selbst, sondern wird durch das Genre verändert, für das er verwendet wird.

Daß die Zeitung primär Bestimmungsort für Rozanovs Schreiben wurde und blieb, hatte in erster Linie wirtschaftliche Gründe. Rozanovs frühe Buchpublikationen verkauften sich kaum; andererseits wollte Rozanov den Staatsdienst unbedingt verlassen und durch seine Publikationstätigkeit ein Mindesteinkommen sichern²⁰. Der Wunsch nach Selbständigkeit führte zur ausschließlichen Abhängigkeit vom zeitgenössischen publizistischen Markt. Wirtschaftliche, politische und intellektuelle Abhängigkeitsverhältnisse sind in Rozanovs Betrachtungen immer notwendig aneinander geknüpft. Rozanov löst sich als Philosoph wie als Kirchenkritiker von den Institutionen und erlangt als Publizist eine Unabhängigkeit, die sonst nur Angehörigen des Adels oder des Großbürgertums möglich gewesen wäre.

Rozanov stammt aus dem niederen, aber traditionell geprägten Kleinadel. Sein Vater Vasilij Fedorovič verwaltete das ererbte Landgut, mußte aber als Kollegienassessor im Staatsdienst hinzuverdienen. Vor seinem Tode 1861 war er Gouvernementsdirektor der Gefängnisverwaltung. Rozanovs Mutter Nadežda Ivanova kam aus dem adeligen, in Kostroma einge-

¹⁶Leider gibt es bis heute keine ganz zuverlässige Bibliographie der Arbeiten Rozanovs. Die Register der neueren Ausgaben geben jedoch einen ausreichenden Überblick. Der Kommentar in Rozanov 1990, 874ff enthält auch ein Register: "Ukazatel' izdanij periodičeskoj pečati" (Register von Ausgaben in Periodica), das relativ vollständig auf die Bezüge zwischen periodischen Publikationen und den in den Buchausgaben zusammengestellten Texten Rozanovs verweist. Wo weitere Texte hinzukamen, werden sie im Laufe dieser Arbeit in Fußnoten bibliographisch nachgewiesen.

¹⁷Zur Karriere dieses „self-made-man“ vgl. das seinem Konkurrenten Sytin und damit dem Entstehen der „kapitalistischen“ Verlagskonkurrenz gewidmete Kapitel in Schlögel 1988, 213ff.

¹⁸Gippius 1991, 114.

¹⁹Vgl. Serres 1993, 97; hier auch zum Begriff des "Mannigfaltigen" in der Philosophie der Jahrhundertwende, z.B. bei H. Bergson.

²⁰Vgl. Vorwort in Rozanov 1989, 12ff.

sessenen Geschlecht der Šiškins. Der Adel der Gegend gab sich streng orthodox und setzte sich gegen das altgläubige Kleinbürgertum ab. Vasilij Vasil'evič war das siebte von acht Kindern, von denen nur vier Söhne die Kindheit überlebten, deren jüngster er war. Ein ausreichendes Landerbe war ihm verwehrt, andererseits war er um 1870 nicht mehr zur theologischen Ausbildung oder zur Laufbahn im Militär oder Staatsbeamtentum gezwungen. Sein Bildungsweg wurde durch die Reformen der Zeit Aleksandrs II. ermöglicht. Rozanov gehörte bereits der Generation des „Post-Raznočinceniums“ an. Anders als die neu strukturierte Schul- und Universitätsausbildung war jedoch die berufliche und soziale Praxis des deklassierten und niederen Adels immer weniger definiert. Die freie Schriftstellerei bot eine Möglichkeit, die Rozanov als Pionier innerhalb seiner sozialen und gesellschaftlichen Klasse beschritt. Rozanov gehört in den neunziger Jahren weder zu den jungen, noch zu den vollkommen professionellen Vertretern seines Berufsstands; er arbeitete bis 1897 hauptberuflich als Gymnasiallehrer. Die Konjunktur der Tageszeitungen schuf aber dann für den Publizisten die Möglichkeit, sich von den literarischen Zeitschriften und ihrem bereits in Traditionen erstarrten, streng ideologisch und zielgruppenorientierten literarischen Mustern zu lösen.

Die literarische Zeitschrift war in Rußland Anfang des 19. Jahrhunderts in Selbstinitiative der Autoren entstanden²¹. Sie entstand mit dem Kapital von Landadeligen, die sich neben den zurückgehenden Einkünften aus ihren Gütern durch die Literatur neue Einkünfte und eine gesicherte Selbständigkeit erhofften. Die Zeitschrift wurde so Symbol des „goldenen Zeitalters“ der russischen Literatur. Sie bot, durch ihr Abonnementsystem, die wirtschaftliche Absicherung, die dem Autor auf die Entstehung umfangreicher und avancierter literarischer Vorhaben gleichsam Kredit gewährte. In den Utopien freier kapitalistischer Investition bot sich die Aussicht auf schnellen Profit, einen Goldrausch im Verlagswesen. Suvorin selbst ist ein gutes Beispiel für diese Karriere.

In den neunziger Jahren arbeitete Rozanov viel für den *Russkij vestnik*, aber auch für *Russkoe obozrenie*. Beide Zeitschriften waren stark konservativ ausgerichtet. Ihr inhaltlicher Schwerpunkt lag auf politischen Themen; die Literatur wurde dagegen mehr und mehr aus dem Inhalt verdrängt. Trotz dieser Umstrukturierungen mußten diese Monatszeitschriften 1906 bzw. schon 1898 ihr Erscheinen einstellen, weil Rentabilität nicht mehr gegeben war. So hat Rozanov an einigen idealistischen Zeitschriftenneugründungen der symbolistischen Generation als freier Mitarbeiter partizipiert. Vor allem *Mir iskusstva* lag ihm, wegen des ästhetischen Konzepts in den Jahren 1899-1902 am Herzen²². Die Auflagen dieser Zeitschriften jedoch waren außerordentlich niedrig. Honorare wurden nur durch Verleger oder Sponsoren abgesichert. *Mir iskusstva* zahlte nicht ausreichend hohe Honorare, um die Familie abzusichern²³.

Die Tageszeitung bot dagegen zu Ende des 19. Jahrhunderts dem kleinbürgerlichen Literaten eine andere Möglichkeit seinen Unterhalt zu verdienen. Der Autor verpflichtete sich, für und nach Vorgabe der Zeitung wenig aber regelmäßig zu arbeiten und erhielt dafür Einkünfte, die ihm gestatteten, auch andere Werke zu verfassen. Im Ergebnis führte dies zu einer radikalen Trennung zwischen Brotarbeit (für die Zeitung) und – oft publikumsloser – „Literatur“.

²¹ Vgl. zur "Zeitschrift als literarische Form" die Thesen unter gleichem Titel von V. Šklovskij ("Žurnal kak literaturnaja forma") von 1924; in Šklovskij 1990, 384-387. Näheres zur Entwicklung von Zeitschriften in Verbindung mit Buchhandelsgeschichte im 19. Jahrhundert in dem unter der Redaktion von V. Šklovskij und B. Ejchenbaum herausgegebenen Band *Slovesnost' i komercija* (Literaturgeschichte und Kommerz) von Gric, Trenin, Nikiün 1929.

²² Rozanov 1990, 250.

²³ Darüber berichtet Rozanov bereits 1901 (also zwei Jahre nach der Gründung von *Mir iskusstva*) Brjusov, dessen Konkurrenzzeitschrift *Vesy* er sich als Mitarbeiter anbietet; vgl. Rozanov 1989, 509.

Rozanov versuchte sich an der Aufhebung dieser Trennung und entwickelte pragmatisch, auf der Grundlage des neuen Mediums einen gewandelten Literaturbegriff und eine Neudefinition des Schriftstellers, der weder Literat noch Journalist sein sollte.

In der Regel ist der Journalist der Angestellte einer einzigen Tageszeitung und verpflichtet, der Aktualität der Berichterstattung zuzuarbeiten. Rozanov versuchte, solchen Zwängen zu entgehen, indem er in mehreren konkurrierenden Zeitungen mitarbeitete und seine Bezahlung zu jeweils festzulegenden Konditionen aushandelte²⁴. Rozanov hat auf dem publizistischen Markt erstaunliches Geschick bewiesen. Retrospektiv besehen lief seine Politik darauf hinaus, den Hauptarbeitgeber, die Zeitung *Novoe Vremja*, ständig unter der Drohung der Abwanderung bzw. der Publikation bei einer anderen Zeitschrift zu halten. Dadurch konnte Rozanov für seine Zeit außerordentliche Honorare erzielen und seine Arbeit weitgehend unabhängig von redaktionellen Eingriffen halten, ohne sich dafür selbst in der Redaktion engagieren zu müssen²⁵. Rozanovs Schreiben war auf das Medium der Zeitschrift und vor allem der Zeitung ausgerichtet. Es kalkulierte mit den Marktverhältnissen, die zwischen den Pressemedien herrschten. Dies hat nicht nur ideologische und inhaltliche Konsequenzen, sondern wirkt sich auch auf die Struktur der Texte selbst aus. Textquantität, sprachliche Normen, graphisches Layout u.a. sind durch den „typisierten“ Stil der Zeitung vorgegeben.

Die Zeitung wendet sich über ihren Diskurs immer an den Leser, der als Käufer definiert ist²⁶. Sie hat nicht nur Aktualität zum Inhalt, sondern muß täglich aktuell verkauft werden. Neben dem Abonnentenstamm gilt das für den auf der Straße angesprochenen Leser, im "Vorbeigehen" der Zeit und des Lesers. Zwei frühe Konvolute von Notizen und Aphorismen aus der Werkstatt des Publizisten, welche die Situation des für die Zeitung Schreiben–Müssens negativ beleuchten, hat Rozanov gleichzeitig 1903 veröffentlicht: "Mimoletnoe" (Im Verlauf der Jahre)²⁷ und "Mimochodom" (Im Vorbeigehen)²⁸. In diesen Arbeiten exponiert Rozanov

²⁴Rozanov hat 1892/93 einige schlechte Erfahrungen in Honorarfragen machen müssen; vgl. Dostoevskaja 1990, 258ff. V.G. Sukač spricht in seinem Kommentar in Rozanov 1990, 713f von einer Periode des konservativen Journalismus zwischen 1890 und 1897/98. Diese endet mit dem Bruch mit *Severnyj vestnik*. Voraus geht eine Periode des philosophischen Interesses; ab 1898 folgt dann das frei publizistische Werk des "radikalen Konservativen". Diese Typologie folgt dem Schema einer geistigen Entwicklung und bedient sich lediglich einiger Merkmale der Berufs- und Sozialgeschichte des Autors. Der Philosoph war Schullehrer. Erst im März 1893 verließ er, ermuntert durch Strachov, den Staatsdienst (vgl. Gollerbach 1922, 20). Der Bruch mit dem konservativen Journalismus (1897) trug den Marktumständen Rechnung; die Presselandschaft wurde durch den Aufstieg neuer Pressezaren revolutioniert (vgl. Schlögel 1988, 213ff). 1898 wurde *Russkoe obozrenie* eingestellt; *Russkij vestnik* konnte sich noch bis 1906 mühevoll halten. Damit blieb als wichtiges konservatives Periodikum nur *Novoe vremja*, um Rozanov abzusichern. Ein größeres Maß an Unabhängigkeit und die Mitarbeit in nicht konservativen Zeitschriften und Zeitungen war deshalb auch aus wirtschaftlichen Erwägungen für Rozanov geboten.

²⁵Vgl. Gollerbach 1922, 20. Rozanov ist kein Karl Kraus, dessen *Fackel*, nach den Maßstäben von Rozanovs publizistischer Ästhetik, noch vollkommen an den Verhältnissen des literarischen Markts des 19. Jahrhunderts orientiert war. Kraus' Versuch, den Produktions- und Redaktionsvorgang von jener kapitalistischen Welt freizuhalten, in deren Mitte er stattfindet und die er sich deshalb moralisch zu kritisieren ermächtigt fühlt, ist idealistisch gedacht. Die intellektuelle Gemeinde der *Fackel*-Käufer hatte denn auch etwas "ständisches", ebenso wie die "private" Welt des Karl Kraus in der Verbindung mit Sidonie Nádherný ganz aristokratisch war; vgl. Kraus 1977 II, 9. Der zynische Karl Kraus war wirtschaftlich ein aristokratischer Idealist; der „Privatdenker“ Rozanov ein Pragmatiker.

²⁶Rozanov hält sehr genau fest, wie über den Erfolg der liberalen und der Boulevardpresse auch deren Wirtschaftsmethoden auf die konservativen Zeitungen durchschlagen. Mußte in *Novoe vremja*, der seriösen und teuren Zeitung, zu Anfang seiner Karriere vor allem für die Abonnenten geschrieben werden, so sind es später immer mehr die Straßenkäufer (die eine höhere Auflage absichern sollen) und die Anzeigenkunden, die dem Blatt „diktieren“; vgl. Rozanov 1990, 311.

²⁷Im Almanch *Severnye cvery*, Moskva 1903. Ob Rozanov den Titel auch für die Aphorismen von 1914 (wieder)verwenden wollte, ist nicht eindeutig; vgl. Rozanov 1990, 495f.

²⁸Mit dem Untertitel "Iz slučajnych vpečatlenij" (Aus zufälligen Eindrücken) im ersten Heft (Januar 1903) von *Novyj put'* (Neuer Weg), einer kurzlebigen religionsphilosophischen Monatszeitschrift des Kreises um Merežkovskij. Die Nummer enthält auch nachgelassene Fragmente Nietzsches zu *Also sprach Zarathustra*

erstmalig seine Theorie des literarischen Marktes und des Schriftstellers als Lohnsklaven der Druckmaschine. Die Zeitung präsentiert die Literatur als eines von mehreren Angeboten an den Leser – *Uedinennoe* das Hobby des Schriftstellers, der für sich ein Buch drucken lassen kann, ohne strukturelle Rücksichten nehmen zu müssen. D.h. nicht, daß Rozanov sich keine Leser wünschte. Der erste Abschnitt von *Uedinennoe* proklamiert diese Kommunikations-einstellung des Texts und implizit seine Entstehungsbedingung. Rozanov hat den Text (obwohl ihm dies 1912 als berühmten Autor möglich gewesen wäre) nicht zuerst in einer Zeitschrift oder in einer Zeitung publiziert, sondern er hat ihn sich selbst „verdient“.

И вот я решил эти опавшие листы собрать.

Зачем? Кому нужно?

Просто – мне нужно. Ах, добрый читатель, я уже давно пишу «без читателя», – просто потому что *нравится*. Как «без читателя» и издаю... Просто, так нравится. И не буду ни плакать, ни сердиться, если читатель, ошибкой купивший книгу, бросит ее в корзину (выгоднее, не разрезая и ознакомившись, лишь отогнув листы, продать со скидкой 50% букинисту).²⁹

Und da habe ich beschlossen, diese abgefallenen Blätter zu sammeln.

Weshalb? Wer braucht das?

Einfach – weil ich das brauche. Ach, guter Leser, ich schreibe ja schon lange „ohne den Leser“, – einfach weil es *Spaß macht*. So veröffentliche ich es [jetzt] auch „ohne den Leser“... Einfach, weil es Spaß macht. Und ich werde nicht weinen, mich nicht ärgern, falls der Leser, der den Fehler gemacht hat, das Buch zu kaufen, es in die Ecke schleudert (einträglicher ist es, es nicht kaputtzumachen und einzuschicken, daß man es ja, hat man die Seiten nur glattbekommen, mit 50% Verlust an den Antiquar verkaufen kann).

Rozanov hat also "immer schon" nebenbei, nur für sich geschrieben, doch erst 1912 entschließt er sich bzw. ist er in der Lage, einen derartigen, ausschließlich für sich geschriebenen Text als Buch zu veröffentlichen. *Uedinennoe* wäre zweifellos ein einmaliges Experiment geblieben, hätten es die Leser tatsächlich zum Antiquar getragen. Der unbestreitbare Erfolg von *Uedinennoe* ermöglichte aber erst *Opavšie list' ja I* und *II*. Der Erfolg hat Rozanov ermutigt, er hat seine Stellung gegenüber den Verlagen gestärkt³⁰ und in der Zeit von 1912 bis 1915 eine dichte Reihe anderer „selbständiger“ Buchpublikationen ermöglicht. Trotzdem hat Rozanov weiter für die Zeitung gearbeitet, interferierend mit seiner Publikationstätigkeit auf dem Buchmarkt, von der er weiterhin nicht hätte leben können. So ist es auch kein Zufall, sondern konsequent, wenn Rozanov das Ende der Geschichte an das Ende der („seiner“) Zeitung knüpft.

Die Apokalypse seiner Zeit sah Rozanov nicht durch die Ermordung der Zarenfamilie, den Frieden von Brest-Litovsk oder den Fall von Petersburg symbolisiert. Die Apokalypse ist eine journalistische Erfahrung, die aktuell und schnell in jener Zeitung unter dem Titel "Neue Zeiten" berichtet wird, welche noch ihre eigene Apokalypse meldet, bevor sie zum Anschüren des Weltbrands weiterverwandt werden kann.

Русь слиняла в два дня. Самое большое – в три. Даже «Новое Время» нельзя было за-

auf deren fragmentarische Form und Präsentation (Auswahl aus einem größeren ungeordneten Konvolut privater Aufzeichnungen) Rozanov mit seinem Text Bezug nimmt. Zur Gesamtkonzeption von *Novyj put'* vgl. Gippius 1991.

²⁹Rozanov 1990, 36.

³⁰Trotzdem scheint es, sowohl wegen Rozanovs hoher finanzieller Forderungen als auch wegen seiner drucktechnischen Ansprüche, anfangs schwierig gewesen zu sein, für *Opavšie list' ja II* einen Verleger zu finden; vgl. Kommentar in Rozanov 1990, 760.

крыть так скоро, как закрылась Русь. Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частностей. И собственно, подобного потрясения никогда не бывало, не исключая «Великого переселения народов»³¹

Die Rus' ist innerhalb von zwei Tagen verblichen. Höchstens in dreien. Sogar „Novoe Vremja“ konnte nicht so schnell zugesperrt werden, wie die Rus' zugesperrt worden ist. Erstaunlich, wie auf einmal alles abgeblättert ist bis in die Einzelheiten, in die Einzelteilchen. Und strenggenommen hatte es bisher auch nie ein derartiges Beben gegeben, die „Große Völkerwanderung“ nicht ausgeschlossen.

Die Nichtwiederauferstehung der Zeitung nach drei Tagen bedeutet die "Aufhebung" (zakrytie) des Bundes von Rus' und Kreuz. Nun wird nicht mehr die Zeitung "vertrieben" (rassypat'³²), sondern das Ganze wird "verstreut" wie durch ein Erdbeben. Die "Schließung" der gesamten Rus' wird dargestellt wie die Schließung des Kapitalunternehmens Zeitungskonzern. Was Rozanov hier metaphorisch inszeniert³³, bedeutet für seine Poetik: die Zeitung funktioniert als die Allegoriefigur des Kapitalismus.

2. Die „Trilogie“

Rozanov hat zu Lebzeiten zumindest zweimal einen Plan für eine Gesamtausgabe seiner Schriften entworfen. Pavel Florenskij wollte sie später auch, nachdem er von Rozanov testamentarisch dazu ermächtigt worden war, herausgeben. Der erste dieser Gesamtausgabenpläne ist Teil von *Opavšie list'ja II* und im Stile einer ganz leicht makabren testamentarischen Verfügung: "Für den Fall der „Fälle““ (v slučae „esli by“). Er bezieht sich nur auf die Sammlung von Einzelpublikationen in posthum zu edierenden Büchern³⁴. Rozanov sieht 16 Bandabteilungen vor, die thematisch geordnet sind. Teilweise geht es darum, bereits vorhandenen Werken, z.B. *Okolo cerkovnych sten* (Um Kirchenmauern), einen weiteren Band hinzuzufügen, der neuere Arbeiten sammelt. Auch die Reiseprosa, die nur teilweise in einem Band unter dem Titel *Ital'janskije vpečatlenija* (Italienische Eindrücke) erschienen war, sollte vollständig publiziert werden. Daher sollten die Reiseartikel über Deutschland aus *Ital'janskije vpečatlenija* wieder herausgelöst und mit anderen Artikeln über Deutschland in einem gesonderten Band gesammelt werden. Im Gegenzug mußten dafür weitere Prosaskizzen über Italien aus anderen Zeitungen in eine Neuausgabe des ersteren Bands integriert werden. In der sechsten Abteilung versammelt Rozanov seine vor *Uedinennoe* publizierten Kurztexte.

б) «Эмбрионы». Из книг, из «Торгово-промышл. газеты» («Из дневника писателя»), «Попутные заметки» (из «Нов. Вр.»), из «Гражданина». Это нужно издавать в формате «Уединенного», начиная каждый афоризм с новой страницы. Смешивать и соединять в одну книгу с «Уединенным» никак не нужно. «Уединенное» – без читателя, «Эмбрионы» – к читателю.³⁵

б) „Embryony“ [Embryonen]. Aus Büchern, aus „Torgovo-promyšlennaja gazeta“ [Handelszeitung] („Aus dem Tagebuch des Schriftstellers“), „Reisenotat“ (aus „Nov[oe] Vr[emja]“) [Neue Zeit], aus

³¹Rozanov 1990, 578.

³²Vgl. "rassyłka" (Versand), "rassylnyj" (Laufbote, Zeitungskurier)

³³Rozanov „realisiert“ hier eine Vorstellung, die einiges mit der „linken Revolution“ gemeinsames hat. W. Benjamin exzerpiert oder paraphrasiert für sein *Passagenwerk* aus dem nachgelassenen dritten Band des Marx'schen *Kapital*: "Die Erfahrung unserer Generation: daß der Kapitalismus keines natürlichen Todes sterben werde." (Benjamin 1983, 819)

³⁴Rozanov 1990, 494ff.

³⁵Rozanov 1990, 495.

„Graždanin“ [Der Bürger]. Das muß im Format von „Uedinennoe“ veröffentlicht werden, mit jedem Aphorismus eine neue Seite beginnend. Keinesfalls soll das ganze mit „Uedinennoe“ in ein Buch vermischet oder vereinigt werden. „Uedinennoe“ ist *ohne* den Leser, „Èmbriony“ sind *an* den Leser.

„Èmbriony“ bilden den Abschluß des Bandes *Religija i kul'tura* von 1899³⁶, waren also in diesem Zusammenhang Rozanovs Beitrag zur Jahrhundertwende – Keimzellen des neuen Jahrhunderts. Sie werden nun in einen Band verpflanzt, der keine thematische Einheit bildet, sondern Texte nach formaler Ähnlichkeit sammelt. Auffällig ist ferner, daß Rozanov seinen frühesten Zyklus von Kurztexten, „Aforizmy i nabljudenija“ von 1894 nicht erwähnt (oder gar nicht aufgenommen wissen wollte?). Rozanov rubriziert alle Kurztexte generell als Aphorismen³⁷, auch wenn sie im Rahmen der Erstpublikation als Reiseaufzeichnungen oder als Tagebuchausschnitte stilisiert waren. Hier ist auch in Betracht zu ziehen, daß die Titel vieler Zeitungs- und Zeitschriftenproduktionen wohl nicht von Rozanov stammen, sondern von Redakteuren gewählt wurden. Die Anweisung, die frühen Aphorismen wie in *Uedinennoe* als Einzeltexte auf Einzelseiten zu drucken, entspricht der durchgängigen Kürze dieser Texte. Abgedruckt ist die Anweisung aber in *Opavšie list'ja II*, wo auf die Praxis, für jeden Text eine neue Seite zu beginnen, verzichtet wird und wo sich neben mehrseitigen Texten auch mehrteilige, thematisch geschlossene Aphorismenzyklen finden.

Desweiteren regen Rozanovs Verfügungen unter Band 12 eine Fortführung von *Literaturnye izgnanniki* (Literarische Vertriebene) an. Es entsteht dabei das Projekt einer Darstellung der Selbstdarstellung in Briefen, die den eigenen Briefwechsel aufarbeitet bzw. wiederum aufarbeiten läßt. In der geistigen Familie der "Vertriebenen" dienen die Söhne dem Andenken ihrer Väter. Rozanovs Sohn Vasilij starb 1918 im Alter von nur 19 Jahren; Rozanov blieben nur die Töchter³⁸. Pavel A. Florenskij, der Beichtvater Rozanovs, erfüllt die Aufgabe des ältesten Sohns, ersetzt den männlichen Erben³⁹.

12) «Литературные изгнанники». «Переписка с Леонтьевым» (с примечаниями). Письма ко мне милого Н.Н. Стрхова (с портретом его – худощавым, со сложенными руками и в саду, – снятым в Ясной Поляне после операции), письма ко мне Рцы (и портрет мой с Софой, крестницей), т.е. И.Ф. Романова, письма ко мне Шперка и портрет «Умиравший Шперк» (в Халиле, среди семьи: попросить выгравировать В.В. Матэ, адрес – в Академии художеств; гравюра обойдется рублей 200, – на, я думаю, за подажу это окупится), письма ко мне П.А. Флоренского (нужно спросить дозволения; адрес: в Троице-Сергиев посад, Духовная академия, Павлу Александровичу Флоренскому) и Серг. Ал. Цветкова. Редактировать это издание могут П.А. Флоренский или С.А. Цветков. Адрес его: Москва, Остоженка, Молочный пер., д. 2, кв. 2.⁴⁰

12) „Literaturnye izgnanniki“. „Briefwechsel mit Leont'ev“ (mit Anmerkungen). Die Briefe des teuren Strachov an mich (mit seinem Porträt – hager, mit verschränkten Armen und im Garten – aufge-

³⁶Im Anhang folgt noch eine "Bibliografija" überschriebene Sammlung von Kurzrezensionen, vgl. Rozanov 1979, 247ff.

³⁷Im weiteren Verlauf dieser Arbeit muß die Rubrizierung dieses Textgenres noch verschieden beleuchtet werden. Vorerst soll auf die neutrale Bezeichnung "Kurztext" ausgewichen werden, bezugnehmend auf die von A. Jolles 1930 vorgeschlagene Bezeichnung der "Einfachen Formen", welche sich nicht "individual-psychologisch, sondern in Bezug auf Kollektivbedürfnisse" (Fricke 1984, 24) konstituieren. In diesem Sinne spreche ich von "Kurztext" z.B. hinsichtlich jeder neubegonnenen Seite von *Uedinennoe* – und von "Kurztextsammlung" bzw. "Kurztextkonvolut" hinsichtlich von Gesamttexten wie *Uedinennoe*. Diese Bezeichnung definiert keine neue Gattung und akkumuliert Merkmale zahlreicher traditionell eingeführter Textsorten. Sie erscheint mir aber sowohl historisch gerechtfertigt als auch positions- und wertneutral.

³⁸Vgl. Rozanov 1990, 703f und die Erinnerungen der Tochter Ol'ga Rozanova an ihren Vater.

³⁹Zu Florenskijs Arbeiten am bzw. zum Nachlaß Rozanovs ist wenig bekannt. Das spärliche Material kommentiert Palievskij 1989. Das auch dort erwähnte (aber nicht zitierte), im "Nachlaß Florenskijs"(?) angeblich erhaltene Vorwort zu einer Rozanov-Ausgabe aufzufinden, war mir nicht möglich.

⁴⁰Rozanov 1990, 496.

nommen in Jasnaja Poljana nach der Operation), die Briefe Rcys an mich (mit dem Porträt von Sofija, meinem Patenkind, und mir), d.h. I.F. Romanova, die Briefe Šperks an mich und das Porträt des „Sterbenden Šperk“ (in Chalila, inmitten der Familie: bei V.V. Maté ist eine Gravur zu bestellen, Adresse – in der Akademie der Künste; die Gravur wird auf 200 Rubel kommen, doch ich denke, das wird durch den Verkauf gedeckt), die Briefe P.A. Florenskijs an mich (es ist um Einwilligung zu fragen; Adresse: An Pavel Aleksandrovič Florenskij, Geistliche Akademie, in Troice-Sergiev Posad) und die Briefe von Serg. Al. Cvetkov. Diese Ausgabe können P.A. Florenskij oder S.A. Cvetkov redigieren. Seine Adresse: Moločnyj per[eulok], d. [Haus] 2, kv. [Wohnung] 2, Ostoženska, Moskva.

Ein Plan für eine Gesamtausgabe aus den allerletzten Lebensjahren (1918/1919) ist in den Notizen von Rozanovs Freund S.A. Cvetkov überliefert und kürzlich auch veröffentlicht worden⁴¹. Er sieht eine Aufteilung des Werks nach Sachgebieten vor, wobei die Folge der Sammlungsgebiete, die in sich wiederum in mehr oder minder chronologischen Bandserien geordnet sind, auch eine hierarchisierende Bewertung der Bedeutung der Werke zu implizieren scheint. So stehen am Anfang die im strengen Sinne philosophischen Werke (Band I-V); dann folgen drei Sammelgebiete zur Religion: "Heidentum", "Judentum" und "Christentum" (Band VI – XX); in der dritten Serie folgen die literatur- und kunstkritischen Schriften einschließlich der Reiseliteratur (Band XXI – IXXX); dann folgen die drei Bände von *Semejnyj vopros*, Aufsatzsammlungen über die Monarchie, das Beamtentum, die Revolution, zwei Bände pädagogischer Schriften und schließlich als Band XXXVIII der Band *Iz vostočnych motivov*. Erst als achte Gruppe folgen die noch als in Arbeit befindlich betrachteten Werke der „Trilogie“. Rozanov subsummiert sie unter dem Oberbegriff "Blätter" (*List'ja*), der aber nicht als Titel zu verstehen ist, sondern durch seine Position parallel gesetzt wird zu den, die anderen Bandgruppen bezeichnenden Sach- oder Wissenschaftsgebieten wie "Philosophie", "Religion", Pädagogik". Abschließend war noch eine Folge von Bänden mit den Briefeditionen, bio- und bibliographischen Materialien usf. geplant. Unter "Blätter" (*List'ja*) heißt es: "tt. 39-41 – „Uedinennoe“, „Opavšie list'ja“, „Smertnoe“, „Sacharna“, Novoe oglavlenie list'ev i proč." Dagegen gehört ein noch als „Apokalipsis našich dnej“ eingeführter Text als Band XX zur Editionsgruppe *Religija. Christijanstvo*.⁴² Rozanov sah also *Apokalipsis našego vremeni* zumindest zu Anfang der Arbeit (1917) nicht als Fortsetzung der *Opavšie list'ja*, sondern eher als eine Fortschreibung von *Okolo cerkovnych sten, Temnyj lik, Ljudi lunago sveta* usf. Dies legt den Gedanken nahe, daß der Titel ursprünglich für eine Edition verschiedener Artikel zu religiösen Fragen aus den Jahren nach 1912 vorgesehen war und erst später – leicht verändert – für die in Sergiev Posad mit der Hilfe Florenskijs erstellte Broschürenfolge, in ähnlich bitterer Selbstironie wiederaufgegriffen wurde.

Auf *Opavšie list'ja, Korob II* dagegen sollte die Sammlung *Sacharna* folgen⁴³. Rozanov plante eine umfangreiche Komposition, die tatsächlich trilogisch angelegt war; die Teile sollten „Pered Sacharnoj“ (Vor Sacharna), „V Sacharne“ (In Sacharna) und „Posle Sacharny“ (Nach dem Aufenthalt in Sacharna) heißen. Nimmt man das autobiographische Datum Sommer 1913 als Ausgangspunkt, so kann der Plan vielleicht darin bestanden haben, frühere, bis zu diesem Datum noch nicht gedruckte Texte im ersten Band zu edieren; Texte, die 1913 in Sacharna entstanden sind, finden sich im Mittelteil und abschließend die jüngere Arbeiten. Andererseits erschien der zweite Korb der *Opavšie list'ja* erst im Oktober 1915. So besteht zumindest die Möglichkeit, daß Rozanov hier, wie schon in anderen Texten, Teile älterer Arbeiten wieder abdrucken wollte. Tatsache ist aber auch, daß Rozanov wenig Texte hinter-

⁴¹Rozanov 1991, 251ff; die Ausgabe enthält keinen Datierungshinweis.

⁴²Rozanov 1991, 252f.

⁴³Sacharna ist der Name des Landgutes von Evgenija Ivanovna Apostulopulo, wo Rozanov 1913 zu Gast war.

ließ, die dem *Sacharna*-Projekt zugeordnet werden könnten; die vorliegenden Materialien wurden bisher verstreut und unvollständig publiziert⁴⁴. Hinzu kommt ein umfangreiches Vorwort, das die Rezeption von *Opavšie list'ja, Korob II* aufarbeitet. Daß Rozanov ein druckfertiges Manuskript für ein ähnlich umfangreiches Konvolut wie die *Opavšie list'ja* aus der Hand gegeben hat, das später verlorenging, ist eher zweifelhaft. Alle anderen Arbeiten Rozanovs haben sich in Archiven usf. bestens erhalten. Es existieren auch keine Anspielungen Rozanovs auf solche Texte, etwa im Rahmen von Selbstzitatzen. Vielleicht ist der Großteil von *Sacharna* identisch mit einem in der bereits oben besprochenen Nachlaßverfügung aus *Opavšie list'ja II* unter Band 16 eingeführten Text. Rozanov bezeichnet das projektierte Buch mit dem Titel *Lev i Agnec* (Löwe und Lamm) als unvollendet, ja unvollendbar. Es wurde, wie eine Notiz andeutet, von Rozanov in einem Safe aufbewahrt. Das Werk scheint auf einen durchlaufenden Text hin angelegt, kann aber auch als Sammlung von Fragmenten gelesen werden.

16) «Лев и Агнец». Громадная рукопись, несовершенная, в негорючем шкафу. Где место пропусков – просто заменить страницей многоточия. Это не нарушит смысла и связи. Редакция пусть будет Флоренского, а если ему некогда – Цветкова, а если ему некогда – подождать. Помня: «Дело не волк – в лес не убежит».⁴⁵

„Löwe und Lamm“. Riesige Handschrift, unvollendet, im Safe. Dort wo Lücken sind, muß man das einfach auf der Seite mit Pünktchen vermerken. Das zerstört nicht Sinn und Verbindungen. Die Redaktion liege meinerwegen bei Florenskij, aber falls er keine Zeit haben sollte bei Cvetkov, und falls dieser auch keine Zeit haben sollte – ist zu warten. Gedenke: „Das Werk ist kein Wolf – es flieht nicht in den Wald“.

Sacharna, auch wenn Teile davon verloren gegangen sind⁴⁶, scheint eine vom Autor aufgebene Arbeit zu sein, deren anspruchsvolles Konzept sich in ihrem Vorwort erschöpft⁴⁷.

⁴⁴Im folgenden zitiert als Rozanov 1979b, 1991c, 1992d; vgl. dazu auch das Vorwort von A. Bogoslovskij in 1992d, 76.

⁴⁵Rozanov 1990, 496f.

⁴⁶Sukač insinuiert im Kommentar 1989c, 171, der Großteil des Manuskripts von *Sacharna* (mit Ausnahme eines Umschlags mit 41 Zetteln, die allerdings wieder identisch sind mit Texten aus *Opavšie list'ja*) sei der Druckerei Suvorin (in der auch *Novoe vremja* erschien) zugesandt worden und nach der Revolution dort verlorengegangen. Im Kommentar von Rozanov 1990, 761 wird diese Behauptung so nicht wiederholt.

⁴⁷In CGALI, Fond 419 werden die Kurztexzte der Jahre 1913 und 1914 aufbewahrt; nach Ansicht des Kommentars in Rozanov 1990, 760 vollständig. Publiziert sind bisher daraus im Rahmen der Münchner Ausgabe (Rozanov 1970, *Izbrannoe*) nur kleine Ausschnitte unter dem Titel *Mimoletnoe*, die sich auf Abschriften aus dem Korpus aus den 20er oder frühen 30er Jahre stützen sollen. Desweiteren veröffentlichte V.G. Sukač in *Kontekst* die in CGALI erhaltenen Textfragmente aus dem Jahr 1914 (Rozanov 1989c). Die Texte (eingetragen in zwei nicht vollständig beschriftete Hefte) sind jedoch insgesamt bei weitem nicht so umfangreich wie die Sammlungen der *Opavšie list'ja* und scheinen selbst bereits Abschriften zu sein; vgl. Rozanov 1989, 33. Teilweise enthalten die Hefte auch Aphorismen der Jahre 1911 und 1912, die bereits in *Opavšie list'ja* publiziert worden waren oder publiziert werden sollten. Von einer Gliederung bzw. einer Komposition für eigenständige Werke, also *V Sacharne* oder *Mimoletnoe*, ist nichts auszumachen. Aufzeichnungen aus den Jahren 1915-1918 fehlen auch in CGALI ganz. Sollte es aber noch weitere vollständige Korpora gegeben haben, so sind sie zumindest bis zum Tode Rozanovs in dessen Besitz geblieben. Rozanov hat während der Kriegszeit auch ältere nichtpublizierte Aphorismen mit Anmerkungen versehen, ist also von seiner sonstigen Arbeitsgewohnheit abgewichen, Selbstkommentare in jeweils eigenständige kritische Textstücke zu fassen, die meist explizit auf einen älteren Text Bezug nehmen oder ihn sogar umfangreich zitieren; vgl. z.B. Rozanov 1992d, 96f. In einem Brief an Merežkovskij vom Dezember 1918 heißt es: Безумное желание кончить «Апокалипсис», «Из восточных мотивов» и издать «Опавшие листья», и все уже готово, сделано [...] (Rozanov 1989, 526: Wahnsinniges Verlangen, *Apokalipsis, Iz vostočnych motivov* zu beenden und *Opavšie list'ja* herauszugeben, und alles ist schon bereit, gemacht [...]) Dachte Rozanov also nach dem Krieg an eine erweiterte Neuausgabe? Und enthält nicht schon *Opavšie list'ja II* von 1915 einen Teil der Erweiterungen? Eventuell existente Konvolute aus der Kriegszeit können also nur nach Rozanovs Tod verloren gegangen sein. Die Existenz der ausgewählten Abschriften aus oder als *Mimoletnoe* läßt einen gewissen Verdacht nicht abwegig erscheinen: Bereits in

Warum listet Rozanov *Sacharna* dann 1917 unter die Texte für die Gesamtausgabe? Hoffte er das trilogische Werk noch zu vollenden oder beschränkte er sich unter diesem Titel nun auf die Edition seiner nicht umfangreichen Aphorismenproduktion nach 1915. Der Widerspruch ist vorerst nicht aufzuhellen. Eindeutig ist jedoch, daß bereits Rozanov selbst mit der Großkonzeption seiner *List'ja* nicht zufrieden war und ebenfalls eine Dreiteiligkeit anstrebte, die sich wiederum von der programmatischen Einteiligkeit des Beginns (*Uedinennoe*) bis zur abschließenden dialektischen und zeitlich dynamisierten Dreiteiligkeit von *Sacharna* entwickelt. In der Mitte stehen dann die beiden Körbe von *Opavšie list'ja*. Und hier ist das Vorwort zu *Sacharna* aufschlußreich. Rozanov referiert und zitiert Zuschriften und Rezensionen, die der zweite Band von *Opavšie list'ja* erhielt. Diese Leser und professionellen Kritiker werfen dem Autor vor, er habe sich ganz unerwartet weiterentwickelt und nun ein ganz anderes, viel schlechteres Buch verfaßt. Rozanov streitet ab, daß es sich beim Zweiten Korb um ein ganz anderes Werk als im Falle des Ersten handle. Die beiden Bände seinen gleichzeitig 1912 entstanden, der zweite nur mit langer zeitlicher Verzögerung erschienen.

Мне кажется поэтому, здесь есть разница во впечатлении при отсутствии разницы в написавшем. Читатель переменялся, читатель вырос. Разве это невозможно? –⁴⁸

Mir scheint deshalb, daß es sich, mangels der Unterschiede beim Geschriebenen, um einen durch die Erinnerung hervorgerufenen Unterschied handelt. *Der Leser* hat sich verändert, *der Leser* ist herangewachsen. Ist das denn unmöglich? –

Opavšie list'ja entstand also vollständig 1912⁴⁹; dadurch wird aber die Aufteilung selbst rätselhaft. Nach welchen Gesichtspunkten wurden denn Texte in den einen oder anderen Korb eingeordnet? Handelt es sich um den Versuch, zwei ambivalent gleichgewichtige Werke zu erzeugen? Warum dann der gemeinsame Titel? Oder ist es doch der Versuch in zwei Körbe etwas ordnend auseinanderzuidividieren, etwa nach dem Gesichtspunkt bestimmter Themen? Kann man feststellen, daß auf jeden Text des Ersten Korbs eine Referenztext im zweiten Korb verweist? Enthält der Zweite Korb weniger wichtige, weniger aktuelle Texte? Oder handelt es sich tatsächlich, wie Rozanov hier implizit betont, um einen Antagonismus des Zufalls. Die Blätter sind zufällig, aleatorisch, in einen der beiden Körbe gefallen; und nur der Zufall „erklärt“ auch, warum der zweite Korb doppelt so umfangreich ist wie der erste, obwohl er sich nicht gewollt komponiert von ihm unterscheidet. Geht man von einer derart avancierten Formplanung aus, wird die traditionelle Architektur der Trilogie hier verschoben. Anstatt dreier quantitativ, d.h vom Format her gleichgewichtiger Teile oder eines durch zwei

Opavšie list'ja II häufen sich aggressive Passagen vor allem religiösen und antimonarchistischen Defätismus. Vieles wurde wegen der Kriegszensur wohl gar nicht zum Druck vorgelegt. Florenskij etwa hatte Rozanovs immer radikaler werdende Ansichten und ihre Präsentation in Kurztexten kritisiert, wenn auch nicht die unangenehmen antisemitischen Entgleisungen der Jahre 1911-1913. Seine Bekehrungsversuche beeinflussten sicher die Rückkehr Rozanovs in den Schoß der Orthodoxie und seine Übersiedelung nach Sergiev Posad. Ist es möglich, daß Rozanovs Nachlaßverwalter (seine Tochter, Florenskij usf.) den Entschluß faßten, die schlimmsten Entgleisungen, soweit sie noch nicht veröffentlicht waren, zu vernichten? Handelt es sich um Rozanovs eigene Entscheidung nach der Revolution, vielleicht in den allerletzten Lebensmonaten? Immerhin kündigt Rozanov im Vorwort zu *V Sacharne* eine Radikalisierung seiner literarischen Praxis an: "Мы будем, господа, разрушать «русскую компанию»." (Rozanov 1990c, 117: Wir werden, meine Herrschaften, die „russische Kompanie“ zerstören.) Das kann nur heißen, daß Rozanov noch kritischer, polemischer und schärfer zu werden beabsichtigte, daß er noch mehr „beim Namen nennen“ wollte.

⁴⁸Rozanov 1990c, 115.

⁴⁹Darauf deutet auch eine nicht ganz eindeutige Textpassage in *Korob vtoroj*: "Год прошел – и как многие страницы «Уед.» мне стали чужды" (Rozanov 1990, 476: Ein Jahr ist vorbei – und wieviele Seiten von „Ued.“ sind mir schon fremd geworden).

kleinere Seitenteile eingerahmtes hervorgehobenes Mittelstück, entsteht eine Verteilung der Quantitäten im ungefähren Verhältnis von 1:2:3. So betrachtet wäre die Trilogie finallastig, entsprechend der späromantischen Konzeption eines Finales, das alle vorhergehenden Teile als Reprise wieder in sich aufnimmt.

Auch die Rückkehr von der architektonischen Geschlossenheit einer Trilogie zum hierarchisierten Zeitkontinuum usf. scheint eher als ein Rückschritt. Warum schreibt Rozanov im November 1915 ein Vorwort für *Sacharna*, einen Text, der doch wesentlich seit 1913 vorliegen müßte? Er rezensiert, verteidigt darin nur die Rezeption von *Opavšie list'ja*, *Korob II*, äußert sich aber nicht über den Text, den er eigentlich einleitet.

Die Bezeichnung "Trilogie" für ein bestimmtes Korpus von Werken, auf das die Aufmerksamkeit der bisherigen Forschung zu Rozanov fast ausschließlich gerichtet war, ist außerordentlich problematisch. Der Titel ist von Rozanov nicht gebraucht worden. Die betreffenden ersten Bände des Gesamtausgabenplans tragen keine gesonderte Überbezeichnung. Šklovskij beschränkt sein Interesse in seinem Essay von 1921 auf "tol'ko ego trech poslednich knig: „Uedinennogo“ i „Opavšich list'ev“ (koroba pervogo i vtorogo)" (nur auf seine drei letzten Bücher: „Uedinennoe“ und „Opavšie list'ja“ (den ersten und den zweiten Korb), die er im weiteren Text auch als „tri knigi“ („drei Bücher“)⁵⁰ in Anführungszeichen bezeichnet. Stammeler spricht in seinem Vorwort zur Münchner Ausgabe von 1970 nur allgemein von "Aphorismen", meint aber exakt den Textbestand in dieser Sammlung. Die Herausgeberin E. Žiglevič verweist in ihrem redaktionellen Nachwort zur Rechtfertigung ihres Titel *Izbrannoe* auf einen Artikel von Ju. Terapiano von 1968: "Последняя книга В. Розанова „Мимолетное“ должна была стать третьей частью его трилогии: „Уединенное“, „Опашие листья“, „Мимолетное“ " (Das letzte Buch von V. Rozanov, „Mimoletoe“, sollte der dritte Teile seiner Trilogie werden: „Uedinennoe“, „Opavšie list'ja“, „Mimoletoe“)⁵¹. A.-L. Crone definiert: "Rozanov's trilogy includes *Solitaria* (1911), *Fallen Leaves. The first Basketful* (1913) and *Fallen Leaves. The Second Basketful* (1915)"⁵². Hutchings verweist bei seinem Gebrauch der Bezeichnung Trilogie zwar auf Stammeler, definiert den Textbestand jedoch wiederum anders: "The genre of Rozanov's trilogy *Solitaria*, *Fallen Leaves* and *Apocalypse of Our Times* is notoriously resistant of definition and generates a host of competing alternatives."⁵³ Gollerbach (und im Anschluß an ihn auch Sinjavskij) haben den Titel *Opavšie list'ja* auch als Titel (bzw. zumindest als Genrebezeichnung) für alle vorhandenen, unter der Überschrift *List'ja* in Serie VIII des Gesamtausgabenprojekts vereinigten Texte und für alle diesen Texten formal ähnelnden Abschnitte auch in früheren Schriften Rozanovs verwandt⁵⁴. Die bei Rozanov als *Opavšie list'ja* überschriebenen Texte

⁵⁰Šklovskij 1990, 121 und 132.

⁵¹Rozanov 1970, 565.

⁵²Crone 1978, 12.

⁵³Hutchings 1993, 67.

⁵⁴Rozanov hat dazu das Stichwort gegeben, wenn er im ersten Abschnitt von *Uedinennoe* mitteilt: "И вот я решил эти опавшие листья собрать" (Rozanov 1990, 36: Und so beschloß ich, diese herabgefallenen Blätter zu sammeln.) Daß Rozanov für spätere Ausgaben einen anderen Titel gewählt haben könnte, bleibt hier außer Betracht. Gleichzeitig wird mit der Bezeichnung unterstrichen, daß kein herkömmlicher Gattungsbegriff auf diese Texte anwendbar scheint, und man also zum Titel des Werks als Gattungsbezeichnung greifen mußte. Zu dieser Problematik tritt noch das Ausgaben- und Zitierproblem. So zitiert etwa Sinjavskij 1982 in seinen Anmerkungen sowohl nach der Münchner Ausgabe von 1970 als auch die Originalausgabe der *Opavšie list'ja* von 1913 und 1915. Die vorliegende Arbeit stützt ihre Zitate soweit wie möglich auf die neuen, im Laufe der letzten Jahre in Rußland erschienen Sammelausgaben, die zumindest durch ein Namensregister erschlossen sind und greift in anderen Fällen auf jene Originalausgaben zurück, die oft auch als Reprints wieder greifbar sind. Bei einzelnen Texten wird auch auf die Seitenangabe von zwei Ausgaben verwiesen, um den Vergleich mit einer anderen Interpretation oder der Zugänglichkeit der Quelle zu erleichtern.

werden dann unter den Untertiteln der Sammlungen als *Korob pervyj* und *Korob vtoroj* angeführt. Zu diesem Bestand von Texten treten auch noch Ableger wie die Sammlungen *Smertnoe*, das erhaltene Material von 1914 („*Mimoletnoe*“) späte und nachgelassene Sammlungen aus dem Verlag *Knižnyj ugol* und dem *Letopis doma literatorov*, die in den Briefen an Gollerbach überlieferten Kurztexte (welche teilweise wieder textidentisch sind mit Passagen aus den *Opavšie list'ja*), sowie einige Sammlungen in früheren Büchern Rozanovs⁵⁵. Es ist außerordentlich schwer, diese Schriften eindeutig von anderen Texten Rozanovs zu sondern.

Auch ihre Bezeichnung als „Spätwerk“ ist irreführend, da Rozanov während der letzten zehn Lebensjahre⁵⁶ eine Reihe von anderen Texten publiziert hatte, die, innerhalb von Rozanovs Schaffen, keinesfalls weniger avanciert sind, nur weil sie nicht in kurze Textabschnitte segmentiert sind. Auch der Versuch, ein "literarisches" Spätwerk von dem "publizistischen" Arbeiten des früheren Rozanov zu trennen, scheint auf Šklovskij zurückzugehen.

В «Темном лике», в «Людах лунного света», в «Семейном вопросе в России» Розанов выступал публицистом, человеком нападающим, врагом Христа.

Таковы же были его политические выступления. [...]

В трех последних книгах Розанова дело резко изменилось, даже не изменилось, а переменилось начисто.⁵⁷

In „*Temnyj lik*“ [Dunkles Antlitz], in den „*Ljudi lunnogo sveta*“ [Menschen im Mondlicht], in „*Semejnyj vopros v Rossii*“ [Die Familienfrage in Rußland] trat Rozanov als Publizist in Erscheinung, als aggressiver Mensch, als Feind Christi.

Genauso war es bei seinen politischen Auftritten.

In den drei letzten Büchern Rozanovs hat sich die Sache stark verändert, nicht einmal nur verändert, sondern sich offensichtlich umgedreht.

Šklovskij betont vom Kenntnisstand des Jahres 1921, er wolle sich nur mit den drei letzten Büchern Rozanovs auseinandersetzen, wenn er *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* interpretiert. Šklovskij suggeriert damit, daß es sich bei diesen Texten um die letzten, avanciertesten Texte Rozanovs handle, um den durch den Tod des Autors definitiven Abschluß einer Entwicklung. Andererseits ist es überraschend, daß Šklovskij 1921 alle anderen Texte Rozanovs nach 1915 nicht gekannt zu haben scheint. Selbst wenn die von Čudakov gesammelten Belege⁵⁸ dafür, daß Rozanovs Essay als Polemik gegen die Publikationen von Gollerbach und Chovin (die sich ja vor allem mit den allerletzten Texten befaßten) entstanden sein sollte, historisch nicht stichhaltig sind, so verwundern zwei Dinge: Erstens wurde dieser Widerspruch in der seit Žirmunskijs Rezension nicht verstummten, harschen Kritik an Šklovskijs Aufsatz nie bemerkt; dort wird Šklovskij lediglich das Recht bestritten, einen primär philosophischen oder theologischen Text ausschließlich als einen literarischen zu lesen. Zweitens hat Šklovskij, der seine Texte immer wieder überarbeitete, in der späteren Ausgabe seines Rozanov-Essays dieses Argument nicht getilgt; selbst wenn es 1925, anläßlich der Wiederpublikation des Essays politisch schon wieder nicht mehr opportun war, über den im Kloster entstandenen Druck von *Apokalipsis našego vremeni* zu sprechen, so muß der Literaturkritiker doch die umfassende Bibliographie bei Gollerbach zur Kenntnis genommen haben. Šklovskij war also, ob bewußt oder unbewußt, an der vereinfachenden Zweiteilung von Rozanovs Werk gelegen, um seine Interpretation gerade dieser zwei bzw. drei Texte

⁵⁵Vgl. die Bibliographie bei Gollerbach 1922, 99-105.

⁵⁶Vgl. die Rechtfertigung von Sukač zur Textauswahl in Rozanov 1990, 714.

⁵⁷Šklovskij 1990, 127.

⁵⁸Vgl. die Anmerkungen in der Ausgabe Šklovskij 1990, 500ff und bei Crone 1979, 21f.

Rozanovs als primär literarische Texte zu rechtfertigen. Schließlich ist auch *Uedinennoe* lediglich in seiner Erscheinungsform als autonome Buchpublikation eine Neuerung in Rozanovs Schaffen.

Aphorismen- oder Kurztextsammlungen finden sich bereits seit dem Anfang von Rozanovs Publikationstätigkeit⁵⁹. Diese frühen Texte sind später oft zu längeren Erörterungen ausgebaut worden oder erscheinen, kaum umgearbeitet, in verschiedenen späteren Sammlungen und in Rozanovs Briefen wieder als Zitate. Rozanov verweist in späteren Publikationen gerne mit der Geste des durch die Entwicklung bestätigten Propheten auf seine früheren Publikationen. Er rezensiert sich, gibt sich Rechenschaft über seine Rezeption, er prognostiziert jene Rezensionen, die er in Zukunft einmal erhalten wird⁶⁰.

Es hieße ein zentrales Problem zu umgehen, wollte man nicht wie Hutchings am "Genre"-Begriff festhalten, der sich gerade in seiner kritischen Aktualisierung durch die Formalisten auf Šklovskijs Rozanov-Aufsatz stützen kann. Nicht übersehen werden kann, daß eine nicht-russische Literaturkritik mit diesem „sekundären“ Lehnwort aus dem Russischen nur ein Wort reappropriert, das den stärker normierenden bzw. „klassizistisch“ normierten "Gattungs"-Begriff vermeiden hilft. Alle tradierten Genreformbegriffe, die von der Literaturkritik seit Šklovskij auf Rozanov angewandt werden, entsprechen von vornherein nicht einer (etwa durch eine Poetik oder einen tradierten Gebrauch) eingeführten Bedeutung, sondern sind als Metaphern zu verstehen, die oft mehr den "metaphysischen" Sinn von „Genres“ im Auge haben als die Etablierung eines zureichend definierten Katalogs von Gattungsmerkmalen. Insofern tendiert das Rozanov zugeordnete „Genre“ zu seiner hermeneutischen Selbstthematisierung als Gattungsidee bzw. der Problematisierung von Gattungsentstehung an und für sich. Hier ist auch ein bisher nicht aufgedeckter Ansatzpunkt, warum ein Teil der Rozanovrezipienten sich (und ihr Objekt) auf eine hegelianisch–neuhegelianische Ästhetik beziehen⁶¹. Der Begriff „Genre“ meint so die Notwendigkeit des historisch werdenden Erscheinens einer bestimmten Gattung zu einer bestimmten Zeit – als Manifestation eines emphatisierten Zeitgeists⁶².

Es entsteht aber der Verdacht, daß jene "verwischten" Genreformen, von denen Hutchings spricht⁶³, nicht zuletzt deshalb entstehen, weil sie auf einen Korpus von jeweils unterschiedlichen Texten bezogen werden. Auch der Versuch, all jene Texte, die im weiteren Verständnis der "Trilogie" zuzuordnen wären, aus dem Gesamtwerk herauszulösen und letzterem gegenüberzustellen, fußt offensichtlich auf dem Interesse, den publizistischen (und also sekundären) Texten Rozanovs so etwas wie einen primären, dominant literarischen Text gegenüberzustellen, zu dem Rozanov im Laufe seiner Entwicklung vorgestoßen wäre. Rozanov wird hier mit den Erscheinungsformen der futuristischen Prosa in Zusammenhang gebracht und als Argument für ihre historische "Notwendigkeit" verwendet⁶⁴. Um die These von der zwingenden Entwicklung, der sich niemand entgegenstellen könne, zu beglaubigen, wird auch Rozanov der existentiell revolutionäre und traditionsnegierende Akt unterstellt, der

⁵⁹Die erste Sammlung erschien im Oktober 1894 in *Russkoe obozrenie* unter dem Titel "Aphorizmy i nabljudenija".

⁶⁰Vgl. z.B. Rozanov 1990, 426.

⁶¹Zu dieser rechne ich auch das Werk Bachüns als eine Art Neo-Neuhegelianismus; siehe unten Teil II. 3.

⁶²Vgl. dazu Teil II. 6.c dieser Arbeit. Zur Aufarbeitung der Problematik des selbst historischen Genre- und Gattungsbegriffs vgl. die neueren Arbeiten zur Textsortenlehre Gülch/Raible 1972; Hempfer 1973; Hinck 1974; Schnur–Wellpott 1983.

⁶³Hutchings 1993, 67.

⁶⁴Vgl. Chlebnikov II, 105ff; die Durchsetzung des Futurismus wird als "Schlacht" metaphorisiert, wobei der "Sieg der Jungen gegen die Alten notwendig" sei.

den programmatischen Überbau etwa bei Futuristen wie Gnedov und Kručenyč absichert⁶⁵. Damit einher geht das eher traditionelle Bedürfnis des Philologen nach einem geschlossenen, nicht allzu umfangreichen Text, der definitiv ediert und überblickt werden kann – und der doch genau Rozanovs Konzeption eines „work in progress“ entgegensteht, in dem ständig umgeordnet, neugebaut und wieder abgerissen werden kann. Rozanov metaphorisiert sein Werk als "Baustelle". Jede Publikation ist eine vorläufige, die sich ständig in "Reparatur" (remont) befindet und über die der Leser auf den Straßenbahnschienen notdürftig hinweggeführt wird, ohne sich schmutzig machen zu müssen. Die Baustelle ist eine Folge durch Punkte markierter Leerzeilen, auf der das Werk errichtet oder umgebaut werden kann.

· · · · ·
· · · · ·
· · · · ·

Вывороченные шпалы. Шашки. Песок. Камень. Рытвины.

– Что это? – ремонт мостовой?

– Нет, это «Сочинения Розанова». И по железным рельсам несется уверенно трамвай.

(на Невском, ремонт)

· · · · ·
· · · · ·
· · · · ·

Herausgerissene Schwellen. Pflasterklötze. Sand. Steine. Radfurchen.

– Was ist da? – Straßenreparatur?

– Nein, das sind die „Werke Rozanovs« Und auf eisernen Schienen rast die Straßenbahn unbeirrt vorbei.

(auf dem Nevskij Prospekt, Reparaturarbeiten)

Das Bedürfnis des Interpreten⁶⁶, einen (ab)geschlossenen Text zu untersuchen, befindet sich im undialektischen und nirgends mitreflektierten Widerspruch zu der immer wieder geäußerten Prämisse, daß Rozanov zur Unterminierung eines traditionellen Literaturbegriffs beigetragen habe, bzw. gerade durch seine stilistische Brillanz aus den Formen der Sekundärliteratur und der Publizistik stilbildende Techniken erzeugt hätte. Das Ergebnis von Untersuchungen und die Vorgehensweise von Lektüre befinden sich in einer strukturellen Nichtübereinstimmung, welche die Lektüre per definitionem diskreditiert. Wer nichtvollständige Texte so liest als wären sie vollständige, liest vor allem jene Gründe heraus, warum er sie trotzdem für vollständige hält.

Mangels einer durchgehenden Fabel mit Anfang und Ende, die als Kennzeichen des fiktionalen literarischen Textes gilt, wird bei Rozanov versucht, die Kategorien von Anfang und Ende auf fast alle anderen Ebenen der Lektüre anzuwenden. Eine „Literatur der Stils“ für Kuriositätensammler⁶⁷, ein „Rätsel“⁶⁸, eine „neue Form“⁶⁹ oder auch „das Ende der Literatur“⁷⁰ sublimieren auf der thematischen oder strukturellen Ebene das scheinbar unhintergehbare Bedürfnis des literarischen Lesers nach einer Fabel.

Der Vorstellung eines stilistisch spezifischen Spätwerks bei Rozanov, etwa ab dem Jahr 1910, stehen zahlreiche Schriften, darunter die kommentierten Editionen der Briefwechsel, die Schriften zur Judenfrage, die Kriegsschriften, zahlreiche Artikel und Artikelsammlungen

⁶⁵Vgl. Cronc 1978, 122f.

⁶⁶Zu dieser allegorischen Repräsentation des Imaginären, die Heidegger und Freud zu verschmelzen trachtet, vgl. Barthes 1988, 12. Barthes sieht vor allem ein Bedürfnis nach Ausgleich: Der Interpret, der "in das System des Sinns selbst Risse zu schlagen" trachtet, sucht nach einem intakten "Gehege".

⁶⁷Stammmler in Rozanov 1963, 9.

⁶⁸Vgl. Erofeev in Rozanov 1990b, 36, der "zagadka" aus Šklovskijs Sujetanalyse auf den Gattungstypus überträgt.

⁶⁹Nikoljukin in Rozanov 1989, 34.

⁷⁰Vgl. Croncs Untertitel "The End of Literature"

und das Ägyptenbuch *Iz vostočnych motivov* gegenüber. Gemeinhin wird das „Spätwerk“ aber auf die Schriften ab *Uedinennoe* und, in welcher Konfiguration auch immer, auf die „Trilogie“ beschränkt. Die Symbolik der Dreizahl als Ausdruck von Vollständigkeit bzw. „krönende“ Werkgruppe mit all ihren Assoziationen zwischen Dreieinigkeit, Dante und Hegelscher Dialektik suggeriert, daß es sich um ein „logisches“, also architektonisch vorausgeplantes Werk handle, das gleichzeitig auch einen definitiven Abschluß impliziert. Dies ist, wie die Entstehungsstufen zeigen, auch als Metapher genommen, eine Fiktion. Eine Fiktion, die der Tendenz entspricht, aus einem nichtfiktionalen Text einen Fiktionstext zu generieren.

Hinter der Vorstellung der „Trilogie“ lauert ein synkretischer und konventioneller Begriff von Komposition, welcher der Rozanovschen Praxis des Zufälligen, der Assoziation und der Unabgeschlossenheit diametral entgegengesetzt ist. Rozanovs Tätigkeit ist immer auf das Einzelstück gerichtet, auf das Detail, das Unikat, das Bruchstück, das Kleingeld. Das Kleine ist auch das Unwiederholbare, das unverwechselbare Einzelstück, in dem der Gegenstand bzw. der Baum zum Individuum wird. In drei aufeinanderfolgenden aphoristischen Definitionen heißt es programmatisch:

У меня есть какой-то фетишизм мелочей. Мелочи суть мои «боги».
 Все «величественное» мне было постоянно чуждо.
 Я не любил и не уважал его.
 Я весь в корях, между корнями. «Верхушка дерева» – мне совершенно непонятна (непонятна эта ситуация)⁷¹
 Ich bin so ein Fetischist der Kleinigkeiten. Die Kleinigkeiten sind meine „Götter“.
 Alles „Imposante“ war mir stets fremd.
 Ich liebte es nicht und habe es nicht geschätzt.
 Ich bin ganz in den Wurzeln, zwischen Wurzeln. „Der Baumwipfel“ ist mir vollkommen unbegreiflich (diese Situation ist mir unbegreiflich).

Erstniederschrift, Anordnung und Komposition der Bände wie *Uedinennoe* oder *Opavšie list'ja* waren absichtsvoll zufällig, oft wirklich im mallarméeschen Sinne aleatorisch. Komposition wird zur Realisation des Un-Sinns: "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"⁷². Rozanov bezeichnet seine "Kompositionsmethode" (metod sostavlenija) im Rückblick als reine "Summierung", die eine Auswahl nicht nach qualifikatorischen Maßstäben wie dem ästhetisch "Guten", "Weisen" oder "Interessanten" durchzuführen sucht⁷³. Andererseits ist bei Rozanov die korrigierende Weiterbearbeitung und Texterweiterung in der Endstufe, auf den bereits vom Setzer zurückgesandten Druckfahnen, das Werk eines stilistischen Perfektionisten. Es ist vielleicht kein Zufall, daß auch andere moderne Schriftsteller mit ähnlicher Arbeitstechnik zu ebenso dissoziierenden oder fragmentarisierten Texten vordrangen. Auf der Basis der Druckfahnen wird ein völlig neues Werk in den bereits gesetzt stehenden Text hinzugeschrieben. Zum Paradigma dieses Werktyps ist das Werk von Robert Musil geworden. Musil ist durch die Selbstpalimpsestierung seines *Mann ohne Eigenschaften* von der Niederschrift eines in allen Planskizzen schon bis ins letzte Detail vollendet vorgeplanten Werks

⁷¹Rozanov 1990, 325. Wortspiel mit "meloči" – Münzgeld, Wechselgeld und "meločej" – Kleinigkeiten

⁷²Vgl. F.P. Ingolds Ausführungen über Mallarmés Projekt *Le livre* in Ingold 1988.

⁷³Vgl. Rozanov 1990c, 111. R. Grübel 1993c, 199, der die Stelle – ohne ihre nur relative Signifikanz mitzubedenken – interpretiert, macht dabei eine "axiomatische Manipulation des Materials" aus. Ob aber, jenseits der Tatsache, daß jedes Zeichenkonstrukt irgendwie auch manipuliert ist, eine negative Axiomatik in einer ästhetischen Theorie wie derjenigen Rozanovs denkbar ist, bezweifle ich. Rozanov verwirft nicht nur das klassizistische, sondern jedes ästhetischen Kompositionsprinzip – um die ethische Problematik als Authentizität selbst zum komponierenden Autor zu erheben. Völlig unabhängig davon, ob dies wirklich möglich (und im Falle Rozanovs gelungen ist), läßt sich doch festhalten, daß darin ein zentrales Moment des Rozanovschen Kunstdenkens liegt.

nach und nach zurückgeworfen worden auf einen sich ständig asymptotisch an die Vektoren von Korrektur und Bewegungslosigkeit heranschreibenden Torso. Die letzten angegangenen Kapitel des Romans existieren in fünf oder sechs synchronen, ebenso sehr gegeneinander austauschbaren wie allesamt gültigen Fassungen, welche die Fabel und mit ihr die Geschichte (die ja kongruent ist mit der historischen Wirklichkeit des Jahres 1914) destruieren⁷⁴. Die Tendenz, den Moment, oder wie es bei Musil heißt, den "Atemzug", unmittelbar vor Ausbruch des ersten Weltkriegs in eine synchrone Raum-Zeit-Metaphysik-Unendlichkeit auszu dehnen, kann man auch bei Rozanov ausmachen. Jeder Rozanovsche Text nach 1916 projiziert sich in den Moment dieses „Ausbruchs“ zurück, mit dem der Ausgang in die Ausweglosigkeit schon verbunden war. Der Kriegsausbruch ist Sündenfall verbrecherischer Politiker⁷⁵ und fatale Folge eines kollektiven Geschicks. Was schließlich entsteht, kann man kaum als einen Torso oder ein Fragment bezeichnen, denn es fehlt die Möglichkeit zwischen künstlerischer Absicht oder Schicksal zu unterscheiden. Die ästhetische Differenz zwischen subjektiven und objektiven Gefahren des gemeinten Sublimen oder des allgemein Sublimierten ist ausgelöscht. H. Stammler hat dies psychologisiert und das ästhetische Konzept auf den Autor selbst übertragen. Für ihn sind Werk und Autorpsychologie identisch.

Wenn bei jemandem, so geht es gerade bei Rosanow nicht an, eine Distanz zwischen Mensch und Gestalter legen zu wollen, über die hinweg die beiden sich anriefen, ohne sich je verständigen zu können. Vielmehr ist er in Intention, Thema und sprachlichem Vollzug völlig eins mit sich selbst, und der unnachahmliche Zauber seines Stils, der noch die auf den ersten Blick läppischsten Extravaganzen annehmbar, ja eingängig macht, beruht eben auf dieser absoluten Identität des Schreibenden mit seinem Wort.⁷⁶

Rozanov arbeitete gerne auf der Basis von bereits vorhandenen eigenen oder fremden Texte, die er kommentierte oder weiterverwandelte. Darin darf aber kein Vorgriff auf postmoderne Schreibpraktiken vermutet werden. Rozanov schrieb nicht *nach* der Moderne, sondern vor und neben ihr – und so sehr ihn ein Zustand vor ihr beschäftigte, so wenig hat ihn der Zustand nach ihr interessiert. In Rozanovs Schriften nur ein dekonstruktives Konzept von Autorlosigkeit und Intertextualität wiederzufinden, hat als Lektüreinteresse seine Berechtigung⁷⁷, doch keinerlei wissenschaftlich-historischen Anspruch. Vielmehr handelt es sich bei Rozanovs Vorgehen um eine Arbeitstechnik, die aus der reaktiven Position des Journalisten resultiert. Es ist die Position des Kritikers und Verteidigers, die Position, die von ihren Gegnern als „Reaktion“ bezeichnet wurde. Diese war nicht nur den politisch reaktionären Ansichten inhärent, die Rozanov vertrat, sondern überhaupt dem Arbeitsprozeß in jenen Publikationsorganen, für die er arbeitete. Der Künstler setzt sich durch diese Nachbearbeitung ab, durch den Akt der einmaligen und momentanen Äußerung, die der Zeitungsartikel wie der ad personam gerichtete Brief erfordert. Der Brief als durch Veröffentlichung literarisierte

⁷⁴Vgl. Frisé 1980, bes. 135ff.

⁷⁵Vgl. Rozanov 1992d, 99f.

⁷⁶Stammler in Rozanov 1963, 21. Stammlers essayistische Darstellung soll hier nicht wissenschaftlich kritisiert werden. In jedem Fall vertritt er ein Modell, das die Identifikation, die in Literatur zwischen Fiktion und Leser herrscht, auf Werk und Autor übertragen möchte. Stammlers Ansatz könnte dementsprechend nur von einer psychoanalytischen Deutung Rozanovs weiterverfolgt werden; vgl. dazu Ètkind 1993, 50-55.

⁷⁷Vgl. Venedikt Erofeev in Rozanov 1991c: er schreibt, unter Anspielung auf Nabokov, von dem "bunten Mosaik" (raznovečnaja mozaika) Rozanovs. Der Titel bezieht sich auf Rozanovs Feuilleton "Možet li byt mozaična istoričeskaja kul'tura" (Kann denn die historische Kultur wie ein Mosaik sein?) aus *Moskovskie vedomosti* von 1899. Michajlovskij VII, 367ff hat den Artikel rezensiert. Rozanov präsentiert in seinem Feuilleton verschiedene Gedanken und Zitate Michajlovskijs, ohne diesen zu nennen und nennt sie abschätzig "ein beliebiges Muster im Denken" (kakogo-libo uzora v myšlenie), spricht ihnen also den Anspruch auf einen Autor ab.

Form nimmt dabei die herausragende, quasi kompensierende Stellung des Gegenmodells ein. Was im Medium Zeitung übertrieben wird, kann der Brief zurechtrücken; was in der Zeitung anonym bzw. kollektiv adressiert ist, leitet der Brief an einen Gesprächspartner. In den letzten Lebensjahren hat Rozanov, seiner Zeitungen als Positionen beraubt, teilweise auch zu schwach um selbst zu schreiben, die Genres notgedrungen etwas verrückt. Seine Schriften aus Sergiev Posad sind zumeist Briefe – in biblischem Ton gehaltene, kollektiv adressierte Sendschreiben oder eben an persönliche Bekannte wie Gollerbach. Diese Briefe enthalten, quasi als Zitate, andere ältere und neue Texte. Sie sind nun nicht mehr am Schreibtisch geschrieben bzw. kommentiert und korrigiert, sondern diktiert, was ihren spezifischen Duktus etwas vereinheitlicht. Dabei sollte man aber in Betracht ziehen, daß es sich gerade bei dem höheren Grad von Einheitlichkeit um Unzulänglichkeiten des Kontroll- und Bearbeitungsprozesses handeln könnte. Der diktierende Rozanov konnte von seiner Tochter und der Druckerei in Sergiev Posad eben nicht so lange komplexe Leistungen fordern. Auch die frühen Briefe, vor allem die von Rozanov in Zeitschriften und besonderen Sammlungen kommentiert veröffentlichten Brief(wechsel)konvolute, gehören aber gleichberechtigt in Rozanovs literarisches Werk. Wenn in diesem eine wichtige Trennlinie zu entdecken ist, dann liegt sie nicht zwischen Genres und schon gar nicht zwischen dem Werk der 1890er, der ersten zwanzig Jahre unseres Jahrhunderts, sondern zwischen den nachbearbeiteten, d.h. von Rozanov selbst neu kontextualisierten Arbeiten und den quasi nur als Subtext in Erstfassung vorhandenen journalistischen Texten. Erstere bilden die Stufe der Literatur, der Kunst, wenn man so will, letztere sind lediglich Diskursmaterial, das teilweise allerdings ohne die geringste Änderung in diese Kunst eingeht (oder eben auch nicht)

Keinesfalls kann die von der bisherigen Rezeption so herausgehobene Stellung des Spätwerks im Gesamtwerk einfach negiert werden. Allerdings sind alle hier vorgestellten, auf *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* beschränkten Darstellungen des Spätwerks auf eine Lektüre gegründet, die immer von der These ausgeht, es gebe eine funktionelle Kongruenz in der Entwicklung von Rozanovs Denken und der Ästhetik von dessen Darstellung⁷⁸. Erst im Spätwerk sei es Rozanov gelungen, der disparaten Struktur seines Denkens eine strukturell entsprechende Darstellungsform zu geben. Es wird eine Entwicklung postuliert, die von einem Ausgangspunkt (der mit Adjektiven wie jugendlich, radikal, monologisch verbunden wird) zu einem Zielpunkt (vielschichtig, weise, polyphon) führt⁷⁹.

Dafür gibt es mehrere Gründe. Die Bevorzugung von Spätwerken gehört zu einer ästhetischen Vorstellung, die den Fortschrittsbegriff der idealistischen Philosophie an archetypische Vorstellungen ontogenetischer Entwicklung wie Reife usf. bindet. Wenn der Text die definitive Form der Mitteilung ist, so ist der letzte Text wiederum deren definitive Form. Innerhalb dieses Systems wird der "weise Alte" identisch mit dem avancierten und metierbeherrschenden Handwerker. Besonders in der akademischen Philosophiegeschichte des 19. Jahrhunderts wurde diese Vorstellung verflochten mit dem Fortschrittsbegriff des französischen Positivismus und des mittleren Schelling⁸⁰. Diese Schule sieht im jeweils letzten Werk des

⁷⁸Hinzu kommt schon bei Šklovskij, vor allem aber in den Arbeiten von Stammeler, Crone, Sinjavskij und Erofeev eine sehr ähnliche rhetorische Strategie. Rozanov wird als in seiner eigentlichen Bedeutung „verkannter“ Autor vorgestellt und selbst beinahe unkritisch behandelt. Die Interpreten loben Rozanov bedingungslos und sie verteidigen ihn bedingungslos gegen eine sehr amorph bleibende Kritik. Letzterer ist aber keine Identität zugebilligt; sie erschöpft sich darin, daß Rozanov bis in die achziger Jahre nicht publiziert werden darf.

⁷⁹Rozanov kritisiert solche Entwicklungsmuster entschieden (vgl. Rozanov 1992, 54ff), weshalb es zumindest einer Begründung bedürfte, sie auch auf ihn anzuwenden. Für Rozanov scheint z.B. der "Durst Fausts, zur Jugend zurückzukehren" viel wichtiger als eine angefügte Apothecose (ebd.).

⁸⁰Vgl. Sacharov 1977, 210ff.

Autors, in der letzten Korrektur des Texts die definitive, „eigentliche“ Form der Mitteilung, die allen vorhergehenden Fassungen nicht nur widerspricht, sondern sie dialektisch auslöscht. Rozanov selbst hat diese im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Rußland vor allem von der liberalen Kritik propagierten Vorstellungen selbst nicht vertreten⁸¹. Wenn er die Vorstellung der "Dekadenz" aufgreift, so überträgt er diese Vorstellung der allmählichen Verfalls auch auf die Entwicklungsgeschichte einzelner Werke und nimmt die eigenen dabei nicht aus⁸². Er hat aber, und eben vor allem in seinen Arbeiten nach 1910 auf dem Hintergrund dieses bereits ins Allgemeinbewußtsein eingegangenen Systems polemisch argumentiert⁸³. Gerade in seinem Spätwerk sind die ständigen Hinweise auf die eigene Unvollkommenheit, die Nichtweiterentwicklung, die Infantilisierung, die Hinfälligkeit erklärtermaßen auch als sophistisch zu verstehen. Sehr wichtig ist das Motiv der „weiblichen Eitelkeit“ der Kritik, das Rozanov auch auf sich appliziert, wenn er sich mit Dobroljubov vergleicht⁸⁴. Verglichen mit den Vertretern der "Weiblichkeit" (ženstvennost') – wie Lermontov und Dobroljubov – aber erscheint Rozanov sich selbst häßlich⁸⁵. Daneben steht das Thema der Vaterschaft und des Patriarchats, das sich durchaus auch autopoetisch lesen läßt, wengleich Rozanov diese Allegorese nirgends explizit in Anspruch nimmt. Andererseits hat sich Rozanov nicht gescheut, Autoritäten wie Tolstoj gerade wegen ihres Nimbus des „weisen Alten“ anzugreifen und lächerlich zu machen.⁸⁶ Diese motivisch-inhaltliche Konstante des Spätwerks entspricht der formalen Diversität und der montierten Disparatheit von Textteilen oder Textfragmenten. Dennoch ist gerade die Montage verschiedener Textsorten und unterschiedlicher fragmentierter Teiltex-te zu einem Gesamttext in früheren Werken ebenso, teilweise sogar quantitativ umfassender zu beobachten. Als Beispiel mag ein Blick auf die zweibändige Sammlung *Okolo cerkovnych sten* von 1906 genügen. Alle Texte in diesem Band sind jeweils ausschnittsweise Zweit-, Dritt- oder sogar Viert-Veröffentlichungen. Alle Texte sind Auseinandersetzungen über jeweils eine religiöse oder ethische Streitfrage, die durch die Überschrift bezeichnet wird. Darauf folgen kommentierende Textteile eines Autors („Rozanov“?), die jeweils als bereits ältere Textschichten durch Datierung, teilweise auch als Ausschnitte älterer Zeitungsartikel bezeichnet sind. Auf diese erste Textebene aufgetragen sind eingestreute Zitate oder vollständige Abdrucke vor allem aus Briefwechseln, die in einer kleineren Schrifttype deutlich vom Haupttext abgesetzt sind und diesen meist aber an Umfang übertreffen. Die Zitattexte stammen von verschiedenen Autoren, darunter neben bekannten Autoritäten auch von anonymen oder anonymisierten Briefpartnern⁸⁷, bringen neben typisch *naiven* Leser-

⁸¹Rozanov 1990b, 355f.

⁸²Vgl. Rozanov 1989, 214f über die "abschließenden Züge der Künstlerschaft" (*zaključitel'nye čerty chudožestva*), demonstriert am Beispiel von Nietzsches Kriuk und unter biographischem Bezug auf die Entwicklung Maupassants, die Macht der Kunst, welche die Selbstvernichtung des Künstlers miteinschließt.

⁸³Rozanov 1990, 216.

⁸⁴Rozanov 1990b, 352f.

⁸⁵Vgl. Grübel 1993. Zur "ženstvennost'" vgl. auch Hansen-Löve 1993, 413ff.

⁸⁶Vgl. Gollerbach 1922, 24 und I.4. dieser Arbeit.

⁸⁷Dies sei an einem Artikel aus *Okolo cerkovnych sten* demonstriert. "Missionerstvo i missionary" (I, 175-227) geht aus von den Thesen zweier Redakteure einer Kirchenzeitschrift (*Missionerskago Obozrenija*), M.A. Novoselov und V.M. Skvorcov, sowie von einem weiteren Mitarbeiter dieser Zeitschrift, V.A. Ternavcev. Es geht um das Problem Missionierung oder Gewissensfreiheit für Altgläubige. Rozanov besucht zusammen mit ihnen Kongresse über die Missionsfrage, wo sie auf die Geistlichen Al'bov, Ustinskij und Gorodcev treffen. Rozanov rekonstruiert nun die Polemik und die Vorgespräche der folgenden Diskussionen, wobei er Zitate aus der Zeitschrift einfügt. Dann wird eine "Offene Antwort L. Tolstojs an den obersten Synod" in Fußnote nachgetragen. Schließlich diskutiert Rozanov in szenischer Rede mit Skvorcov, wie er angibt "nach der Erinnerung", eine Debatte über seinen Artikel "Zamečatel'naja evrejskaja pesn'" (Ein bemerkenswertes jüdisches Lied). Als weitere Textebene kommt dann der Vortrag des Rozanov-Opponenten Stachovič auf dem Kongreß hinzu, den Rozanov erzählerisch kommentiert, durch von ihm gesetzte Kursive dekonstruiert (zum Zweck der kirchenrechtlichen Verhandlung, wie Rozanov

riefen an Zeitungen auch die Antworten „Rozanovs“, der sich als Gleicher unter Gleichen in dieses Gespräch einordnet. Eine dritte Schicht bildet der jeweils als Rahmentext, als Epilog, als Anmerkung o.ä. angefügte, aktuelle Kommentartext Rozanovs. Diese drei Textebenen sind wiederum in sich selbst stark dynamisiert, da sie zitierend und polemisierend stets aufeinander Bezug nehmen (und wiederum auf außenstehende Texte – angefangen von den Umgebungstexten, die den engeren oder weiteren Kontext und also auch die Komposition der Sammlung bilden, bis zu den latenten und aktuellen Texten (etwa des Hintergrunds der zeitgeschichtlichen Debatte). Hier sind in noch höherer Dichte alle formalen Strategien zu beobachten, die auch die Texte des sogenannten Spätwerks (wie es seit Šklovskij beschrieben wurde) kennzeichnen:

- Die Reduktion von Argumentationsmodellen auf im konventionalisierten Rahmen solcher Argumentationen sozial oder ideologisch typische Diskursformeln (vorzugsweise parömischer Art)⁸⁸,

- die rhetorische Ausformung in Wechselrede zwischen einem auktorialen Publizisten-Ich und diskursiv, wenn nicht gar szenisch vergewaltigten Gegnern,

- die zahlreichen bedeutungsdefinierenden Aussagesätze, die einem Begriff mithilfe von Gedankenstrich (Tiré) ohne Verbum als einer genitivischen Eigenschaft eines andern äquivalent definieren; nach dem Muster ‚x = y von z‘.

- die zahlreichen Kursive und Ausdrücke in Anführungszeichen, die meist ironisch aufgegriffene Teile des gegnerischen Diskurses markieren und syntaktische Einheiten betreffen, die kleiner als ein Satz sind.

Ein weiterer Grund für das besondere Interesse an Rozanovs Spätwerk kann das philologische Ideal der historischen Synchronie sein. Wenn versucht wird, Rozanov als Teil der Literaturgeschichte zu beanspruchen, was durchaus mit Schwierigkeiten verbunden ist, dann könnte ein Argument dafür sein, daß er als Exponent für die Techniken einer Stilformation auch synchron zu dieser angesiedelt werden kann. Typologische Untersuchungen eignen sich besonders dafür, viele Daten nach hinten zu korrigieren. So läßt sich typologisch sehr gut zeigen, daß viele vermeintlich avantgardistischen Errungenschaften aus den 90er Jahren oder gar aus der Romantik stammen⁸⁹. So ist es auch nicht mehr notwendig, Rozanov parallel zur

anmerkt) und mit Anmerkungen versieht, die Widersprüche der Argumentation nachweisen sollen. Dabei greift Rozanov bis auf Augustin und die Polemiken des vierten Jahrhunderts zurück. Der folgende Abschnitt bringt "Stimmen aus der Provinz" zur angeschlagenen Debatte, die Rozanov gesammelt haben will, und zwar in Form einer Reportage. Dann folgt in Kleindruck ein Brief einer Vera Grinevič an Rozanov, in dem sich die (fiktive?) Autorin mit dem vorausgegangenen Text beschäftigt. Die Leserbriefschreiberin bezeichnet diesen als "religiöses Feuilleton", zitiert ihn jedoch wie einen kanonischen Text. Auch dieser Brief enthält wieder die bekannten Kursive und Wörter in Anführungszeichen, sowie Anmerkungen sowohl der Leserbriefschreiberin als auch Rozanovs. In seinem abschließenden Kommentar empfiehlt Rozanov den Brief als "eines der besten literarischen Dokumente gesellschaftlichen und geistlichen Inhalts und zugleich als wichtiges historisches Dokument" an die Herausgeber der *Missionerskoe obozrenie* und zur Diskussion im "Religiozno-filosofskoe obščestvo". Die letzten beiden Abschnitte berichten von der Reaktion verschiedener Korrespondenten und des Bischofs Nikanor auf Rozanovs Diskussionsvorschlag betreffend des Leserbriefs der V. Grinevič über Rozanovs Feuilleton über den Kongreß in Orel. Vor allem mit einem Artikel des Bischofs über die Gewissensfreiheit setzt sich Rozanov hier wieder in polemischer Manier auseinander, die es versteht, dem Text nachzuweisen, daß er das Gegenteil von dem zu beweisen trachtet, was er fordert.

⁸⁸Zu diesem im karikierenden Journalismus des frühen 19. Jahrhunderts (z.B. Fedor Emin) vorgeprägten Reduktionsverfahren vgl. Gric u.a. 1929, 173ff.

⁸⁹So haben Stilformations-Begriffe wie "Neo-Romantik" und "Neo-Klassizismus" oder auch der mit G.R. Hocke und W. Hofmanns Ausstellungsprojekt *Zauber der Medusa* assoziierte, metaphorisch erweiterte "Manierismus"-Begriff wieder große Beliebtheit erlangt. Diese Begriffe mühen sich, unter Beibehaltung einer Axiologie auf Grundlage der Originalitätspoetik, um eine „Aufwertung“ von Autoren und Texten, die „eigentlich“ (d.h. historisch) kaum als „originell“ bezeichnet werden können; vgl. Meyer 1991, 109ff.

Generation einer Avantgarde zwischen 1908 und 1912 einen revolutionären Fortschritt mitgehen zu lassen. Die Abwendung von Realismus und Spätromantik, der Verzicht auf Formkanon, Gegenständlichkeit und Tonalität sind nur eine Möglichkeit, das "Moderne" im Sinne der absoluten Wertsetzung, wie etwa bei Adorno, zu verfolgen. Rozanov hat nur teilweise – und eindeutig für den polemischen Gebrauch spezifiziert – diese Mittel zum Einsatz gebracht. Gleichzeitig hat er solche Mittel mit entwickelt. Dieses zweigleisige Vorgehen teilt er mit anderen Vertretern seiner Generation. Es macht ihn, wie diese, für einen auf ständige Innovation des Materials gerichteten Fortschrittsbegriff verdächtig⁹⁰. Er hat aber andererseits auch an den alten, "unabänderlichen" Formen festgehalten – zentral an einem positiv konnotierten Formbegriff⁹¹ – zu denen er ebensowenig ausschließlich zurückgekehrt ist.

Was E. Cassirer über Bemühungen vitalistischer deutscher Antimetaphysiker um die Jahrhundertwende feststellt, kann als Ausgangspunkt auch für Rozanov gelten. Zusammen mit dem Zweifel an der Darwinschen Evolutionslehre als einer fundamentalen Metatheorie greift der Vitalismus wieder auf den "Form"-Begriff zurück, an dem sich in Auseinandersetzung mit dem reinen Empirismus die Debatte um eine "Grundlegung der Kulturwissenschaften" und für allem um die Möglichkeit einer "Logik der Geisteswissenschaften" im Sinne einer empirischen Theorie entzündet. Der "Form"-Begriff und damit eine Formvorstellung werden dabei aber nicht präsupponiert, sondern treten lediglich als variable Symbole für ein Nichtvorhandenes in die Gleichung ein.

Uexküll hat einmal gesagt, daß der Materialismus des 19. Jahrhunderts, indem er lehrte, daß alle Wirklichkeit aus Kraft und Stoffe bestehe und sich hierin erschöpfe, einen dritten wesentlichen Faktor völlig übersehen habe. Er habe sich damit blind gemacht gegen die *Form*, die doch das entscheidende und bestimmende sei.⁹²

Im Gegensatz zu den von Cassirer ins Auge gefaßten "Kulturwissenschaftlern" wie Driesch, Schleicher oder Uexküll hat Rozanov jedoch das Defizit des positivistischen Den-

⁹⁰Hier sei zum Vergleich nur der Zeitgenosse Rozanovs Richard Strauss genannt. Wenn etwa Richard Strauss als erster die Tonalität zerstörte, dabei polytonale und polymetrische Formen verwandt hat, dann immer, um mit solchen komplexen und dissonierenden Techniken auch entsprechend dissonierende Situationen (Konflikte, Verbrechen) „semantisch“ zu konnotieren und zu illustrieren. Strauss verwendet also ein Modell, das er selbst erst eingeführt hatte, bereits ausdrücklich und ausschließlich ironisch bzw. polemisch, quasi in den Anführungszeichen der Situation bzw. des Kontexts nicht nur eines Werks, sondern des gesamten axiologischen Repertoirs seiner Kunstform(en). Er versucht also innovative Verfahren gar nicht erst in den Rang einer Konvention, einer Sitte zu erheben, sondern überspringt diese Stufe dialektisch in der Dekonstruktion der eigenen künstlerischen Arbeit mit der Evolution des Materials. Strauss hat seinen Schritt aus der Tonalität heraus nie über die von ihm markierte Schwelle hinaus fortgesetzt. Er ist ihn aber ebenfalls nicht zurückgegangen (wie oft fälschlich behauptet wird). Strauss wie Rozanov sichern den absoluten Wert ihrer Arbeit nicht mehr über die Innovation, sondern ausschließlich über die Funktion der Repetition, wie sie G. Simmel 1922, 151ff in seiner *Philosophie des Geldes* analytisch beschrieben hat. Geld wird als Bestimmungskriterium der Ware Kunst herangezogen und verliert im Austausch gegen Kunst seinen Eigenwert. Denn nur ein Kunstwerk, das seinen Produkt-Status in der Welt der "Zweckreihen" mitthematisiert, kann auch einen gerechtfertigten Preis und damit eine gerechtfertigte Stellung auf der axiologischen Leiter der Qualitätskunst behalten. Wo der Preis die Wertung des Werks geworden ist, wird er selbst zum Gewinn: Richard Strauss schafft gleichzeitig und durchaus in Abhängigkeit voneinander *Salome* und die GEMA. Destruktion von kulturellen und moralischen Werten, und die normierte finanzielle Ausbeutung ausschließlich der Repetition dieses Vorgangs, dessen Wert doch eigentlich einmalig ist, realisieren auf radikale und pragmatische Weise den von Nietzsche und Leont'ev geforderten Amoralismus des Künstlers. Das Kunstwerk reduziert sich dabei auf einen instrumentalisierten Vorgang, der nicht mehr an ein in ihm selbst angewandtes poetisches Verfahren geknüpft ist; die Wertschöpfung wird repräsentiert durch die Indifferenz des Geldes als Ursache einer wachsenden Inadäquatheit" (ebd., 387ff). Vgl. zu R. Strauss auch Splitt 1978; Sergl 1993b.

⁹¹Rozanov 1990, 324 hält die Normierung des "Romans" für eine ebenso "notwendige" (objazatel'no) Einrichtung wie die "Normierung der Ehe" (norma supružestva v strane).

⁹²Cassirer 1971, 23.

kens in seinen Texten nicht nur denkerisch zu überwinden versucht, sondern bringt das Problem für den "funktionalen" formalen Aspekt seiner Texte selbst als Konstante bei – Rozanov schreibt Texte, die sich lediglich auf die anthropologischen Konstanten "Kraft und Stoff" beziehen⁹³ und versucht damit Gebilde zu erzeugen, die selbst keine "Form" mehr besitzen, also "Texte", die sich analog zu "Organismen" als ein "für sich bestehendes, von seiner „Umwelt“ abgelöstes Wesen denken"⁹⁴ lassen. Das Ergebnis der Präsentation dieses „Antiformalismus“, der eine beständige Destruktion aller zu substituierenden „Baupläne“, ist notwendigerweise der Aufweis einer "funktionellen Differenz", welche nichts anderes demonstriert als den "Funktionswandel"⁹⁵ von Texten in Anpassung an ein sie umgebendes Kraft- bzw. Stofffeld, das wesentlich durch außerhalb des Textes als anthropologische Konstanten selbst festgesetzte sittliche, ethische, religiöse und rechtliche Normen bestimmt ist.

Die ästhetische Vorstellung von Vollkommenheit bei Rozanov zielt teilweise auf Restitution klassizistischer Werte⁹⁶ – wobei diese solange nicht geleistet werden kann, solange der für eine umfassende Restitution der vorkapitalistischen Welt notwendige Boden nicht bereitet ist⁹⁷. Ähnlich bedient sich Rozanov verschiedener parodistischer und ironisierender Stilverfahren, um die traditionelle Syntax und Grammatik publizistischer Genres zu zerstören, um die Zerstörtheit der von diesen Genres beschriebenen Welt zu illustrieren⁹⁸. Wichtig ist hier, daß überhaupt eine Ambivalenz markiert wird und nicht, daß eine solche Ambivalenz zur Erzeugung (bzw. einer dialektisch verstandenen Erneuerung) von Semantik eingesetzt wird. Die Verwendung von Verfahren, die auch in avantgardistischen Texten erscheinen, muß nicht selbst illustrierend und strukturbildend für eine geschlossene Stilformation sein. Rozanov hält nach einem Gespräch mit dem Kunstkritiker Ge fest, sie seien beide 1905/1906 aus dem bis dahin auch von ihnen aktiv betriebenen Fortschritt "ausgetreten" und kümmerten sich seither nicht mehr um künstlerische Neuentwicklungen⁹⁹. Die Behauptung, daß dieser Schritt ins Einzelgängertum nicht ein Rückschritt sei, sondern sich wiederum, auf der Ebene eines „Neo-Logismus“, als parallel zur Avantgarde beschreiben lasse, soll vor allem Rozanov aufwerten¹⁰⁰. Daß hier die avanciertere, "bessere" und zukunftssträchtigere Fortschreibung der Kunstentwicklung sei, ist aber nur eine mögliche ästhetische Maxime. Rozanov hat sich gerade gegen sie verwahrt und dagegen einen metaanalytischen Fortschrittsbegriff etablieren wollen, der den Text (als Publikation und als Kunstwerk) als Ware im System von Angebot und Nachfrage, von Nutz- und Mehrwert im Hochkapitalismus begreift¹⁰¹. Rozanovs Texte thematisieren die Funktion von Äquivalenten von Texten: sie experimentieren mit der Reproduzierbarkeit und mit der Taxierung von Texten. Sie handeln von der sozialen und politischen Position des Schriftstellers zwischen Kommunikation (oder einer Kommunikationsverweigerung wie dem Schweigen) und Macht, von Aufschreibetechniken, von verkauften (oder nichtverkauften) Duplikaten, vom Verhältnis Papierwert und Geldwert, von Mechanismen wechselseitiger Ersetzung schriftlicher und mündlicher Texte.

⁹³Der Begriff des "Funktionalen" sei hier im Sinne der auf W. v. Humboldt zurückreichenden Sprachanthropologie definiert, auf die sich auch Rozanov bezieht, wenn er sich mit L. Büchner u.ä. auseinandersetzt: Die Sprache – damit auch jede Benennung von Normen – ist Funktion, nicht aber Affektion; vgl. Rozanov 1990, 492; 547.

⁹⁴Cassirer 1971, 23.

⁹⁵Cassirer 1971, 24.

⁹⁶Vgl. z.B. zu Boileau Rozanov 1990b, 173; 365.

⁹⁷Rozanov 1990, 310.

⁹⁸Vgl. dazu das Vorwort von D. Tschizewskij, in Rozanov 1906b.

⁹⁹Rozanov 1990, 361.

¹⁰⁰Vgl. Chovin 1921.

¹⁰¹Zum konkreten Verhältnis des Tauschs von Text und Geld vgl. Rozanov 1914, 237ff. Zur Kritik des liberalen Kapitalismus vgl. II.4. dieser Arbeit vor allem zu Rozanov 1990, 310 und Einstein 1972, 31.

Rozanovs Fortschrittsbegriff ist letztendlich eine Rückschrittsutopie, die den historischen Umweg im Sinne eines positivistischen Materialismus nicht verdrängen, sondern zumindest aufarbeiten will. Hier wäre einer primären Moderne (die nicht historisch, sondern rezeptions-ästhetisch sich des Begriffs der Moderne bemächtigte) eine sekundäre Moderne entgegenzustellen. Diese sekundäre Moderne hat den Anspruch auf den Begriff der Moderne selbst aufgegeben, jedoch nicht ohne diesen Begriff auf ihre Weise auch füllen zu können. Es handelt sich bei einer solchen Konzeption nicht um eine Antimoderne in Fundamentalopposition zum synchronen Fortschritt¹⁰². Weder ist Rozanov nur ein Verneiner vor dem Hintergrund der Evolution und Erweiterung des Materials, noch ist seine spezifische Qualität damit beschrieben, ihn als (nicht ganz passendes) Teilstück dieser monolinearen Materialevolution einzupassen. Wenn man Rozanov auf die Position eines Kritikers festschreibt (dieser Evolution des Materials), ist damit die Frage seiner strukturell inhärenten Position nicht beantwortet.

3. Die „literarische“ Funktion des Sujets

a. Faktographie

Šklovskijs Versuch, einen publizistischen und einen literarischen Text voneinander abzusetzen, führt zu einem weiteren Problem der Rozanovlektüre. Šklovskij deckt nämlich in den „drei letzten Büchern“ formale Konstituenten des traditionellen Romans auf. Wenn er auch inmitten all seiner „Abschweifungen“ behauptet: „Für mich erscheinen diese Bücher als ein neues Genre“ (*Dlja menja eti knigi javljajutsja novym žanrom*)¹⁰³, so ist doch durch die Publikation des Essays unter Titeln wie *Sjužet kak javlenie stilja* (Das Sujet als Stilerscheinung) und *Literatura vne «sjužeta»* (Literatur außerhalb des „Sujets“)¹⁰⁴ vor allem als Untersuchung der Rolle des Sujets in der Prosa eingeführt¹⁰⁵. Šklovskij kann allerdings – abgesehen von der Krankengeschichte von Rozanovs Frau – auch in den von ihm gewählten Texten kein einziges wirkliches Sujet rekonstruieren. Rozanovs Texte sind zwar aus Einzelteilen zusammengesetzt, die teilweise zu Sujets verbunden werden können, jedoch ohne daß eine Fabel (oder wie für den Roman eigentlich notwendig, mehrere Fabeln) vorhanden wären¹⁰⁶. Šklovskij stellt deshalb die Montage von Texten zu einzelnen Motiven („temy“) in diesem Fall der „Sujetierung“ einer Fabel gleich und zieht eine Parallele zu L. Sterne (und damit zu seiner Sterne-Interpretation)¹⁰⁷. Der Name Sterne verweist, um Šklovskijs Titel

¹⁰²Vgl. M. Hamburger 1969, 14ff, der die Dichotomie einer „verfremdenden“ und einer „realistischen“ Moderne beschreibt.

¹⁰³Šklovskij 1990, 124.

¹⁰⁴Zur Publikationsgeschichte des Essays vgl. Šklovskij 1990, 500.

¹⁰⁵Selbstverständlich ist die Untersuchung über die Funktion des Sujets im Text auch mit der Frage nach Genre/Gattung verbunden; es ist jedoch ein Verdienst gerade der frühen formalistischen Literaturkritik einen Automatismus der Verknüpfung dieser beiden Komplexe erstmals zu bestreiten! Besonders die frühen Arbeiten Šklovskijs betonen die Unabhängigkeit der Innovation bzw. der Entstehung von Gattungen gegenüber (standardisierten) Sujets bzw. von der dialektischen Opposition zwischen „Sujethaltigkeit“ (*sjužetnost'*) und „Sujetlosigkeit“ (*bessjužetnost'*). Sujettypen sind weder substantiell noch wahrnehmungspsychologisch an Gattungsmodelle gebunden. Ihre Verknüpfung ist vielmehr sekundärer Art und wird erst durch Rückkoppelungsprozesse bzw. eine Abweichungsästhetik aufgewiesen und lassen sich somit nur im Rahmen einer Gattungsgeschichte beschreiben, nicht aber durch eine Sujettypologie; vgl. Hansen-Löve 1978, 242ff.

¹⁰⁶Vgl. Barthes 1988, 144 über „Handlungsfolgen“.

¹⁰⁷Šklovskij bezeichnet Sternes *Tristram Shandy* in seinem Aufsatz „Parodijnyj roman“ als den repräsentativen Roman der Weltliteratur; abgedruckt in Striedter 1969, 299ff.

noch einmal als Opposition aufzufassen, auf das Stilproblem. Der Stil Sternes ist ein fast schon übermäßig einheitlicher, stilisierter mündlicher Diskurs ("skaz"), der zur Manier und damit zur (ex- oder impliziten) Thematisierung der erzählerischen Selbstparodie tendiert¹⁰⁸. Rozanovs Stil dagegen wird von allem Anfang an als schwankend, vielschichtig und unausgewogen charakterisiert. So muß sich die Parallele natürlich auf die vom Sujet erzeugten Genres beziehen. Sternes Erzähler berichtet in seiner Reisenovelle *Sentimental Journey* außerordentlich wenig über seine Reise; trotzdem folgt die Erzählung der Stationen der Reise-fabel. *Life and Opinions of Tristram Shandy* geben wenig Auskunft über die Ansichten des fiktionalen Autobiographen, und bekanntlicherweise (in den ersten sechs Büchern) auch kaum mehr über sein Leben als Zeugung und Geburt. Der Umkehrschluß beweist allerdings nicht, daß Rozanovs Text ein Roman wäre, weil auch in ihm kaum die Rede von Rozanovs Leben ist. Im Gegenteil stellt er die Frage, ob jeder Text, der mehr als ein Motiv enthält, schon ein Sujet konstituiert. Šklovskij hat später mit den Kategorien von "Motivierung" (motivirovka) und "Rechtfertigung" ([o]pravdanie) verlangt, daß ein solches Sujet durch die Motive thematisiert werden oder zumindest als notwendige Leerstelle vom Text negativ eingefordert werden müsse¹⁰⁹. In seinem Rozanovessay wird aber die Frage der Motivierung des Sujets bzw. der Sujetierung nicht explizit gestellt; doch sie ergibt sich gerade durch den Verweis auf Sterne fast zwangsweise.

Noch wichtiger ist die Frage, warum Šklovskij Rozanovs Text unbedingt wie einen Roman lesen will. Auch wenn es ihm so besser gelingt, das spezifisch Künstlerische an Rozanov herauszustreichen, bringt es doch den Text in einen Wertungswiderspruch. Hier gerät der Verteidiger Rozanovs mit dem Exponenten der formalistischen Methode in Konflikt, was auch nicht verschwiegen wird¹¹⁰: Šklovskij bescheinigt Rozanov, daß sein Schreiben sich auf der revolutionären Höhe der Zeit befinde. Andererseits operiert er die Strukturen eines tradierten Romanmusters aus dem Text heraus, den die Formalisten doch selbst für überwunden oder nicht mehr zeitgemäß hielten.

Для меня эти книги являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и и без комической окраски. [...]

Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы, «сказать без слов, без формы» – и книга вышла прекрасной, потому-что создала новую литературу, новую форму.¹¹¹

Mir erscheinen diese Bücher als eine neue Gattung, vor allem dem Roman parodistischen Typs ähnlich, mit schwach ausgeprägter novellistischer Rahmenhandlung (also Hauptsujet) und ohne komischen Anstrich. [...] Rozanovs Buch war ein heroischer Versuch, aus der Literatur auszutreten, »es ohne Worte, ohne Form zu sagen« – und es kam ein herrliches Buch heraus, weil es eine neue Literatur, eine neue Form begründete.

Daß Rozanovs Texte auch dort eine breite Leserschaft haben, wo man sich sonst wenig für Literatur interessiert, ist für Šklovskij hier Argument für jenes Bedürfnis nach Erneuerung der Literatur, das er statuiert. Der Ausstieg aus der Literatur (ins Leben?) ist freilich auch für Šklovskij nur ein "Versuch"¹¹². Worin aber die von Rozanov gestiftete "neue

¹⁰⁸Zur Entwicklung des "skaz" aus dem Kalauer vgl. Hansen-Löve 1978, 164ff.

¹⁰⁹Vgl. Hansen-Löve 1978, 148ff.

¹¹⁰Vgl. dazu auch Šklovskijs Kommentar in seiner autobiographischen Prosa *Sentimental'noe putešestvie* in Šklovskij 1990, 177f.

¹¹¹Šklovskij 1990, 124f.

¹¹²Vgl. z.B. parallele Reflexion über das Niederreißen der "psychologischen Rampe" und die Literatur mit "lauter Stimme" in Šklovskij 1990, 90ff.

Form" genau besteht, beschreibt Šklovskij 1921 noch nicht näher. Vielmehr hält er die Ähnlichkeiten mit den traditionellen, eingeführten Genres fest. "Form" und "Austritt" bedeuteten für den frühen Šklovskij nicht Gattung, sondern eher die Ermutigung zu jenen Prosaarbeiten, die er zu dieser Zeit selbst anfertigte und die er so zu rechtfertigen hoffte. Ejchenbaum hat jene, bei Rozanov antizipierte, "neue Form" später exakter zu definieren versucht.

Мы вступили в полосу нового развития исторического и биографического романа. Это естественный результат эстетического интереса к мемуарной литературе, к исторической экзотике. Современный быт должен предварительно пройти сквозь литературное оформление вне фабулы, в виде очерков и фельетонов, чтобы стать сюжетоспособным. Недаром наши газеты заполняются сейчас своего рода «письмами русского путешественника» в которых описываются «глазам проезжего» не только страны далекие [...] ¹¹³

Wir haben den Pol einer neuen Entwicklungsstufe des historischen und biographischen Romans betreten. Es ist das selbstverständliche Resultat ästhetischen Interesses an der Memoirenliteratur, an historischer Exotik. Der zeitgenössische Alltag muß ihre literarische Verarbeitung ausserhalb einer Fabel, vergleichbar der von Skizzen und Feuilletons, vorbereitend durchlaufen, bevor er sujetfähig wird. Nicht ohne Grund füllen sich unsere Zeitungen jetzt ihrerseits mit „Briefen russischer Reisender“, in denen mit den „Augen des Vorüberfahrenden“ nicht nur ferne Länder beschrieben werden [...]

Für genau jene faktographische ("literatura fakta") und feuilletonistische Literatur, die Ejchenbaum in diesem manifestären Text von 1926 als (von Ol'ga Forš) bereits erreichte Entwicklungsstufe beschreibt, hätte Rozanov als Vorläufer und stilistisches Vorbild in Anspruch genommen werden können ¹¹⁴. Šklovskij, der in seinen eigenen erzählliterarischen Texten (wie *Sentimental'noe putešestvie* oder *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi*) das Paradox des Tatsachenromans umkreiste, versucht aber seinem Vorbild die Abhängigkeit von den fiktionserzeugenden Mechanismen des Romans nachzuweisen.

«Уединеннос» и коробки можно квалифицировать поэтому как романы без мотивировки. Таким образом, в области тематической для них характерна канонизация новых тем, а в области композиционной – обнажение приема. ¹¹⁵

„Uedinennoe“ und die Körbe kann man deshalb als Romane ohne Motivierung qualifizieren. Das gilt auf dem thematischen Gebiet, der für ihre Kanonisation charakteristischen neuen Themen, denn auf dem Gebiet der Komposition handelt es sich dabei um die Enthüllung des Verfahrens.

Wie aber ein Roman ohne Motivierung aussehen soll, zeigt Šklovskij nur mit seinem Beispiel; andererseits führt er selbst lediglich vor, wie man eine nichtvorhandene Motivierung

¹¹³ Ejchenbaum 1969, 450; vgl. auch Ejchenbaums Aufsatz "Literaturnaja domašnost'" (Literarische Häuslichkeit) im Band *Moj vremennik* (Mein Tagebuch) 1929, 82-88.

¹¹⁴ Vgl. Sinjavskij 1982, 143. Sinjavskij erläutert Šklovskijs Konzeption der "literatura fakta" interessanterweise nicht am Aufsatz über Rozanov, sondern an Šklovskijs "Novyj Gor'kij" von 1923/1924; vgl. Šklovskij 1990, 510. Dort bezeichnet Šklovskij explizit Brief und Tagebuch als Stufen der "Genesis" der angestrebten neuen Formen. Sinjavskij lehnt Šklovskijs Position strikt ab, weshalb er einer direkten Konfrontation mit Šklovskijs Argumenten zu Rozanov geschickt ausweicht und mit Gor'kij einen Autor heranzieht, den mit den Argumenten Rozanovs zu loben, Šklovskij verständlicherweise schwer fiel. Andererseits vergißt Sinjavskij zu erwähnen, wie ähnlich die Beurteilung Gor'kijs bei Rozanov und Šklovskij ausfällt. Oft scheint es, als habe Šklovskij Rozanovs Bemerkungen wörtlich in seinen Text übernommen; schon der zentrale Terminus "genezis etoj [novoj] formy" läßt aufhorchen. Gerade gegenüber Gor'kij praktizierte Rozanov bereits eine Form der formalen Betrachtungsweise, welche die ideologischen Differenzen überbrücken half. Rozanov interessiert sich jedoch, im Gegensatz zu Šklovskij, nicht für diejenigen Arbeiten Gor'kijs, welche bereits auf die Konzeption der "Tatsachenliteratur" (literatura fakta) vorausweisen wie z.B. die Aufzeichnungen über Tolstoj. Rozanov erwähnt die bekannten „literarischen“ Werke Gor'kijs, die seinen Ruf als Dramatiker des Künstlertheaters und als Fortführer der realistischen Erzähltradition um die Jahrhundertwende begründeten; vgl. Rozanov 1990: zu den Erzählungen "Mal'va" und "Troj" 339; zum Drama *Na dne* (Nachtsyl) 441.

¹¹⁵ Šklovskij 1990, 133.

ergänzt, um Ähnlichkeiten mit dem Roman herzustellen. Und so ist es verwunderlich, daß er Rozanov gerade da nicht glaubt, wo er ihn zitiert.¹¹⁶

Вместо «ерунды в повестях» выбросить бы из журналов эту новейшую беллетристику и вместо ее...

Ну – печатать *дело*: науку, рассуждения, философию.

Но иногда, а впрочем, лучше в отдельных книгах вот воспроизвести чемодан старых писем. Цветков и Гершензон много бы оттуда выудили. Да, и «зачитался бы с задумчивостью» иной читатель, многие серьезные люди...¹¹⁷

Als „Schwachsinn in Erzählungen“ sollte man aus den Zeitschriften diese neueste Belletristik hinauswerfen und anstatt ihrer...

Nun – *die Sache* drucken: Wissenschaft, Erörterungen, Philosophie.

Aber manchmal, und besser auch in einzelnen Büchern sollte man einen Koffer alter Briefe nachdrucken. Cvetkov und Geršenzon hätten sich da viel herausgeangelt. Und das hätte auch ein anderer Leser „mit Nachdenklichkeit gelesen“, viele ernstzunehmende Leute...

Rozanov hofft auf eine andere Literatur, und damit auf einen anderen, einen, wie er es nennt, "seriöseren" Leser. Die Erweiterung des Literaturbegriffs, wie sie die Formalisten betrieben, zielt auf eine populäre Kultur. Die Postmoderne, die in Popmusik, Hollywoodfilm, Mode oder Medienunterhaltung die authentische Kultur erblickt und dieser durch positivierende, aber eben auch unkritische Interpretation zuarbeitet, kann – trotz aller Inkompatibilitäten – vom heutigen Standpunkt aus als Konsequenz der formalistischen Bemühung um die Massenkultur (z.B. hinsichtlich der Entwicklung des Films und der "literatura fakta") interpretiert werden. Rozanovs Erweiterung des Literaturbegriffs entspricht dagegen einem absoluten Elitarismus und dient lediglich dazu, alle herkömmlichen Genreformen von Literatur durch Erweiterung des Themenspektrums und durch die Selbstthematizierung ihrer Problematik ad absurdum zu führen. Rozanov will nicht einem geänderten Rezipientenkreis oder Rezeptionsverhalten Rechnung tragen, sondern bekämpft sogar jede breite Rezeption von Kultur. Das formalistische und Rozanovs Bestreben nach einer Erweiterung des Literaturbegriffs treffen sich nur insoweit, als die Formalisten pragmatisch von Teilen der Rozanovschen Praxis (nicht aber von seiner Argumentation!) Gebrauch machen, aber deren Intention vergessen!

Das wichtigste Merkmal, das alle Texte Rozanovs, auch seine von verschiedensten Interpreten als Literatur rezipierten Werke, von Belletristik unterscheidet, ist ihre Nichtfiktionalität. Daß ein Text nichtfiktional ist, heißt nicht, daß er deswegen auch kein Sujet besitzt. Im Regelfall werden die Merkmale der Sujets und der Fiktionalität miteinander in Verbindung gesetzt. Ein fiktionaler sujetloser Text ist jedoch genauso vorstellbar wie ein nichtfiktionaler Suettext. Rozanovs Texte sind nichtfiktionale Texte – zumeist ohne bzw. mit einer für literarische Texte nicht typischen Sujetfügung ohne zugrundeliegende Fabel. Gerade diese totale Konsequenz wollte die formalistische Theorie so nicht fordern; der Schritt in die Nichtfiktionalität schien bereits genug der Innovation, so daß mit ihm nicht auch noch der Verzicht auf das herkömmliche Sujet verbunden wurde. Tynjanovs historische Prosa ist dokumentarisch und dominant nichtfiktional, stellt jedoch das Sujet stark heraus. Das gleiche gilt für Šklovskijs Montageprosa z.B. in *Tret'ja fabrika*, in welcher die Erzählentwicklung die literarische

¹¹⁶Vgl. Šklovskij 1990, 133; vgl. auch Hansen-Löve 1978, 558ff zum Problem des Impetus des „Tabu“-Bruchs in der "literatura fakta", ein Impetus der auch vor Rozanov selbst nicht halt machte. Das „Tabu“ als Thema ist wiederum eng geknüpft an die Nichtfiktionalität und Dokumentation von Sexualität, etwa in der Geschlechtstheorie und der Kulturethnologie (vgl. auch parallele Entwicklungen des Films bis zu Ejzenštejns *E viva Mexiko!* und Murmaus *Tabu*).

¹¹⁷Rozanov 1990, 234.

Funktion des Sujets sogar immer wieder besonders betont¹¹⁸. Rozanov wollte die Belletristik nicht erneuern, etwa durch Offenlegung ihrer Verfahren, sondern er wollte sie abschaffen; sein Ziel ist die Ersetzung der Belletristik durch eine Literatur der Tat, der Tatsächlichkeit, der Faktographie. Deshalb ist lediglich ein Vergleich Rozanovscher Texte mit historischen Romanen entfernt statthaft¹¹⁹. Er beleuchtet u.a. die Unzulänglichkeit dieses Beschreibungsmodells. In historischen Romanen gibt es nichtfiktionale Ebenen. Dabei ist die Nichtfiktionalität der beschriebenen Zeit strukturimmanent und muß nicht besonders nachgewiesen werden, was im historischen Roman Scottscher Prägung einen äußerst laxen Umgang mit chronologischen Fakten und zeitspezifischen Indizes (etwa Essen, Mode u.ä.) erlaubt. Orte und Figuren sind jeweils fakultativ fiktional oder nichtfiktional, wobei natürlich darauf zu achten ist, daß übergeordnete Einheiten (z.B. Länder) nichtfiktionale Referenten haben müssen, während Details (z.B. einzelne Landschaften) durch Fiktionalisierung aufgewertet werden. Figuren gelten grundsätzlich als historisch nicht oder nur wenig abgesichert, sieht man einmal davon ab, daß sie im Sinne ideologischer Konjektur stark stilisiert sein mögen, wie z.B. die Figur Napoleons in Tolstojs *Vojna i mir*¹²⁰. Wenn die Romanepik ab den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts durch die großen Geschichtswerke des 18. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende vorbereitet und hinsichtlich vieler erzähltechnischer Verfahren erst ermöglicht wurde¹²¹, so stellt sie doch den Versuch einer didaktischen Nutzbarmachung von Geschichte in jener Tradition des Positivismus dar. Vsevolod S. Solov'ev und Ključevskij haben dies theoretisch vertreten und als Historiker in Konkurrenz zur Literatur (z.B. Tolstojs) auch praktisch betrieben¹²². Was die Geschichtsschreibung nur beschreibt, wird als unzureichend empfunden und durch eine Illustration, Vergegenwärtigung, sowie durch die Techniken der Identifikationserzeugung rekonstituiert¹²³.

Beobachtet man etwa die Herausbildung eines Sujets aus faktographischen Skizzen wie in Tolstojs frühen *Sevastopol'skie rasskazy*, so wird die Grenze zwischen faktographischem Text und fiktionaler Zugabe überdeutlich. Vor allem wird die Ebene der fiktionalen Figuren

¹¹⁸Vgl. z.B. das Titelmotiv der "ersten", "zweiten" und "dritten" Fabrik, die den Arbeits- und Lebensstationen des dokumentarischen autobiographischen Erzählers Šklovskij entsprechen und einen jeweils zeitlichen und räumlichen Rahmen schaffen, in den die Episoden integriert werden können. Besonders die fundamentale Strukturierung des Sujets durch die Zeit wird von Šklovskij immer wieder hervorgehoben; vgl. Šklovskij 1990, 309: "Время не может ошибаться, время не может быть передо мной виноватым" (Die Zeit kann sich nicht täuschen, die Zeit kann vor mir nicht schuldig werden.)

¹¹⁹Rozanov hat dies ja selbst im Auge, wenn er von Geršenzon historisch-biographischer Prosa (*Griboedovskja Moskva; Čadaev*) spricht; vgl. auch Horowitz 1992, 55f.

¹²⁰Dieses Beispiel wird auch von Sinjavskij 1982, 147ff herangezogen.

¹²¹Vgl. die Thesen von R. Barthes 1980 in seiner Studie über *Michelet* und die Arbeit von H. White 1986.

¹²²Rozanov 1990, 104.

¹²³Auch die russischen Formalisten haben den historisch-biographischen Roman theoretisch wie praktisch aufgegriffen. Tynjanov projiziert in seine Texte *Smerť Vazira Mughtara* und vor allem *Kjučlja* nicht nur das Ergebnis der literatursoziologischen historischen Studien zum literarischen Leben ("literaturnyj byt"), sondern auch die synchrone Gruppendynamik der formalistischen Schule. Das Lyzeum von Carskoe Selo, die Moskauer Gesellschaft der „Alexandrinischen“ Epoche sind für Tynjanov auch Chiffren für die Schule der Formalisten selbst. Die Formalisten treten in die Rollen ihrer Helden ein, leihen ihnen Stimme, Gestalt und Ideologie; vgl. Čudakova 1986, 103-131. Gleichzeitig fußen diese historischen Projektionen auf der Praxis der Rozanovschen Lektüren. Rozanovs Auseinandersetzung mit Merežkovskij über den historischen Roman eröffnete eine polemische Umwertung der Schwachstellen des historischen Romans. Merežkovskij, der den Zeitroman *Anna Karenina* bevorzugte, kritisierte an *Vojna i mir* vor allem, daß Tolstoj nur schlecht verbergen hatte können, daß es sich bei seinen Figuren um seine eigenen Bekannten, die Gesellschaftswelt der fünfziger und frühen sechziger Jahre, nicht das Leben der Napoleonischen Kriege, sondern des Krimkriegs handelte. Dagegen fordert Rozanov sogar eine Fortsetzung von *Vojna i mir*, die von Tolstoj eigentlich intendierte Rekonstruktion der Dekabristenzeit, aus dem Blickwinkel der eigenen Zeit. Diese Projektion seiner selbst ins historische Leben, der Rekonstruktion des "Alltags" (byt) einer früheren Epoche verteidigt Rozanov als die dem Zweck und der Berechtigung des historischen Romans künstlerisch adäquate Praxis.

(selbst wenn sie reale Vorbilder gehabt haben sollten) schon von sich aus stark symbolisch aufgewertet. Der reine Akt der Namensgebung an solche nicht historischen Figuren schafft eine selbstkommentierende Bedeutungsebene, auf die sich die Forschung in ihren Analysen immer wieder bezogen hat¹²⁴. Nicht zuletzt deshalb hat sich Tolstoj in *Vojna i mir* wieder sehr weit von seinem faktographischen Material getrennt und eine so weit wie möglich abstrahierende Interpretation von Geschichte versucht, die notwendigerweise in zwei Teile zerfiel: in eine Interpretation der Geschichte selbst und einen historisch ornamentalisierten Familienroman in der Tradition W. Scotts. Auch ein Vergleich Rozanovs mit seinem Zeitgenossen Proust beleuchtet die Unterschiede deutlich. Die Fabel der *Recherche du temps perdu* entspricht weitgehend einer durchlaufenden Autobiographie (der „ihres“ Verfassers), so daß sich die klassische Proustbiographie von G. Painter teilweise wie eine Nacherzählung des Romanzyklus liest. Andererseits ist es Prousts Technik der Verfremdung, seinem Erzähler-Helden, der eben nicht wirklich autobiographisch ist, den Namen Marcel zu geben. Andere Figuren und Motive haben inzwischen reichlich dokumentierte Referenten in der Wirklichkeit. Doch sind sie bekanntlicherweise immer Verschmelzungen, Zusammenblendungen mehrerer solcher Vorlagen zu oszillierenden Variablen auf dem symbolischen und philosophischen Nenner der „Zeit“; so ist das „kleine Thema“ ein Motiv aus einer Violinsonate von Saint-Saëns, aber eben auch Remineszenz an Fauré, Debussy, Franck und Reynaldo Hahn¹²⁵. Wie die fiktiven Kunstwerke sind auch die fiktiven Figuren lediglich Amalgame mehrerer nichtfiktionaler Entsprechungen; so hat Swann im bei Painter bezeichnenderweise zweigeteilten Register (fiktive Figuren und reale Personen) nicht weniger als fünf „reale“ Entsprechungen¹²⁶.

Bei Rozanov wird auf solche Kunstmittel der Fiktionalisierung verzichtet: Jede in seinen Texten aufscheinende oder auftretende Figur hat genau einen Referenten in der Wirklichkeit. Deshalb ist es auch irreführend, überhaupt von Figuren zu sprechen, vielmehr handelt es sich um Personen. Jede dieser Personen hat wirklich existiert. Ein Großteil dieser „Personen“ ist wiederum Autor von Texten bzw. eine Person von historischem Interesse – und deshalb in Bibliographien, Biographien, Archiven und Nachschlagewerken nachgewiesen. Jeder bei Rozanov zitierte oder bezeichnete Text ist ein wirklicher Text, der sich (falls er nicht in einem Einzelfall inzwischen vernichtet oder verloren sein sollte) in einem Archiv oder einer Bibliothek auffinden läßt.

Noch ein weiteres Kennzeichen des Fiktionstexts, vor allem des Romans, fehlt gerade in den Kurztextsammlungen Rozanovs, die zur „Trilogie“ gezählt werden können. Sie besitzen keinerlei Fabel. In ihnen findet keine „Handlungsfolge“¹²⁷, d.h. nachvollziehbare Bewegung zwischen geschiedenen Räumen¹²⁸ oder eine raum-zeitliche Fortentwicklung statt. Solches ließe sich eher noch den kommentierten Briefeditionen oder den im strengeren Sinne philosophisch argumentierenden Texten unterstellen, als etwa *Uedinennoe*. Šklovskij hat mit der Krankengeschichte der Frau Rozanovs (des „drug“) mit sicherer Hand den einzigen Faden gefunden, der eine Fabel (Erkrankung; Krankenhausaufenthalt und Verschlimmerung des Zustands, Tod) konstituiert. Es kann aber weder behauptet werden, daß Rozanov diese Fabel durch ihre qualitative und quantitative Verteilung über den Text als Sujet besonders herausstellt, noch daß die Zerlegung und Präsentation dieses „Themas“ (wie es Šklovskij

¹²⁴Vgl. die frühe Tolstoj-Studie von Ejchenbaum 1928.

¹²⁵Vgl. Painter II, 387f. Zu Analogien zwischen Rozanov und Proust vgl. Ivask in Rozanov 1956, 46f.

¹²⁶Painter II, 669.

¹²⁷Barthes 1988, 144f.

¹²⁸Also keine „Morphologie“, wie sie entsprechend Propps Konzeption der *Morphologie des Zaubermärchens* sogar in der einfachsten Abenteuer-Novelle nachweisbar sein müßte.

nennt) als Sujet auf irgendeiner Ebene strukturbildend für den Gesamttext wäre. Das eigentliche Ereignis einer solchen Fabel, der Tod der Frau, tritt ja auch gar nicht ein – insofern hat Šklovskij's Vergleich mit der Sterneschen Tradition, dem Verfahren der enttäuschten Lesererwartung, fast schon etwas Zynisches. Alle anderen Motive, die Šklovskij nennt (Thema des kosmischen Geschlechts, Zeitungsthema, Thema der Literatur besonders am Beispiel Gogol's, die Biographie – wobei Šklovskij wohl die Autobiographie meint –, Positivismus, Judentum, die Briefe) weisen auch als Motive oder Argumente keine räumliche bzw. chronologische Entwicklung oder Dynamik auf. Hier ist, im Gegensatz zur Krankengeschichte, kein idealer Anfang zu rekonstruieren, von dem aus eine Meinungsentwicklung über einen bezeichneten Grenzpunkt zu einem ebenso idealen Ende käme. Insofern ist es unergiebig, Motive als Äquivalente für eine Fabel einzuführen. Motive und Themen werden bei Rozanov eben gerade nicht entwickelt, sie werden nicht durchgeführt oder nach einem vorgefaßten bzw. zu rekonstruierenden Schema variiert. Die Entwicklung und Bewegung von Themen oder Motiven wird vielmehr selbst thematisch in Form von Texten, die aus der Bewegung herauswachsen, oder in den beweglichen Formen von Literatur (Sendschreiben, Brief, Zeitung). Die unterbleibende Entwicklung aller Motive (und gerade auch der autobiographischen) wird in die immer wieder festgehaltene Bewegtheit der dokumentierten Wirklichkeit hinein verschoben; davon Zeugen die Unterschriften "na izvožičke", "vagon", "na tramvae" usf. Auch die Datierung von Texten verbirgt keine Fabel. Wer versucht, die Textteile in *Uedinennoe* einmal probeweise und soweit das nach den sporadischen Angaben überhaupt möglich ist, chronologisch anzuordnen, muß feststellen, daß es sich bei der Montage der Texte nicht um einen Vorgang der Segmentierung oder Montage eines Sujets handelt¹²⁹. Bei Rozanov sind alle Textteile bzw. alle Einzeltexte frei beweglich (gerade weil sonst alles aufs genaueste festgeschrieben ist). Die Texte sind nicht nur willkürlich oder zufällig, sondern frei beweglich gruppiert. Sie können in verschiedenen Publikationen, in verschiedenen Kontexten wieder verwendet werden. Die Buchform ist nicht wirklich zu hintergehen; auch eine Sammlung, die ihre Beliebigkeit herausstreicht, bleibt eine Sammlung. Rozanov hat keine Lose-Blatt-Sammlungen veröffentlicht und nicht an einen virtuellen Zugriff auf seine Literatur gedacht, wie er von den neueren russischen Ausgaben mit Register ermöglicht wird und im Zeitalter der Digitalisierung von Texten in den Computer fast schon selbstverständlich ist. Die Erstausgabe von *Uedinennoe* enthielt lediglich ein Titel- und Stichwortregister, das die Textanfänge der Einzeltexte alphabetisch und damit annähernd auch thematisch zugänglich machte. Die Allusion auf Genres, die dem Baumuster des Sujettexsts entsprechen, ist die notwendige Folge jenes von Šklovskij konstatierten Verfahrens der "enttäuschten Lesererwartung". Darin exemplifiziert sich die „Fiktionalisierung“ jener Lesererwartung, welche der Autor absichtlich nicht entspricht. Rozanov tut so, als würden seine Bücher nicht von vorne nach hinten durchgelesen (obwohl sie sich äußerlich dieser Konvention seiner Zeit nicht entgegenstellen)¹³⁰, als handle es sich um krude und unordentliche bzw. nicht systematisierte Sammlungen (etwa von Briefen), um Zettelkästen, beliebig durcheinandergemischte Papiere aus einem (wieder und wieder) ausgeleerten Papierkorb usf. Der intrikateste Punkt dieser

¹²⁹ Rozanov weist in der Vorbemerkung auf dem Waschzettel zu *Opavšie list'ja, Korob vtoroj i poslednij* darauf hin, daß er in diesem Band sein Vorgehen geändert habe. Zum erstenmal wird nicht mit jedem Kurztexst eine neue Seite begonnen, so daß der Eindruck eines Textkontinuums entsteht. Vor allem aber verzichtet Rozanov nun auf das "Kartenaustauschen" („tasuem karty“), wenngleich er die Verlässlichkeit der Chronologie gleich wieder einschränkt: "В 2-м коробе листы лежат в строгом хронологическом порядке, насколько его можно было восстановить по пометкам и по памяти." (Rozanov 1989, 331: Im 2ten Korb liegen die Blätter in streng chronologischer Ordnung, zumindest soweit es möglich war, diese aus den Notizen und dem Gedächtnis zu rekonstruieren.)

¹³⁰ Vgl. A. Nikoljukin im Vorwort zu Rozanov 1989, 34.

Fiktionalisierung ist nicht, daß Rozanov diese Praxis durchgehend thematisieren würde oder daß sie durch verschiedene Indizes immer präsent wäre, z.B. in seiner Idee des handgeschriebenen (mittelalterlichen Buchs), welche sich ja z.B. auch durch Integration von handgeschriebenen, faksimilierten Passagen in den Text hätte realisieren lassen. Wichtig ist vielmehr, daß sie, bis zu einem strukturell unhintergehbaren Punkt, eigentlich wahr – und damit auch dem realistischen Wahrscheinlichkeitsmodell entsprechend ist.

Doch weil Rozanov die freie Beweglichkeit, die Beliebigkeit der Verortung und der Kontextualisierung von Texten, zumindest durch einen „literarischen“ Autor, offen herausstreicht, haben im Anschluß an Šklovskij viele Interpreten hier eine Falle vermutet¹³¹. Ohne daß ich ausschließen möchte, daß eine solche Falle existiert, muß doch festgestellt werden, daß die bisherige Forschung keinen derartigen Mechanismus offengelegt hat¹³².

Da es nun offensichtlich keine Fabel und keine Fortentwicklung von Motiven oder Argumenten gibt – sei sie noch so komplex in einem Sujet versteckt – wird immer wieder das Argument entwickelt, Rozanov habe sich selbst andauernd widersprochen¹³³. Die Änderung von Ansichten disqualifiziert nicht den Wert der einzelnen Aussagen oder gar die funktionelle Differenz zweier Texte.

Hinzu kommt, daß man Inkonsistenzen zwar nicht systematisch erklären, jedoch durchaus motivieren kann: Hinter Rozanovs Vorgehen, besonders dem seiner späten Jahre steht etwa, was man mit der postmodernen Philosophie als "Begehren" bezeichnen müßte: Es ist das Begehren, das Widersprüchliche eben nicht in einer Dialektik aufzulösen bzw. zu überwinden, sondern das Wort in seiner "betäubenden" Selbstwertigkeit zu präsentieren, das den Sprechenden als den Unempfindlichen gleichzeitig wieder bloßstellt¹³⁴. Andererseits ermöglicht der Blick auf jede geänderte Meinung auch den Vergleich mit differierenden rhetorischen Aspektierungen, die und erlaubt somit differenziell Aufschlüsse über Bedeutungsbereiche, die durch Meinungen oder Überzeugungen nicht erfaßt werden können und den Widerspruch zur Amplifikation affektiver Wertungen heranziehen. Schwerwiegender als die offensichtlichen Widersprüche sind die Veränderungen der Bezugspunkte ethischer und politischer Art, die Rozanovs Texte dem Leser nahelegen..

Ein charakteristisches Verfahren seiner Texte besteht darin, eine ethische Norm oder ein politisches Argument zu exponieren, um es dann im folgenden gänzlich aus dem Text zu verbannen, wobei auch keine implizite Verbindung zwischen exponierter Norm und im folgenden vertretener Ansicht durch den Rezipienten mehr hergestellt werden kann. Am deutlichsten kommt dieses Verfahren selbstverständlich in den Kurztexksammlungen zum Tragen. Man hat versucht, dies durch einen Dualismus oder eine absolute Indifferenz des Autors gegenüber den von ihm genutzten Werthaftigkeit von Normen oder Ansichten zu erklären. Es ist wieder Šklovskij, der in – bester aufklärerischer Absicht – dieses Verfahren als das eines prinzipiellen und im poetischen Sinne „simplifizierenden Dualismus“ interpretiert hat. Šklovskij will Rozanov in der rhetorischen Figur des fingierten Zugeständnisses mit demselben Argument als Publizisten kritisieren, mit dem er ihn als Literaten aufwerten zu können hofft.

Правда, он писал в одной газете как черный, в другой как красный. Но это делалось все же под двумя разными фамилиями, и каждый ряд статей был волевым, двигательным, и

¹³¹Sogar Stammer (in Rozanov 1963, 21f), der Rozanovs "Stil" persönlich für so aufrichtig hält, daß er aller Authentizitätsproblematik der Rhetorik enthoben ist, verdächtigt den „nichtsprechenden Sprecher“ doch der Fiktionalität und hält diese für "eine Art Idealfigur für den modernen Roman" (ebd., 21)

¹³²Dies unterstreicht auch Sinjavskij 1982, 168ff.

¹³³Dieses Argument reicht zurück auf Michajlovskij (vgl. Michajlovskij VII, 375f); vgl. auch Sinjavskij 1982, 5ff.

¹³⁴Vgl. dazu Scres 1993, 70.

каждый род их требовал своего особого движения. Сосуществование же их в одной душе было известно ему одному и представляло чисто биографический факт¹³⁵.

Es ist wahr, er schrieb in einer Zeitung als Schwarzer, in der anderen als Roter. Doch das alles geschah unter zwei unterschiedlichen Namen und jede Artikelserie war aufrüttelnd, bewegend, und jede verlangte in ihrer Art nach einer besonderen, ihr entsprechenden politischen Bewegung. Daß beide Arten gleichzeitig in einer Seele existierten, war ihm allein bekannt und stellt eine rein biographische Tatsache dar.

Šklovskij will dies nicht als künstlerisches oder denkerisches Verfahren gelten lassen und macht den biographischen Autor dafür verantwortlich. Nun bleibt vorerst einmal zu beweisen, daß Rozanov sich überhaupt jemals wirklich widersprochen hat. Was Šklovskij hier nur suggeriert, nämlich daß Rozanov abwechselnd „rechte“ und „linke“ Ansichten vertreten hätte, begegnet im Laufe der Rezeptionsgeschichte in verschiedensten Variationen immer wieder. Die These verändert sich nach dem Verfahren der „Stillen Post“ auch zu der Behauptung, Rozanov habe abwechselnd in rechten und in linken Zeitungen geschrieben¹³⁶. Man kann darüber streiten, was im einzelnen „linke“ Ansichten sind, wengleich man schwerlich Rozanov solche wird nachweisen können; in einer linken Zeitung aber hat Rozanov nie geschrieben. Ich kann und will gar nicht ausschließen, daß Rozanov – betrachtet aus einer historisch nachgeordneten kritischen Position – teilweise widersprüchlich argumentiert, doch versuche ich im weiteren Verlauf Beispiele dafür zusammenzutragen, daß bei Rozanovs Vorgehen zumindest das Bemühen um eine kohärenten Argumentation stets auszumachen ist – besonders da, wo der explizite Bezug auf ein Normsystem fehlt oder ein Normsystem rhetorisch und versuchsweise destruiert wird (etwa indem man es zeitweise verschweigt).

Auch Sinjavskij's Darstellung Rozanovs beschränkt sich auf die Werke der „Trilogie“. Auch Sinjavskij versucht, sie vom Rest des Œuvres streng zu trennen. Sinjavskij nennt diese Arbeiten "dokumentarisch".

Перед нами – документ. Даже когда мы, вслед за Розановым, даем „Опавшим Листьям“ негативные опеределения: дескать, это не мемуары, не дневник и не исповедь, – мы прибегаем к документальным сравнениям и опеределениям жанра. Потому что документальность книги не вызывает ни малейших сомнений. Нам остается выяснить что же это за документ? но то, что это документ, – очевидно и не требует доказательств.

[...] „Опавшие Листья“ вместе с „Уединенным“ – это апофеоз документализма.¹³⁷

Vor uns liegt ein Dokument. Selbst wenn wir, Rozanov folgend, den „Opavšie list'ja“ nur negative Bezeichnungen geben: auch wenn wir behaupten, es handle sich nicht um *Memoiren*, um kein Tagebuch und nicht um eine *Beichte*, entkommen wir nicht der dokumentarischen Fragestellung und dem spezifischen Genre. Denn der Dokumentcharakter des Buchs ruft nicht den mindesten Zweifel hervor. Uns bleibt nur, aufzuklären, um was für ein Dokument es sich dann handelt? Doch daß es ein *Dokument* ist, ist offensichtlich und verlangt keiner [weiteren] Beweise.

[...] Zusammen mit „Uedinennoe“ sind die „Opavšie list'ja“ die Apotheose des Dokumentarismus.

Zuerst also gesteht Sinjavskij die Nichtfiktionalität zu, um dann aber in einer Flucht nach vorne wieder das sichere Ufer der Literatur zu erreichen. Was für ein Genre es denn ist, was es mit der "Apotheose des Dokumentarischen" auf sich hat, führt Sinjavskij nicht aus. Bei einer "Apotheose" muß es sich in jedem Fall um eine völlige Zerstörung handeln, wengleich damit nicht festgestellt ist, wer diese herbeigeführt hat. Denn Sinjavskij bestreitet in seiner

¹³⁵Šklovskij 1990, 127.

¹³⁶Vgl. derart streng als „Historiker“ arbeitende Kommentatoren wie Poggioli [1957] 1963 und Stammler 1963.

¹³⁷Sinjavskij 1982, 137. Zur Kritik an Sinjavskij vgl. Engelstein 1992, 321f.

Arbeit eine Interpretation Rozanovs mit Hilfe existentialistischen Denkens, also z.B. in Anlehnung an L. Šestovs Werk *Apofeos bezpočvennosti* (Apotheose der Grundlosigkeit)¹³⁸. Die Apotheose liegt auch nicht selbst im dokumentarischen Charakter, denn solange dieser gewahrt bleibt, ist eine umfassende Apotheose der Literatur durch die Umwandlung aller Leser in Autoren ihrer eigenen *Uedinennoe*-Schriften nicht zu befürchten¹³⁹. Im Anschluß nennt Sinjavskij auch die *Opavšie list'ja* "Literatur außerhalb der Literatur" (*literatura vne literatury*)¹⁴⁰, was den Gewinn der gesamten Argumentation wieder zurücknimmt. Was unterscheidet die *Opavšie list'ja* nun von den herkömmlichen, den "dokumentarischen" Werken Rozanovs? Da die *Opavšie list'ja* also nur scheinbar in die Fiktionsliteratur hinübergeholt werden können, bedient sich Sinjavskij, so als ob hier kein Widerspruch entstände, bereits auch des Poetizitätskriteriums.

b. Poetizität

Schon Šklovskij hatte vorsichtig darauf hingewiesen, daß einige Abschnitte der „Trilogie“ gleichsam als Gedichte gelesen werden können¹⁴¹. Dies betrifft zuerst einmal nur drei kleine Abschnitte (von denen Šklovskij wiederum nur zwei zitiert) aus *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja I*¹⁴². In allen Fällen handelt es sich um fragmentarische Zitate aus Gebeten – der einzigen lyrischen Form, die Rozanov für sich selbst in Anspruch nahm¹⁴³. Das Gebet ist derjenige poetische Text auf den K. Hamburgers Diktum von der Lyrik als nichtfiktionalem Text einzig und ausschließlich zutrifft¹⁴⁴, jedenfalls dann, wenn das Gebet seiner Bestimmung nach verwendet wird (und nicht, wenn es – wie etwa bei Majakovskij als Vorlage für polemisch, also rhetorisch operierende Parodien benutzt wird)¹⁴⁵. Rozanov führt seine Gebetstexte aber nicht vollständig aus, sondern gibt jeweils nur fragmentarische Notate oder Anweisungen: Er notiert sich Stichworte, über denen er betend meditiert. Es handelt sich also nicht um das Dichten eines Gebetstexts, sondern um die Aufzeichnung von Begriffen, aus denen Rozanov bei Bedarf meditierend „vollständige“, jedoch gänzlich private lyrische Texte entfalten könnte. Beispiele für diese „lyrische“ Form solcher Notate finden sich bei Rozanov auch in Briefen, wo sie in kommunikativer Absicht, quasi als Gebetsvorschlag fungieren¹⁴⁶.

¹³⁸Šestov 1971.

¹³⁹In einem erst kürzlich publizierten Fragment Rozanovs, das Sinjavskij noch nicht gekannt haben kann, klingt dieser Aspekt an: "[...] *Уединенное*, собственно, каждый человек обязан о себе написать. Это есть единственное наследие, какое он оставляет миру и какое миру от него можно получить, и мир вправе его получить." (Rozanov 1992d, 92: [...] selbstverständlich ist jeder Mensch verpflichtet seine *Solitaria* über sich selbst niederzuschreiben. Das ist die einzige Erbschaft, die er der Welt hinterläßt und welche die Welt von ihm erhalten kann, und die Welt hat ein Recht sie zu erhalten.)

¹⁴⁰Sinjavskij 1982, 138.

¹⁴¹Vgl. Šklovskij 1990, 136. Hinzunehmen könnte man jedoch einige Passagen in *Apokalipsis našego vremeni* und den nachgelassenen Texten, s.u. Šklovskij exponiert hier die These, nachdem die einzelnen Texte durch eine neuerschufte "semantische Reihe" (*semantičeskij rjad*) zu einer "verständlichen Ordnung" (*ponjatnyj porjadok*) verknüpft werden. Šklovskij hatte hier wohl nur die Motive als "Gegenstände" (*predmety*) im Auge und bezieht sich auf phänomenologische Konzeptionen von Ordnung. Es bleibt aber offen, ob er nicht auch die signifikante Substanz der Motive selbst meint. Die Formulierung erscheint mir hinsichtlich Terminologie und definatorischer Interferenz als eine Schlüsselstelle für die literaturwissenschaftlichen Entwicklung einer strukturalen Dichotomie von erzählkünstlerischem und wortkünstlerischen Texts bei Jakobson 1935.

¹⁴²Rozanov 1990, 116f; 182; 464.

¹⁴³Vgl. Nosev 1993, 88.

¹⁴⁴Hamburger 1957, 184ff.

¹⁴⁵Zu litaneihaften Verfahren wie "Nominalserie" und "Wiederholungsprinzip" vgl. Jakobson 1921, in Striedter 1969, 83ff.

¹⁴⁶Vgl. Nosev 1993, 166 zum Verhältnis von Gebet als literarischer Form und der "Dinglichkeit" mystischer Erfahrung. Nosev spricht an anderer Stelle (1993, 106f) auch von der Performanz eines "pir krasoty" (Feier

Im Brief an Gollerbach vom 26. Oktober 1918 vergleicht Rozanov Rußland mit Ägypten. Aus der Meditation über Phönix, Ibis und Apis verdichtet sich ein Rozanovscher Gebets-text¹⁴⁷:

«После Гоголя и Щедрина – Розанов с его молитвою». Ах, так вот где суть... Когда зерно сгнило, уже сгнило: тогда на этом ужасающем «уже», горестном «уже», слезном «уже», что оплакано и представляет один ужас небытия и пустоты, полного – становится безматериальная молитва...

Ведь в молитве нет никакой материи

Никакого нет строения

Построения

Нет даже черты, точки...

Именно –

Тайна –

в его тайне.

Чудовищной, неисповедимой.

Рыло, Дьявол.

Гоголь, Леший.

Щедрин. Ведьма.

Тьма истории.

Всему конец.

Безмолвие. Вздых.

Молитва. Рост.

«Из отрицания – Аврора, Аврора с золотыми перстами».¹⁴⁸

„Nach Gogol' und Ščedrin – Rozanov mit seinem Gebet“. Ach, das ist also der Kern der Sache... Wenn das Samenkorn verfault ist, ist es schon verfault: dann wird auf diesem erschreckenden „Schon“, dem tristen „Schon“, dem „Schon“ unter Tränen, das beweint ist und einen Schrecken des Nichtseins und der Leere darstellt, ein völlig entmaterialisiertes Gebet...

Ohne jede Struktur

Konstruiertheit

Sogar ohne Linien, Punkte...

Namentlich –

das Geheimnis –

in seinem Geheimnis.

Das Wunderbare, das Unergründliche.

Die Fresse. Der Teufel.

Gogol'. Der Waldschrat.

Ščedrin. Die Hexe.

Das Dunkel der Geschichte.

Allem das Ende.

Stillschweigen. Der Seufzer.

Das Gebet. Wachstum.

„Aus der Negation kommt Aurora, Aurora mit den goldenen Fingern».

der Schönheit).

¹⁴⁷ Dasselbe Beispiel zieht auch Grübel 1993b, 219 heran, obwohl es seiner Definition des Genres durch die perspektivierenden Tempusformen des Verbs offensichtlich nicht als Beispiel dienen kann. Auch für den behaupteten intertextuellen Bezug auf Lermontovs Gedicht *Molitva* (Gebet) nennt Grübel kein Beispiel.

¹⁴⁸ Rozanov 1922, 125f; vgl. auch in Rozanov 1989, 526. Rozanov zitiert hier also in Anführungszeichen einen Vers, der unzweifelhaft das Kriterium der Poetizität erfüllt. Rozanovs humanistische Bildung fügt hier als Hexameter den Homerischen Formelvers von der rosenfingrigen Eos (zum erstenmal in *Odysee* II, 1) ein, den ich hier nicht nach Voß wiedergegeben habe. Eos (bzw. Aurora) hat Rozanov im Rahmen seiner späten Sonnenphilosophie sehr beschäftigt; Anspielungen auf diesen Vers finden sich deshalb auch in *Opavšie list' ja II* und *Apokalipsis našego vremena* (Rozanov 1990, 625).

Der Text erinnert an ähnlich eschatologische Auseinandersetzungen mit der religiösen Erneuerung der Welt im Zuge der Revolution und durch den Nominalstil der unvollständigen Syntax z. B. an Gedichte Andrej Belyjs aus denselben Jahren, vor allem an dessen Poem *Christos voskres*. Gemeinsam ist die ästhetische Begeisterung für Ägypten und die ritualisierten Textformen der ägyptischen Bildschrift, die Texte quasi in grammatikloser Aneinanderreihung von synthetischen oder antithetischen Parataxen erstellte¹⁴⁹. Die Sukzession der Hieroglyphenzeichen als Syntaxrudimenten wird versuchsweise in jenem Nominalstil mit seinen zahlreichen und regelmäßigen Absätzen nachgeahmt, die dem Leser einen Lesevorgang suggerieren soll, der eben nicht von links nach rechts, sondern eher von oben nach unten auf dem Blatt führt. Rozanov ordnet sich andererseits gerade hier – wie Belyj – der satirischen Tradition Gogol's und Saltykov-Ščedrins zu; also Autoren, die er sonst scharf kritisiert. An Belyj gemahnen auch zentrale Begriffe wie "Konstruktion" (stroj) und "Schrecken" (užas), oder auch die für die klassizistische Odenpoetik typische Integration von antiken mythologischen Gottheiten in den christlich-sakralen Kontext ("Aurora"). Doch werden auch die Unterschiede deutlich sichtbar: Rozanov publiziert keinen Kunsttext, sondern kommuniziert über Assoziationen. Dem utopischen Optimismus Belyjs steht Rozanovs Pietät der Verzweiflung diametral gegenüber. Während für den ersteren die ganze Welt zur Kunst wird, verdammt Rozanov die Kunst, macht sie, als Produkt des "Teufels", mitverantwortlich für den nur zu gerechten Untergang "von allem".

Gollerbach selbst war von diesen und ähnlichen, auf stichworthafte Nominalsätze reduzierte Zeilen sehr beeindruckt und stellte in einem Umfragebogen, den er im Dezember 1921 an verschiedene Autoren verschickt unter Punkt 5 die Frage: "Находите ли Вы аналогию между Розановым и Ницше? Розановым и Вейнингером? Розановым и Уитменом?" (Finden Sie Analogien zwischen Rozanov und Nietzsche? Rozanov und Weininger? Rozanov und Whitman?)¹⁵⁰ Abgesehen davon, daß alle erhaltenen Antworten letzteres verneinen, bleibt die Ähnlichkeit mancher Passagen in verschiedensten Schriften Rozanovs zum Phänomen des freien Verses überraschend. Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und dessen poetischer, an Luthers Psalmnachdichtungen anknüpfende Tonfall haben bei Rozanov einen tiefen Eindruck hinterlassen. Der „Alttestamentarische“ Diskurs wird von Nietzsche auf seinen Propheten Zarathustra übertragen, der freilich eine historische Fiktion ist, auf die sich Rozanov nur in seinen früheren Arbeiten bezieht¹⁵¹. In Rozanovs später Beschäftigung mit der Sonnensymbolik und -theologie bleiben jedoch Zarathustra und Nietzsche ausgespart. Whitmans Werke wurden durch Bal'monts an das amerikanische Vorbild angelehnte Arbeiten und Tolstojs Interesse in den frühen neunziger Jahren in Rußland diskutiert und häufig nachgeahmt. In seinem Aufsatz "Dekadenstvo" vergleicht Rozanov ein Gedicht und einen Text lyrischer Prosa von A.M. Dobroljubov, wobei er (ganz auf den Inhalt fixiert) zum Ergebnis gelangt, es gebe kaum mehr einen Unterschied hinsichtlich der Spezifik der literarischen Genres¹⁵². Später knüpft Rozanov seine Lektüreerfahrung der Symbolisten an den Begriff des "non plus ultra", der "greatness" und "completeness" der hypertrophen Poetik Walt Whitmans¹⁵³.

¹⁴⁹Vgl. Schmidt 1986.

¹⁵⁰In Rozanov 1989b, 62.

¹⁵¹Vgl. den Aufsatz "Nečto iz sedoj drevnosti" (Etwas aus grauer Vorzeit) in Rozanov 1979.

¹⁵²Rozanov 1989, 206. Zum Problem des Prosagedichts in der russischen Literatur des späten Realismus und Symbolismus vgl. Koschmal 1983.

¹⁵³Whitman 1959, 140ff, die beiden Abschlußhymnen der *Leaves of Grass* "Who Learns My Lesson Complete" und "Great are the Myths". Das letzte Gedicht wiederholt wie in einer Litanei die Aussageform "Great is..." zu Anfang jeder Strophe. Vgl. zur Rezeption Whitmans in Rußland Eekman 1978, 172ff.

Auch die formale Beschreibung kann in dieser Radikalität nur Bal'monts und A.M. Dobroljubovs Imitationen Whitmanscher Gedichte zum Gegenstand haben.

Декангентство – это *ultra* без того, к чему оно относилось бы: это – утрировка без утрируемого; вычурность в форме при исчезающем содержании: без рифм, без размера, однако же и без смысла «поэзии» – вот *decadence*.¹⁵⁴

Dekadenz, das ist *ultra* ohne das, worauf es sich noch beziehen könnte: es ist die Outrierung ohne das zu Outrierende; die Geschraubtheit in der Form bei vollständiger Abwesenheit von Inhalt: ohne Reim, ohne Versmaß, und gleichzeitig ohne den Sinn von „Lyrik“ – das ist *décadence*.

1915 hat K. I. Čukovskij eine vollständige Übersetzung von Whitmans *Leaves of Grass* publiziert¹⁵⁵. Rozanov hat diese Arbeit seiner Bekannten zweimal rezensiert; Čukovskij verfaßte 1918 auch einen Vergleich zwischen Whitman und Rozanov, der vor allem auf der Ähnlichkeit der Titel *Opavšie list'ja* und *Leaves of Grass* (russ. als *List'ja travy*) Bezug nimmt¹⁵⁶, es könnten jedoch auch viele inhaltliche Parallelen gezogen werden. So hat Gollerbach auch Rozanov selbst gefragt, ob er Whitmans *Leaves of Grass* bereits kannte, als er seine *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* verfaßte, was dieser strikt verneint¹⁵⁷. Mir scheint hier keine falsche Behauptung vorzuliegen, sondern eher eine gemeinsame Quelle aufzuscheinen. Der Kreis um Rozanov versuchte während der zehner Jahre, konkurrierend zur symbolistischen Dichtung, vor allem aber zur futuristischen Avantgarde, eine Theorie der Tradition des freien Verses zu vertreten. Rozanov steuerte 1910 ein Vorwort zu A. Èfros Übertragung des *Hohelieds* bei¹⁵⁸. Èfros Übersetzung bemüht sich jedoch gerade darum, das Gedicht in metrisch gebundene Formen zu übertragen. Rozanovs Vorwort betont vor allem die Theologie der ehelichen Sexualität ohne sich mit der formalen Gestaltung des Texts auseinanderzusetzen. Rozanov veröffentlichte 1912 dann eine kleine Broschüre unter dem Titel *Biblejskaja poèzija* (Biblische Poesie), die anknüpfend an die Feuerbachsche Enttalisierung der *Psalmen* und des *Hohelieds* eine Rückkehr zu einem nach der religiösen Dichtung stilisierten Lebenskunstwerk fordert.

Кто же была Суламифь?

Каждая израильянка в вечер с пятницы на субботу.¹⁵⁹

Wer aber war Sulamith?

Jede Israeliterin am Abend von Freitag auf Samstag.

Rozanov vertrat auch die Ansicht, die Verseinteilung des Alten Testaments sei nicht nur eine Hinzufügung des alexandrinischen Philologismus, sondern entspreche der lyrischen Struktur der Texte. Unter Bezugnahme auf Herder und die slavophile Tradition erblickte er im alten Testament nicht nur die "älteste Urkunde" sondern auch die älteste Dichtung¹⁶⁰. Aus diesem Interesse und Impuls Rozanovs heraus entdeckte man die Schriften Whitmans wieder, die Rozanov dementsprechend auch gerade wegen ihres existentiellen Pathos preist. Übersetzte Čukovskij also Whitman, so plädiert M. Kuzmin dafür, die Alttestamentarische Lyrik selbst neu zu übertragen, völlig losgelöst von ihrer Funktionalisierung in der orthodoxen Liturgie

¹⁵⁴Rozanov 1989, 211. In der Vorlage: "без смысла «поэзия»", offensichtlich ein Satzfehler.

¹⁵⁵1907 ging eine kleine Auswahl in niedriger Auflage unter dem Titel *Moj Ujimen* (Mein Whitman) voraus.

¹⁵⁶Vgl. Kommentar Rozanov 1989, 580.

¹⁵⁷Rozanov 1989, 523.

¹⁵⁸Vgl. Rozanovs *Predislovie k „Pesne Pesnej“ Solomona*. (Vorwort zum „Hohelied“ Salomos), SPb. 1910 (Izd. Panteon).

¹⁵⁹Rozanov 1990, 447.

¹⁶⁰Rozanov 1990, 247.

(und den damit verbundenen, liturgisch eingeführten Vertonungen) oder in der jüdischen Tradition und präsentierte das *Hohelied* im Gewande eines modernen Lyrikbands¹⁶¹.

Мне кажется, что недостаточная известность, по крайней мере для русской публики, „Песни Песней“, обуславливается принадлежностью этого произведения к каноническому разряду священных, ветхозаветных книг. Нам трудно смотреть на священную книгу иначе, как с богословской, догматической или эстетической точки зрения, нам трудно воспринять всю поэтическую свежесть и прелесть книги, в которой мы привыкли относиться только с уважением. Нам хочется искать глубокого, иносказательного смысла там, где, может быть, только глубокое и подлинное лирическое дыхание.

С другой стороны, люди эстетические, без сомнения оценившие „Песнь Песней“, останавливаясь на редких живописно-бытовых подробностях (правда, прелестных), захотели сделать из нея экзотический цветок, не то „Песни Билитис“, не то „Саломею“ О. Уайльда.

Мне кажется, что все это ниже того простого и невинного чувственного между Суламифью и ее возлюбленным, который выражен в такой естественной и вместе с тем странной форме лирического диалога и простонародной песни. Эта правда влюбленных, невинных детей более примитивна, но и более талантлива, может быть, чем Дафнис и Хлоя из книжного двусмысленного романа, конечно, выше Павла и Виргинии и, может быть, сравнимая только с Шекспировым детьми, Мирандой и Фердинандом из „Бури“¹⁶².

Изображением простодушной любви более всего пленительна „Песнь Песней“, хотя, конечно, и местный колорит и племенной темперамент, выражены очень ярко.

Мне кажется, что переводчик, остановившись на стихотворном переводе, хотел, насколько можно, приблизить к нам эти безискусственные строки простой, откровенной детской любви.

Задавайся он целями богословскими, он перевел бы точной прозой, эстетическими – прозой не ритмической. Кроме того, стихотворный перевод может скорее вызвать желание у какого-нибудь чуткого композитора – целиком положить на музыку произведение, которое, возможно в старину пелось, во всяком случае – просится на музыку, и не даром называется „Песнь Песней“.

Для меня нет старого и нового искусства, есть только настоящее. И может быть, появление „Песни Песней“ в чисто поэтическом наряде, заставит вспомнить эту жемчужину, которую, мне кажется, склонны забыть для пустых бус вроде – „Песни Билитис“.¹⁶³

Mir scheint, die ungenügende Bekanntheit des „Hohelieds“, zumindest beim russischen Publikum, ist von der Zugehörigkeit dieses Werks zum Kanon der heiligen Alttestamentarischen Bücher abhängig. Es ist schwierig für uns, ein heiliges Buch anders zu betrachten als vom theologischen, dogmatischen oder ästhetischen Standpunkt, es ist schwierig für uns, die ganze poetische Frische und Herrlichkeit des Buchs zu empfinden, dem wir uns nur mit Hochachtung zu nähern gewohnt sind. Wir wollen einen tieferen, übertragenen Sinn da suchen, wo vielleicht nur ein tiefer und feiner lyrischer Atem ist.

¹⁶¹ Die Parallelen zur Entstehung der Rosenzweig-Buber Übertragung der *Schrift* sind offensichtlich. Viele Gedanken in Franz Rosenzweigs Essay *Der Stern der Erlösung* zeugen von einer genauen Kenntnis der russischen Religionsphilosophie, darunter sicher auch Rozanovs Interpretation der Großinquisitorparabel, z.B. hinsichtlich der Parallelisierung von Russentum und Judentum: "[...] nicht als eine neue Kirche ist sie [die östliche] für die Christenheit lebendig geworden, sondern den alten Kirchen ist aus dem Rußland Aljoscha Karamasows eine Erneuerung der Kräfte des Glaubens und der Liebe gekommen, und als Nährboden einer unendlichen Kraft der Hoffnung hat Rußlands Kirche sich nur dem eigenen Volk erwiesen, und auch dem doch erst, als es aus ihrem Dämmerlicht heraustrat. Und auch das andere große kirchengeschichtliche Ereignis neben der Einreihung der Russen in den christlichen Kreis, die Befreiung und Aufnahme der Juden in die christliche Welt, wirkt sich gleichfalls nicht in einer neuen kirchlichen Bildung aus [...]"; Rosenzweig 1988, 317.

¹⁶² Vgl. Rozanovs Interpretation des Shakespeareschen *Sturm* in Rozanov 1990, 467.

¹⁶³ Kuzmin 1916, 5f. Der Text erschien 1916 unter dem fingierten Verlagsort Wien. Als Übersetzer bzw. Nachdichter verwandte Kuzmin das Pseudonym L. Jakubinskij, wobei er vorgab, nur das Vorwort beigetragen zu haben. Dieser Text kann als programmatisch für die Bemühungen des Rozanov-Kreises um eine Poetik des freien Verses gelten, der halbfrei rhythmisiert, stark graphisch gestaltet, aber nicht gereimt ist. Erstaunlich ist allerdings, daß Gollerbach, der sonst auf diverse Namen und Anregungen verweist, diesen Zusammenhang mit Rozanovs Kurztexten nicht gesehen hat.

Andererseits wollen Ästheteten, die das „Hohelied“ ohne Zweifel schätzen und sich bei den selten malerisch-konkreten Gegenständen (die nun wirklich herrlich sind) aufhalten, aus ihm eine exotische Blume machen, so etwas wie die „Chansons de Bilitis“ oder wie O. Wildes „Salome“.

Mir scheint, daß es sich bei Sulamith und ihrem Geliebten um ein noch viel einfacheres und unschuldigeres Fühlen handelt, das in einer solch natürlichen und gleichzeitig befremdlichen Form aus lyrischem Dialog und einfachem Volkslied ausgedrückt wird. Es sind wirklich verliebte, unschuldige Kinder, primitiver aber vielleicht doch auch wieder talentierter als Daphnis und Chloé aus jenem zweideutigen Roman, besser als Paul und Virginie, und vielleicht nur zu vergleichen mit den Shakespearischen Kindern, mit Miranda und Ferdinand aus dem „Sturm“.

Mit der Darstellung der aufrichtigen Liebe, von der das „Hohelied“ vor allem erfüllt ist, werden trotzdem auch historisches Kolorit und nationales Temperament sehr deutlich mit ausgedrückt.

Mir scheint, daß der Übersetzer, der an der Verstärkung festhält, uns soviel als möglich diese ungekünstelten Verse einfacher, offener, kindlicher Liebe nahebringen möchte.

Hätte er sich nur gläubigen Zielen gewidmet, hätte er auch in genauer Prosa übersetzt, wären es nur ästhetische – dann in nichtrhythmischer Prosa. Darüber hinaus mag die Verstärkung bald bei irgendeinem vermessenen Komponisten den Wunsch erwecken, ein Werk zur Gänze in Musik zu setzen, vielleicht sogar nach antiker Gesangsform, das in jedem Fall nach Musik verlangt und nicht von ungefähr das „Hohe Lied“ [Lied der Lieder] heißt.

Für mich gibt es weder alte noch neue Kunst, es gibt nur wirkliche. Und vielleicht gelingt es, durch das Erscheinen des „Hohelieds“ in rein poetischer Anordnung an eine Perle zu erinnern, die, wie mir scheint, leere Kettchen in der Art der „Chansons de Bilitis“ vergessen macht.

Ohne Šklovskij dafür zu danken, summiert Sinjavskij seine Ausführungen über die Literarizität der „Trilogie“ unter der Überschrift „Lyrische Zeitung. Gedichte in Prosa“ (*Liričeskaja gazeta. Poézija v proze*)¹⁶⁴. Die Gattung des Prosagedichts ist von Turgenev in die russische Literatur eingeführt worden und wurde von den Symbolisten perfektioniert¹⁶⁵. Rozanov hat Turgenevs Prosagedichte nicht weiter kommentiert, wie er denn auch die Formen lyrischer Prosa der 90er Jahre (etwa bei Brjusov, auf den Sinjavskij verweist) nicht zu sprechen kommt. Doch Rozanov verschweigt dabei nicht eine ähnliche oder parallele Poetik, um seine Originalität zu wahren. Er greift die moderne Lyrik, die sich unter Auflösung traditionell russischer Formen, „unendliche“ Möglichkeiten erschließen will, direkt an. Sie ist für Rozanov der Feind seiner Literatur der seelischen Subjektivität. Rozanovs Kürze ist kein lyrisches Verfahren der Reduktion, der Konzentration auf rhythmische und klangliche Ostinati, sondern distanziert sich – hier durchaus im Whitmanschen Sinne „puritanisch – von den klanglichen und rhythmischen Möglichkeiten als einer Form des falschen „Reichtums“. Über Bal'mont und Ivanovs Gedicht von den nietzscheanischen Grashüpfern mit den eisernen Hämmern ereifert sich Rozanov in den *Opavšie list'ja* geradezu feindselig.

Это какой-то впечатлительный Боборыкин стихотворчества.

Da – знает все языки, владеет всеми ритмами, и так сказать, не имеет в матерьяле сопротивлений для пера, мысли и воображения: по сим качествам он кажется *безконечным*¹⁶⁶.

Но душа? Ее нет у него: это – вешалка, на которую повешены платья индийские, мексиканские, египетские, русские, испанские. Лучше бы всего – цыганские: но их нет. Вес этот торжественный парад мундиров проходит перед читателем, и он думает: «какое богатство». А на самом деле под всем этим – просто гвоздь железный, выделки кузнеца Иванова, простой, грубый и элементарный.

¹⁶⁴Sinjavskij 1982, 137ff.

¹⁶⁵Vgl. Koschmal 1983.

¹⁶⁶Die „bezkončnost“ dient als euphemistische Anspielung auf Hegels Kennzeichnung des Kitschs als Erscheinung der „falschen Unendlichkeit“; Rozanov präsentiert sich auch im Detail als Hegelkenner. Bal'monts Unendlichkeit (und mit ihr der Rückzug in die Poetizität) ist für Rozanov auch Zeichen von charakterlicher Schwäche (also der impliziten „pošlost“, d.h. des sich gemein Machens mit dem Kitsch).

Его совесть? Об этом не поднимай вопроса.

(в оужном суде, дожидаясь секретаря, – о поэте Б-те)¹⁶⁷

Das ist so ein *leicht zu beeindruckender* Boborykin der Verse-macherei.

Ja – kann alle Sprachen, beherrscht alle Rhythmen, und kennt sozusagen keine Widerstände für die Feder, die Gedanken und die Phantasie, was das Material betrifft: über diese Qualitäten verfügt er scheinbar *unendlich*.

Aber *Seele*? Hat er keine: das ist ein Kleiderrechen, an dem indische, mexikanische, ägyptische, russische, spanische Kleiderstücke aufgehängt sind.

Am besten von allen wären Zigeunerkleider – doch die sind nicht da. Die ganze feierliche Parade der Uniformen zieht vor dem Leser vorbei, und er denkt: «Was für ein Reichtum». Aber gleichzeitig hängt unter alledem nur ein eiserner Nagel, ein Teilehen vom Grashüpfer Ivanovs, ein einfacher, grober und elementarer.

Sein Gewissen? Die Frage stellst du besser nicht.

(im Bezirksgericht, die Ankunft des Protokollanten erwartend, – über den Dichter B(al'mont))

Der angesprochene Prozeß ist die Verhandlung wegen *Uedinennoe*, ein Text der soviel Gewissen zeigt, daß er sich gegen die Zensur und Gerichtsanklagen erweisen kann und eben nicht hinter der Beliebigkeit des poetischen "Reichtums" den Rückzug sucht. Rozanov identifiziert Bal'monts Ästhetik über den Vergleich mit den Uniformen mit der Zensur-Repression von Gericht und Militär, die sich in ornamentale Ästhetik gewandelt.

Reduziert man die formale Definition von Poetizität im Rahmen der frühen Moderne auf das (auch für die Lyrik der freien Verse gültige) Kennzeichen des Zeilenbruchs, so ergibt sich zumindest eine Brücke, die es erlaubt, den stilistischen Einfluß Rozanovs vor allem auf den jungen Šklovskij zu bezeichnen. Rozanovs Kurztexte bedienen sich teilweise des Verfahrens der "stupenčatost", also der Zerlegung von Texten in Abfolgen von kurzen Absätzen und Halbzeilen, wie sie Jakobson als für Majakovskij typisches Verfahren beschreibt und wie sie Šklovskij in seiner Prosa selbst benutzt. Doch liegt der Akzent bei Rozanov (im Gegensatz etwa zu Majakovskij) nicht auf der Dekomposition und Freilegung der „Gestuftheit“ des poetischen Texts¹⁶⁸. Rozanov schließt jede Kurzzeile auch mit dem vollständigen Satz. Absatz und syntaktische Periode fallen somit immer prosaisch ineinander, während eine Verschiebung der formalen Erwartungsperspektive, wie sie etwa durch Rhythmik und Symmetrieregeln eingeführt ist und durch das Enjambement gebrochen wird, unterbleibt. Klar erkennbar aber bleibt die Akzentuierung der optischen Gestaltung des Satzbilds, das die Diskontinuität der syntaktischen Sequenzen unterstreicht. Damit werden einerseits die einzelnen Sätze bzw. Absätze in ihrer selbständigen Bedeutung hervorgehoben, andererseits wird unter gleichzeitiger Bremsung des Lesevorgangs eine Dehierarchisierung des sukzessiven Leseakts nahegelegt, der das Untere immer als eine Folge des Oberen präsentiert und sich damit bereits implikativ „wie ein Sujet“ verhält – einen Eindruck, den Rozanov zu vermeiden sucht, ohne dafür eine poetische Bündelung in Kauf nehmen zu wollen¹⁶⁹. Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang der Gedanke, daß die Häufung des Zeilenbruchs zwar als Bremsung des Lesevorgangs wirkt, weil sie als Lektüeranweisung verstanden wird, die einerseits eine (lese)deklamatorische Pause vorschreibt, andererseits aber auch eine metadiskursive Sinnfigur markiert: Der Zeilenbruch nach dem Ende des Satzes weist auf eine Bedeutung des Satzes jenseits seiner eigentlichen bzw. primären Bedeutung hinaus und legt

¹⁶⁷Rozanov 1990, 218.

¹⁶⁸Vgl. Hansen-Löve 1978, 86f.

¹⁶⁹Hansen-Löve 1978, 87 verweist in diesem Zusammenhang auf die den Futuristen und Kubisten gemeinsame Montagevorstellung und die dahinterstehende phänomenologische Wahrnehmungstheorie. Vgl. zum Gedicht bzw. zum Text als optisches Kunstwerk und seine ästhetische Relevanz im Kontext der Avantgarde Steiner 1981.

damit, anstelle der Nullstelle des Zeilenbruchs, einen Platz für einen nicht ausgeführten sekundären Text fest, der für die Funktion des syntaktischen Übergangs (von einem Satz über den Zeilenbruch zum Folgesatz) konstitutiv wird. Der Zeilenbruch löst den Satz somit (als Sinnfigur, nicht aber in seinen signifikanten Bestand) aus der Sequenz und damit auch aus jeder der Sequenz zuzuordnenden Funktion; er eröffnet die dehierarchisierte Position der "Koordination" und damit hin zu einer Gleichzeitigkeit des Performativen¹⁷⁰. Damit löst er ihn ebenso betont aus einem narrativen Kontinuum wie aus einer wortkünstlerischen Komposition. Die Koordination überwindet oder egalisiert letztendlich den Effekt der Bremsung, indem sie vom Rezipienten die Konstituierung von Übergängen und Verbindungen einfordert, die jeweils über den Satz, den Absatz, die nur teilweise bedruckte Einzelseite hinausweisen.

Rozanovs Texte sind primär Texte für den visuellen Nachvollzug. Während auf das visuelle Erscheinungsbild des Texts große Mühe verwendet ist, markiert vor allem durch die hohe Frequenz der Abweichung von einem in einer einzigen Type durchlaufenden Prosatext, fehlen Markierungen auf eine bewußte komponierende Organisation des phonetischen Material der Texte¹⁷¹. Wenn zur Definition visueller Lyrik (vor allem von Beispielen des 20. Jahrhunderts, etwa seit E.E. Cummings) zumindest festgehalten werden kann, daß die visuell, vor allem die graphische Inszenierung des primär phonetischen Materials des Texts als Zeichen dessen Bedeutung (und damit dessen ästhetische Semantik) wesentlich kontrolliert¹⁷², dann sind Rozanovs Texte auch an das Phänomen des Auslotens der Möglichkeit visueller Lyrik im 20. Jahrhunderts nicht zu beziehen. Die visuelle Inszenierung von Rozanovs Kurztexten macht diese zwar unverwechselbar im Vergleich zu Kurztexten anderer Autoren, schöpft aber keine Bedeutung aus den ihnen eigenen visuellen Effekten. Rozanovs visuelle Markierungen bleiben somit unabhängig von der Semantik ihres Erscheinungsbilds und zielen in erster Linie darauf, den Nachvollzug der Diktion des Texts durch den impliziten Autor zu steuern bzw. die formalisierbaren Schwierigkeiten des Nachvollzugs zumindest als Problem an den Leser weiterzureichen. Die extremen Anforderungen des Nachvollzugs der Diktion, die Rozanov an seinen Rezipienten durch die visuelle Gestaltetheit seiner Texte stellt, versuchen nicht ein poetisches Resultat zu fixieren, sondern sind bis an (oder sogar über) die Grenze des im Nachvollzug der Lektüre wieder Ausführbaren geführt. Der Rezipient wird weniger zum auslegenden als zum ge- oder überforderten Interpreten; die kaum nachzuvollziehende diktive Performanz der Texte ist ein Teil der Intention selbst. Die Schwierigkeiten bei der Realisation der Diktion sind auf jeder Ebene des Rezeptionskontinuums vom Diktat des Erlebnisses bis zur Rekonstruktion innerhalb der Diktionsperformanz des Interpreten der Ausdruck von deren Expressivität. Der Kampf mit dem Material der Diktion anhand der kaum zu realisierenden Diktionsnotation versucht die Konfrontation des Materials mit der Materie der menschlichen Stimme (mit ihren Bedingtheiten, den Nebengeräuschen, Atemproblemen und Unreinheiten der Intonation) selbst expressiv wirksam werden zu lassen. Gegen die Melodik der Poetizität, die auf dem deklamativen Nachvollzug der melodischen Intonation einer ästhetischen Objektgesamtheit insistiert, betreibt Rozanov eine Dissoziierung, die auf kein integrales Resultat mehr zielt. An die Stelle jenes fixierten Objekts tritt die

¹⁷⁰Vgl. zu diesem von Jakobson eingeführten Begriff Barthes 1988, 105f; 138.

¹⁷¹Tatsächlich fällt bei Rozanov die Markiertheit mit der wortkünstlerisch gestaltenden Praxis gegenüber dem phonetisch signifikanten Material der Texte zusammen. Auffällig ist, daß Rozanov nirgends mit Reinem oder Anaphem operiert. Lediglich in *Apokalipsis našego vremena* gibt es einige wortkünstlerisch komponierte Motivreihen (vgl. z.B. Rozanov 1990, 645: "Polno. Solnce. Sčaste."), die allerdings weniger ästhetischen Erwägungen (seien es eigene oder solche der symbolistisch-avantgardistischen Theorie wie z.B. Belyjs *Glossalolija*) als Florenskijs hermeneutischer Theorie des Wortbaus verpflichtet sind; vgl. Teil III. I.d.

¹⁷²Vgl. zum ästhetischen Aspekt des Zeichens Morris 1971, 97f, zur "visuellen Lyrik" Koch 1993.

Forderung nach einem Objekt, das absichtlich als integral unmöglich gestaltet ist und dessen Möglichkeiten durch die Strapazierung des Interpreten erst zutage treten.

4. Der vielfach geteilte Autor als sein eigener Held

Wenn in Šklovskijs Interpretation die Motive oder Themen selbst die Rolle der literarischen Helden oder der Figuren des Romans übernahmen, so mußte er auch konstatieren, daß das bzw. ein Ich zum Träger des Heldenworts avancierte. Aus Šklovskijs Essay ließe sich etwa folgern, daß Rozanovs Text gleichsam mehrere Icherzähler einführt, die jeweils ihrem Thema durch den Text hin verfolgen¹⁷³. Dies würde voraussetzen, daß Rozanovs Text auf irgend-einer Ebene die Problematik des Subjekts verfolgt hätte. In seinen expliziten philosophischen Erwägungen steht Rozanov dem Subjekt jedoch völlig unkritisch gegenüber; dies unterscheidet ihn deutlich von dem Radikalsubjektivismus Merežkovskijs, noch mehr aber von der Subjektkritik des religiösen Existentialismus¹⁷⁴. Eine „Dekonstruktion“ der Position des Subjekts wie in der postmodernen, sich auf Heidegger berufenden Kritik, ist bei Rozanov thematisch nicht nachzuweisen.

Wenn also nur die Stellung des Autors – denn von einem Erzähler kann, wie gezeigt wurde, nicht gesprochen werden – gegenüber von Themen das geschlossene Subjekt statuiert, so verlagert sich das Problem des Autors auf das der Persönlichkeit. Die Problematik dieser Persönlichkeit kann diejenige eines schizoiden biographischen Autors sein oder auch diejenige von Diskursmasken. Dabei ist die literarisierende Verfremdungsposition (der Blick auf die Persönlichkeit als eine Diskursmaske), hinter der sich etwas verbirgt, was nicht eigentlich da ist, schwer auseinanderzuhalten von einem Biographismus, in dem der Persönlichkeit etwas unterstellt oder sogar nachgewiesen wird, was eigentlich nicht ist. Die Persönlichkeit eines Autor differenziert sich nur durch Ansichten bzw. axiologische Einstellungen auf solche Themen bzw. das pure Interesse am Auswählen aus einem geschlossenen größeren Vorrat von Themen. Diese Ästhetik impliziert, daß der „literarische“ Autor die pragmatische Differenzierung von synchron existierenden Teilen der „eigentlichen“ Persönlichkeit „desselben“ Autors ist. In diesem Sinne erkennt R. Grübel¹⁷⁵ in Rozanov einen "Paraphreniker", einen "Polykultor" und Polyhistor im Sinne des 18. Jahrhunderts. Was Grübel an Rozanov diagnostiziert, verdankt sich kaum der Psychopoetik Lacans, dafür umso mehr einem Impetus, der in Arno Schmidts Darstellung Herders¹⁷⁶ genau jenen faszinierenden

¹⁷³Z.B. wenn Šklovskij 1990, 123f jenen wirklichen Briefroman des späten 18. Jahrhunderts im Auge hat, der nicht lediglich ein monologisches Tagebuch präsentiert (wie z.B. Goethes *Werther*), sondern eine Kommunikation gleichwertig wichtiger Sprecher-Figuren, wie in Rousseaus *Nouvelle Héloïse* oder Wielands *Aristipp*; vgl. A. Schmidt, 142.

¹⁷⁴L. Šestov hat dies auf Rozanovs Gleichgültigkeit gegenüber dem Lebendigen und seiner Fixation auf das Ereignis des Todes zurückgeführt; vgl. Šestov 1964, 99.

¹⁷⁵Vgl. Grübel 1992, 119ff.

¹⁷⁶Die Persönlichkeit und das Werk Herders wurden in konservativen und slavophilen Kreisen des 19. Jahrhunderts in Rußland, vor allem wegen des berühmten "Slavenkapitels" der *Ideen*, mehr verehrt als eingehend studiert und kommentiert; vgl. Bittner 1929, 16ff und *Germanoslavica* 2, 474. Rozanov nennt ihn in der *Legenda o velikom inkvizitore* den "großen Herder" (velikij Gerder), und beruft sich auf seine Geschichtsphilosophie, die er in Konkurrenz setzt zu Kants imperativer Ethik. Diese wird von Rozanov als Ausdruck deutschen protestantischen Mystizismus (misticizm protestanstva) mit seinem aus Melancholie erwachsenden "Durst nach Heldentaten" (žazda zalit' podvigom) bezeichnet. Herders Ethik nimmt diejenige Dostoevskijs und diejenige von Rozanovs *O ponimanii* vorweg: "Слова великого Гердера, что «каждое время и каждое место живет для себя самого», открыли истинную эру понимания истории,

„Autor“ als Idealtypus des mehr oder minder ausschließlich nichtfiktional schreibenden "Großliteraten" umreißt.

A. [...] also das ist es nicht gewesen, was Herders Gedankengänge so quellend=ungreifbar, viskosig=vielfädig, seine Ausdrucksweise dunkel, gedrängt, verschlüsselt, immer=mehrdeutig macht: nicht die eiskalte Technik des Berufsheuchlers war es, die ihm Sprache & Sinn verstellte. [...]

Das Geheimnis ist: Herder war Beides! Oder vielmehr Fünferlei: und Alles mit der gleichen, sich selbst und Andere mitreißenden Überzeugung

Gebetssüchtig heute: und morgen ein Freigeist, der »durch Buchstabenumstellung aus Katechismus ‚Atheismus‘« machte. Einen Monat lang sieghaft durchdenkend, durchträumend die labyrinthischen Seelenwanderungshypothesen: und 1 Lunation später leidenschaftlicher Kämpfer für Zarathustras »zend Avesta« und Spezialist für Manichäismus.

B. Er war – und der Satz ist in gefährlich vielen Fällen gütig! – die übliche Korruptibilität irrational angelegter Hochintellektueller. Oder, schonender ausgedrückt: die zwar peinliche, aber vorwurfsfreie Unzuverlässigkeit des emotionell orientierten

A. Hinzu kam ein verhängnisvoll=fruchtbarer Überschuß an analysierender Fantasie: ein Mangel an Erfindungskraft im Großen, gepaart mit der unseligsten Feinheit in Kleinigkeiten. Verbunden in diesem speziellen Fall mit der Unfähigkeit länger als 8 Tage bei einem Thema denkend & schreibend zu verweilen; und also nicht imstande, ein erlösend=selbständiges Großkunstwerk zu emanieren.¹⁷⁷

Schmidt fokussiert die wechselseitige Abhängigkeit von der Psychologie des Autors und dem spezifisch literarischen Diskurscharakter des von ihm bedienten Genres. Dies geschieht unter den Auspizien einer literarischen Ästhetik, die im "Großkunstwerk" gipfelt. Dementsprechend ist nur jener Autor bedeutend, dessen Psychologie die Produktion des "Großkunstwerks" gestattet. Der Autor wird realiter zum Opfer seines nichtfiktionalen Schreibverfahrens, dessen Sublimation nicht gelingt. Die "Dekonstruktion" wendet sich nicht über die Fiktion gegen die Sprache, sondern gegen den biographischen Autor und zerstört ihn als Subjekt¹⁷⁸. Die gleichmäßige Verschmelzung von Literatur und nichtfiktionalem Text stellt eine unlösbare Aufgabe dar, an der der Autor scheitern muß. Der Fiktionstext steht für das Stetige, das künstlerische Bemühen – der Nichtfiktionstext für die Konzentrationsunfähigkeit des „Genies“ (im Sinne des späten 18. Jahrhunderts). In der biographischen Person des Autors treffen sich „Leiden“ und „Größe“ dieses Bemühens um den stets vertrauenswürdigen Zugang zum Text¹⁷⁹. Der Autor nichtfiktionaler Texte kommt gleichsam nicht über sich hinaus.

Wesentlich radikaler führt A.-L. Crone den Ansatz Šklovskijs weiter. Sie zerteilt das Subjekt des Autors nicht in acht Themen, sondern in "personae", die sie schließlich als acht Stimmen ("voices") zu rekonstruieren versucht. Crone arbeitet also nicht an einer Psychoanalyse der Person des Autors, sondern an einer formalen Analyse der "Person" des Texts.

указав на мир индивидуального и своеобразного, который должен быть познан в ней." (Rozanov 1990b, 177: Die Worte des großen Herder, daß „jede Zeit und jeder Ort in sich selber existiert“, eröffneten die wahre Ära im Geschichtsverständnis, indem sie auf die Welt des Individuellen und Eigenartigen zeigten, das nun zur Kenntnis genommen werden muß.)

¹⁷⁷ A. Schmidt 1971, 100f.

¹⁷⁸ Grübels 1993, 400 bezeichnet Rozanovs Verfahren als "Dekonstruktion". Daß Arno Schmidts Poetik, die allerdings auf strengen Werturteilen errichtet ist, vielfach der Praxis einer lacanistischen Psychopoetik vorausgearbeitet hat, wird hier sehr deutlich. Bei den Versuchen, eine Psychoanalyse der Germanistik durchzuführen (z.B. in den Arbeiten von Friedrich Kittler, die auch Grübels Vorbilder sind), wird deutlich, daß, was seit den siebziger Jahren oft als Lacanismus erscheint, eine Fortschreibung des Wissenschaftsbilds aus Arno Schmidts Fiktionstexten ist.

¹⁷⁹ Vgl. dazu T. Manns 1982, 65-168 Essay über "Goethe und Tolstoj", der das Objektive, Wahre und Aristokratische der „Größe“ Goethes und Tolstojs dem Kranken Schillers und Dostoevskijs gegenübergestellt (ebd., 84ff). T. Mann fragt schließlich, ob "man sagen könnte, Talent sei nichts weiter als Schicksalsfähigkeit" (ebd., 78).

Deutlich ist bereits hier, wie problematisch analytische und hermeneutische Aspekte ineinander verschränkt werden. Rozanov distanziert sich ganz entschieden von Aufteilung seines Ich in verschiedene Personen.

Хочу ли я играть роль?
 Ни – малейшего (жел.)
 Человек без роли?
 – Самое симпатичное существование.¹⁸⁰
 Möchte ich denn eine Rolle spielen.
 Nein – nicht die mindeste (Wun.)
 Ein Mensch ohne Rolle?
 – Die allersympathischste Existenzform.

Rozanov insistiert hier auf Selbstzurücknahme und Bescheidenheit, vor allem aber auf der Konsistenz der Persönlichkeit, des Ich im Kontext von *Opavšie list'ja*. Rozanov nun Rollenspiele nachzuweisen heißt also, dem Text auf einer analytischen Ebene einen Begriff seines Subjekts zu verleihen, den er selbst nicht intendierte.

"Personae"¹⁸¹ nannte der englische Lyriker Browning die von ihm eingeführten fiktiven Sprecher seiner lyrischen Texte, die diskursiv, soziolektal, grammatisch usw. voneinander abgegrenzt waren, aber auch in kommentierenden Texten mit fiktiven Biographien ausgestattet wurden¹⁸². Browning hatte sicher mit dieser Technik verschiedene Vorgänger in der Lyrik des 19. Jahrhunderts, so die Sonette von Belli oder die Rollenlyrik bei Nekrasov¹⁸³. Auf die Bezeichnung "persona" haben dann E. Pound (*Personae-Maskae*) und T. S. Eliot (*Prufrock-Song*) zurückgegriffen; durch sie wurde "persona" zu einem Schlüsselbegriff avantgardistischer Poetik¹⁸⁴. Browning setzte seine Lyrik mithilfe der "personae" gegen Konventionen der Lektüre des romantischen Ich-Gedichts ab, die das Gedicht als die (übri-gens einzig mögliche) Form des literarischen und absolut authentischen (d.h. nichtfiktionalen) Texts behandelten¹⁸⁵. Die Konzeption der "personae" erlaubten Browning den Übergang zu einer von Kitsch und Hypertrophien freien neoromantischen Lyrik, die auf die im realistischen Gedicht betonten erzählerischen Elemente verzichten konnte. So ist es nur konsequent, wenn Crone Rozanovs Texte, selbst wenn sie keine lyrischen Texte sind, entsprechend als lyrische Texte rezipiert.

Im Rahmen ihrer Analyse reduziert Crone die "personae" dann aber auf deren Stimmen. Der Begriff "voice" impliziert den Gedanken an eine szenische Realisation, an ein performatives Moment, das innerhalb des Textes dominant ist. Stimmen sind die eigentlichen Figuren, die in der Unsichtbarkeit oder versteckt hinter Masken, in Szenen auftreten. "Stimmen" können auftreten, um zu sprechen oder zu schweigen. Dabei werden in Rozanovs Kurztexten wie in eigenständigen, oft aber auch sich zu Zyklen verbindenden Szenen oder Szenenfolgen dramatische Situationen als Miniaturen behandelt. Zwar kennt auch die Erzählliteratur quasi

¹⁸⁰Rozanov 1990, 325.

¹⁸¹Zur Tradition des "Persona"-Begriffs und dessen neuhumanistischen Quellen vgl. Proß 1987.

¹⁸²Vgl. Friedrich 1967 und M. Hamburger 1969.

¹⁸³Zu Nekrasovs Praxis vgl. Rozanov 1990, 344 und Kropotkin 1975, 174ff.

¹⁸⁴T.S. Eliot 1971, 89 hat diese "personae" fiktional inszenierte Sprecher von lyrischen Texten, deutlich abgesetzt gegen die Typologie poetischer "Stimmen" (voices). In seinem Essay "The Three Voices of Poetry" statuiert Eliot drei grundsätzliche "Stimmen", mit denen sich ein Dichter ausdrücken könne. Eine des Gesprächs oder Selbstgesprächs (talking), eine der Rede (addressing to an audience) und die dritte ist die der "persona": The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character."

¹⁸⁵Zu dieser gerade im deutschen Kulturraum stark verbreiteten Ansicht vgl. K. Hamburger 1957.

szenische Anordnungen, doch ist in ihr immer die Inszenierung von Szenen durch die Wiedergabe eines Erzählers vorgeschaltet. Näher betrachtet sprechen Crones "voices" allerdings eher Monologe. Ein Kurztext oder Textabschnitt gehört jeweils zu einer "voice"; ja Crone rechnet die Einzeltexte, die sie jeweils einer der acht verschiedenen Stimmen zuweist, in einer tabellarischen Statistik auf¹⁸⁶. Crones "Stimmen" beziehen sich nicht so sehr auf Motive als vielmehr auf bestimmte Stil- und Diskurshöhen. Diese Merkmale schaffen jedoch Kriterien mit relativ fließenden Übergängen, was die Abgrenzung der Stimmen erschwert. Der Autor zerfällt in mehrere Teile, ohne daß allerdings wirkliche Schnitte sichtbar werden. Völlig ausgeblendet bleibt, ob es ein Authentizitätsgefälle zwischen den einzelnen Stimmen gibt. Dominante und weniger dominante Stimmen werden nur quantitativ voneinander geschieden¹⁸⁷. Durch Diskurs- und Stilkonventionen ist jedoch definiert, daß z.B. der Diskurs des "objektiven Kritikers", den Crone in der „Trilogie“ isoliert, an Zuverlässigkeit demjenigen eines "Russian Buffoon" unterlegen ist; ersterer ist objektiv, letzterer arbeitet per definitionem ironisierend, sophistisch. Schon dadurch wird eine Hierarchisierung von "Stimmen" etabliert, die das von Crone in ihrer Tabelle errechnete Gleichgewicht der Stimmen in Frage stellt. Schließlich bezeichnet Crone die von ihr vorgestellten acht Stimmen auch noch als "eight semi-characters"¹⁸⁸, wobei nicht deutlich wird, was an den Charakteren halbiert. Sind es verschiedene Charaktere quasi stereotypisierter Art, wie sie den nicht psychologisch vollständig problematisierten Figuren etwa des standardisierten Theaterpersonals der Komödie entsprechen? Dafür sprächen manche der Bezeichnungen der "voices", die Crone einführt. Andererseits definieren sich Standardfiguren (wie eben solche der Komödie) durch ihre Funktion in Standardsujets, die man bei Rozanov nicht vorfindet. Sind "semi-characters" also Charakterzüge einer einzigen Person (wozu dann aber "personae"?), die abwechselnd hervortreten? Auch die Frage, was überhaupt ein Charakter sei, wird von Crone nicht berührt, obwohl gerade hier eine Verbindung zu ihrem Objekt herzustellen wäre. Rozanov hat sich für die Fragen der Charakterologie sehr interessiert und die Frage des Charakters komplexer und existentieller definiert als durch den Bezug auf stereotype Figuren in bestimmten literarischen Gattungssystemen.

Crone rechtfertigt ihre Analyse durch den Methodenverweis auf die Polyphoniekonzeption von Michail Bachtin¹⁸⁹. Geht es bei Bachtin darum, die Möglichkeit mehrfacher Bedeutungszuweisung auf ein Wort oder ein spezifisches Stück eines Diskurses ("slovo") nachzuweisen,

¹⁸⁶Crone 1978, 59ff.

¹⁸⁷Crone 1978, 63ff.

¹⁸⁸Crone 1978, 44.

¹⁸⁹Vgl. Morson/Emerson 1990, 231ff. Einige Probleme von Crones Werk müssen hier vorweg angesprochen werden. Ich halte die Idee, polyphone Strukturen in Rozanovs Texten zu untersuchen, für historisch zwingend. Rozanov gehört zu jenen Autoren und Denkern, die auch den jungen Bachtin während seiner Studienzeit unzweifelhaft beeinflusst haben. Crone (und hier befindet sie sich in einer Tradition der literaturwissenschaftlichen Bachtinexege) operiert aber vollkommen unkritisch und vor allem unhistorisch mit Bachtins philosophisch hermeneutischen Begriffen. "Polyphonie" reduziert sich so auf eine "point of view"-Betrachtung für die man sich besser etwa auf B. Uspenskij *Poëtika kompozicij* berufen kann, die einen erzähltheoretisch weit systematischeren Zugang bereitstellt. Dabei allerdings würde sich auch deutlich die Unmöglichkeit einer Beschreibung von Rozanovs in den Termini einer narrativen Kompositionsanalyse erweisen. Crone überschätzt aber nicht nur die Effektivität von Bachtins Ansatz, sondern verwechselt durchweg Subjekt und Objekt ihrer Analyse. Es ist ein signifikanter Lapsus, wenn schon das Vorwort von "Mixail Bachtin's polyphonic analysis of Dostoevskij's major novels" (Crone 1978, 9) spricht. Kaum ein Text ist und sollte weniger "polyphon" sein als Bachtins Studie. Schließlich sollte man sich von Rozanovs eigenen Texten auch warnen lassen, sie allzuschnell mit dem Denken Bachtins kurzzuschließen. Folgender Absatz aus *Uedinennoe* wirft ein Schlaglicht auf unüberbrückbare Gegensätze im Denken beider Autoren: "Смех не может ничего убить. Смех может только придавить. И терпение одолеет всякий смех." (Rozanov 1990, 67: Das Lachen kann nichts erschlagen. Das Lachen kann nur niederdrücken. Und Geduld überwindet jedes Lachen.)

liegt bei Crone die Polyphonie lediglich in der Aufeinanderfolge und Anordnung. Aufeinanderfolge und abwechselnde (wiederkehrende) Vorhandenheit verschiedener "Stimmen" etablieren eine Diachronie, dienen so zur Kompensation des nichtvorhandenen Sujets. Von Interesse bei Rozanov wäre die Untersuchung des fremden, in eine andere Rede hineinzitierten Worts, das möglicherweise wieder das markierte Zitat eines Zitats ist. Wenn aber Crone die "Orchestration" Rozanovs untersucht, so geht es nur um die Auseinandersetzung der einzelnen, von ihr herauspräparierten Stimmen mit anderer Literatur. Jede Stimme besitzt so etwas wie eine intertextuelle Voreinstellung, die ihr einen spezifischen Bildungs- und Kenntnishintergrund verleiht. In diesen wird allerdings nicht entscheidend verändernd eingegriffen. Es keine Bewegung nachzuvollziehen, nach der ein Stimme im Verlauf des Texts (z.B. durch eine andere Stimme) sich verändern würde, z.B. indem sie etwas „dazulernt“ oder von etwas „informiert wird“, was sie bis dahin nicht wußte – oder auch indem sie etwas „vergißt“.

Crone deckt hier implizit auch ein Dilemma der Bachtinschen Terminologie auf. Überträgt man den musikalischen Terminus "Polyphonie" nämlich ins Medium der Literatur, vor allem auf die Ebene der literarischen Kommunikation, so kann es ein mehrfachtönendes, ein bedeutungsoszillierendes Wort gar nicht geben. Im polyphonen Gewebe¹⁹⁰ sind alle Stimmen voneinander unabhängig und nicht nach einer syntagmatischen Struktur horizontal oder vertikal organisiert. Jeder Zusammenklang ist gleichwertig, und setzt so Schwerpunkte wie starke Zählheit oder die Spannung Dissonanz-Konsonanz außer Kraft. So kann sich kein mehr- und eben auch kein minder-bedeutungstragender Akkord konstituieren. Bachtins "Polyphonie" meint also nicht allgemein polyphone, sondern konkret kontrapunktische Konstruktionen, vor allem imitativ-kanonische Formen wie die Fuge¹⁹¹. In diesen kontrapunktischen Formen arbeiten alle Stimmen mit dem selben Material an Motiven und haben dieselben strukturellen Möglichkeiten zu deren Permutation (Änderung der Tonstufe, der Tonart; Grundform, Krebs, Krebsumkehrung; Dynamische Variation; farbliche Variation z.B. durch Uminstrumentation; rhythmische Variation). Dieselben "Worte" (slova) erscheinen in der strengen Kontrapunktik der Fuge notwendig in allen Stimmen und jeweils durch einen anderen Kontext kontrapunktiert. Zusätzlich ist die kontrapunktische Polyphonie durch eine Hierarchisierung des motivischen Materials bezeichnet. So verlangt die einfachste Form der Fuge den Antagonismus zweier Thementeile, "dux" und "comes", wobei konventionell der erste die harmonischen Schwerpunkte in der Baßstimme kontrolliert, während der zweite als ornamentaler Diskant erscheint und, im Fall der Vertauschung von Baß und Diskantstimme, so auch vom Hörer analytisch restituiert werden kann.

Diese Konzeption des Polyphoniebegriffs ist nicht eigentlich musikalisch¹⁹², sondern verdankt sich einer theosophischen Interpretation Goethes und Hegels. Mit solchen theosophischen und mystischen Spekulationen, vor allem auch mit der Anthroposophie hat sich Bachtin lange beschäftigt¹⁹³. Nicht nur Rudolf Steiner¹⁹⁴ hat Goethes berühmte

¹⁹⁰Eine Konkretisierung des "Polyphonie"-Begriffs mahnt bereits Brzozka 1973, 34ff an. Brzozka ist geneigt, mit Bachtins "Polyphonie" einen absoluten Freiheitsbegriff zu konnotieren, der etwa mit der Alcatraz und Happening-Kunst der sechziger Jahre identisch wäre. "Polyphonie" wäre somit nur noch eine euphemistische Metapher für ein als positiv und befreiend empfundenes Chaos.

¹⁹¹Zum Problem musikalischer Fachtermini in der literaturwissenschaftlichen und von der Literaturwissenschaft ausgehenden interdisziplinären Begriffssprache von Strukturalismus und Semiotik (leider durchweg ohne Bezugnahme auf Bachtin) vgl. Scher 1975; Aronson 1980 und Stanger 1982.

¹⁹²Vgl. Morson/Emerson 1990, die auf ein dahingehendes mündliches Statement Bachtins aufmerksam machen, ohne es allerdings zu erklären.

¹⁹³Vgl. zum biographischen Aspekt Clark/Holquist 1984. Augenfällig wird das Erbe der idealistischen Ästhetik am Begriff der "Stimme". Bachtins Forderung nach "Polyphonie" bzw. Vielstimmigkeit ist eine dialektische Explikation des Begriffs der "Stimmigkeit" bzw. "Einstimmigkeit", den die deutsche klassizistische

Deutung, die Fugen Bachs glichen "illuminierten mathematischen Aufgaben"¹⁹⁵ zum Ausgangspunkt seiner theosophischen Synthese von Religion und Kunst genommen. Goethe hat diese Theorie der Panästhetik und Synästhetik auch auf seine *Farbenlehre* übertragen und im Brief an Zelter vom 1. September 1827 selbst auf ein Porträt Zelters angewandt, wobei er dem Porträt und nicht dem Porträtierten "einen Sebastian Bach zum Urvater" wünschte¹⁹⁶. Kandinskij und Schönberg¹⁹⁷, Matjušin und Malevič haben sich mit solchen theosophischen Spekulationen zu Goethes Vorstellung einer Raum-Zeitlogik befaßt, in der Töne und Farben als Ideen identisch sind und synästhetisch wirksam werden.

Bachtin hat „Polyphonie“, um Mißverständnisse bei der Adaption auf Dostoevskij auszuschließen, an Goethe selbst demonstriert¹⁹⁸. Er hat auf ihr auch das Konzept einer Ethik (als Philosophie des Rechts) errichtet, die sich an Hegels Ethik aus den *Vorlesungen über eine Philosophie der Geschichte* lehnen. Goethe hatte seine Deutung der Fuge Hegel selbst vorgestellt und ihm über Zelter und Mendelssohn-Bartholdy die Beschäftigung mit Bach empfohlen. Hegel behauptet, das reine Sein schlage in Gerechtigkeit um, und demonstriert dies an der Metapher der Polyphonie. Das Wesen der Tonwelt (als einer raumzeitlichen Ordnung) ist nicht ohne Ton, sondern Gesamtton und damit Erscheinung der Totalität¹⁹⁹. Diese Ton-Totalität weist das erscheinungslose Sein der Gedanken, die noch ohne Selbstbewußtsein sind, quasi vor ihrer eigenen Schöpfung, im logischen Bau der Welt auf. Und hier ersetzt sie auch einen Schöpfungsmythos und enthüllt somit das Wesen der Religion²⁰⁰. Mit der Metapher der Totalität der Töne aber trägt Hegels Definition der Rückverbindung des Seins an den absoluten Geist auch dem Bildverbot der protestantisch-pietistischen Tradition Rechnung²⁰¹.

Über diese Brücke kehrt auch die religionsphilosophische Interpretation gleichsam auf einer anderen Ebene wieder in die Dostoevskijinterpretation zurück, freilich schon nicht mehr als religiöse Hermeneutik, sondern (um mit Hegel zu sprechen) als ein Erscheinen des reinen Selbstbewußtsein „im Geist“. Und gerade wegen dieser latenten Abhängigkeit von einem theosophischen Überbau scheint sie sich mühelos auf einen dominant religiösen oder ethischen motivierten Diskurs, wie etwa bei Rozanov, applizieren zu lassen. Allerdings muß dafür etwa Rozanovs eigene Religionskonzeption in ihrer Gültigkeit negiert und zu einem

Ästhetik bis herauf zu E. Staiger als höchsten Ausdruck von Qualifikation wertete; vgl. Müller-Seidel 1965, 104f.

¹⁹⁴Vgl. zu Steiner und seiner Rezeption in Belyjs Kunsttheorie Kozlik 1981, 237ff.

¹⁹⁵Goethe XXII, 552.

¹⁹⁶Goethe XXI, 757f.

¹⁹⁷Bachtin hat dies sehr genau erkannt, als er sich für Thomas Manns *Doktor Faustus* begeisterte. Adrian Leverkühns Kunst der Zahlenmagie (in der T. Mann und Adorno die durchaus theosophische, kabbalistische und esoterische Tradition der Schönbergschen Ästhetik aufarbeiteten) arbeitet, quasi von selbst aus dieser theosophischen Spekulation heraus sein musikalisches Kunstwerk, das auf der transzendenten Übereinstimmung von mathematisch-alchemistischer Werkstruktur mit einer kosmogonisch-eschatologischen Phänomenologie beruht.

¹⁹⁸In der Vorbemerkung zu *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* diskutiert Bachtin (wohl ausgehend vom Nietzsches Interpretation im 9. Kapitel der *Geburt der Tragödie*) Goethes „Prometheus“.

¹⁹⁹Hegel VI.

²⁰⁰Hegels polyphone Totalität des erscheinungslosen Seins steht deshalb diametral zur Schellingschen und romantischen Betonung von Religion als monologischer Kultus. Während sich zweitens dem kulturspezifischen Kultus zuwendet (etwa in der Rückkehr zum Katholizismus oder auch im Bekenntnis zur Ästhetik der Orthodoxie) wird erstere von allen religiösen Lehren wiederaufgegriffen, welche wie die Anthroposophie auf jeden Kultus verzichten und diesen durch die individuelle Beschäftigung mit Kunst ersetzen. Vgl. Taylor 1983, 447ff; 639ff.

²⁰¹Im Sinne dieser Tradition könnte man Musik als Metapher für den Ethos in literarischen Texten der deutschen romantischen Tradition interpretieren; vgl. Rozanov 1990, 325 (zu Nietzsches Musikalität).

von vielen relativen Stimmen in der theosophischen Totalitätskonzeption gemacht werden. Diese Geste der autoritativen Aneignung hat Rozanov aber bereits an Solov'evs Dostoevskijdeutung zurecht als Ausdruck des Totalitären zurückgewiesen²⁰².

Bachtin hat selbst deutlich erkannt, daß sein Polyphoniekonzept auf den analytischen Teil seiner Arbeit (also den fünften Teil seines Dostoevskijbuchs) nicht einfach übertragbar ist und spricht hier selbst nur noch von "Kontrapunkt"²⁰³. Bachtin versucht seine Terminologie in diesem Zusammenhang auch selbst aus Dostoevskijs Werk herzuleiten.

Die fremde Stimme, die dem Helden seine eigenen Worte mit verschobenem Akzent einflüstert, die unnachahmliche, eigenartige Verbindung verschieden gerichteter Worte und Stimmen in einem Wort, in einer Rede, die daraus resultiert, die Überschneidung zweier Bewußtseine in einem Bewußtsein gibt es – in der einen oder anderen Form, in dem einen oder anderen Grade, in der einen oder anderen ideologischen Richtung – in jedem Werk Dostoevskijs. Diese kontrapunktische Verbindung verschieden gerichteter Stimmen innerhalb eines Bewußtseins dient ihm auch als Grundlage, als Boden, auf dem er die anderen realen Stimmen einführt [...] Hier möchten wir eine Stelle aus Dostoevskij anführen, wo er mit erstaunlicher künstlerischer Kraft in einem musikalischen Bild von der Wechselbeziehung der Stimmen spricht, die wir analysiert haben. Die Seite aus dem „Jüngling“, die wir anführen, ist umso interessanter, als Dostoevskij mit Ausnahme dieser Stelle in seinen Werken so gut wie nie von Musik spricht.²⁰⁴

Crones Interpretation verfolgt – wie diejenige Bachtins – in erster Linie einen Zweck und ein daran geknüpftes, prästatuiertes Ergebnis. Das Wie und Warum dieses Resultats begründet sich in der – der Analyse zugrundegelegten – Theorie und nicht in der Argumentationsstruktur des zu analysierenden Textes. Die Möglichkeit, daß und vor allem wie sich die acht "voices" gegenseitig „polyphon“ durchdringen, wird von Crone auch nicht ausgeführt. Welche wäre die dem kontrapunktischen Gewebe "zugrundegelegte" Stimme? Um es wiederum in den Termini des psychologischen Romans auszudrücken: Die Beziehungen der verschiedenen Figuren zueinander bleiben völlig ungeklärt. Wie aber sollen sich unterschiedliche Einfärbungen des Diskurses ergeben, wenn das Verhältnis aller Figuren zu jeweils allen anderen Figuren sich jeweils genau entspricht, z.B. acht gleichaltrige Brüder mit genau gleicher Sozialisation, Bildungsgeschichte und Interessen auftreten?

Auf der Ebene der Isolierung einzelner Motive und ihrer Verfolgung durch die "Orchestration" bestände die noch am ehesten sinnvolle Möglichkeit, den Diskurs des Autorsubjekts Rozanov überhaupt zu zerteilen. Und erst auf dieser Ebene könnte die Frage gestellt und der Nachweis erbracht werden, daß es sich bei den Stimmen wirklich um polyphon (und nicht akkordisch homophon) geführte "Stimmen" handelt. Hier scheint in der Aufarbeitung der Bachtin-Lektüre der Wunsch über die Methode zu obsiegen. Bachtin wertet ja im ideologischen Überbau seiner Theorie den polyphonen Text als den ethisch „guten“ gegen den ethisch „schlechten“ homophonen²⁰⁵. Da Crone in Rozanov einen guten Text zu entdecken hoffte, mußte dieser also polyphon sein. Hier schließt sich die Frage an, warum die polypho-

²⁰²Vgl. den Aufsatz "Meždu Dostoevskim i Solov'evym" (Zwischen Dostoevskij und Solov'ev); Rozanov 1991c.

²⁰³Vgl. Gasparov 1985.

²⁰⁴Bachtin 1985, 250; hier folgt eine Inhaltsangabe. Tišanov entwickelt gegenüber dem Jüngling das Projekt einer „Faust“-Oper. Dort ist viel von dramaturgischen Effekten die Rede, überhaupt nicht von Kontrapunkt oder Polyphonie – im Gegenteil sogar ausdrücklich von der gregorianischen Einstimmigkeit der Hymne des „Dies irae“ und von Arien für Sopran und Tenor. Bachtin beweist hier seine bereits auf Kontrapunktik reduzierte Polyphoniekonzeption mit einer Stelle, in der von Polyphonie nichts zu finden ist, sondern vor allem Anweisungen zu einer effektvollen Inszenierung von Goethes Sturm und Drang-Dramaturgie der "Dom"-Szene des *Faust*.

²⁰⁵Vgl. Bachtin 1975, 72ff.

ne, also die komplexere Struktur der homophonen vorgezogen wird. Bachtin, von dem behauptet wird, er habe in den zwanziger Jahren eine orthodox-religiöse Einstellung ge- teilt²⁰⁶, favorisiert hier eine der byzantinisch-russischen Tradition genauso wie klassizistisch normierenden Poetiken der russischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zutiefst fremde Vorstellung. Polyphonie führt ja gerade zu jener Unverständlichkeit von sich gegenseitig zerdehnenden und übertönenden Texten, die Bachtin verurteilt.

Die unkritische Emphase auf diesen Aspekt des Polyphoniegedankens scheint eher die konventionelle musikalische Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts gelenkt zu haben, die in den kontrapunktischen Formen, vor allem der Fuge einen Höhepunkt zu stilisieren liebte, mit dem sie die Selbsthistorisierung zu einem Bestandteil ihrer Ästhetik machte und sich gleichzeitig einem akademischen Handwerksethos verpflichtete. Die auf das Muster Bachs und vor allem Händels zurückgreifende Schlußfuge bei Beethoven (das "Seid umschlungen, Millionen!" der 9. Sinfonie) und Mendelssohn-Bartholdys Wiederentdeckung Bachs erschließen parallel eine historische Ästhetik als relevant für die Gegenwart. Diese Entwicklung führt zur Gründerzeitaxiologie der *Meistersinger von Nürnberg*. In Wagners Kunstschriften begegnet man auch zum erstenmal der Vertauschung und Metaphorisierung der Begriffe Polyphonie und Kontrapunkt. Wagners Kontrapunkt ist allerdings eine scheinhafte oder vielmehr dialektisch ironische Stilisierung, eine Imitation des Kontrapunkts, welche Wagner nur Polyphonie nennt, weil sie im Kontinuum der *Meistersinger* den Vielklang der Gesamtheit im Idealkommunismus von Wagners Nürnberg repräsentiert²⁰⁷. Im Jahr der Vollendung der *Meistersinger* widmet Otto Ludwig, einer der Züricher Bekannten Wagners, auch dem *Polyphonen Dialog* in der Literatur eine erste Abhandlung²⁰⁸.

Eine weiterer Aspekt der "Polyphonie" betrifft deren Abhängigkeit von der Konzeption des Karnevals bei Bachtin. Der Begriff referiert auf Robert Schumanns polydialogischen Klavierzyklus *Karneval op. 9*. Karneval ist Feiertag, an dem die Arbeit ruht, es ist der Tag des Marktplatzes, an dem die übliche Hierarchie von der Arbeitswelt und der Klassenverhältnisse durch Lohnabhängigkeit aufgehoben sind. Musik als vielfältige und (stil)polyphone Kirchen- und Festmusik ist unmittelbar an diesen Zustand der Karnevalisierung geknüpft. Das gilt für die sonntägliche Kirchenmusik ebenso wie für die Tanzmusik des Marktplatzes und der Kneipe. Es ist der Johannistag der Wagnerschen *Meistersinger* (eines, im Gegensatz zu Dostoevskijs Romanen, karnevalesken Werks im Sinne Bachtins) mit seinem Stilpluralismus, der Prügelfuge des aus der Ordnung geratenen Bürgertums, der Utopie des ständischen Kommunismus auf der Festwiese. Noch deutlicher wird das im Rahmen der modernen Polyphoniekonzeption. Wenn G. Mahler Teile seiner 7. Symphonie erläutert²⁰⁹, dann nimmt

²⁰⁶Clark/Holquist 1984.

²⁰⁷In Wagners *Meistersingern* repräsentiert eine spätbarocke Kontrapunktik mit ihrer stark normierten Schulhaftigkeit die Welt des Meistergesangs, der doch historisch streng einstimmig und unbegleitet war, was der Text mehrmals auch explizit ausführt! In ähnlicher Weise charakterisiert R. Strauss im *Rosenkavalier* das Wien Maria Theresias durch den historisch anachronistischen Walzer. Die Verschiebung erzeugt einen doppelten Bedeutungsgewinn, denn sie bezieht sich ausschließlich auf die Realisierung der metaphorischen Bedeutung der theoretischen Begrifflichkeiten, nicht auf ihren Bedeutungs-Wert in einem bestimmten diachron oder synchron zu erfassenden Code. Die „falsche“ Musik bzw. die musikalische Terminologie und ihre Realisierung als Adjektion schaffen so eine "imaginäre Sprache" – freilich ausschließlich im Kontext des Gesamtkunstwerks (und auch die Bachtinsche Roman-Vorstellung ist eine Gesamtkunstwerkkonzeption); vgl. zur musikalischen Terminologie Schlöterer 1985, 138ff; zur terminologischen "Metapher" bei Bachtin vgl. W. Schmid 1984, 70ff.

²⁰⁸Vgl. Wellek VII, 357.

²⁰⁹Auch Mahler ist in mehrfacher Hinsicht für einen Vergleich mit Rozanov, unter dem Blickwinkel der Bachtinschen Terminologie, prädestiniert. Nur vier Jahre jünger als Rozanov, entstammte auch Mahler provinziellen Verhältnissen. Auch er war der jüngste überlebende Sohn der Familie und verdiente sich seine Ausbildung selbst. Er avancierte zur beherrschenden Figur des deutschen Musikbetriebs um die Jahrhun-

er damit bereits die Konzeption des „ready-made“ und des John-Cage'schen *Music-Circus* voraus²¹⁰. Polyphonie wird zu einem Weltmodell, in dem die "Verschiedenstimmigkeit" die Autonomie des Humanen und die Freiheit der Kunst zusammenfließen.

Weit über die formale Neuordnung des Symphonischen geht Mahlers revolutionäre Neuschöpfung der Polyphonie hinaus. Er begnügt sich nicht mit Vielstimmigkeit, sondern schreitet zu komplexer Verschiedenstimmigkeit fort. [...] Mahlers Verschiedenstimmigkeit hat etwas vom Charakter der Collage [...] als er [Mahler] einmal – es war im Sommer des Jahres 1900 – mit Freunden einen Waldspaziergang unternahm, kam er zu einem festlichen Rummelplatz mit Werkel Musik von Ringelspielen, Schaukeln, Schießbuden und Kasperltheatern, in die sich noch die Klänge einer Militärkapelle und eines Männerchors mischten, die alle auf derselben Waldwiese, „ohne Rücksicht aufeinander ein unglaubliches Musizieren vollführten“. In diesem Augenblick, so heißt es in einem durchaus verlässlichen Bericht, rief Mahler aus: „Hört ihr's! das ist Polyphonie, und da hab ich sie her! Schon in der ersten Kindheit im Iglauer Wald hat mich das so eigen bewegt und sich mir eingepägt [...] Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig verschieden sein in Rhythmik und Melodik (alles andere ist bloß Vielstimmigkeit oder verkappte Homophonie); nur daß sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.“²¹¹

Diese Polyphonie des Karnevals operiert auf einer orthodox marxistischen (und daher prä-leninistischen) These, die dem Proletariat oder der "arbeitenden Klasse", wie es Engels nannte, die tragende Funktion für alle kulturellen Fortentwicklungen zugewiesen hat. Der intellektuelle Überbau ist lediglich damit beschäftigt, die beobachteten Entwicklungen festzuhalten und aufzuarbeiten. So ist auch der Romancier als Teil des Überbaus lediglich ein Chronist, der eine bereits von der gesellschaftlichen Masse komponierte Polyphonie aufzeichnet. Dies wiederum kann ihm nur in jenen Situationen gelingen, in denen es der Masse möglich ist, ihre Polyphonie laut werden zu lassen. Diese Situation heißt bei Bachtin Karneval²¹².

Dieses Moment des Karnevalischen fehlt bei Dostoevskij weitgehend (vielleicht abgesehen von der Welt des "Totenhauses"²¹³); es fehlt ganz bei Rozanov. Die Welt des Sonntags, der

dertwende und dominierte das internationale Musikleben mit einer davor unbekanntem Machtfülle; vgl. Blaukopf 1969, 225ff. Seine kompositorischen Arbeiten entstanden dagegen in der marginalen Privatheit der Theaterferien. Sie betonen durchaus ein Moment der autobiographische Reflexionen über die offizielle Tätigkeit, über die Verhältnisse und ästhetischen Konventionen des Musikbetriebs. Mahler reklamierte immer wieder Dostoevskij als das entscheidende Vorbild für seine Sinfonien, die er gleichsam als programmatische Ausführungen über aphoristische Maximen (Dostoevskijs oder, sekundär, Nietzsches über Dostoevskij) verstand; vgl. A. Mahler 1963; Adorno XIII, 189 und Sergl 1992b, 226. Mahlers Musik selbst weist zudem ein Rozanov ähnliches Arbeitsverfahren auf. Während die semantische Textur, d.h. die Funktion innerhalb der Syntax durchaus herkömmlich ist (nicht zuletzt deshalb, weil sie sich auf die Gebrauchsformen des kulturellen Betriebs stützt), versperrt sie sich doch unterhalb der syntaktischen Ebene der semantisch eindeutigen Festlegung. Mahler arbeitete (vor allem instrumentierte!) seine Musik für fast jede Aufführung um. Er schreckte auch nicht vor Bearbeitungen und Retouchen bei Stücken anderer (lebender) Autoren zurück. Wichtig ist für Mahlers Musik nicht eine im Druck festgeschriebene endgültige Form, sondern die auf die jeweilige Aufführung oder Publikation bezogene spezifische Transponier- und Umwandelbarkeit. Die Sinfonie ist keine Gattung mehr, welche die Verarbeitung und Metamorphose eines Motivantagonismus durchspielt, sondern nur noch selbst Objekt einer unausgesetzten Metamorphose. Die Praxis der hermeneutischen Umorganisation von komplexen Texten (und Mahlers Texte sind ja auch Performanztexte, was die praktischen Schwierigkeiten vergrößert) zielt letztlich dahin, den Begriff dessen, was man mit Bachtin "Orchestrierung" nennen kann, zu zerstören. Das Werk, obwohl schon schriftlich fixiert, bleibt doch nicht nur interpretatorisch, sondern substantiell vom Autor abhängig, der den darin wirkenden Figuren bzw. Stimmen ein unabhängiges Eigenleben versagt und sie ständig auswechseln will.

²¹⁰John Cage: *Music-Circus*, Leipzig u.a. (Peters); vgl. auch Cage 1984, 51ff.

²¹¹Blaukopf 1969, 221f.

²¹²Hansen-Löve 1992b, 317.

²¹³Vielleicht auch deshalb der einzige Dostoevskij-Stoff, der bisher eine kongeniale musikalische Entsprechung gefunden hat, nämlich in der Komposition Janáček's.

Festlichkeit, des Marktplatzes und der vielfältigen Masse hat Rozanov nicht beschäftigt. Im Gegenteil interessiert er sich immer für gesellschaftlich funktionalisierte Formen von Hierarchie. Wenn Rozanov über die Schule schreibt, dann spielen der festliche oder karnevalische Aspekt des Sonntags oder der Schulferien keine Rolle²¹⁴. Philosophiert Rozanov über die Gültigkeit der Ehe, dann nicht, um Ausnahmen von der Regel zu statuieren, sondern um den falschen Gebrauch der Regel zu korrigieren²¹⁵. Auch Rozanovs spektakuläre Begeisterung über die Einrichtung der Tempelprostitution (in Jerusalem oder Korinth) basiert nicht darauf, daß der Tempelbesuch als ein karnevalischer Tag im Leben des Gläubigen dargestellt wird. Rozanov begreift die Tempelprostitution als eine funktionelle Einrichtung, die nicht ein überstrenges religiöses System sublimieren hilft, sondern selbst ein wesentliches konstitutives Element des religiösen Systems ist²¹⁶.

Crone identifiziert Rozanovs Schriften (ohne darauf einzugehen) mit den "Stimmen aus dem Chor". *Golos iz chora* nannte A. Sinjavskij seine in den sechziger Jahren aus dem Gulag geschmuggelten Aufzeichnungen, die unter dem Pseudonym A. Terc 1973 veröffentlicht wurden. Diese Notate und Kurztexte sind Teile von Briefen Sinjavskijs an seine Frau, die von ihm zu einem literarischen Text komponiert und fragmentarisiert wurden, der Rozanovs Texten auf den ersten Blick sehr ähnlich scheint. Die einzelnen "Stimmen" bei Sinjavskij sind anonym und behalten sich die Preisgabe ihrer Identität vor, jedoch ohne ihre Identität zu verlieren. Gleichzeitig existiert auch kein übergeordneter Erzähler, der als Creator die Richtigkeit bzw. die Falschheit von Informationen kontrolliert und die im Mittelpunkt stehende Hauptstimme bildet, zu der sich alle anderen lediglich hinzufügen. Diese Hauptstimme ist autobiographisch und ihr Berichtsgegenstand, das Leben im Lager, ist in höchstem Maße ereignishaft. Als Teilnehmer einer allgemeinen und gleichen Wahl sind die "Stimmen" selbst weder allgemein noch gleich, sondern zutiefst verschieden. Auch Sinjavskijs "Stimmen" sind nicht zu verwechseln mit den konsistenten ideologischen Positionen des Bachtinschen Konzepts eines "polyphonen" Romans. Sinjavskij, der Bachtins Werk in den sechziger Jahren nur teilweise kennen konnte, nimmt durch Titel und Komposition eher auf dessen Unmöglichkeit in der sowjetischen Realität Bezug. Andererseits verrät nichts in *Golos iz chora* eindeutig, daß Sinjavskij auch Rozanov damals schon gekannt hat²¹⁷. Auch Sinjavskijs Rozanovmonogra-

²¹⁴Vgl. Rozanovs trockene Bemerkungen über die Ferien in *Sumerki prosvěšćenija*; Rozanov 1899b, 74ff. Vgl. auch "Fizičeskoe i nraŭstvennoe vospitanie junošestva" (Die physische und moralische Erziehung der Jugendlichen) in Rozanov 1906 I, 148ff, wo die Umsetzung des "Gottesworts" auf "musikalische und literarische Abende", "Gymnasiumsabende", "Lesungen oder gemeinsame Ausflüge", sogar auf Vereinsgründungen hin überprüft wird, vom Sonntag aber keine Rede ist. Auch zur Feiertagsordnung nimmt Rozanov 1906 II, 277ff und 491ff Stellung, jedoch nur in Hinblick auf Gottesdienstordnung und den Alttestamentarischen Kultus. So schlägt Rozanov die Einführung zusätzlicher, allgemein verbindlicher "Alttestamentarischen", d.h. jüdischer Feiertage vor, ohne die Idee dann allerdings kulturtypologisch zu nutzen.

²¹⁵Vgl. Rozanovs "Razvod i ponjatje nezakonnoŭroždennosti" (Scheidung und der Begriff der unehelichen Geburt) in *Semejnij vopros v Rossij I*, 1903.

²¹⁶Vgl. Sinjavskij 1982, 325ff.

²¹⁷Der intertextuelle Vergleich spricht durchweg für eine Bezugnahme Sinjavskijs auf Rozanov. Mir scheint jedoch, daß Sinjavskij zur Entstehungszeit von *Golos iz chora* Rozanov vor allem über Šklovskijs Essay rezipiert hatte. Bereits die dem Roman vorangestellte Selbstcharakterisierung, ein stilisierter Waschlappen, scheint Rozanovs Titel *Opavšie list'ja* im Sinne Šklovskijs zu paraphrasieren: "Ein Buch, das eine Unzahl von Sujets an einem Stamm trägt und wie ein Baum wächst, der den Raum zu einer homogenen Masse von Laub und Luft zusammenschließt. Ein Buch, das atmet, – die Lunge hat übrigens die Form eines auf den Kopf gestellten Baumes – sich nahezu unendlich ausdehnt, um sich gleich darauf zu einem Punkte zusammenzuziehen, dessen Sinn letztlich unbegreiflich ist wie der Seele letztes Korn." (Sinjavskij 1974, 7) Die Beantwortung der sich hier stellenden Fragen (auch angesichts von Sinjavskij berechtigtem Interesse an der künstlerischen Mystifizierung) bedingte eine umfangreiche Arbeit, deren Frage nach dem Sinn von Intertextualitätsforschung selbst ginge. Wissenschaftliche Vorsicht ist bei aller Faszination geboten: *Golos iz chora* emphasiert die fiktionale (und identifikationserzeugende) Intertextualität.

phie schweigt sich darüber aus, wann Sinjavskij erstmals auf Rozanovs Werk und auf die Ähnlichkeit mit seinem eigenen gestoßen ist²¹⁸. Crones Thesen erscheinen drei Jahre vor Sinjavskijs Monographie und nehmen Sinjavskijs Stellungnahme wenn schon nicht historisch rekonstruierend, so doch typologisch vorweg. Eine Kulturtypologie der Intertextualität, die von der Gleichung ausgeht, russische Kultur sei gleich intertextuelle Kultur, ist hier geknüpft an eine Psychologie der Intertextualität (Russe = Intertext), die sich von Übereinstimmungen bestätigen läßt, die angesichts der angenommenen Prämissen sehr wahrscheinlich sind²¹⁹.

Eine andere, eigentlich eher zufällige Kongruenz, motiviert Crones Denkbestreben. Šklovskij weist in der „Trilogie“ acht „Themen“ nach; Bachtins Mustertext für die Analyse des polyphonen Texts ist Dostoevskij *Dvojniki*, in dem er genau acht „Stimmen“ (und nur in dieser Passage untersucht Bachtin „golosy“) herausarbeitet²²⁰. Die Achtzahl symbolisiert die Doppelhörigkeit als prächtigste Form der Polyphonie: des Dialogs von selbst polyphon gesetzten Chören wie in Bachs *Matthäuspasion*²²¹.

Bachtin verwendet den Terminus „Stimme“ (golos) auch nicht, um „Polyphonie“ nachzuweisen, obwohl in seinem Beispielfalle Dostoevskij nicht nur hin und wieder etwas gesagt, sondern mehr oder minder ununterbrochen gesprochen wird. Polyphonie herrscht für Bachtin nicht zwischen Stilhöhen und verschiedenen Diskursarten ethnisch, geschlechtlich, sozial, religiös usf. unterschiedlicher Figuren – „polyphon“ geführt ist die „Idee“ bei Dostoevskij – bzw. die Ideen sind als „Gestalten“ selbst die Polyphonie. Die „Idee“ manifestiert sich im „Wort“ (slovo), das nicht nur ein Ideologem ist (worauf es von der Bachtinforschung vielfach reduziert wurde), sondern ein metaphysisches, ja mystisches Phänomen²²². „Golos“ ist Anagramm zu „Logos“ und als Wort selbst bewußt metaterminologisch verwendet. Die verschiedenen Ideen verdanken sich dem Logos-Begriff des Johannesevangeliums, dem Eingangsmonolog von Goethes Fausts und daran geknüpft wiederum der idealistischen Metaphysik und dem Idee-begriff bei Hegel²²³:

„Idee“ und „Wort“ sind gleichermaßen metaphysische Manifestation des Logos, Ideologem, philosophische oder weltanschauliche Position, aber auch quasi motivisch-thematische

²¹⁸Auf eine briefliche Anfrage erhielt ich bisher keine Antwort.

²¹⁹Vgl. Crone 1978, 12f; hier ist vor allem eine Intertextualität des Textverzichts, des Schweigens bedeutsam. So konnotiert Šklovskijs Vergleich von *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* mit Sternes *Tristram Shandy* auch jene berühmte geschwärzte Seite am Ende des 13. Kapitels des ersten Buchs des Romans. Sterne markiert hier satirisch und symbolisch die implizite Selbstzensur. Dunkelheit und Schweigen meinen den Zeugungsakt des Helden, der so diskret „geschwärzt“ bleibt. Nun gibt es bei Rozanov weder absichtlich geschwärzte noch weiße Seiten. Trotzdem assoziiert Crone Intertextualität zwischen Rozanov und z.B. V. Gnedovs „Poema konca“, die ja aus einem weißen Blatt Papier besteht.

²²⁰Vgl. die Kriuk bei Grübel 1992, 171ff.

²²¹Vgl. Clark/Holquist 1984. Bachtin war von mystischen Spekulationen zur Entstehungszeit seiner Dostoevskijuntersuchung sehr beeinflußt. Er war nahe bekannt mit der Pianistin und Bachinterpretin Marija Judina. Im Petrograder Zirkel um Bachtin, wo über Freuds Namenstheorie wie über religiöse Onomasük spekuliert wurde, wird die signifikante Ähnlichkeit zwischen Bach und Bachtin nicht verborgen geblieben sein; vgl. Clark/Holquist 1984, 95ff. M. Judina hat über die Doppelhörigkeit (die Achtstimmigkeit) bei Bach als Versuch einer Transzendenz der Siebenzahl spekuliert; vgl. Judina 1979; dazu auch Volkov 1981, 95. Sieben Stimmen sind das Symbol der höchsten Rätselfähigkeit Gottes und eignen den komplexesten Hauptwerken der altniederländischen, alchimistisch-musikalischen Tradition. Die achte Stimme ist der Ausdruck der Harmonisierung und des Jubels über die Siebenzahl. Judina weist auf Albert Schweizer hin, der bereits darüber räsonierte, warum an keiner Stelle der Matthäuspasion „wirklich“ Achtstimmigkeit herrscht, sondern immer irgendwo zumindest eine Stimme mit irgendeiner anderen identisch ist; vgl. Clark/Holquist 1984, 42ff; 108.

²²²Zur Beziehung Bachtin – Florenskij vgl. die Nachweise bei Morson/Emerson 1990. P. Florenskijs Konzeption des aus einzelnen Phonemen sich konstituierenden „Wortbaus“ (stroenie slova) hat auch den späten Rozanov beschäftigt; vgl. III. 2. dieser Arbeit.

²²³Vgl. Zima 1989, 77ff; vgl. auch Rozanovs Diskussion des Hegelschen Logos mit Strachov. Rozanov spekuliert dabei über die Kategorie der „Potentialität“; Rozanov 1992, 48f; 116; 131-138.

"Gestalten", aus denen wie aus einem Bachschen Fugenthema oder einer Zwölftonreihe alle vertikalen und horizontalen Abläufe einer Partitur heraus zwingend und vollständig entfaltet werden.

Crone assoziiert mit "voice" die Stimmlage im polyphonen Geflecht (um bei der musikalischen Metapher zu bleiben) und den Bedeutungsaspekt²²⁴ der Ansicht, also nur im Ansatz Bachtins Idee der "Idee"; "to voice" meint: eine Meinung zum Ausdruck bringen; im Englischen entspricht zwar das Lexem "voice" nicht wie im Deutschen "Stimme" oder im Russischen "golos" der Wahlstimme, doch ist auch hier der ambivalente, elektorale Aspekt präsent. Verschiedene "voices" widersprechen sich also notwendig, stimmen nicht zusammen – eine These die, auf Rozanov übertragen, grundlegend durch die Wahl der Terminologie statuiert wird, ohne je eines Beweises bedurft zu haben.

Es liegt bisher keine nähere Untersuchung darüber vor, inwieweit Rozanovs Texte Bachtins Konzeptionen beeinflusst haben. Neuere Monographien, die Bachtins philosophische Ästhetik und die speziellen Probleme seiner Dostoevskijrezeption²²⁵ aufarbeiten wollen, erwähnen Rozanov überhaupt nicht. Im ersten Kapitel seines Dostoevskijbuchs in der Fassung von 1961, das die Dostoevskijforschung rezipiert und kritisch aufarbeitet, nennt auch Bachtin Rozanov nur en passant. Nun ist aber gerade Bachtins Gewohnheit, seine unmittelbaren Quellen zu verschweigen, vielfach dokumentiert. Hier muß vor allem auf die unklare Verwendung der Begriffe "Vielstimmigkeit" und "Polyphonie" hingewiesen werden, die sich einer analytischen Verwendung versperren²²⁶. Tatsächlich stammt die Charakterisierung von Dostoevskijs Romanen als "vielstimmigen Gebilden" von Rozanov. Bereits Rozanovs *Legenda o velikom inkvizitore* lassen sich die beiden wichtigen Arbeitsverfahren der Bachtinschen Literaturhermeneutik nachweisen. Erstens werden Textpassagen aus dem Gesamttext, vor allem aus dessen axiologischen Gerüst gelöst. Rozanov betont die vollständige Unabhängigkeit der *Legende* vom Roman, ebenso wie später Bachtin *Bobok* völlig aus der eindeutigen Wertpositionierung im *Dnevnik pisatelja* herausnimmt, um die wertungsfreie „menippeische Satire“ nachzuweisen. Zweitens spielt Rozanov den Vorgang der Deaxiologisierung, den Bachtin zu Dostoevskijs poetischem Programm erhebt²²⁷, an einem

²²⁴"Bedeutung" wird hier nicht weiter problematisiert. Auch Bachtin ging von einer Konzeption des lebendigen Ideologems aus, das im realen Leben identisch ist mit seinem Vertreter. Insofern ist eine linguistische Analyse des Bedeutungsbegriffs, der zwischen "meaning" und "reference" unterscheidet, hier zum Scheitern verurteilt; vgl. Groys [Grojs] 1989b, 113ff.

²²⁵Vgl. Freise 1993 und Jones 1990; die beiden jüngsten, ebenso akkuraten wie spezifisch philosophischen Arbeiten führen verschiedene Vergleiche durch, ohne auf alle naheliegenden, vom Text gestellten Fragen eine Antwort zu geben. So macht sich keine Untersuchung die Mühe, die erste Fassung der Dostoevskijstudie mit der Ausgabe aus den sechziger Jahren wirklich zu vergleichen; Freise 1993, 271f begründet dies mit der Beschränkung auf den frühen Bachtin. Ein Beispiel: Der „menippeischen Satire“ widmet Bachtin in der zweiten Fassung ein Kapitel, das in der Erstfassung fehlt. In beiden Arbeiten wird aber der Eindruck erweckt, als ob Bachtin diesen Terminus in den zwanziger Jahren eingeführt habe. Vielmehr scheint er ihn aber noch nicht einmal von O. Frejdenberg übernommen zu haben (vgl. die Anmerkungen in Frejdenberg 1978, 560), sondern entlehnte ihn aus Northrop Fryes *Anatomy of Criticism* (1956), die er mit Material aus E. Rohde und Grifcov illustrierte. (Vgl. Wellek VII, 361, dem ebenfalls Ähnlichkeiten zwischen Bachtin und Frye auffielen, der aber davon ausging, daß Bachtins Text von 1961 dem von 1929 entspreche, wie dies Bachtins Vorwort suggeriert; ein Textvergleich, den W. v. Koppenfels angeregt hat, zeigt deutlich, daß Bachtin erst in der zweiten Fassung des Dostoevskijbuchs seine mehr oder minder Frye kopierende Konzeption der „Menippee“ vorträgt.) Bachtins wenig wissenschaftliche Angewohnheit, seine Quellen zu verschweigen, macht es schwer, historisch objektive und relevante Aussagen über ihn zu diskutieren. Und es bedarf keiner ideologisch motivierten Verfolgung, sondern ist von der Position eines konservativen akademischen Betriebs aus zu rechtfertigen, daß Bachtin so lange mit keiner seiner Arbeiten akademisch reussierte.

²²⁶Vgl. W. Schmid 1986, 305ff.

²²⁷Vgl. Bachtin 1985, 7: "Man kann sogar sagen, daß Dostoevskij gleichsam ein neues künstlerisches Weltmodell geschaffen hat [...]"; ebd., 112: "Dostoevskij hat den Solipsismus überwunden."; ebd., 284: "Ein Wort ohne Adressaten, das, ohne sich in den inneren Dialog des Helden einzumischen, neutral und

Beispiel durch. Rozanov entscheidet sich gegen Aleša und für den Großinquisitor und behauptet, dies sei im Rahmen der Lektüre Dostoevskijs möglich, ja zwingend: Zwar liege darin nicht der Zweck oder das argumentative Ziel der Kommunikationsstruktur von Dostoevskijs Roman, aber in der Realisation der zweiten anderen Lektüre realisiere sich die Kunst Dostoevskijs. In der Identifikation mit der Position des Großinquisitors nützt der Interpret die Struktur des Kunstwerks, um sich gegen die Ansicht des Autors auszusprechen²²⁸. Auf Rozanovs (und auf Šestovs) Vorbild weist auch Vj.I. Ivanovs Essay *Dostoevskij i Roman-Tragedija* (1916) hin, den Bachtin noch am ehesten als Vorläufer seiner Dostoevskijexegese akzeptieren will. Bereits bei Ivanov wird, in Bezug auf Wagner und Nietzsche, die Formanalogie zur Sinfonie und zur griechischen Tragödie exponiert²²⁹. In den methodischen Mittelpunkt tritt bei Ivanov das "Du" ("Ty") als Kategorie. Die zweite Person ist nun im Erzähltext des Romans auf der Ebene des Haupttexts kaum von Bedeutung²³⁰ – für Bachtin erweist sich die Bedeutung des "Du" im Anschluß an Ivanov gerade dadurch, daß es im Text ausgeblendet wird bzw. vom Text nicht beansprucht wird und somit den Status eines ideellen Adressaten erhält. Die Zerstörung des qualitativen wie quantitativen Gleichgewichts zwischen erster, zweiter und dritter Person wird im Roman zum Aufweis der Tragödie, die sich an seinem scheiternden Willen zur Polyphonie manifestiert. Die Zerstörung des Gleichgewichts ist durch die Wahl allein Romanform „analytisch“ garantiert, und bedarf nicht der „existentiellen“ Tragik des Mythos und des Verstoßes gegen ethische Normen.

Der Interpret spricht nun zum Autor über dessen Text *ad personam* – gleich der religiösen Instanz des Heiligen; wobei er mit dieser Häresie, Gott wie den Teufel im Text interferierend aufscheinen läßt. Das Verfahren, den Autor und den Text mit "Du" anzusprechen, also distanzlos und gleichsam als ob man sich ständisch auf der gleichen Ebene befinde, übernahm Ivanov von Rozanov. Skandalöse Berühmtheit erzielte Rozanov, als er 1895 in einem Artikel im *Russkij vestnik* L. Tolstoj nicht nur mit "Du" ansprach, sondern es als die Aufgabe jeder Lektüre bezeichnete, per "Du" mit dem Text verbündet, gegen das Diktat des Autors/Schöpfers und seine ständische und soziale Stellung zu polemisieren²³¹. Auch das für

objektiv ein abgeschlossenes Bild von ihm gäbe, kennt Dostoevskij nicht," usf.

²²⁸Vgl. die harsche Kritik bei Wellek VII, 258f.

²²⁹Ivanov III, 410f; eine derartige Interpretation ergab sich auch aus einer konsequent reziproken Anwendung von Nietzsches Dostoevskijbewunderung auf dessen eigenes Konzept von der *Geburt der Tragödie*. Die Spiegelfunktion Dostoevskijs etwa für das Denken Nietzsches, Freuds und Bachtins muß durchaus nicht strukturell bedingt sein; vielleicht zieht nur die Thematik der Wunschprojektion bei Dostoevskij den Vorschein dieser verwünschten Projektoren als literarisches Déjà-vu an sich.

²³⁰Bachtin betont nirgends das bei Dostoevskij in den *Zapiski iz podpol'ja* und *Podrostok* angewandte Verfahren, einen defekten Ich Erzähler sich auf einen fiktiven Adressaten der zweiten Person beziehen zu lassen; in seinem Sinne zurecht, denn dieses Verfahren ließe sich in zahlreichen anderen Texten z.B. des 19. Jahrhunderts nachweisen, die Bachtin keinesfalls als polyphon bezeichnet hat oder hätte: vgl. dazu Schmid 1986, 19ff, besonders auch zur Aufarbeitung der Positionen Isers zum "impliziten Leser". Für Bachtin sind alle Dostoevskij-Texte polyphon, unabhängig davon, ob sie die Figur eines impliziten Leser als grammatische zweite Person im Text verankern.

²³¹Vgl. Gollerbach 1922, 24. Der Affekt des „Du“ gegenüber Tolstoj überwiegt den Effekt der vertrauensbildenden Anrede. Rozanov spricht einen noch lebenden Menschen in der zweiten Person an, und zwar in aller Öffentlichkeit. Er eignet sich den lebenden Autor an wie einen toten. Er polemisiert vor allem aber auch dialektisch gegen Tolstoj selbst. Der zum Kleinbürger deklassierte Adelige Rozanov duzt den Grafen und verletzt damit die Ständekonvention; Rozanov spielt die Rolle des ungebildeten Kleinbauern, der grundsätzlich jeden mit Du anspricht. Rozanov verletzt die Konvention der ständischen Hierarchie natürlich nicht, weil er sie ablehnt, sondern weil er sie in polemischer Funktion zu verteidigen trachtet. Tolstoj, obwohl doch als Graf geboren, tut so, als sei er ein Bauer – ein gleicher unter gleichen. Auf dem Felde geduzt, darf er als bedeutendster lebender Autor in der Welt der Literatur nur mit dem gehörigen Respekt behandelt werden. Vor allem die liberale Kritik um Michajlovskij fühlte sich von Rozanovs Text verletzt! Eben weil Rozanov auf die Konsequenzen des Abschieds von den Regeln und Hierarchien der ständischen Ordnung verweist.

Bachtin so entscheidende Kapitel über die Ideologie Dostoevskijs, in dem Ivanov sich mit Merežkovskijs Thesen auseinandersetzt, referiert eigentlich nur Positionen, die Rozanov bereits zwanzig Jahre früher gegen Merežkovskij ins Feld geführt hatte.

Die wesentliche gemeinsame Quelle, die Rozanov mit Bachtin verbindet, deutet Crone im Anhang an, ohne sie freilich explizit zu machen. Alle Thesen Bachtins verbinden sich, das ist bereits vielfach als das entscheidende Faszinosum der Bachtinschen Texte bezeichnet worden²³², zu einer vor allem ideologisch konsistenten Ästhetik, die im Text nach der Repräsentation eines utopischen Idealzustands fahndet. Diese Ästhetik stammt jedoch nur in gewissen Korrekturen von Bachtin selbst, verdankt sich vor allem einer streng hegelianisch bzw. junghegelianischen Tradition²³³. Bachtins Positionen waren deshalb auch mit Marxistischen Positionen durchaus zu koppeln, wenngleich bereits das Dostoevskijbuch eine Distanzierung (oder Umgehung) einer parteimarxistischen Linie versucht. Bachtins Fixierung auf die Rekonstruktion von dialektisch sich zur Erscheinung bringenden Evolutionslinien verweist ebenso eindeutig auf Hegel wie seine Terminologie sich durchweg an den deutschen Idealismus anschließt. Bachtin liest Dostoevskij mit durch Hegel, Ruge und Rosenkranz geschulten Augen; er ist auf der Suche nach der dialektischen *Ästhetik des Häßlichen*, nach dem mehrfachtönenden, literarisierten Kurzformen, die bekanntlich Rosenkranz bereits bis hin zum Toilettengraffiti herangezogen hatte²³⁴.

Das höchste, ideale literarische Werk in Bachtins Axiologie ist lediglich die Adaption von Hegels Darstellung von Schillers Ideendrama, vor allem des *Wallenstein*, als das der Hegelschen Entwicklung der Dialektik entsprechende höchste Kunstwerk. Schon Hegel unterstreicht die Polyphonie in Schillers *Wallenstein*, den "Prosaischen Stoff" (Schiller), das Politische als konkretes und überzeitliches Problem, das nicht durch ideologische Überlegenheit gesteuert wird, sondern durch Wirkung und Gegenwirkung von Ideen. Hegel vergleicht Schiller ausdrücklich mit dem Symphoniker Beethoven. *Wallensteins Lager* zu Anfang des Doppeldramas grundiert die – sich in der hohen Figuren explizierenden – Ideen durch den Spiegel der Masse, welche die Motive wie ein Orchester entweder zu großer dynamischer Wirkung verstärkt oder auch sublim ausdeutet, und ihnen den Charakter allgemein humaner Gültigkeit verleihen soll.

[Das Stück] endigt nicht als eine Theodizee.

[...] Dieses Erliegen der Unbestimmtheit unter die Bestimmtheit ist ein höchst tragisches Wesen, und groß, konsequent dargestellt; – die Reflexion wird darin das Genie nicht rechtfertigen, sondern aufzeigen. Der Eindruck von diesem Inhalt als einem tragischen Ganzen, steht mir sehr lebhaft vor. Wenn dies ganze ein Roman wäre, so könnte man fordern, das Bestimmte erklärt zu sehen, – nämlich dasjenige, was Wallenstein zu dieser Herrschaft über die Menschen gebracht hat. Das Große, Bestimmungs-

²³²Morson/Emerson 1990.

²³³Darauf weist auch die Arbeit von Zima 1989 hin, die ausschließlich philosophisch abstrakt argumentiert und außer der richtigen Beobachtung wenig spezifische Beispiele enthält. Deshalb glauben Interpreten (z.B. bei Freise 1993, 56f) mit einem Verweis auf deren Existenz über diese These hinweggehen zu können. Ich habe in einem früheren Aufsatz (Sergl 1992, 553) erläutert, daß z.B. Bachtins Konzeption des "Karneval", welche sich in der russischen Kultur, die keinen Karneval kennt, immer schon verdächtig machte, eine Entlehnung aus dem Werk von Francesco de Sanctis ist. Bachtin hielt de Sanctis, den bedeutenden italienischen Literaturtheoretiker des 19. Jahrhunderts, wie viele andere Rezipienten für einen überzeugten Junghegelianer, u.a. da seine Schriften durch die junghegelianische Schule propagiert worden waren. De Sanctis hat sich dagegen vorsichtig abzusetzen versucht (Wellek IV), wurde aber durch die Darstellung B. Croces als Vertreter des Junghegelianismus zu einem Vorbild für die marxistische Literaturkritik der zwanziger Jahre.

²³⁴Vgl. die Interpretation der Kategorie des "Ekelhaften" bei Rosenkranz 1991, 252ff, welche sich mit wesentlichen Elementen der Bachtinschen Konzeption der "Groteske" deckt. Zur Ethik der Groteske (losgelöst von den Implikationen Bachtins) vgl. die Überlegungen von D. Jehl in Wulf/Kamper/Gumbrecht 1994, 95-103.

lose, für sie Kühne, fesselt sie; es ist aber im Stück, und konnte nicht handelnd dramatisch, d.h. bestimmend und zugleich bestimmt auftreten; es tritt nur, als Schattenbild, wie es im Prolog, vielleicht in anderem Sinne, heißt, auf; aber das Lager ist dieses Herrschen, als ein Gewordenes, als ein Produkt.²³⁵

Das Wirken der Ambivalenz, das Hegel im Drama nicht dargestellt, sondern vielmehr wirkend fand, kann er sich selbst noch nicht im Roman realisiert vorstellen. Genau diese "Vieltimmigkeit", die das "Bestimmungslose" der Ideen nicht durch ein "Bestimmtes"²³⁶ zu lenken versucht, realisiert der sich auf Schillers und Hegels Vorbild berufende sogenannte *Ideenroman*. Wie in Schillers Dramen treten dort Figuren als Vertreter bestimmter weltanschaulicher Programme auf, erläutern in Monologen ihre Motivation, werden in dialogische Auseinandersetzungen verwickelt, die sich zu Disputen entwickeln können, und unterliegen jeweils ganz bestimmten Defekten, die das Scheitern auch ihres Programms motivieren. In vielen solchen Texten des 19. Jahrhunderts, gerade der englischen Tradition gibt es dabei auch keine obsiegende Stimme, sondern ein demokratisch ausgewogenes Gleichgewicht, das im Idealfall auch von der Sujetführung nicht beeinflusst wird²³⁷. Daß dabei in starkem Maße ein politischer Ist-Zustand mit den ihm inhärenten Idealen von konstruktiver und ausgewogener Kritik emphatisiert wird, entwertet nicht die "Polyphonie" solcher Texte. Ein Charles Kingsley (um nur einen der bedeutendsten Vertreter des Ideenromans zu nennen) stand mit Disraeli (den er etwa als Raphael Abn-Ezra in seiner *Hypathia* porträtierte) in beratendem Briefwechsel und wurde wegen seiner Einstellungen von der anglikanischen Kirche, seinem Arbeitgeber, immer wieder empfindlich relegiert – er gehörte also in das ideologische System seiner Gesellschaft. Der späte Dostoevskij kann aber auch nicht als von der Zensur verfolgter Autor gelten; keinesfalls stand er gegen das oder außerhalb des herrschenden Systems oder verhielt sich ihm gegenüber auch nur indifferent. Trotzdem unterscheiden sich die Romane Kingsleys und Dostoevskijs mit ihren so geläufigen und ähnlichen Entwürfen, die sich auf den christlichen Sozialismus der vierziger Jahre beziehen, von den Tendenztexten der russischen Literatur der sechziger Jahre (Černyševskij, Leont'ev). Dostoevskij war ein ausgezeichnete Kenner Schillers wie der englischen Literatur und auch des Ideenromans, den er weder erfunden noch perfektioniert hat.

²³⁵Hegel 1835, 411ff.

²³⁶Man muß keine Heideggersche Hegellektüre bemühen, um in dem für die Hegelsche Ästhetik so entscheidenden Oppositionspaar "Bestimmtes" – "Unbestimmtes" die „Stimme“ auszumachen. Dramen werden, im Gegensatz zum monologischen Epos, das Hegel durch den Untergang der ständischen Welt als höchste literarische Gattung abgelöst sieht, durch die unterschiedlichen Stimmen der Figuren konstituiert. Die Aktion ist für Hegel noch ganz in der Tradition der Affektenlehre und der Ausdruckskompetenz des Klassizismus mit der stimmlichen Äußerung äquivalent zu setzen.

²³⁷Vielleicht ist es nur Zufall, vielleicht aber direkter Anstoß, daß der als Theoretiker wie Schriftsteller bedeutendste Vertreter der Tradition des englischen Ideenromans im 20. Jahrhundert, Aldous Huxley 1927 sein Hauptwerk *Point Counter Point* veröffentlichte. Dieser Roman (ganz im Gegensatz zu den Werken Dostoevskijs) entspricht Bachtins Theorie von polyphonen Roman tatsächlich vollkommen. Titel und Struktur scheinen die Terminologie bei Bachün vorgeformt zu haben; vgl. Fietz 1969, 69ff. Die musikalische Terminologie, welche die Struktur des Romans im Roman selbst thematisieren soll, hatte Huxley bereits 1921 in *Antic Hay* verwendet; auch bei A. Gide ist dieses verfahren von besonderer Bedeutung (vor allem in *La symphonie pastorale* und *Les faux-monnayeurs*); vgl. Selck 1954 und Cupers 1985. Huxleys Werke sind auch in Rußland unter diesem Aspekt intensiv rezipiert worden; vgl. D'jakonova 1975, 179-194, die bei ihrer Analyse von *Point Counter Point* auf die Bedeutung der "Stimme" (golos) für das Romankonstrukt verweist und den Vergleich mit Dostoevskij einführt, der die Modernität von Huxleys Romanform verbürgt, ohne allerdings Parallelen in der Literaturtheorie dafür heranzuziehen. Huxley bezog sich selbst auf Dostoevskij als Vorbild; Passagen von *Point Counter Point*, vor allem aber der 1931 veröffentlichte Roman *Brave New World*, zitieren und kolportieren Dostoevskij an entscheidenden Stellen. In *Point Counter Point* wird Dostoevskij mit Bach verglichen (gleich in der ersten „Konzilszene“); das Ende von *Brave New World* ist eine freie Variation von Dostoevskijs Großinquisitorparabel (bzw. deren Interpretation durch D.H. Lawrence).

Crone erläutert am Anfang ihrer Untersuchung über "Polyphony in the Late Rozanov. The Eight Voices"²³⁸ D. Tschizewskijs Untersuchungen über Rozanovs Hegelrezeption²³⁹. Rozanov war über die Vermittlung seines Förderers und Vorbilds Strachov stark von Hegels Ästhetik und den Schriften der Junghegelianer beeindruckt, als deren dogmatischer Vertreter Strachov (obwohl er Schopenhauer ins Russische übersetzte) gelten kann. Crone läßt sich aber, wie vor ihr schon andere Interpreten täuschen²⁴⁰, wenn sie aus Rozanovs (späterer) Ablehnung der Hegelschen Dialektik seine Anlehnung an die ästhetischen Anschauungen der junghegelianischen Schule in Abrede stellt. Schon in der Interpretation der *Legenda o velikom inkvizitore* sind an Gogol' und Dostoevskij die junghegelianischen Maximen des Ideenromans ausgeführt und historisch verortet, die auch Bachtin später als Kriterien und Traditionslinien seines polyphonen Romans vorstellt²⁴¹. Rozanov liest Dostoevskij als einen Diskurs über die Möglichkeiten des Ethos in der Politik und plädiert letztlich mit Hegels Geschichtskonzeption für einen machiavellistisch kontrollierten Fatalismus.

Anknüpfend an Rozanovs Ablehnung der dialektischen Aufhebung der "Idee" im Zusammenklang der verschiedenen "Ideen", kann man auch jene Fragen explizieren, die Rozanovs literaturkritische Thesen selbst an Bachtins Konzept der "Polyphonie" stellt. Eine solche kritische Kontrafaktur ist sogar notwendig, will man den unter Bachtins Namen bekanntgewordenen radikalhegelianischen Ansatz auf Rozanov anwenden. "Polyphonie" bei Bachtin bedeutet, daß alle Stimmen an absolutem Wahrheitswert wie an relativer Bedeutung für das Strukturgebilde des Texts voneinander unabhängig und trotzdem gleichwertig sind²⁴²; unter der Annahme der Gleichwertigkeit ist gerade Dostoevskijs Roman kein "polyphoner"²⁴³. Erstens dürfte es dann in ihm nur Hauptstimmen geben. Dazu tendiert Bachtins Interpretation, wenn sie die Darstellung der Romane jeweils auf die Konflikte der Haupthelden reduziert. Der "Held" bei Bachtin ist nicht die Hauptfigur, sondern jede Figur im Roman²⁴⁴. Diese sind die Schauspieler der griechischen Tragödie; der Rest ist harmonisches Füllmaterial, chorische Verstärkung, die das Material der Polyphonie, den Dialog, selbst nicht berührt. Zweitens müßten alle Stimmen über ein gleichwertig originäres bzw. originelles Material verfügen. Auch Bachtin kann nur unter Hinweis auf eine metaphysische Autorintention darauf hinweisen, daß es bei Dostoevskij Haupt- und Nebenstimmen zwar gibt, die aber als "Ideen" von Stimmen gleichwertig sind; dabei knüpft Bachtin an den Hegelschen Begriff einer letztlich egalitären und egalisierenden Wesenhaftigkeit an, den er aber nicht näher definiert, sondern als menschliches Urbedürfnis statuiert²⁴⁵. Angesichts dieses Problems ist oftmals versucht worden, Bachtins Denken mit ähnlichen Konzeptionen des „Angeborenen“ oder „Eingeborenen“ bei Vygotskij²⁴⁶ und Marr²⁴⁷ querzulesen. Bei Hegel (und hier knüpft Rozanov an

²³⁸Crone 1978, 25ff.

²³⁹Vgl. Tschizewskij 1939.

²⁴⁰Vgl. Šestov 1964, 99f; dort auch zu Berdjajev und Schloetzer.

²⁴¹Vgl. Rozanov 1990b, 98ff; eingeleitet von folgender Fußnote: "Разумеются начальные слова Ев. от Иоанна: «В начале бе Слово (λογος = разум, смысл, слово, как мысль выговоренная), и Слово бе к Богу, и Бог бе Слово [...]" (So verstehen sich die Anfangsworte des Johannesevangeliums: „Im Anfang war das Wort (λογος = Verstand, Sinn, Wort als *ausgesprochener Gedanke*), und das Wort war bei Gott; und Gott war das Wort [...])

²⁴²Bachtin 1985, 88f. Mehr- oder Vieltimmigkeit ist noch kein hinreichendes Merkmal für Polyphonie. Auch der homophone Satz kann mehrstimmig sein (und er ist es in der Regel seit dem Hochmittelalter immer), nur sind in ihm die Stimmen nicht voneinander unabhängig.

²⁴³Bachtin 1985, 111 verweist deshalb auf Briefe Dostoevskijs, die den Zweifel des Autors am Gelingen seiner Produktion auf die Realisation der "Idee" beziehen.

²⁴⁴Bachtin 1985, 228ff.

²⁴⁵Bachtin 1985, 94f ("Mensch im Menschen") und 98 ("Bewußtseine").

²⁴⁶Vgl. Hansen-Löve 1978, 453ff und Morson/Emerson 1990, 205-215.

²⁴⁷Vgl. Weber in Vološinov 1974, 17f.

diesen an) ist die Wesenhaftigkeit in der Realität an die staatliche Ordnung gebunden. Während sich Hegel in der Abstraktion dieser Ordnung als eines Prinzips verliert, teilten sich Hegels Nachfolger bekanntlich in zwei Strömungen. Die eine sah in der Konservierung des idealischen Gleichgewichts im ständischen Staat ihr Heil – die andere zielte auf die Etablierung eines nachrevolutionären, „neuen“ Staats, in dem sich die Wesenhaftigkeit erst entfalten werde. Während Rozanov, ganz grob gesprochen, ersteres vertrat, liegt der Fall bei Bachtin viel schwieriger. Er ist diesem scholastischen Problem, das er unmöglich nicht gesehen haben kann, konsequent ausgewichen²⁴⁸; die eigentlichen Probleme der Poetik Dostoevskijs umgeht Bachtin am Anfang des dritten Kapitels mit der Bemerkung, daß "bei der Darstellung der Idee die Eigenart Dostoevskijs besonders deutlich und klar zutage treten [muß]. Wir werden in unserer Analyse die inhaltliche Seite der von Dostoevskij eingeführten Ideen außer Betracht lassen; für uns ist hier ihre künstlerische Funktion im Werk von Bedeutung."²⁴⁹ Genau der Inhalt der Ideen ist aber Dostoevkijs poetische Eigenart. Die Ideen sind ja jene "Themen", jenes "Material" der Polyphonie, welche Unabhängigkeit und Gleichwertigkeit der Stimmen sichern. Es muß, Bachtin ergänzend, betont werden, daß die "ideologischen Positionen", die in Dostoevskijs per definitionem polyphonem Roman kontrapunktisch ineinander verwoben werden, schon deshalb durchweg konventionalisiert und unoriginell (bzw. als unoriginell gekennzeichnet) sein müssen, damit das axiologische Gleichgewicht nicht ins Wanken kommt. Eine Neuinvention, die einer Stimme zugeordnet würde, bzw. von einer Figur geäußert oder vertreten würde, brächte nicht nur das ideologische Gleichgewicht ins Wanken, sondern führt eine vollständig neue Qualität von Material in das polyphone Gewebe ein, das gleichsam dialektisch aus der Partitur aussteigt. Das Ergebnis ist paradox: Bachtins idealistisches Denken fordert eine Kunst, in der nicht mehr originell, nicht mehr innovativ, und somit auch nicht mehr im Hegelschen Sinne dialektisch gedacht werden darf. Damit wird das Kunstwerk zu einem dokumentarisierenden, ideologiegeschichtlich und typologisch höchst belasteten Auffangbecken, das (will es in diesem System ästiniert werden) nur Ideologeme präsentieren darf, die entweder

– bereits samt ihrer Konsequenzen allbekannt (wobei sich die Frage stellt, woher?)²⁵⁰, oder

– aber „banal“ sind²⁵¹.

– Eine dritte Möglichkeit wäre dabei noch komplexer. Schon die Kontrastierung banaler Ideologeme tendiert dazu, als (mißverständlicherweise oder gar unfreiwillig) satirisch verstanden zu werden. Ein Beispiel wäre Dostoevskijs Roman *Besy*, wo ein vorgeschobener, naiver, unfreiwillig satirischer personaler Erzähler eingeschoben werden mußte, damit die konkurrierenden, zueinander in einem Schwarz/Weiß–Antagonismus verharrenden Ideologien (Messias vs. Satan) nicht schon von sich aus als banal und lächerlich erscheinen. Vielmehr werden sie von einem denkerisch beschränkten und sprachlich mit Indizes von Defekten versehenen Erzähler gleichsam ebenso vor- wie bloßgestellt. Auf dieser Folie erhalten sie dann durchaus, doch eben scheinbar für den vorgeschalteten fiktiven Erzähler, den Status

²⁴⁸Ganz radikale Interpreten wie B. Groys 1989b, 120ff sehen in diesem Ausweichen das Dilemma des stalinistischen Staats gegenüber dem Hegelschen Problem des Zur-Erscheinung-Kommens der Egalität formuliert. Um den Katheder sammeln sich eben die „Erschienenen“. In der Realität muß nun mit jenen (Hörern) Vorlieb genommen werden, die gekommen sind, seien es Prinzen, Honoratioren oder Parteikader. Analog zu Hegel als dem Apologeten des Preußischen Restaurationsstaats wird aus Bachtin der Apologet des Stalinismus.

²⁴⁹Bachtin 1971, 87.

²⁵⁰Vgl. Grübel 1989, 131ff.

²⁵¹Vgl. dazu Hansen-Löve 1978, 458 über Bachtins Kritik an Kaysers "Groteske"-Auffassung als Konsequenz gesteigerten Originalitätsverlangens.

von Originalität. Die Ebene der Tragödie oder der polyphonen Kontrastierung von Ideologien bleibt davon unangetastet. Der von Bachtin (in der zweiten Fassung seines Buchs) stereotyp wiederholte Hinweis auf die Tradition der Menippee gewinnt auf diesem Hintergrund an Bedeutung: Die Menippee, so wie sie Bachtin versteht, kennt keine originelle und originäre Äußerung; sie ist nicht nur ausgerüstet mit einem stereotypen Katalog an Redeformen oder an Sujets, sondern auch an "Ideen". A. Hansen-Löve weist darauf hin, daß man die konkurrierenden "vollwertigen Bewußtseine" Bachtins nicht mit einer psychologischen Deutung in Zusammenhang bringen dürfe, wie das immer wieder geschehen ist²⁵². Bachtin entwirft nicht eine Theorie von der sprachpsychologischen, sensualistischen Befindlichkeit des Bewußtseins, sondern er postuliert eine Ästhetik auf Grundlage einer bewußtseinstheoretischen Anthropologie²⁵³.

Das Form- und Entfaltungsmuster des Dramas wird in Bachtins Polyphoniekonzeption auf eine Konfliktzelle reduziert, einem "Wort", das die Problematik von Ordnung und Ordnungsbruch, Gesetz und Verletzung, Spruch und Entsetzung in sich trägt. Von diesem Wort aus wird das Gesamtwerk entworfen bzw. rekonstruiert; z. B.: "viden'e"²⁵⁴, "smech"²⁵⁵, "so-deržanie"²⁵⁶ oder auch das am ehesten im Englischen sichtbar werdende Gegensatzpaar "adressivity" und "responsibility"²⁵⁷. Diese Konfliktzelle entspricht in weitem Maße dem, was Aristoteles in seiner *Poetik* "Ethos" nennt²⁵⁸. Die manifeste Exposition des eigentlichen Ethosproblems in der klassischen griechischen Tragödie ist oft über den Punkt der Schürzung des Konflikts hinaus verzögert. Oft gelangen die Figuren der Tragödie erst im Rahmen der Konfliktperipetie dazu, ihr Ethos an der Extremsituation zu formulieren und schließlich in die Argumentation ihrer Rede zu integrieren. Schließlich folgt auf die Rede, welche die Möglichkeit und die Problematik diskutiert, nicht immer die Handlung. Da Handlung sich immer monologisch fortsetzt bzw. die tragische Fabel eher durch eine Verletzung des Ethischen vorangetrieben wird als durch ein in der Diskussion festgelegtes Gesetz. Diese kann im letzten Moment noch durch das Eingreifen einer anderen Instanz verhindert oder abgeändert werden. Doch auch in diesem Falle ist es vonnöten, daß sich mindestens zwei Teilnehmer der Auseinandersetzung jeweils auf ein gemeinsames Thema, ein solches die Ethosfrage an-

²⁵²Hansen-Löve 1978, 553f.

²⁵³Vgl. Freise 1993, 17f und 145ff.

²⁵⁴Zur Auseinandersetzung zwischen Husserls (*Philosophie der Handlung*) und Heideggers Existentialismus mit einem Bachtinschen "Moralismus" vgl. Freise 1993, 124ff.

²⁵⁵Vgl. Lachmann 1990, 235f.

²⁵⁶Vgl. Freise 1993, 219.

²⁵⁷Vgl. Morson/Emerson 1990, 217ff.

²⁵⁸Vgl. Morson/Emerson 1990, 175ff; Bachtin weist den Vergleich mit dem Drama als Quelle der Polyphoniekonzeption lediglich in Hinblick auf Lunačarskijs Gegenüberstellung von Dostoevskij und Shakespeare zurück. Seine Behauptung, das Drama könne "vielschichtig sein, nicht aber *viele Welten* enthalten" (Bachtin 1985, 41) bleibt völlig unbewiesen. Ebenso ohne Begründung fügt er hinzu, "die Helden Shakespeares sind nicht Ideologen im eigentlichen Sinne des Wortes" (ebd., 41). In beiden Fällen ist man verwiesen auf die Begriffe "Welt" und "Wort" – und diese Begriffe sind, wenn sie bei Bachtin im Sinne der Aristotelischen Poetik in Hinblick auf die Frage des "Ethos" definiert werden sollten, als "Helden" jene Charaktere, Allegorien und Ideologien, die lediglich das Material für den "Dialog" (also die Lexis/Dianoia) bereitstellen. Beim einem von Bachtin kurz angedeuteten Vergleich Dostoevskijs mit Racine (wobei letzterer als Antagonist von Shakespeare klassischem Drama gewählt ist), ist Bachtins Argument noch schwächer. Wenn er behauptet "der Held Racines ist [...] wie eine Skulptur" (ebd., 57), dann trifft das die unbewegte Bühnenfigur, ihren allegorischen Charakter, nicht aber deren Dialogfähigkeit. W. Benjamin hat in seiner Arbeit zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* besonders deutlich zu machen versucht, daß die Dialogfähigkeit durch den allegorischen Hintergrund nur verstärkt werden kann und es den großen barocken Dichtern zwischen Shakespeare, Calderon und Racine erlaubt hat, auf eingeschobene Passagen einer „erzählerisch“ dem dramatischen Dialog vorgeschalteten Instanz und auf metamoralisierende Passagen zu verzichten, um die dialogische Kompetenz der Helden/Figuren zu unterstreichen; vgl. Benjamin 1978, 70; 170f.

schneidendes "Wort" festlegen und dieses ebenso autonom wie kompetent problematisieren können. Dafür aber muß die Problematik dieses "Worts" auf einen Referenztext, eine umgebende Fabel, gestellt werden, die Beispiel- oder Modellfunktion hat.

Es gibt bei Rozanov dialogische Passagen in solchem dramatisch-szenischen Sinne, und zwar dann, wenn Situationen, Szenen, "Worte" aus der fiktionalen Welt der Literatur durchgespielt werden wie in der *Legenda o velikom inkvizitore*, wo kurzzeitig die Fiktion hergestellt wird, es handle sich bei der Parabelsituation um eine realistische, wenngleich natürlich bereits als solche paradoxal historische und eschatologische Erzählung. In Rozanovs späteren Schriften fehlt aber dieser nähere imaginierende Eintritt des Kritikers in die Literatur völlig. Es handelt sich auch bei der Fiktion des Dialogs mit dem Großinquisitor nicht um eine konstruierte Fiktion, sondern letztlich um Bezugnahme auf die nichtfiktionale Ebene der Erfahrungswelt. In dieser Darstellung der Erfahrungswelt aber gibt es nur eine rekonstruktive Kompetenz, die des Autors Rozanov selbst. Nirgendwo wird bei Rozanov diese Wirklichkeitserfahrung, der Common-Sense, das Wirklichkeitsmodell problematisiert. Nirgendwo wird Wirklichkeitserfahrung als Fiktionserfahrung ausgegeben. Trotzdem behauptet Crone, die "Literatur" diene dem Literaturkritiker als fiktionaler Held.

In traditional fiction a kind of pact is made between the reader and the writer according to which the reader is able to distinguish the imagined world from the world of his experience. In Rozanov's trilogy, external reality is fictionalized, "lied about" at will and the status of „truth“ which in traditional fiction is reserved for the external world, is delegated to literature: writer-fictionalized external world/literature. Where the traditional fiction writer is to some degree accountable to that world (to make his work convincing), Rozanov draws his material from literature primarily and is accountable to literature first and to the external world only secondarily. Rozanov has created a kind of polyphonic metaliterature with a large fictional component.²⁵⁹

Die Argumentation kann für die Diskussion des Arguments der Wirklichkeitserfahrung ausgeblendet werden; sie ist, auch unabhängig von Rozanovs Texten, in sich inkonsequent. Auch über den Literaturbegriff von Crone muß hier nicht diskutiert werden. In Hinblick auf Rozanov kann man versuchen, zu rekonstruieren, was Crone gemeint haben könnte und daraufhin nach Antworten suchen.

– Welche "äußere Wirklichkeit" wird bei Rozanov wo fiktionalisiert? Die "Figuren", die in der „Trilogie“ auftreten sind wirkliche Figuren, die wirklich gelebt haben, die wirklich Bücher verfaßt haben. Es gibt bei Rozanov keine Welt vor und hinter dem Spiegel, keine Geschichte in der Geschichte. Eine Fiktionswelt, in der zwischen Büchern und Helden nicht mehr unterschieden werden kann, wie z.B. bei Borges²⁶⁰, ist auf keiner Ebene der Textlektüre für Rozanov nachzuweisen.

– Ob und inwieweit über Personen willentlich Unwahrheiten erzählt werden, ist nur in Hinblick auf einen nichtfiktionalen Text von Interesse. Daß, vor allem in der „Trilogie“, Unwahres aus der reinen ästhetischen Freude des Empfindens erfunden worden sein soll, wird von Crone nirgends bewiesen, vor allem aber von Rozanov nirgendwo auch nur andeutungsweise als konstitutives Moment seiner Poetik expliziert.

– Ich bestreite, auch aufgrund der von Crone selbst in ihrem Buch ausgebreiteten Fakten, daß in der „Trilogie“ oder irgendeinem anderem Werk – abgesehen von der *Legenda o velikom inkvizitore*, die ein Stück Fiktionsliteratur bleibt, auch wenn sie von Rozanov nicht als solche behandelt wird – Rozanovs Material primär oder auch nur zu einem wesentlichen Teil

²⁵⁹Crone 1978, 24.

²⁶⁰Vgl. Crone 1978, 46.

die Literatur, vor allem die Fiktionsliteratur wäre. Dagegen sind es oft die Autoren von Literatur als historische Personen und ihr Beruf als Schriftsteller, die Rozanov interessieren (wenn auch nicht primär).

– Daß der Bezugspunkt oder die Wahrheitsfunktion, die in "traditioneller Literatur" (was immer das sei) der "externen Welt" – womit Crone wohl ein empirisch untermauertes Wahrscheinlichkeitssystem meint – zugewiesen wird, überhaupt in Rozanovs Spätwerk die Weltliteratur sei, kann sogar bei kaum einem Autor mit weniger Berechtigung festgestellt werden. Selbstverständlich gibt es überall und immer Intertextualität, aber diese als dem fiktiven Helden von Rozanovs Werken auszumachen, ist unplausibel. Rozanov zitiert, differenziert Fremdes vom Eigenen außerordentlich akkurat und ist darüber hinaus nach eigenem Bekunden eher ein interessierter Amateur als ein philologischer Detektiv²⁶¹. Die Weltliteratur interessiert Rozanov kaum, die russische wenig, die Funktion des Autors in der russischen Kultur dagegen sehr.

– Es wäre im Rahmen des Genres literaturkritischer oder anderer sekundärer Texte auch nichts Besonderes, wenn fiktionale Teile von Literatur so behandelt würden, als seien sie Teile von Realität. Erstens werden sie es ja wirklich, dadurch daß sie in als Büchern existierende Ausschnitte von Fiktionen in der Realität verkauft und gekauft werden; Literatur wird sozial in jedem Falle aktiv²⁶². Auch in Hinblick auf dieses Problem hat Rozanov, besonders in der „Trilogie“, und sicher auch unsystematisch, reflektiert. Zweitens sorgt der Bezug auf die empirische Erfahrung, daß es in der Realität Fiktionstexte gibt, dafür, daß hier Verwechslungen fast ausgeschlossen werden können. Ich sehe keinen Fall, wo Rozanov eine solche Grenze verwischen hätte wollen und selbst, wenn es denn so wäre, handelte es sich dabei um einen Fall, für welchen im historischen Kontext Rozanov gepriesen werden müßte. Es ist schon gleich gar kein Argument dafür, daß es sich um "polyphone Metaliteratur" handeln müßte²⁶³. Jeder Text, der etwa über den faustischen Menschen reflektiert oder Hamlet auftreten lassen würde, um ihn z.B. seine "wahrscheinlichen" Gedanken über die Atombombe referieren zu lassen, würde diese Kriterien erfüllen

Wenn irgendein Merkmal Rozanov von der ihn umgebenden literarischen Szene seiner Zeit unterscheidet und ihn minimal aber zureichend von allen anderen überhaupt vergleichbaren Autoren abgrenzt, dann dies: Rozanov hat ausschließlich nichtfiktionale Texte verfaßt. Trotz aller Erwägungen, die in einzelnen Fällen jeweils angestellt werden können²⁶⁴, ist es rätselhaft, warum dieses signifikanteste Merkmal der gesamten Literatur

²⁶¹Vgl. Rozanovs Leidenschaft für Trivilliteratur. Die Romane von A.C. Doyle verachtet und verschlingt er; vgl. Rozanov 1990, 274. Abgesehen von Doyle werden aus der englischen Literatur von Rozanov neben den Autoren des materialistischen Positivismus (Bentham, Mill usw.) nur T. Morus, Shakespeare, Milton (einmal und sehr oberflächlich) sowie Byron erwähnt.

²⁶²Vgl. die klassische Darstellung bei Schücking 1921, die 1928 in russischer Übersetzung mit einem Vorwort von Žirmunskij erschien. Auf die literarsoziologische Relevanz der Texte Rozanovs verweist bereits D.H. Lawrence; vgl. dazu auch Stammler 1959.

²⁶³Crone 1978, 24.

²⁶⁴Es ließe sich in einer Diskussion diesbezüglich ein Einwand formulieren, der Rozanovs publizistischem Verhalten im Rahmen der sog. „Bejlis-Affäre“ eine andere Deutung gibt. Der Jude Bejlis war angeklagt worden, Ritualmorde verübt zu haben. Rozanov kommentierte den Prozeß, wobei er in einigen Artikeln die potentielle Möglichkeit des Verbrechenshergangs ausmalte. Rozanov konstruiert somit einen fiktiven Text, denn er wußte in jedem Fall, daß seine Erzählung nicht die Wiedergabe des wahren Verbrechens sein konnte – wenn er überhaupt daran geglaubt haben sollte, daß ein solches je stattgefunden habe. Nach Ansicht meines Kommilitonen M. Wolf, der über das Thema des Jüdischen in der russischen Moderne arbeitet, liegt die Fiktionalität der Erzählung nicht darin, daß sich Rozanov auf Spekulationen stützt, denn das ist in jedem Anklagegutachten, jedem staatsanwaltlichen Plädoyer der Fall. Diese Formen sind deshalb nicht Fiktionsliteratur. Rozanov habe vielmehr ein Verbrechen, von dem er gewußt habe, daß es nie stattfand, erdichtet und beschrieben wie einen Fiktionstext, weil ihn dieses Verbrechen selbst als fiktiver Gedanke so sehr interessiert habe. Ich möchte auf diese psychologische Argumentation formal entgeg-

Rozanovs von allen seinen Interpreten auf so vielfältige Weisen wegargumentiert oder ignoriert wird. Der spezielle Grund muß wohl immer auch mit dem allgemeinen zusammenhängen. Die Rozanovinterpreten vertreten selbst einen Literaturbegriff, der einen ausschließlich nichtfiktionalen Text nicht als literarischen Text zuläßt, oder aber sie fürchten zumindest die theoretische Begründung eines Literaturbegriffs, der sich auf einer ausschließlich nichtfiktionalen Literatur begründet. Denn deutlich ist, daß jede Form einer Öffnung und Aufweitung eines sich letztlich doch auf die Fiktionalitätskategorie stützenden Literaturbegriffs durch Rozanovs Radikalität schon von vornherein als unbefriedigender Kompromiß in Frage gestellt wird. Rozanovs Radikalität widerspricht jeder Bemühung, die auf eine Versöhnung zwischen seiner Praxis und der von ihm bekämpften Praxis zielt. Die Versöhnung mit dem "Unzureichenden" läßt auch den Historiker und Theoretiker Rozanov unbefriedigt²⁶⁵. Den Rozanovinterpreten aber verweist sie immer auf jene, sei es nicht oder doch nur spärlich vorhandenen "literarischen" Leerstellen, die den Blick auf den eigentlichen Text Rozanovs versperren.

Es besteht nun die Möglichkeit, dem Problem der Nichtfiktionalität auszuweichen, indem man den postmodern-semiologischen Begriff der "Erzählung" anzuwenden versucht, wie ihn R. Barthes zusammenfassend in seiner *Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen* skizziert hat²⁶⁶. Im Rahmen einer solchen "Erzählung" muß der literarische Status des Texts durch drei Ebenen hindurch nachvollzogen werden können:

[...] die Ebene der "*Funktionen*" (in der Verwendung des Wortes bei Propp und Bremond), die Ebene der "*Handlungen*" (in der Verwendung des Wortes bei Greimas, wenn er von den Protagonisten als Aktanten spricht) und die Ebene der "*Narration*", die im Großen und Ganzen der Ebene des "Diskurses" bei Todorov entspricht). Man darf nicht aus den Augen verlieren, daß diese drei Ebenen durch einen progressiven Integrationsmodus verknüpft sind: Eine Funktion erhält nur insofern Sinn, als sie sich in die allgemeine Handlung eines Aktanten eingliedert; und diese Handlung erhält ihren letzten Sinn aufgrund der Tatsache, daß sie erzählt, einem Diskurs mit seinem eigenen Code anvertraut wird.²⁶⁷

In diesem Modell wird der exzeptionelle Charakter von Rozanovs Texten noch deutlicher; sie besitzen sicher eine Ebene der "Narration", die durch den Diskurs deutlich ausgewiesen ist; allerdings ist das Diskurskontinuum fast beständig gestört oder unterbrochen, um den Diskurs in jedem Falle deutlich von einer Ebene der "Handlungen" zu trennen bzw. ihn nicht selbst als primäre "Handlung" erscheinen zu lassen. Eine Ebene der "Handlungen" ist jedoch innerhalb des erzählten Textes nicht nachzuweisen, in jedem Fall nicht als konstitutive

nen, daß auch im bei Wolf angenommenen Fall kein Fiktionstext entstanden ist – sondern Zeitungsreportagen über einen Gerichtsprozeß, indem die Unwahrheit behauptet wurde, wobei sich der Reporter der Unwahrheit angeschlossen hat. Rozanov schrieb, obwohl er von den möglichen Konsequenzen seiner Berichterstattung wußte. Schließlich ist die Kriminalerzählung auch nicht grundsätzlich eine Fiktionserzählung. Sie wurde es erst ab dem 19. Jahrhundert (durch den Einfluß des analytischen Dramas, durch Poe), als Elemente juristischer Diktion wie juristische Gebrauchstexte, Protokolle, stilisierte juristische Redeformen in das Drama und den Roman integriert und dort fiktiven Figuren zugewiesen wurden. Rozanovs Figuren, angefangen von Bejlis und dem Gericht sind jedoch nicht fiktional. Insofern erscheint eine psychologische Fiktionalität ebenso zynisch wie das argumentative Verhalten des Analysierten.

²⁶⁵ Vgl. Rozanov 1990, 58f.

²⁶⁶ Barthes 1988, 102-142.

²⁶⁷ Barthes 1988, 108. Drei grundsätzliche Bemerkungen müssen für die folgende Argumentation zu diesem Text ergänzt werden. Die "Verwendung des Wortes" bei Greimas entspricht durchaus derjenigen bei Bachtin; was Barthes als "progressiven Integrationsmodus" bezeichnet, ist lediglich eine Ausschließlichkeitsbedingung – im Rahmen einer strukturalen Lektüre können die Ebenen in beliebiger Reihenfolge erarbeitet werden, da sie nicht in „grammatischer“ Beziehung stehen; daß Barthes schließlich jedem Diskurs einen "eigenen Code" zugesteht entspricht einer ebenso stark metaphorischen Begriffsverwendung wie der Ausdruck "Integrationsmodus".

Sequenz von Handlungen, die an einen Aktanten geknüpft ist. Die strenge Trennung von Diskurs und "Handlungen" grenzt also den Diskurs selbst gegen eine Leerstelle ab, als deren Paraphrase er keinesfalls gelesen werden soll. Die Ebene der "Funktionen" dagegen ist Rozanovs Texten ebenfalls nachzuweisen; bloß ist von den Ebenen der "Handlungen" und der "Narration" vollständig losgelöst. Die "Funktionen" sind nicht narrative oder handlungsgenerierende Keime einer "Erzählung", sondern beziehen sich auf Normen, Ideologeme usw., die im Text der Erzählung oft nicht explizit werden, vor allem nicht in Form von stereotypen Satzfügungen, Motiven oder z.B. typologischen (mimetischen) Mustern wie Fragen – Antworten, Suchen – Finden usw. Es kann somit auch keine Unterscheidung zwischen reinen "Funktionen" (sich also als „metonymisch“ erweisende) Relationen und metonymische "Indizien" getroffen werden. Zusätzlich ist die „sprachliche Funktion“²⁶⁸ der "Funktionen"²⁶⁹ durch die Nichtfiktionalität blockiert. Barthes weist darauf hin, daß Tomaševskij (und weniger stark auch Propp) bereit waren, dem Protagonisten narrative Bedeutung für die "Funktionen" innerhalb der "Erzählung" abzusprechen²⁷⁰, ohne allerdings die Aristotelische Konsequenz für das Modell in Erwägung zu ziehen. Aristoteles definiert die "Handlungen" dadurch, daß er darauf hinweist, daß es "Mythos" ohne "Ethos" (d.h. auch durch Aktanten bzw. Protagonisten repräsentierte Charaktere) innerhalb einer Handlung geben könne, nicht aber "Ethos" ohne "Mythos". Im Rahmen des Rozanovschen Texts muß dieses Modell jedoch gegen sich selbst gewendet werden. Da "Handlungen" nicht stets vorhanden sind, kann es in dem Fall da keine Ebene der Handlung "erzählt" erzählt werden soll, durchaus sein, daß es "Ethos" ohne einen (fiktionsgarantierenden bzw. fiktionsgenerierenden) "Mythos" gibt. Die Nichtfiktionalität zerstört somit nicht die "Erzählung" als Möglichkeit, sondern sie schafft anstelle der "Erzählung" (die nun völlig im Diskurs aufgeht) mit denselben Ebenen (bzw. ihren Negationen) ein komplexes Gebilde, wobei aber der „Verknüpfungsmodus“ der Erzählebenen aufgelöst ist zugunsten einer übergeordneten Dominante der nun defunktionalisierten "Funktion", die auf "Funktionen" außerhalb der Erzählung selbst Bezug nimmt und die durch ihre Nichtfiktionalität gleichsam metamimetisch abstützt.

Der mithin provozierendste Aspekt der Literarizität Rozanovs ist sicher, daß Rozanov, gerade indem er die Grenze zur "Literatur" nicht überschritten hat, die Existenz dieser Grenze problematisiert hat. Diese Technik, soweit könnte man einer dekonstruktiven Interpretation²⁷¹ rechtgeben, legt eine schmerzliche Spur durch alle möglichen Lektüren²⁷². Doch mit diesem dekonstruktiven Akt, einer quasi negativen Literarizität oder einer "Erzählung", die ihre eigene Funktion negatiert, kann sich Rozanovs Fähigkeit als Künstler nicht erschöpfen. Es ist im Fortgang dieser Arbeit also ein Literaturbegriff zu suchen, an dem Rozanovs Texte als Ganzheiten auch positiv darzustellen und zu messen sind. Erst nach dieser Etablierung eines solchen kohärenten Literaturbegriffs kann auch sinnvoll zwischen verschiedenen, jeweils als Entitäten verstandenen Texten Rozanovs in Hinblick auf ihre Literarizität differenziert werden. Deshalb soll das Material der Untersuchung im weiteren das Gesamtwerk Rozanovs sein. Daß bisher, wenn auch letztendlich ohne plausible Begründung, die Texte der „Trilogie“ immer als literarische den „unliterarischen“ restlichen gegenübergestellt wur-

²⁶⁸"Funktion" hier wiederum in der von W. v. Humboldt eingeführten und von Propp wiederaufgegriffenen Bedeutung.

²⁶⁹Vgl. Barthes 1988, 112.

²⁷⁰Barthes 1988, 122.

²⁷¹Vgl. z.B. die Reihe der Arbeiten von Grübel 1992; 1993; 1993b; 1993c.

²⁷²Es ist jene "schmerzliche Spur" der Enttäuschung, die entsteht, wenn der Text, dem man seine Liebe zu erklären versucht, nicht der narzisstischen Repräsentation entsprechen will. Wo die "primäre Identifizierung" mißlingt, muß das Interesse auf den Graben (abjet) verschoben werden, der zwischen dem Bedürfnis und der Repräsentation liegt; vgl. Kristeva 1982, 33ff.

den, gibt hier auch die Möglichkeit, genauer nach Unterschieden und Ähnlichkeiten zu fragen und so besonders auch diese Texte neu zu problematisieren.

5. Nichtfiktionale Kunsttexte

Rozanov lehnt nicht nur für sich die Literatur ab, sondern er lehnt "Literarizität" überhaupt ab, und d.h. für ihn die Involviertheit des Wortes im Dienst der Fiktionserzeugung.

Не литература, а *литературность* ужасна; литературность души, литературность жизни. То, что всякое *переживание* переливается в играющее, живое слово: но этим все и кончается, – само *переживание* умерло, нет его. Температура (человека, тела) остыла от слова. Слово не возбуждает, о нет! оно – расхолаживает и останавливает. Говорю об оригинальном и прекрасном слове, а не о слове «как себе». От этого после «золотых эпох» в литературе наступает всегда глубокое разложение всей жизни, ее апатия, вялость, бездарность. Народ делается, как сонный, жизнь делается, как сонная. Это было в Риме после Горация, и в Испании после Сервантеса. Но не примеры убедительны, а существенная связь вещей.²⁷³

Nicht die Literatur, sondern *die Literarizität* ist schrecklich; die Literarizität der Seele, die Literarizität des Lebens. Das, was jedes *Erleben* ins spielerische, lebendige Wort überträgt: doch damit hört dann auch alles auf, – das *Erleben* selbst erstirbt, gibt es nicht mehr. Die Temperatur (des Menschen, des Körpers) kühlt durch das Wort ab. Das Wort regt nicht auf, o nein! es – ermüdet und hält auf. Ich spreche vom originalen und herrlichen Wort und nicht vom Wort „als solchem“. Daher folgt auf die „goldenen Epochen“ der Literatur immer eine tiefgreifende Auflösung des ganzen Lebens, ihre Apathie, Schläffheit, Begabungslosigkeit. Das Volk gibt sich wie schlafend, das Leben gibt sich wie schlafend. So war es in Rom nach Horaz und in Spanien nach Cervantes. Überzeugend sind aber nicht die Beispiele, sondern die wesentliche Verbindung der Dinge.

Im folgenden soll versucht werden, die Stellung und Funktion der nichtfiktionalen Literatur zu bestimmen; einer Literatur des "lebendigen und herrlichen Worts", dessen "Temperatur" mit dem "Erleben" übereinstimmt. Allgemeine Kategorien, welche die Problematik beleuchten, ohne noch speziell als Antworten auf die einzelnen Fragestellungen Rozanovs bezogen zu sein, beleuchten mehrere Aspekte.

– Sie können dazu beitragen, wenigstens die problematischen Punkte bei einer Erweiterung des Literaturbegriffs allgemein faßbar zu machen.

– Sie beleuchten eine zentrale Frage der ästhetischen Theorie, welche die postmoderne Theorie der letzten Jahrzehnte konsequent umgangen hat. Der Grund mag darin liegen, daß die postmoderne Theriefreudigkeit auf jene künstlerische Dynamisierung nichtfiktionaler Texte hofft, die sie allerdings nicht selbst thematisieren mag und als Nullstelle umkreist. Postmoderne Theorie interessiert sich durchweg für die Umwertung literarischer Texte in nichtliterarische²⁷⁴. In der hermeneutischen Praxis verschiedenster Schulen werden Romane zu Philosophien, Gedichte zu psychoanalytischen Quellen usf. Die "Deonstruktion" als

²⁷³Rozanov 1990, 171f; vgl. dazu auch Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution, die ebenfalls von "Perioden" ausgeht, "in denen die *literaturnost* an Kredit verliert"; Hansen-Löve 1978, 543.

²⁷⁴Dies ist die Arbeitsbewegung einer auf Heidegger zurückreichenden Interpretationspraxis, wie sie von Derrida wiederaufgenommen worden ist. In "Kraft und Bedeutung" erarbeitete Derrida schon 1963 das Manifest dieses Verfahrens, das die Schrift primär vor die Rede setzt – freilich um den Preis, daß das Literarische tertiär wird. Diese Konsequenz rechtfertigt Derrida unter Hinweis auf Nietzsche; vgl. Derrida 1976, 50ff. Argumente zur dieser „Entkräftung“ der Literatur hat zuletzt F.P. Ingold 1992 besonders in Hinblick auf die russische Literatur diskutiert.

methodisches Paradigma der Postmoderne²⁷⁵ arbeitet gerne in einer Richtung: Zur Erhaltung eines fragwürdigen Philosophiebegriffs wird auf Kunst verzichtet, etwa indem der literarische Text, seine autonome Ästhetik zugunsten einer Rettung des Anspruchs einer ästhetischen Theorie destruiert wird.

– Schließlich verdeutlicht eine Theorie des nichtfiktionalen literarischen Texts auch die existentielle künstlerische Situation Rozanovs, die dieser praktisch vom Ausgang bis zu den Grenzen ausgeschritten hat. Hier bereitet sich jene letztlich ebenso zentrale wie unbeantwortbar implizite Frage vor, deren Antwort tautologisch bleiben muß: War es Rozanov um eine Dekonstruktion des Nichtfiktionalitätsbegriffs zu tun, etwa im Sinne einer negativ definierten Metaphysik nach Nietzsche? Oder gilt sein Bemühen eher einer radikalisierten Mimesis, die unter der Bedingung des „Zerfalls aller Werte“ zumindest die Macht der Faktizität herausstreicht²⁷⁶?

Der literarische Text soll hier zuerst einmal im Sinne der auf Šklovskij zurückdatierenden Rozanovinterpretationen verstanden werden: als ein dominant künstlerischer Text, ein Kunsttext. Literatur bezeichnet nicht nur eine Meinung, die ein beliebiger Rezipient auf einen beliebigen Text applizieren kann, sondern verweist auf den quantitativen wie qualitativen Status des Texts. Literatur ist ein Gegenstand, ein real existierendes Objekt, dessen wie auch immer beurteilte Qualität sich immer nur an einzelnen, ausgewählten Texten darstellen läßt – im sophistisch ausgespielten Extremfall sogar ohne Zutun eines Interpreten. Obwohl radikaler Essentialismus natürlich selbst eine „Kunstsituation“ konstruiert, die es nicht geben kann, bleibt ein Werk der Literatur doch Literatur, ein Werk der Kunst doch Kunst, auch wenn es als solches nicht wahrgenommen wird²⁷⁷.

„Literatur“ bedeutet, daß geschrieben worden ist; der Begriff ist grammatisch passiv und perfektiv gebildet. Der Begriff transportiert aber auch den Anspruch eines Texts: er hält den kommunikativen Charakter fest. Aber er erteilt auch den Verweis auf dessen Kunstcharakter. Selten ist er konkret dahingehend in Frage gestellt worden, wie Kategorien für die Kunsthaltigkeit nichtfiktionaler Literatur aussehen sollen. Dabei lassen sich grob drei verschiedene Antworttendenzen unterscheiden.

– Nichtfiktionale Literatur kann/will als solche keinen Anspruch auf Rezeption als Kunstwerk anmelden. Die Frage ist, wie immer sie beantwortet würde, irrelevant. Keine traditionelle Poetik der russischen Literatur (weder einer primären noch einer sekundären Stilformation) enthält ästhetische Normen für nichtfiktionale Literatur; dagegen werden oft Rhetoriken als literarische Poetiken oder zumindest als Hilfsmittel für letztere benutzt²⁷⁸.

²⁷⁵Frank 1984, 16.

²⁷⁶Hermann Brochs trilogischer Roman *Die Schlafwandler* ist in seinem letzten Teil durchzogen von einem Essay "Der Zerfall aller Werte", der den „Zerfall“ auf den vorliegenden Roman selbst appliziert, indem er seine Gattungsexistenz parasitär destruiert; vgl. Broch 1978, 701: "Gleichgültig ob Spiegel- oder Zerrbild, als Wertesystem imitiert jedes Partialsystem die Struktur des Totalsystems, und soweit dessen Erkenntnisse prinzipiell und formal sind, müssen sie sich im kleineren Verbands wiederholen und bestätigen; die inhaltlichen Abweichungen hingegen, notwendig, weil kein System sich selbst als „böse“ bezeichnen kann, müssen in der Einschätzung des Irrationalen liegen." Inhaltlich kommentiert der Essay bei Broch die Ereignisse des Kriegsendes und der Revolution von 1918, also jener „Apokalypse“, die sich in der Negation erweist: "Denn Revolutionen sind Auflehnungen des Bösen gegen das Böse, Auflehnungen des Irrationalen gegen das Rationale im Gewande einer entfesselten Vernunft [...]; ebd., 702. In II.6.e. dieser Arbeit wird auch noch näher darüber zu diskutieren sein, inwiefern z.B. der Essay erst durch seine Integration in den Roman, etwa bei Hermann Broch, bei Musil und schon bei Tolstoj, zu einem dominant literarischen Text wurde.

²⁷⁷Oft ist von polemischen Kritikern darauf hingewiesen worden, daß der Begriff "Struktur" seit dem Prager Kreis in dieser Hinsicht nur den emphatisierten Wertaspekt der idealistischen „Geist“- oder „Gehalts“-Vorstellung wiederaufgreift; vgl. Hansen-Löve 1978, 215; Wellek VII, 413ff.

²⁷⁸Vgl. zur Poetik der Romanik Zelinsky 1975; zur „Rhetorik“ der Karmzin-Tradition Murašov 1993, 72ff.

– Nichtfiktionale Literatur hat erst und ausschließlich dann auch Kunstcharakter, wenn sie Interferenzen mit fiktionaler Literatur aufweist, z.B. wenn gleiche rhetorische Verfahren in der gleichen historischen Epoche, eventuell auch vom selben Autor, sowohl in fiktionalen als auch in nichtfiktionalen Texten angewandt werden. Der Kunstcharakter bestimmt sich dann eventuell auch durch den Status der vergleichbaren Formen (Gattungsähnlichkeiten, Erzählperspektivik, Darstellungskonventionen, Verfremdungsverfahren) im ästhetischen Kanon der fiktionalen Literatur. Dabei wird konventionell bei Fragen der Gattungspoetik bzw. bei mehr oder minder austauschbaren Diskursen nach Beispielen für mögliche Interferenzen gesucht und die Abhängigkeit nichtfiktionaler von fiktionalen Prosaformen behauptet.

– Nichtfiktionale Literatur ist, nach dem Minimalkonsens der Kantschen Ästhetik²⁷⁹, Teil der Literatur, wenn sie allgemein als solcher betrachtet wird. Die nähere Definition des Begriffs der Allgemeinheit definiert hier verschiedene Untergruppen: solche einer rein historisch-programmatischen Betrachtung, solche einer Rezeptionsästhetischen Betrachtung, solche einer soziologischen oder soziologischen bzw. ideologischen Kontroll-Lektüre. Der Nachteil dieser letzten Gruppe von Definitionen ist offensichtlich. Man reduziert etwas, von dem man möchte, daß es ein Kunsttext sei, auf den Status einer Quelle, die nachweist, daß es ein Kunsttext sei. Hier definiert sich sofort eine implizite Axiologie, die entscheidend in die Vorstellung von Kunst selbst eingreift. Im besten Fall thematisiert nämlich solch ein nichtfiktionaler Quellentext seine Zugehörigkeit, beziehungsweise seinen Anspruch auf Zugehörigkeit zum Gebiet der Kunst. So ist der ideale nichtfiktionale Text derjenige, der selbst von Kunst als einer nichtfiktionalen Erscheinung spricht. Dies konveniert mit einer ausgesprochen philologischen Axiologie: Der ideale Kunsttext ist der Text, der Kunst selbst thematisiert²⁸⁰. Diese Ästhetik entspricht einer idealistischen Tradition, kann aber nur von Zynikern als pragmatisch bezeichnet werden. Auch eine Begründung in der formalen Ästhetik der Herbartischen Tradition wäre möglich²⁸¹, so etwa die von B. Christiansen in seiner *Philosophie der Kunst* ausgeführte Unterscheidung zwischen dem "Kunstwerk" und dem "Ästhetischen Objekt"²⁸². Der nichtfiktionale Text wäre so kein Kunsttext, sondern ein ästhetisches Objekt, das nur als Kunsttext betrachtet würde – und sich eben im besten Falle auch noch selbst als Kunstwerk reflektierte.

Neuerdings hat nun G. Genette das Problem des nichtfiktionalen Texts als Kunsttext im Licht postmoderner Rezeptionsästhetik beleuchtet²⁸³. Seine Betrachtungen korrigieren eigene ältere Ansätze, versuchen aber vor allem die strukturalen Ansätze R. Jakobsons weiterzuentwickeln. Sie sind umso mutiger, als sie sich nicht in einen Relativismus zu retten versuchen, sondern eine kohärente, allerdings selbst nicht reflektierte oder an einem umfassend analysierten Objekt beleuchtete Ansicht manifestieren. Die im folgenden an Genette geübte Kritik ist als Versuch einer Erweiterung der oft außerordentlich verknüpften Gedankenführung gedacht, welche auf Quellen und Querverweise durchweg verzichtet. Gleichermäßen muß der französische Hintergrund immer noch auf einen für die Slavistik gebräuchlichen

²⁷⁹Vgl. Kants "Erklärungen" in der "Analytik des Schönen" seiner *Kritik der Urteilkraft*: "Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt" und "Schön ist das, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird"; Kant X, 134; 160.

²⁸⁰Deutlich wird die Gefahr dieser Axiologie, wenn man Gattungsmodelle daran knüpft. Schon Müller-Seidel 1965, 104f hat gegen die Entgegensetzung der Begriffe "Stimmigkeit" und "Stilbruch" polemisiert. Es ist zu einfach, zu behaupten, derjenige Roman sei der beste, der am "stimmigsten" und "bruchlosesten" die Gesetze des Genres erfülle. Auch eine Umformulierung dieses Modells durch negative Dialektik rettet den Ansatz nicht. Rozanovs Texte schaffen nicht deshalb eine Qualität außerhalb der Gattungstradition, weil sie sich der "Stimmigkeit" verweigern und den "Stilbruch" zum Gesetz erheben.

²⁸¹Vgl. Poggi 1977, 272ff.

²⁸²Christiansen 1911, 40f; vgl. auch Hansen-Löve 1978, 191.

²⁸³Genette 1992; vgl. dazu auch die ältere Arbeit von Genette 1972.

Wissenschaftsbegriff appliziert werden; durch diese Applikation kann Genette auch produktiv ergänzt werden, wo Defizite unübersehbar sind²⁸⁴. Auch Genette versucht einen seiner Ansicht nach zu engen tradierten Literaturbegriff zu erweitern. Sein Ausgangspunkt ist der formalistische Ganzheitsanspruch (repräsentiert durch den Strukturbegriff), der sich in der Jakobson'schen Ersetzung der Frage nach der Literatur durch die Frage nach der Literarizität terminologisch konkretisiert. Genette führt die beiden "Konditionen" für Literarizität, nämlich "Fiktionalität und/oder Poetizität" auf Aristoteles zurück. Zuerst referiert Genette "konstitutive" und "essentialistische" Literaturbegriffe wie Mimesis, die quasi noch vor der Notwendigkeit einer Explikation von Poetik stehen²⁸⁵. Diese aber sieht Genette durch Aristoteles komparativen Ansatz überwunden, der Poetik durch den Vergleich von Medien, Gattungen usw. definiert. Auch die von Genette wiederaufgegriffene Frage des wortkünstlerischen, poetischen Texts als eines nichtfiktionalen Texts ist hier nicht von Interesse; sie entpuppt sich vielmehr auch bei Genette als ein Scheingefecht, das eine Beantwortung der eigentlich gestellten Frage verschiebt. Aus einer absoluten Frage wird eine kausale: Wann ist ein nichtfiktionaler Prosatext literarisch?

Einen anderen Rückzug aber versperrt sich Genette konsequenter als seine strukturalistischen Vorläufer²⁸⁶.

Am schwersten jedoch wiegt nicht jene Konkurrenz oder vielleicht sogar wünschenswerte partielle Doppelzugehörigkeit – doppelt genährt hält besser, und darum ist es sicher nicht schlecht, wenn ein Text zwei Literarizitätskriterien zugleich genügt: durch den fiktionalen Inhalt und die poetische Form. Am schwersten wiegt vielmehr die Unfähigkeit unserer beiden essentialistischen Poetiken, in einer – sei es auch gewaltsamen – Verbindung zusammen die Totalität des literarischen Gebiets zu erfassen, denn was sich ihrem Doppelzugriff entzieht, ist das sehr beträchtliche Feld dessen, was ich provisorisch die nichtfiktionale Prosaliteratur nennen möchte: Geschichtsschreibung, Redekunst, Essai und Autobiographie beispielsweise, von einzelnen Texten, die aufgrund ihrer extremen Singularität keinerlei Gattung angehören, nicht zu reden. Vielleicht ist es jetzt klarer, warum ich oben die essentialistischen Poetiken geschlossene Poetiken genannt habe: für sie gehören der Literatur nur Texte an, die *a priori* durch das generische oder vielmehr archigenerische Siegel der Fiktionalität und/oder Poetizität geprägt sind. Damit erweisen sie sich als unfähig, Texte zu erfassen, die dieser kanonischen Liste nicht angehören und je nach den Umständen, ich möchte fast sagen je nach gewissen Hitze- und Druckverhältnissen, in das Gebiet der Literatur eintreten und es wieder verlassen zu können. Hier ist der Punkt erreicht, wo offensichtlich auf jene andere Poetik, die ich *konditionalistisch* nenne, zurückgegriffen werden muß.²⁸⁷

²⁸⁴Hinsichtlich der Kritik an Genette (z.B. durch Ju. Levin, W. Schmid, Weststejn, Waszink) muß sich auch eine strukturalistisch avanciertere Slavistik vorhalten lassen, daß ihr dogmatischer Versuch, die Verquickung von Rhetorik und Literarizität zu vermeiden, die Überprüfung am Fall des nichtfiktionalen literarischen Texts bisher sehr bewußt ausgeklammert hat, was die primitivste Kritik an allen Formen des „Formalismus“ zu rechtfertigen scheint (wie sie etwa Rancour-Laferriere 1992 wieder übt).

²⁸⁵Genette 1992, 14f. Genette betrachtet Probleme wie Mimesis als "archigenerisch" (ebd., 26); er entpuppt sich so als ein strengerer Husserlianer als Jakobson, auf den er sich beruft. In diesem Zusammenhang wird auch verständlich, warum Genette die arbiträren Begründungen der Aristotelischen Poetik für unzulässige Tautologien hält.

²⁸⁶Leider führt Genette seinen eigenen theoretischen Ansatz letztlich nicht aus, sondern sucht im Fortgang seiner Argumentation zahlreiche andere Schauplätze auf, die nicht unbedingt mit der These rückgekoppelt sind. Das Buch besteht aus vier Kapiteln, wobei die beiden letzten die Fragen der beiden ersten scheinbar völlig vergessen haben. Genette entwirft etwa ein Konstrukt, das die Sprechakttheorie Searles gleichzeitig als Argument und als Autorität für Beweise bemüht. Dabei wird völlig verwischt, daß es sich bei Searles Sprechakten nicht um Diskurse oder Texte, sondern um Einheiten handelt, die kleiner sind als Sätze oder höchstens Satzlänge haben. Eine genauere Anwendung des sprachlogischen Ansatz der Linguistik werde ich im vierten Teil dieser Arbeit in einem Exkurs zu Čechov diskutieren.

²⁸⁷Genette 1992, 26.

Genette verwahrt sich gegen Barthes ästhetischen Lustbegriff²⁸⁸ genauso wie gegen die Bindung des Literarizitätskriteriums an irgendeine Form der Axiologie. Wenn ein Sonett Literatur ist, dann ist jedes Sonett Literatur, unabhängig davon ob es sich um ein, aus welchen Bewertungsmaßstäben auch immer so bezeichnetes, gutes oder miserables Stück seiner Gattung handelt²⁸⁹. Schließlich will Genette den herkömmlichen und, wie er zugesteht, konstitutiv konsistenten Literaturbegriff auch nicht mehr umdefinieren; er eröffnet neben dieser Fiktionskonstitution vielmehr einen zweiten Texttyp, der ebenfalls Literarizitätskriterien entspricht, aber eben nicht denen der Fiktionsliteratur. Genette rechnet diesen Text dann nicht der Kategorie der Fiktion zu, der für ihn fraglos Literatur ist, sondern, wie er es nennt, der "Diktion"²⁹⁰. Dieser Diktionstext definiert seine Literarizität "rhematisch": "[...] entnehme ich auch hier der Linguistik sehr frei den Term *Rhema*, um, im Gegensatz zum *Thema* eines Diskurses, den Diskurs als solchen zu bezeichnen (ein Titel wie *Petits Poèmes en prose* ist rhematisch, weil er nicht wie *Le spleen de Paris* den Gegenstand dieser Sammlung benennt, sondern in gewisser Weise die Sammlung selbst: nicht was sie *sagt*, sondern was sie *ist*)"²⁹¹. Daß der Essentialismus hier nur verlagert²⁹², nicht aber überwunden ist, ist leicht zu sehen. Was aber gewinnt man durch die Verlagerung? Genette definiert den Kunstcharakter des Prosatexts (jedes Prosatexts) also nicht durch die Thematik und Motivik, sondern mit Hilfe der Selbstdefinition des Diskurses. Die Gefahr ist zuerst einmal, daß nichtliterarische Texte nur dann im Rahmen der "Diktion" zu literarischen werden, wenn sie selbstreferentiell sind, d.h. wenn sie selbst über ihre Literarizität reflektieren. Die eigenen Prämissen, darunter konstitutiv Jakobsons Wahrnehmungskategorie, werden dabei "vom Dampfer der Geschichte" geworfen²⁹³.

²⁸⁸Genette 1992, 27.

²⁸⁹Genette 1992, 30f. Es geht allerdings am Kern des Problems vorbei, wenn Genette hier seinen essentialistischen Anspruch nur am synchronen Textsortenbegriff statuiert. Die interessantere Frage nach einer diachronen Verschiebung solcher Kriterien ist damit nur indirekt beantwortet. Kann ein Text (unabhängig von rezeptionsästhetischen Erwägungen) in einer historischen Epoche die hinreichenden Kriterien für Literarizität erfüllen, in einer anderen aber nicht? Gibt es so etwas wie einen historischen oder kulturspezifischen Code aus Normen für Literarizitätskriterien, der sich nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten, entsprechend bestimmter Abhängigkeiten modifiziert? Der Versuch, sich von der Kultursemiotik zu distanzieren, ist motiviert durch deren vorurteilsbefrachtete und immer der Manipulierbarkeit verdächtige, oft auch unverbindliche All-Anwendbarkeit. Andererseits birgt der Verzicht auch Gefahren, die eine Traditionslinie sichtbar machen, welche in Hinblick auf Rozanov von Interesse ist. Konkretisiert man die Konsequenzen von Genettes Literarizitätsbegriff, der hier durchaus in orthodoxer strukturalistischer Tradition steht, so erscheint das Konstrukt einer Literarizität ohne Literatur. Und hier schließt Genette doch wieder an jene „koloniale“ Poetik des nichtfiktionalen Texts aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, die sich Kultiviertheit ohne Kultur denken konnte. Dieser manchmal unbequeme Anspruch haftet den Texten von C. Lévi-Strauss ebenso an wie der älteren Generation um Durkheim und Cassirer. Sie entstammt vor allem einer englischen Tradition, gipfelnd in der „viktorianischen Kritik“ eines Ruskin und Swinburne; vgl. Feyereabend 1980, 68ff. Diese „Kritiker“ stilisierten sich als Kulturträger inmitten einer kulturlosen Umwelt, der sie ihre hochartifizialen, nichtfiktionalen und doch literarischen Texte mehr vorenthielten als präsentierten. Nicht erst Nabokov, sondern gerade der Merežkovskij-Kreis und die Peterburger Kulturwelt um *Mir iskusstva* imitierten diesen Habitus und propagierten ihn implizit oder programmatisch. M. Kuzmin hat ihm in seiner Novelle *Kryl'ja* ein Denkmal gesetzt – in Form eines nichtfiktionalen Essays innerhalb eines fiktionalen Texts, der freilich selbst von Zinaida Gippius nicht mehr als solcher verstanden werden konnte. Sie empörte sich entsprechend nicht über den skandalösen nichtfiktionalen Inhalt, sondern über dessen fikionalisierte Bloßstellung; vgl. Kuzmin 1, 218ff.

²⁹⁰Genette 1993, 32f.

²⁹¹Genette 1992, 32f.

²⁹²Wohin die Verlagerung eigentlich führen müßte, scheint nach der Erfahrung Heideggerschen Lektüren klar: ins Feld der Problematisierung der Interferenz von Sprache und Ontologie. Umso erstaunlicher ist es, daß Genette (und wie ich glaube, zurecht) im folgenden den Ausweg im Empirismus der amerikanischen Sprachphilosophie erhofft und nicht im kritischen Bezug auf die Husserl-Tradition.

²⁹³Vgl. das Manifest des russischen Futurismus in Chlebnikov II, 107. Manifestär ist die "Diktion" im Gestus ihrer Setzung, die auf die eigenen Prämissen verzichtet. Genette bietet ja, etwa für seine Kategorien "Poëtizität" und "Literarizität" keine neuen Kriterien. Im Gegenteil verhält er sich so, als ob es sich bei

Zur Literatur gehören nun also drei Kategorien von Texten. Erstens alle Fiktionstexte, zweitens alle Texte die ein konventionalisiertes Poetizitätskriterium erfüllen (d.h. z.B. eine konventionell eingeführte Metrik oder Strophik); eventuell kann dieses Poetizitätskriterium rezeptionsästhetisch ausgeweitet werden, wobei dann alle Texte zur Literatur gehören, die in Fragestellung auf das Poetizitätskriterium als Literatur rezipiert werden, worauf Genettes geschicktes Beispiel mit den Prosagedichten hinzuweisen scheint. Diese konstituieren ihre Literarizität nicht über Fiktionalität, sondern über ein erweitertes Poetizitätskriterium "rhematisch"; unklar bleibt allerdings, ob nur Texte, die sich selbst rhematisch bezeichnen oder alle Texte berechtigterweise in den Kanon der Literatur eingeordnet werden können, etwa weil der Absatz im Prosatext als eine der Strophik analoge Form der rhythmischen Gliederung von Texten das Poetizitätskriterium bereits erfüllt.²⁹⁴

Der Diktionstext thematisiert also seine eigene Struktur; er ist "rhematisch", wenn er Literatur sein soll. Nun transportiert bereits die Bezeichnung "Diktion" ein Gutteil der problematischen Großzügigkeit von Genettes Vorgehen. Der Begriff "Diktion" hilft den Begriff „Diskurs“ vermeiden. In beiden Fällen handelt es sich um in einem Text verwandelte mündliche Rede. Während der Diskurs eine typisierte und unbewußt verinnerlichte Form der Rede meint, in die eine stilisierende Praxis metatextuellen Gebrauchs (als *Habitus*²⁹⁵, der eine Werthaltung demonstriert oder, wie es Mukařovský nannte, als "semantische Geste") eingesetzt werden kann, definiert sich "Diktion" eher durch den bewußt stilisierten Einsatz von kulturell spezifizierten Bildungselementen.

Rhetorik als Garant der Ästhetik ist in der jüngsten Entwicklung der Literaturwissenschaft vor allem mit dem Namen P. de Mans verbunden. De Mans Interpretationen beziehen sich jedoch meist auf anerkannte Texte, die entweder Literarität als Prosafiktion oder Poetizität durch Gedichtformen (das Sonett bei Baudelaire und Rilke) garantieren²⁹⁶. Daneben inter-

den strukturalistischen Oppositionsdefinitionen nach dem Modell von Jakobsons Pasternakaufsatz ("metonymisch"/"metaphorisch") um Überwundenes handelte. Dennoch folgt Genette dieser Jakobsonschen Methode sogar zur Erzeugung von Terminologie; vgl. Jakobson, in Mierau 1990, 237ff. So bezeichnet Genette seine Begriffe "Fiktion" und "Diktion" als "Modi". Eine derartige Vorgehensweise verliert aber ihre Berechtigung, wenn Begriffe nicht mehr differentiell im Sinne der Wahrnehmungsfunktion, sondern essentiell begründet werden. Ich habe hier eben deshalb auf den Begriff "Modus" verzichtet, weil seine semantischen Implikationen dazu verleiten, ihn auf die Syntax und Grammatik des exponierten Denkens selbst anzuwenden. Dies kann als Musterbeispiel für den illokutiven Akt der überzeugenden Rede dienen, kaum aber als Maßnahme einer „kritischen Theorie“, die ihre Terminologie distanziert als Werkzeug benutzt, um den Wahrnehmungsakt zu analysieren. Vgl. Adorno 1973, 171f; Göttnner/Jacobs 1978, *Der logische Bau von Literaturtheorien*.

²⁹⁴ So wie Sinjavskij „Opavšie list'ja“ quasi als Gattungsbezeichnung einführt (s.o.), rekonstruiert er genau jene "rhematische" Dimension der Werkabsicht (soweit sie im Titel Programm wird), die Genette beschreibt..

²⁹⁵ Vgl. Bourdicu 1970.

²⁹⁶ De Man, das wird an seiner Rilkeinterpretation besonders deutlich, favorisiert Texte, die ohne Schwierigkeit einem streng formalisierbaren Textsortenbegriff zuzuordnen sind. So polemisiert er gegen die frei rhythmisierte Odenlyrik der *Duineser Elegien* und für den Klassizismus der *Sonette an Orpheus*; de Man 1989, 77ff. Auch D. Martyn (in Bohrer 1993, 14) bemerkt, "daß nicht allein de Mans *Allegories of Reading*, sondern auch alle seine späteren Arbeiten, einschließlich der angekündigten, durch seinen Tod abgebrochenen Projekte, ausnahmslos kanonischen Autoren ersten Rangs gewidmet sind." In diesem Widerspruch erblickt Martyn einen Gewinn, den er mit einem Blick auf de Mans Essaysammlung *Blindness and Insight* allerdings selbst nur in einer Anmerkung zu lösen wagt: "Demnach besteht der Kanon nicht aus den „an sich“ spezifisch literarischen Texten, sondern umgekehrt: Die Literatur ist eine Funktion des Prozesses „Kanon“." (ebd., 32f) Einmal abgesehen von der oszillierenden Meta-Hermeneutik der nicht näher eingeführten Begriffe "Prozeß" und "Funktion", ist das Argument allenfalls eine rhetorische Regression in die Sophistik. Selbst wenn die Literatur nur eine falsche Lektüre ihrer Literari(zi)tät ist, und auch wenn Texte, je kanonischer sie sind, desto mehr falsche Lektüren zugelassen haben (oder ertragen mußten), beweist das nicht, daß Literatur eigentlich rhetorisch ist; vgl. W. Lange in Bohrer 1993, 339).

pretiert de Man auch theoretische Texte aus der Tradition der späten Aufklärung zwischen Rousseau und dem deutschen Idealismus, deren Ende er bei Nietzsche formuliert sieht²⁹⁷. Nietzsches Thesen übernimmt de Man als eigene Maximen. Doch auch Nietzsches Texte zieht er weniger als Beispiele seiner literarischen Rhetorik, denn als theoretische Autorität heran. De Mans Lektüren verstehen sich selbst als Fiktionsprozesse: Ein Text, von dem behauptet wird, er sei rhetorisch, wird in einer "Lektüre" aus seiner Linearität herausgerissen, seines "Sprechens" beraubt. Für die Lektüre Rozanovs ist de Mans Ansatz insofern aufschlußreich, als zumindest die argumentative Struktur der Zerstörung des Literaturbegriffs sich wiederholt²⁹⁸. "Signifikant"²⁹⁹ ist auch, wie sehr de Man den "Erfolg" seiner Lektüren der Tatsache verdankt, daß er auf der Forderung insistierend, das Eingeforderte nicht zu tun bereit ist. Das ist in seinem Sinne von hermeneutischer Konsequenz, denn „die Forderung“ selbst ist eine Allegorie. Wenn alle Texte rhetorisch sind, also "Diktion", dann wird der Literaturbegriff nur von einem Kanon von Texten bestimmt, von einer in diesem Kanon repräsentierten Axiologie, den eine allerdings nicht näher definierte, geheimnisvolle Machtinstanz kontrolliert; eventuell ist letztere die Allegorie des „Zufalls“ aus der sog. Chaosforschung³⁰⁰. Die Axiologie also ist es, auf die der nicht oder noch nicht zum literarischen Kanon gehörige Text Einfluß zu nehmen versuchen muß, am besten, indem er das Problem der Wertesetzung rhetorisch thematisiert. Rozanov verurteilt die Literatur als eine verhängnisvolle Tradition der Täuschung durch die Lektüre; der einzige Text, der als Literatur gerechtfertigt ist, ist derjenige, der auch einen außerliterarischen Wert setzt und sich dafür rhetorisch durchsetzt. Wenn Rozanov über Literatur spricht, wertet er ihre Machtlosigkeit als Mangel an "Diktion" seitens der Lektüren der Kritik.

Что же потом и особенного теперь? Все эти трепетания Белинского и Герцена? Огарев и прочие? Бакунин? Глеб Успенский и мы? Михайловский? [...]

Мастерство рассказа есть и *остается*: «Есть литература». Да, но – как *чтение*.³⁰¹

Was kam danach noch und was gibt es jetzt besonderes? All das Gezeter von Belinskij und Gercen? Ogarev und so weiter? Bakunin? Wir und Gleb Uspenskij? Michajlovskij? [...]

Die Meisterschaft des Erzählens ist und *bleibt*: „Es gibt Literatur“. Ja, aber eben – als Lektüre.

Und wie bei de Man spricht innerhalb der Anführungszeichen nicht die Literatur, sondern die Gabe als Allegoriefigur der Lektüre.

²⁹⁷de Man 1989, 47.

²⁹⁸Darüber hinaus kann eine biographische Parallele zwischen Rozanov und de Man, die jene bei beiden anzu treffende Konfrontation von Dekonstruktion und Antisemitismus betrifft, nicht einfach unproblematisiert bleiben. De Mans antisemitische Artikel entstanden während der letzten Jahre des zweiten Weltkriegs, auf dem Höhepunkt des Holocaust, in Belgien, einem Land, in dem es fast keine Juden gab; de Man hat seine antisemitischen Artikel als Jugendsünden zeitlebens verschwiegen; sie wurden erst kurz vor seinem Tode ohne sein Zutun wiederentdeckt und dann als Material und Argument gegen ihn und die ethische „Korrektheit“ der dekonstruktiven Methode ins Feld geführt. Rozanov hat sich lebenslang und intensiv in aller Öffentlichkeit und in Kontakt mit einer Vielzahl von jüdischen Freunden mit der jüdischen Frage leidenschaftlich beschäftigt, wobei er aus eigenen Entgleisungen, ebenso wie aus pathetischen Übersteigerungen seiner Begeisterung keinen Hehl machte und sich zumindest für Irrtümer zu entschuldigen versuchte. Ohne diese hier nur angedeuteten Unterschiede verschweigen zu wollen, kann doch ein Teil der Betrachtungen, die J. Derrida nach dem Bekanntwerden der Vorwürfe gegen de Man veröffentlicht hat, auch zur notwendigen Reflexion auf Rozanov bezogen werden; vgl. Derrida 1990. Derridas Überlegungen treffen sich in weiten Teilen mit denen von Z. Gippius zu Rozanovs Antisemitismus; vgl. Teil III. I.c. dieser Arbeit.

²⁹⁹Zumindest insofern dieser Begriff die ironische Lesung von de Mans Metapheranalyse nachzeichnet; vgl. Serjl 1990, 118ff.

³⁰⁰Daraufhin deuten einige Äußerungen des späten Paul de Man 1984 im Interview mit S. Rosso gemacht hat (de Man 1986, 115-121), wo de Man auf seine Affinität zu Borges, Blanchot und Calvino hinweist. Auch die Interpreten des Nekrologbandes auf P. de Man (Princeton 1991) versuchen sich in dieser Richtung.

³⁰¹Rozanov 1990, 58f.

Es ist das Geschenk des Hörens und das Geschenk des Sehens der Gesichter beim Lesen. In ihnen durchdringen wir die Seele des Menschen.

Nicht jeder versteht die Menschen zu hören. Einer hört Wörter, versteht ihre Beziehung und antwortet in Bezug auf sie. Doch hat er „die Untertöne“ nicht herausgehört, die *Schatten des Klangs* „unter der Stimme“, – aber in diesen und deshalb einzig durch sie sprach die Seele.

Man muß die Stimme auch beim Lesen hören. Denn nicht jeder, „der Puškin liest“, hat etwas mit Puškin gemeinsam, sondern nur, wer die Stimme *des laut Sprechenden* Puškin vernimmt, der die *Intonation* errät, die der lebendige Puškin hatte. Wer beim Seiten Umblättern den „lebenden Puškin nicht hört“, der liest eigentlich gar nicht ihn, sondern jemand anderen an dessen Stelle, der mit ihm zu vergleichen ist, „von gleicher Bildung und dem gleichen Talent wie dieser, und der auch noch über die selben Themen schrieb“ – doch eben nicht *ihn selber*.

Es gibt die Gabe, beim Lesen Stimmen zu hören und die Gabe, sich beim Lesen Gesichter vorstellen zu können. Durch die Gesichter gelangen wir zur Seele des Menschen.

Nicht jeder vermag einen Menschen zu hören. Einer hört Wörter, versteht ihre Beziehung und antwortet in Bezug auf sie. Doch hat er „die Untertöne“ nicht herausgehört, die *Schatten des Klangs* „unter der Stimme“, – aber in diesen und deshalb einzig durch sie sprach die Seele.

Man muß die Stimme auch beim Lesen hören. Denn nicht jeder, „der Puškin liest“, hat etwas mit Puškin gemeinsam, sondern nur, wer die Stimme *des laut Sprechenden* Puškin vernimmt, der die *Intonation* errät, die der lebendige Puškin hatte. Wer beim Seiten Umblättern den „lebenden Puškin nicht hört“, der liest eigentlich gar nicht ihn, sondern jemand anderen an dessen Stelle, der mit ihm zu vergleichen ist, „von gleicher Bildung und dem gleichen Talent wie dieser, und der auch noch über die selben Themen schrieb“ – doch eben nicht *ihn selber*.

In der Engengesetztheit zu Bachtins Dichotomie von Stimme als alternative Gaben liefert Rozanov jener Kritik an der auf Bachtin sich beziehenden Intertextualitäts- und Dialogizitätstheorie die Argumente, wie sie de Man im Rahmen der Dekonstruktion wiederaufgegriffen hat³⁰³. Rozanovs axiologische Autorität ist ebenso unbestimmt wie die de Mans: auch der Hinweis auf die „Seele“ verziert die Selbstermächtigung des Interpreten lediglich rhetorisch. Literatur ist für Rozanov dann Literatur, wenn die Lektüre das Sprechen des authentischen Autors und seiner Autorität wiederherzustellen vermag; Literatur ist erst dann Literatur, wenn sie ganz authentisch und aller Fiktionalität bar ist. Rozanovs Beispiel Puškin ist auch Leseanleitung für die eigenen Texte. Zum Scheitern verurteilt ist jeder Versuch, das Authentische zu notieren. Die Anweisung, die Intonation der Stimme als Garanten durch Diktion festzuhalten, scheitert an jenem Interpretationsspielraum, den auch noch die genaueste Partitur bietet³⁰⁴.

Schon vor Genette hat 1956 N. Frye in seiner *Anatomy of Criticism*³⁰⁵ die These aufgestellt, daß nichtfiktionale und nichtpoetische Texte nur dann Literatur sein können, wenn sie rhetorischer Art sind. Frye trennt streng zwischen Literatur und Literaturkritik, also zwischen primärem und sekundärem Text, wobei nur der erstere künstlerisch sein kann. Obwohl Frye selbstverständlich auf Interferenzen zwischen primären und sekundären Texten Bezug nimmt, gilt für ihn doch grundsätzlich, auch als Garant für das Funktionieren aller systemdestruierenden Interferenzen:

³⁰²Rozanov 1990, 196f.

³⁰³de Man 1989, 105ff.

³⁰⁴Levin 1981, 245-273 spricht von einem „neoklassischen Typ“ der Diktion (povestvovanie) bei Belyj, Remizov und Rozanov für den er die Bezeichnung „avtorskij, pisatel'skij skaz“ vorschlägt. Die Betonung der Mündlichkeit bleibt auch hier implizit, überblendet wird jedoch der Versuch Rozanovs, sich aus der Manipulierbarkeit und schließlich auch aus der Manipuliertheit des „skaz“ als einem durch den Autor in die Schriftlichkeit überführten Figurendiskurs zu lösen. Der Autor, indem er sich selbst als „skaz“ manipuliert, avanciert notwendig zu seiner eigenen Figur; er verliert die Authentizität und wird Rhetorik.

³⁰⁵Zitiert nach der deutschen Übersetzung Frye 1964.

Die Ansicht, der Dichter sei oder könne der endgültige Deuter seiner selbst oder der Theorie der Literatur sein, gehört in die Vorstellung vom Kritiker als Parasiten oder Handlanger, wenn wir zugeben, daß der Kritiker sein eigenes Betätigungsfeld hat und daß er in diesem Bereich Autonomie ausübt, dann müssen wir auch einräumen, daß die Kritik sich im Rahmen eines besonderen Begriffssystems mit der Literatur befaßt. Dieses System ist nicht das der Literatur selber, denn das wäre wieder die Schmarotzertheorie, noch liegt es außerhalb der Literatur, in welchem Falle die Autonomie der Kritik wieder hin-fällig und das ganze etwas anderem einverleibt werden würde.³⁰⁶

Wenn weder der kritische Text noch der wissenschaftliche (etwa der philosophische Text) Literatur im strengen Sinne sein können, so kann nur die "Rhetorik nicht-literarischer Prosa" Element der Literatur sein³⁰⁷. Frye vergleicht also nur rhetorische Stilmittel in literarischen und nichtliterarischen Texten und konstatiert über diese Brücke eine Ähnlichkeit nichtliterarischer Texte mit literarischen. Frye versucht auch streng zu trennen zwischen eigentlicher Rhetorik und Konventionen des Wörterbuchs bzw. der Grammatik. Er betont weniger eine kompositorische als eine inventive Rhetorik als Kennzeichen des Literarischen. Diese beiden Argumente (einschließlich des impliziten Rigorismus) kann man auch bei Rozanov selbst nachweisen. Kompositorische Rhetorik war Rozanov jedenfalls zuwider³⁰⁸. Er vermeidet Einteilungen und Kategorisierungen, ironisiert rhetorische Standardformeln der Erörterung, wenn er räumliche Strukturen wie "neben", "andererseits", "hinauf", "hinunter", "unter" usw. nur als Diskursteile in Anführungszeichen oder Kursiven verwendet. Literarisch oder rhetorisch komponierende Point-of-view Tropen wie "wenden wir uns nun dem ... zu" oder "kehren wir zu dem vorher Besprochenen zurück"³⁰⁹ vermeidet Rozanov. So wie er keine Roman-kapitel über Figuren komponierte, komponierte er auch keine rhetorisch komponierte Erörterung über Themen. Der Verzicht auf ein herkömmliches Sujet wird nicht bereits "rhe-matisch" durch den Rückgriff auf eine rhetorisch definierte Gattung kompensiert³¹⁰. Dage-gen benutzt Rozanov stark die Technik einer Rhetorik der Invention, die vor allem mit Regelverstößen gegen bestimmte Diskurskonventionen operiert. Beispiele für diese vielfältigen Verfahren werden in den folgenden Teilen der Arbeit vorgestellt werden. Wenn Roza-novs Literarizität also (vielleicht sogar ausschließlich) rhetorischer Art ist, so ist sie es doch unter der Bedingung der Ablehnung der Rhetorik; und zwar der Rhetorik als Teil der Literatur und der Rhetorik als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit. Insofern könnte der Diktionsbegriff auf Rozanov nur metaphorisch angewandt werden: Bei Rozanov realisiert sich "Diktion" nicht positiv rhematisch, sondern negativ rhematisch³¹¹. Die Rhetorik wider-spricht sich grundsätzlich mit dem Ideal der Schriftlichkeit (pis'mennost'), wengleich dieser Widerspruch produktiv zur Aufwertung der Schriftlichkeit verwertet werden kann.

Rozanov war nie ein öffentlich, also tatsächlich mündlich rhetorisch auftretender Charakter. Rozanov war als prominenter Autor eine berühmte Person³¹², die dennoch nie rhetorisch

³⁰⁶Frye 1964, 12; vgl. zur formalistischen Interpretation von Wissenschaftsprosa und zum Feuilleton als Literatur II. 6. e. dieser Arbeit.

³⁰⁷Frye 1964, 328ff.

³⁰⁸Zum "Redner" Rozanov in II. 4. dieser Arbeit.

³⁰⁹Alle Beispiele nach Frye 1964, 337; vgl. dazu auch B. Uspenskij's *Poëtika kompozicij*, die eine Reihe von solchen kompositorischen Verfahren aufarbeitet, die in literarischen wie nichtliterarischen Texten gleichermaßen angewandt werden; vgl. Uspenskij 1975, 12ff.

³¹⁰Vgl. dazu K. Stierles 1975, 51f Modell einer parallelen Konzeption von Sujet und Rhetorik. Den Ebenen des Sujets: Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte, entsprechen die Vorgehensweisen des rhetorischen Baus von Texten: inventio, dispositio, elocutio.

³¹¹Die Negation selbst ist keine Metapher; vgl. Burke 1969. Sie wird aber zur Metapher, wenn sie rhematisch verstanden wird.

³¹²Dies betrifft den Zeitungspublizisten wie den Buchautor. Die *Legenda o velikom inkvizitore* erlebte 1906 bereits ihre dritte Auflage. Zur Prominenz vgl. die Darstellung bei Schlögel 1988.

in der Öffentlichkeit hervorgetreten ist, weder als politischer Redner oder Vortragender noch in Interviews oder Lehrveranstaltungen. Er hat aber, vor allem in den Erstpublikationen seiner Texte, also in den Zeitungspublikationen, rhetorische Textformen auch in einen möglichen rhetorischen Kontext gestellt³¹³. Die Verwandlung des Rhetorischen in den Buchstaben ist für Rozanov so nicht nur ein literarisches Verfahren, sondern es ist selbst eine „semantische Geste“, die seine gesamte Persönlichkeit demonstriert.

В его писаниях много чисто «литературного» в буквальном смысле слова «littera»: их нужно воспринимать непременно зрительно, со всеми сносками, примечаниями, скобками, кавычками и пр. Одного слухового восприятия было бы недостаточно. Будучи прочитаны «ex-cathedra», писания Розанова много проиграли бы в своей выразительности. Недаром Розанов избегал публичных выступлений и не любил ораторства. «Тайна писательства – в кончиках пальцев, а тайна оратора в кончике его языка» (Оп. Л., т. 1). У Розанова талант заключается именно в «кончиках пальцев» По его собственному мнению «два эти таланта, ораторства и писательства, никогда не совмещаются».³¹⁴

In seinen Schriften gibt es viel pur „literarisches“ im buchstäblichen Sinne des Wortes „littera“: man muß sie unbedingt visuell rezipieren, mit all den Fußnoten, Anmerkungen, Klammern, Anführungszeichen usf. Nur „ex-cathedra“ vorgetragen, würden die Schriften Rozanovs viel von ihrer Ausdruckskraft verlieren. Nicht ohne Ursache vermied Rozanov öffentliche Auftritte und liebte die Rhetorik nicht. „Das Geheimnis der Schriftstellerei liegt in den Fingerspitzen, das Geheimnis des Redners an seiner Zungenspitze“ (*Opavšie list' ja ũ*). Rozanovs Talent liegt genau in den „Fingerspitzen“ beschlossen. Seiner Meinung nach „werden sich diese beiden Talente, Rhetorik und Schriftstellerei niemals vermischen lassen“.

Einerseits vermeidet Rozanov bewußt den Eintritt in die eigentliche Literatur, andererseits will er selbst nicht "rhetorisch" arbeiten, bzw. er leugnet implizit Interesse und Talent für alles "Rhetorische" ab. Dieser Selbstwiderspruch erscheint zuerst einmal paradoxal, weil die komplexe Person der Autors spiegelt; so versteht es auch Gollerbach. Darüber hinaus ist dieser Selbstwiderspruch als Verfahren auch evolutionär produktiv. "Diktion" dient Rozanov dazu ein antirhetorisches Lebenskonzept, eine antidiktionale Ethik zu propagieren. Mit Döring-Smirnov/ Smirnov könnte man diesen Vorgang als "Katachrese" beschreiben und mit den in ihrem Werk vorgestellten katachretischen Konstitutionen anderer Fortschritte in die historische Avantgarde um 1910 vergleichen³¹⁵. Rozanovs Konstruktion der Katachrese ist

³¹³Hier stellt sich die Frage, ob Zeitungen (und eventuell auch Zeitschriften) überhaupt oder dominant rhetorisch strukturierte Textmedien sind. Ihre dokumentativen Textsorten (z.B. Bericht, Reportage) bedienen sich des Rhetorischen nur als eines zu dokumentierenden Objekts; die kommentierenden Textformen erscheinen zumeist als rhetorische Stilisierungen. Die Ausgliederung einer Kommunikationstheorie aus dem Bereich einer umfassenden Literaturwissenschaft scheint die Frage praktisch zu beantworten, beleuchtet aber in erster Linie das ideologische Dilemma der Literatur- und Kunstsoziologie. In der Auseinandersetzung zwischen der exklusiven kritischen Theorie und dem strategischen Marxismus verfiel diese strukturelle Fragestellung erneut dem Formalismusverdikt (vgl. z.B. Link/Link-Heer 1980, 398ff) Der kommunikative Aspekt von Zeitungen kommt aber nur dort zum Tragen, wo über Zeitungen wiederum diskutiert wird (etwa in Universitätsseminaren); nur dort werden Zeitungen schwerpunktmäßig zu Metatexten. Das Ideal der objektiven Zeitung (sogar das programmatische Ideal kommunistischer Parteiorgane) zielt jedoch, um es mit Lotmans kultursemiotischer Terminologie auszudrücken, darauf, selbst Teil eines primären modellbildenden Systems zu bleiben und nicht den (etwa künstlerischen) Metastatus des Sekundärsystems zu gestalten. So benutzen „journalistische“ Texte jene Raumsemantik, die Lotman 1970, 280ff als Kennzeichen des sekundären modellbildenden Systems besonders herausstellt, nur rhetorisch, quasi als unreflektiert verwandten Teil des Codes. Selbst wer die Anschauung vertritt, daß alle Abstrakta oder metaphorischen Wörter ursprünglich konkrete Metaphern waren, wird nicht unterstellen, daß die Zeitung damit beschäftigt sei, die Geschichte ihrer Semantik zu problematisieren; vgl. Frye 1964, 330f.

³¹⁴Gollerbach 1922, 66; beim zweiten Zitat scheint es sich um eine mündliche Äußerung zu handeln, die in den Texten nachzuweisen zumindest mir nicht gelang.

³¹⁵Vgl. Döring-Smirnov/Smirnov 1982, 72f.

jedoch nicht dominant³¹⁶ auf die Destruktion bereits evaluierter ästhetischer Normen (wie "Realismus", "Postsymbolismus" usw.) bezogen, wie dies bei Döring-Smirnov/Smirnov für deren Beispielautoren nachgewiesen werden kann. Rozanov geht es um die Destruktion von Selbstrepräsentation. Letzteres aber kann man im Rahmen der relativ strenggefaßten Überlegungen von Döring-Smirnov/Smirnov kaum mehr in den engen Bereich des "künstlerischen Bewußtseins" eingliedern und kann (konsequenterweise) dadurch auch keine repräsentative Rolle für eine evolutionäre Kulturtypologie spielen.

Nun geht es bei der von Gollerbach interpretierten Haltung Rozanovs auch darum, daß Rozanov in allem Rhetorischen, dem "oratorstvo", auch die „ratio“ am Werk sieht. Die Welt des Rationalen, die seelen- und gefühlslose Logik ist in Rozanovs Philosophie nur die Wurzel "für ein lebendiges Wachstum des Baums" (*dlja živogo rosta*)³¹⁷. Die Rhetorik bewegt sich nicht nur auf der Zungenspitze des Redners, sondern auch auf der Oberfläche der Sprache. Dem gegenüber stehen, offengelegt durch die etymologische Destruktion der „Null-Ratio“, die Geheimnisse, die Tiefen der Sprache, die der Schriftsteller ins Bewußtsein zu heben versucht³¹⁸.

So wie „oratio“ „ratio“ enthält, so steckt in "Diktion" der Begriff des „Iktus“, also der rhythmische Akzent des lauten Vortrags von Texten, der von der Philologie durch eine Reihe besonderer diakritischer Zeichen nachnotiert werden kann, um die authentische Sprachmelodie mitnotierbar zu machen³¹⁹. "Diktion" ist der Vortrag eines bereits beherrschten Texts (etwa durch einen Schüler oder einen Schauspieler). Sie verweist ebenso auf die antike Schultradition der Rhetorik, wie sie den deklamativen Aspekt klassizistischer Wertnormierungen erfaßt³²⁰. Genettes nichtfiktionaler literarischer Text ist also ein defunktionalisierter rhetorischer Text oder zumindest ein Text, der primär als rhetorischer rezipiert wird. Der Diktionstext stützt seine Literarizität somit auf den appellativen Charakter, wobei innerhalb der Sender – Empfänger-Beziehung eben nicht nur Kommunikation herrscht bzw. Information ausgetauscht wird, sondern "rhematische" Regeln dieser "Diktion" diskutiert werden. Diese implizieren selbstverständlich die beiden dominanten Wertkategorien der Rhetorik selbst. Der Diktionstext ist dann (und nur dann) gut, wenn der gesendete, der „diktierte“ Text beim Empfänger die intendierte Wirkung auslöst, der Appell also verstanden werden kann. Diesen ersten Wert der Diktion kann man mit Quintilian als Erfolgsfrage bezeichnen. Und der Diktionstext ist dann (und vor allem dann auch im platonisch-idealistischen Sinne) gut, wenn der von ihm transportierte nichtfiktionale Inhalt zutreffend, d.h. der Wahrheitsbedingung möglichst entsprechend übermittelt werden kann. Die Wahrheitsbedingung entspricht mehr

³¹⁶Ein solches anarchistisches Potential schlummert selbstverständlich in jedem auch rhetorisch operierenden Text, wie die dekonstruktive Literaturtheorie, im Anschluß an Foucault immer wieder zeigen konnte.

³¹⁷Rozanov in einem Brief an Gollerbach, zitiert in Gollerbach 1922, 95.

³¹⁸Zu den Null- und Omegazeichen bei Rozanov wie "lico" (Gesicht), "gneздо" (Nest) usw. vgl. II. 1.c. dieser Arbeit.

³¹⁹Vgl. Wellesz 1949, 218ff; die Aufzeichnung des Iktus wird dem Grammatiker Aristophanes zugeschrieben. Tonische, chronische, pneumatische und deklamatorische Akzente schaffen das hellenistische System der ckphonischen Notation. Nicht zufällig wurden die Akzentzeichen in der hellenistischen Schriftkultur auch als prosodische Zeichen (*prosōdīai*) bezeichnet. Texte, die mit ihnen versehen waren, galten (auch wenn sie selbst nicht in Versen abgefaßt waren) damit gleichsam als in den Kanon der Literatur aufgenommen (als „Prosa“).

³²⁰Das laute Deklamieren von Texten hat der russische Neoklassizismus des 18. Jahrhunderts aus der französischen Kultur übernommen. Ort der Deklamation ist neben dem Theater die adelige Gesellschaft, später auch der bürgerliche Salon, vor allem aber die Schule. Auch hier sind es nicht nur Verstexte (Fabeln und Dramentexte), sondern auch "Diktions"-Texte, die speziell dazu herangezogen werden. Karamzins *Istorija russkogo gosudarstva* dient nicht nur dem Lesenlernen und als Material für das Rechtschreibdiktat, sondern wird auch in den aufsteigenden Jahrgängen laut deklamiert; vgl. Lotman I und Black (*Essays on Karamzin*) 1975, 37f.

als die Erfolgsfrage einer idealistischen Vorstellung von ästhetischer Rezeptionskategorie³²¹. Doch ist auch bei "Diktion" davon auszugehen, daß nicht in jedem Fall das Bedeutungskorrelat aller ästhetisch relevanten Komponenten nach einem festen Anteilsschlüssel bestimmt werden kann. Es scheint in dem von Genette abgesteckten Rahmen möglich, ja wahrscheinlich, daß die für diese Korrelation relevanten Komponenten wesentlich weniger sind als im Falle des Fiktionstexts und daß sie von der Bedingung der Erfüllung des Wahrheitsgebots in jedem Fall dominiert werden. Man könnte deshalb davon sprechen, daß für "Diktion", welche die hier gestellte Intension des Begriffs Literarizität erfüllt, die Wahrheitsbedingung das Werk "rhematisch" konstituiert. Besser noch scheint mir dafür der von W. Schmid aus der Terminologie Mukařovskýs entwickelte Begriff einer "semantischen Teleologie" in Hinblick auf das "ästhetische Objekt" zu entsprechen³²², die dessen Rezeption dominant steuert.

"Diktion" assoziiert neben der Kunst der Mündlichkeit (ustmost') über das Wahrheitskriterium vor allem die Bedingung der Korrektheit der Wiedergabe, der Abbildung usf. bei gleichzeitiger Korrektheit der rhematischen und d.h. selbstrepräsentativen Entsprechung³²³. Genette versucht also durch seine Bestimmung der Diktion als rhematisch sich von einer essentialistischen Definition auch der poetischen Funktion (etwa hinsichtlich der Beschreibung) zu distanzieren. Während der poetischen Funktion im klassischen Strukturalismus etwa Jakobsons durchaus eine selbstreferentielle Qualität und damit im phänomenologischen Sinne eine Wesenhaftigkeit zugeschrieben wurde, verhält sich im von Genette umgedeuteten Foucaultschen Modell die poetische Funktion zu ihrer ("rhematischen") Bestimmung ausschließlich selbstrepräsentativ. Dadurch erhält sie gleichermaßen einen abstrakt-zeichenhaften und arbiträren, sowie einen betont als diachron wandelbar ausgewiesenen Charakter. Der Preis ist die Reintegration der poetischen Funktion in den Code (bzw. den Diskurs) und damit die (teilweise) Bekräftigung klassisch marxistischer Positionen. Die poetische Funktion wird, will sie aus der Abhängigkeit von Code autofunktional heraustreten, abhängig von ihrer Ermeßbarkeit in Äquivalenten wie z.B. der Messung des Verhältnisses von Arbeit und Mehrwert durch Kapital.

³²¹Zum Begriff der Wahrheitskategorie in der Tradition der logischen Sprachphilosophie vgl. II.2 dieser Arbeit; für Rozanov ist "istina" (Wahrheit) im Gegensatz zur "potencial'nost'" (Potentialität) unhintergebar. Sie bezieht sich auf eine absolute Aufrichtigkeit, z.B. sich selbst gegenüber, im Rahmen der religiösen Offenbarung; vgl. Rozanov 1990, 220.

³²²Schmid 1977, 30: "Wenn [die semantische Geste] den faktischen Pluralismus von Bedeutungszuweisungen auch nicht leugnet, so formen nach ihr doch auch nur jene Rezeptionen ein adäquates Äquivalent, ein ästhetisches Objekt, die eine dem Werk als Sache inhärente Struktur manifestieren, d.h. die semantische Teleologie, die dem Werk an sich eignet, zur Geltung bringen und seine Disposition für die Dominanz der ästhetischen Funktion verwirklichen." Schmid, der sich allerdings hinter der ästhetischen Abstraktion und durch das Referieren fremder Thesen bedeckt hält, entwirft hier eine Möglichkeit der Weiterentwicklung des Prager Strukturalismus, auf deren Spur sich auch Genette wieder befindet. Beide zögern aber vor der von ihnen aufgeworfenen Frage nach den Konsequenzen ihrer Analyse. Da sie nicht bereit sind, einen essentialistischen Ästhetikbegriff an einen historisch, sozial und kulturell wechselnden Kode zu binden, liefern sie das Kunstwerk an einen nicht näher definierten Rezipienten, der mit ihm nach Belieben verfahren mag.

³²³Michel Foucault 1974, 31ff hat dies in seiner Interpretation von Velasquez "Las miniñas" am Anfang von *Les mots et les choses* getan und damit für diese Form der "Diktion" ein selbst wiederum diktionables Paradigma geschaffen. Die Szene des Gemäldes ist dokumentarisch, denn es handelt sich um ein Porträt. Gleichzeitig wird jedoch von Velasquez die Verwandlung des zu Dokumentierenden in Kunst dokumentarisch vorgeführt. Die Kunst repräsentiert sich selber mit. Der Künstler tritt mit seiner "Diktion" ins Bild – kontrolliert und kontrollierbar jedoch durch die unhintergehbare Instanz des Spiegels, der die Korrektheit der Wiedergabe ermesen kann. Foucault erwähnt die Maxime "Das Bild muß aus dem Rahmen heraustreten."; ebd., 37. Genau dies versucht der rhematisch in die Literatur strebende Diktionstext. – Andererseits könnte man formulieren: „Der Spiegel muß aus dem Bild heraustreten.“ Würde der Spiegel als Maßgröße (Zwerginnen – Herrscher vs. Dokument und Diktion) nicht rhematisch die Selbstrepräsentation des Gemäldes garantieren, so könnten die Gegenstände der Darstellung ohne weiteres in einen Fiktionstext transformiert werden.

Genettes "Diktions"-Begriff knüpft ebenso an die Tradition der sujetlosen Prosa an, vor allem an deren Kunst der Deskription, mit der sich Genettes frühere Forschungen stark beschäftigte haben³²⁴. Die Forderung der Horazischen Ästhetik, "ut pictura poesis" stellt eine Verbindung der "Diktion" wiederum zum Poetizitätskriterium, zur Wortkunst im Jakobson'schen Sinne her. Der reine Deskriptionstext, wie er in der russischen Tradition der literarischen Skizze (očerk) vorliegt, gehört auch zu den nichtfiktionalen Bestandteilen fiktionaler Texte, zu nichtfiktionalen „Passagen“³²⁵ in realistischen Romanen und Novellen. So werden Turgenjews *Zapiski ochotnika* (Aufzeichnungen eines Jägers) wegen der ebenso korrekten wie poetischen Schilderungen der Landschaften gepriesen. Das Literarizitätskonzept ist dabei "durch die Verbindung zweier *Schreibweisen*" definiert: es ist immer mehr die Poesie des Geschilderten als die Poesie der Schilderung, die ästhetisch goutiert wird oder zur Kontemplation genutzt werden soll³²⁶. Die Deskription kommt dem z.B. Naturschönen hier im besten Falle nahe, indem es dieses imaginieren hilft. "Diktion" suggeriert hier vor allem einen visuellen Effekt, der von der Wahrnehmungsposition wie von der Problematik der Erzählperspektive, des rhetorischen Diktionsziels, der Illokution des Sprechakts an sich in seiner Literarizität abstrahiert werden kann.

Genette erörtert im Anschluß einige Kriterien, die fiktionale Erzählung und Diktionstext als literarische Text vergleichbar machen. Ein neues Problem tritt auf, weil Genette der fiktionalen Erzählung in erster Linie die analogen Gattungen "faktualer Erzählungen"³²⁷ gegenüberstellt und so in die Fragen der Informiertheitskompetenz verwickeln lassen muß. Es ist wenig ergiebig gegen K. Hamburger etwa die modale Bedingtheit von Erzählungen zu problematisieren. Hamburger rechnet bekanntlich jede Icherzählung – ebenso wie jedes Gedicht – zu den nichtfiktionalen Texten, andererseits bestreitet sie sogar die Meinungskompetenz auktorialer Erzähler³²⁸. Genette führt dagegen die Kompetenz Searles an, um zu untermauern, daß der Roman in der ersten Person die Erzählfingierung stark herausstreicht, "weil der Autor „nicht einfach vorgibt, Feststellungen zu treffen, sondern ... vorgibt, jemand anders zu sein, der seinerseits Feststellungen trifft“"³²⁹. Auch die Frage, ob z.B. "die Vermutung „Napoleon glaubte *gewiß*, daß Kutusow...“"³³⁰ schon ein Merkmal einer fiktionalen Darstellung abgebe, antwortet nicht direkt auf die These von K. Hamburger. Deutliche narrative Differenzen kann es nur zwischen Texten geben, die sich nicht nur hinsichtlich der Wahrheitsbedingung unterscheiden. Kategorien wie "Ordnung", "Ereignisabfolge"³³¹, "Schnelligkeit" (also die Feststellung, es müsse in jeder Art von Erzählung keine synchrone Geschwindigkeit geben), Modalität und "Frequenz" werden als Kennzeichen des

³²⁴Vgl. Genette 1971; Hamon 1981; inwiefern die Akuratesse und Zuverlässigkeit der Deskription als eine moralische Forderung an den Text herangetragen werden kann, wird in der bisherigen Forschung kaum diskutiert. Doch ergibt sich aus den Implikationen speziell der Arbeiten von Genette und Hamon immer wieder der Eindruck, daß von einer lexikalischen und klassifikatorischen Kompetenz der tendenziell objektivierten Deskription auf einen subjektiv moralisch zuverlässigen Narration zu schließen sei, wobei sich beide Phänomene wechselseitig verstärken. Dieses Phänomen muß als ein sekundäres, da rhetorisch-diskursives Verfahren ausgewiesen werden, da es in pragmatischen Konventionen, nicht aber in der Qualität der Deskription selbst wurzelt.

³²⁵Die von Benjamin als *Passagenwerk* zur Allegorie erhobene Projektion von Architektur auf Text, welche die Natur authentisch nicht ein- sondern abfängt, durch das Glasdach der von der Natur abgeschirmten Passagenwelt, kennzeichnet auch solche nichtfiktionalen Deskriptionstexte in der Prosa des 19. Jahrhunderts wie die "Skizzen" (očerki). Die Beschreibung trennt sehr scharf vom Beschriebenen.

³²⁶Vgl. Döring-Smimov 1980, 13f.

³²⁷Genette 1992, 65ff.

³²⁸Genette 1992, 68.

³²⁹Genette 1992, 93.

³³⁰Genette 1992, 77.

³³¹Genette 1992, 69ff; vgl. dagegen den Bachtinschen Begriff des Chronotopos, der all diese Komponenten im Sinne einer für die Wahrheitsforderung unabdingbaren Untrennbarkeit umfaßt; Bachtin 1975, 447ff.

Fiktionstexts erst aktiviert, wenn sie mit speziellen Fiktionalisierungs-Indizes versehen werden, welche die Forderung nach Wahrscheinlichkeit oder historischer Korrektheit offensichtlich verletzen. Auch die narrative "Stimme" schafft selbst keine Differenz zwischen "fiktionaler" und "faktualer" Erzählung. Der Unterschied in solchen Erzählungen, wenn es solche Konstrukte "stimmlicher" Unterschiede überhaupt gebe sollte, beschränkt sich im detektivischen Nachweis von Authentizität, etwa bei der Frage nach dem Wahrheitsgehalt, dem Vorwurf der Verwischung von objektivem Bericht und Wunschtext in autobiographischen Texten³³².

Genette verzichtet also genau auf die nähere Spezifizierung jener Texte der "Diktion", die nicht auch Mustern des erzählenden Sujettexts folgen. Im Falle der auch bei Genette als der Ausnahme schlechthin akzeptierten Sujetlosigkeit ist die "Stimme" der Deskription nicht nur auktorial-allwissend, sie ist absolut und objektiv. Das visuell dominierte Deskriptionskonzept kollidiert dann sehr stark mit dem Ideal rhetorischer (intrikater) Kunstfertigkeit und damit mit der Bachtinschen Axiologie einer möglichst polyphonen Literatur, der spezifisch literarischen Katharsis der Mündlichkeit durch die Verschriftlichung und Kontextualisierung in das mehrtönige Wort.

Dem Ideal einer Reduzierung auf die Zweidimensionalität steht das Ideal einer Vervielfachung der Dimensionen gegenüber, die den visuell dominierten Lesevorgang aufbricht, ihn akustischen, sensiblen oder olfaktorischen Reizen öffnet. Zuerst einmal stoßen hier ästhetisch unvereinbare Meinungen aufeinander; während Genette etwa von Proust ausgeht, opponiert gerade Bachtin gegen ein derartig monologisches Literaturkonzept, das sogar noch den Unterschied zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Ebenen aufzuheben hofft. In Genettes Konzeption zumindest kann es eine "polyphone" Literatur der "Diktion" nicht geben; und soweit ich sehe, ist dies im Gegensatz zu allen bereits vorgestellten Versuchen, ein Bachtinsches Konzept auf den Text Rozanovs anzuwenden, konsequent gedacht. Das Bachtinsche Konzept einer polyphonen Literatur kann, wie die Durchsicht der Genetteschen Überlegungen deutlich macht, außerhalb des Fiktionstexts nicht existieren. Der Begriff einer "polyphonen" Literatur, so paradox das klingen mag, verengt den Literaturbegriff notwendig.

6. Kriterien für eine nichtfiktionale Literatur unter Berücksichtigung des Diktionsbegriffs

Um eine "polyphone" Komponente in das strenge Konstrukt einer essentialistischen Vorstellung der nichtfiktionalen Literatur als "Diktion" einzubringen, schlage ich im folgenden eine Erweiterung von Genettes Konzeption um einige zusätzliche Kriterien vor. Den expliziten Forderungen des Bachtinschen Polyphoniekonzepts und seines metaphysischen Rigorismus werden diese nicht genügen können; sie bemühen durchweg nicht den Signifikattext als Index auf rekonstruierbare Stimmen in einer Kommunikationssituation, sondern ein außerhalb der linguistischen Textebene sich befindendes Kontextwissen, etwa der Vorstellung von Literatur als in gesellschaftlichem Gebrauch befindlicher Funktion. Kontexte für essentialisti-

³³²Genette 1992, 79ff. Es ist symptomatisch, daß hier einem Gelehrten wie Genette ein entlarvender Lapsus unterläuft: wenn Genette den Unterschied zwischen dem pseudoautobiographischen Erzähler "Borges" in der Erzählung *Aleph* mit dem Autor Borges diskutiert, bezeichnet er letzteren als Nobelpreisträger! Wer also manipuliert die Bibliothek von Babel, in der kleine Konjekturen Korrekturen großer Wahrheiten schreiben?

sche Definitionen in Anspruch zu nehmen, scheint mir durchaus legitim, wenn es sich auch nicht um die eleganteste Lösung eines Problems handelt, vor allem natürlich immer nur um Belege, und nie um Beweise für eine These. Kontexte auszuschalten wäre andererseits auch unlauter angesichts des Selbstverständnisses sekundärer Texte. Ihre Textualität verdankt sich vorsätzlich dem Kontext, an dem partizipiert wird. Auch beim Kontext kann es sich selbstverständlich wieder um eine Fiktion handeln. Die vier großen Rozanov-Ausgaben der Jahre 1989 und 1990 und zahlreiche weitere Republikationen seiner Arbeiten haben jeweils einen umfangreichen Kommentarteil, der, unter Vernachlässigung der kleineren und engeren Schrifttype, jeweils bis zu einem Viertel des Publikationsumfangs ausmachen. Dabei ist die Kommentierung in keinem Fall besonders umfangreich angelegt; sie rechnet bereits mit einem Leser, der über ein solides, vor allem historisches Kontextwissen verfügt, und dem Namen wie z.B. P. Florenskij nicht mehr vorgestellt werden müssen. Auch was die Inhaltsangaben der von Rozanov zitierten oder angemerkten Werke betrifft, so bleiben die Angaben außerordentlich knapp. Um Texte Rozanovs in vollem Umfang lesen zu können, benötigt der Leser also ein wesentlich umfangreicheres historisches Kontextwissen als für andere literarische Texte der gleichen Epoche. Das Kontextwissen bildet eine Hürde, die den Zugang in den Text Rozanovs als literarischen Text durch eine weitere Stufe der Diktion erschwert, ohne daß die Kontextkenntnis natürlich letztlich einen Gewinn an Verständniskompetenz gegenüber dem literarischen Text garantieren könnte.

Am Ende seines Lebens hält Rozanov in einem Brief an Gollerbach nicht ohne Stolz fest:

Не помню кто, Гершензон или Вяч. Иванов мне написал, что «все думали, что формы литературных произведений уже исчерпаны», «драма, поэма и лирика» исчерпаны и что вообще не может быть найдено, открыто, изобретено здесь и что к сущим формам я прибавил еще «11-ую» или «12-ую». Гершензон тоже писал, что это совершенно антично по простоте, безыскусственности. Это меня очень обрадовало: он знаток.³³³

Ich erinnere mich nicht wer, Geršenzon oder Vjač. Ivanov mir schrieb, daß „alle dachten, die Formen literarischer Produktion sind bereits erschöpft“, „Drama, Epik und Lyrik“ sind erschöpft und daß dafür überhaupt nichts gefunden, entdeckt oder erfunden werden könne, daß aber ich zu den vorhandenen Formen noch eine „11-te“ oder „12-te“ hinzugefügt habe. Geršenzon schrieb auch, daß dies seiner Einfachheit und Ungekünsteltheit nach vollkommen antik wirke. Das hat mich sehr gefreut: er kennt sich aus.

a. Struktur der Tat und literarische Oberfläche (faktura)

"Diktion", soweit wie Genette eine Definition zuläßt, ist gebunden an den Diskurs des Diktierenden. Das Geschriebene nicht, vor allem aber das Geschriebensein, der Akt des Geschriebenseins sind durch die "Diktion" selbst nicht dokumentiert. Der schriftliche Text enthält eventuell Zeichen, die den Performanzakt der Diktion bis zu einem gewissen Punkt rekonstruierbar machen; die Frequenz der Vorhandenheit solcher Zeichen tangiert nicht den Status des "Diktionstexts". Warum muß "Diktion" verschriftlicht werden? Wenn es sich dabei nur um einen Informationstransmitter für persönlich nicht erreichbare Adressaten handelt, kann dann nicht vom Kriterium der Literarität abgesehen werden und die Interpretation in der rhetorischen Struktur genüge finden? Gerade der Akt der Verschriftlichung, die spezifische Materialität der Schriftlichkeit verleiht der rhetorischen "Diktion" doch ihre Literarizität. In der formalistischen Analyse wurde dabei bereits der Begriff des Oberflächenzustands, der "faktu-

³³³Rozanov 1970, 536.

ra" herangezogen³³⁴. Die Reduziertheit etwa der "Diktion" als ("rhematische") Selbst-Deskription der Stimme entspricht der Reduzierung der rhetorischen Multidimensionalität auf die Zweidimensionalität der bedruckten Seite. Gerade diese Zweidimensionalität ist jedoch wiederum Täuschungsverfahren und "Entblößungsverfahren" ihrer selbst. Unter dem Blick des analytischen Auges entpuppt sich die Zweidimensionalität als die Fiktion des künstlerischen Verfahrens. Die Oberflächenstruktur, die Materialsprache läßt sich nun in doppelter Weise wiederum öffnen: als Index auf die bedeutete Mehrdimensionalität (etwa den Ausdruckscharakter der zu rekonstruierenden Diktionsstimme) oder als signifikantes und autonomes künstlerisches Verfahren einer Material-,sprache", die ihre eigene Syntagmatik und Pragmatik entwickelt. Jede Buch-,„kunst“ betont die "faktura"; viele Bücher der Jahrhundertwende, Bücher aus dem Kreis der Symbolisten, aber auch einige Bücher Rozanovs sind Kunstwerke der "faktura"³³⁵. Von allem Anfang sind sie als bibliophile Kostbarkeiten geplant. Die Auflagen sind klein, die Papiere, die Umschläge, die Bindung, der Bleisatz dagegen von allerhöchster handwerklicher Qualität. Hinzu kommen die bewußt gewählten Schriften, die ornamentalen Zierleisten und Arabesken. Rozanov befreit seine Texte vom Schmutz der billigen Zeitungsdruckerei, er läutert und reinigt sie für die Literarität, wenn er sie aus dem Kontext der schnell und billig hergestellten Zeitung herauslöst und sie in seinen Sammelbänden „noch einmal“ veröffentlicht. Waren sie in der Materialsprache der Zeitung Gebrauchstexte, so werden sie in die Materialsprache der Buchkunst „transliteriert“ zu literarischen Texten. Rozanov will das teure Buch, nicht nur als das teuer verkaufte, sondern auch als das teuer produzierte. Dieser im Tauschwert Ausdruck findende literarische Mehrwert wird von Rozanov nicht nur realisiert, sondern ethisch eingefordert – und zwar auf dem Wahrnehmungshintergrund der "faktura" der Zeitungen. Literatur als Buch bedingt eine spezifische Warenerscheinung, deren Preis sicht- und spürbar werden muß. Wer ein Buch in die Hand nimmt, muß an der "faktura" des Umschlags, des Papiers usf. die Kostbarkeit erspüren, herausschmecken.

Дешевые книги – это некультурность. Книги и должны быть дороги. Это не водка.

Книга должна отвертываться от всякого, кто при виде на цену ее сморщивается. «Приходи мимо – должна сказать ему она, и, кивнув в сторону «газетчика на углу», прибавит: – Бери их».

Книга вообще должна быть горда, самостоятельна и незавизима. Для этого она прежде всего д. быть дорога.

(за газетами утром)

Billige Bücher sind Kulturlosigkeit. Denn Bücher müssen teuer sein. Es ist kein Schnaps.

Das Buch muß sich von jedem losreißen, der beim Blick auf den Preis die Stirn in Falten legt. „Geh nur vorbei – muß es ihm sagen, und mit einem Nicken gegen den „Zeitungsjungens an der Ecke“ hinzufügen: – Nimm die“.

Das Buch muß überhaupt stolz, selbständig und unabhängig sein. Dafür m. es in erster Linie auch teuer sein.

(morgens bei den Zeitungen)

³³⁴Hansen-Löve 1978, 93ff und 1985, 29-37.

³³⁵Hansen-Löve 1989, 51 ordnet dieses Phänomen einer Stilformation des "Ästhetismus" zu, die er als "S I/1" bezeichnet, also als die fundamentale Ausformung des symbolistischen "Kunstwollens". Hansen-Löve betont "ästhetische" Dominanten in der Abwendung von der Naturwelt zur "Buch- und Kunstwelt" wie "Realisierung eines ästhetischen Konzepts als Artefakt", "Bevorzugung der ‚Linearität‘ (*linij vernost*) und damit des „graphischen“ Moments", "die Bevorzugung der apollinischen „mernost“, "Statik" und "Farblosigkeit". Auf der Grundlage dieser isolierten Merkmale könnte Rozanov durchaus als Vertreter von "S I/1" verstanden werden. Rozanov opponiert dann auch auf dieser Ebene gegen Merežkovskij, den auch Hansen-Löve 1989, 70ff als wichtigen Vertreter eines antagonistischen Modells des "S I/2" eines "diabolischen Diskurses des *dekadentivo* der neunziger Jahre" einführt; vgl. dazu auch Mirsky 1949.

Die Buchkunst der Jahrhundertwende wird in vielen literarischen Texten wiederum thematisch; zu Symbolismus und Impressionismus gehört die bibliophile Leidenschaft, die Liebe zu Raritäten und Antiquitäten. Das Schmökern in den handlichen Drucken vor allem des 18. Jahrhunderts führt zu einer variierten Wiederbelebung der Buchästhetik des klassizistischen Jahrhunderts, die den Neoklassizismus erst ermöglicht³³⁶. Der Literaturkritiker und der politische Publizist verläßt sein Medium, die Zeitung und die dicken Zeitschriften, in denen sich möglichst viel Text auf möglichst engbedruckten Seiten findet und in denen der "Glanz reiner Quantität"³³⁷ das Kriterium der Auswahl noch überstrahlt. Die literarische Kritik des 19. Jahrhunderts setzt, zumindest seit Belinskij auf die Maxime der „Wahrheit“, die sich materiell in hohen Auflagen, allenfalls in der Abwesenheit von Druckfehlern positiv manifestiert³³⁸. Der Kritiker Rozanov tritt aus dieser Tradition heraus; er verhält sich nicht materiell adäquat zu den Objekten seines Kommentars. Die großen Werke des 19. Jahrhunderts erschienen für gewöhnlich in engstbedruckten Ausgaben, auf dünnem, kaum haltbarem Papier, das den von Nabokov in *Dar* im Rahmen der „fiktionalen“ biographischen Skizze Černyševskijs ironisierten Typus des geschmacklosen Intellektuellen als Brillenträger provoziert. Černyševskij hat gleichsam nie „gelebt“ und muß so Fiktion bleiben, weil er die Lebensrealität nicht in Materialität umzusetzen verstand; er mutiert vollkommen in den „Inhalt“ jenes schlechten Papiers. Konsequenter könnte man in Hinblick auf die Fiktionsliteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende folgern, daß das Buch auf schlechtem Papier "rhematisch" gar kein Buch, sondern nur die Fiktion eines Buchs sei.

Erscheinen politische Verlautbarungen und Programme auf Handzetteln und in Broschüren, so übernimmt Rozanov zwar diese Subtexte, jedoch als abstrahierte literarische Formen. So als handelte es sich bereits um literarisch eingeführte Gattungen, werden sie von ihrem Wahrnehmungshintergrund ("appercepcionnyj fon") gelöst und in eine Literatur der "Diktion" transformiert. Das „Genre“ der Broschüre wird von Rozanov immer wieder aufgenommen: in Form der Wissenschafts- und Emazipationsbroschüre³³⁹, der Werbebroschüre, der Kirchenbroschüre³⁴⁰. Textsorten wie die Broschüre definieren sich weniger durch her-

³³⁶Impressionistische Maler stilisieren Watteau und Fragonard auf von ihnen entworfenen Frontispizen und Ex-libris-Blättern. Debussy (*Six epigraphes antiques*) und Ravel (*Le tombeau de Couperin*) stilisieren nicht nur den musikalischen Stil des 18. Jahrhunderts, sondern auch durch die gedruckten Notenausgaben die Form des Notendrucks, den Stich und dessen antiquarischen Wert. Noch die Akmeisten sind dieser Leidenschaft zutiefst verbunden; Mandel'stams *Fedra* thematisiert nicht nur die antike Heroine, sondern ein bibliophiles Kunstwerk mit dem Text Racines. Ejchenbaum definiert den Literaturcharakter und den künstlerischen Wert der Prosa eines Kuzmin (dessen Prosa immer zuerst als Zeitungsdruck erschien) durch den Hinweis auf die bibliophile "faktura": (der später erschienen Oktavbändchen der bibliophilen Ausgaben) "Kuzmins Traditionen sind eigentümlich und tief organisch. Auf der einen Seite ist es der lateinische Westen, vor allem Frankreich. Von den Zeitgenossen sind es Henri de Régnier und Anatole France; aus der Vergangenheit der Abenteuerroman des 17. und 18. Jahrhunderts: Sorel, Lesage, Prévost. [...] Die stilvollen »Skorpion«-Bändchen mit den nach dem Frontispiz einer italienischen Lukrez-Ausgabe des 18. Jahrhunderts gestalteten Umschläge. Ein Russisch das französisch klingt." (Ejchenbaum 1920)

³³⁷Rozanov 1979, 115.

³³⁸Rozanov 1990b, 248.

³³⁹Z.B. die "Priloženija dlja medikov i juristov" in *Ljudi lunnago sveta* (1913, 207-297). Vgl. dazu den Exkurs zu Čechov nach dem vierten Teil dieser Arbeit. Die ständig in Broschüren vertiefte Figur der Marija Vasil'evna in *Djadja Vanja* und Rozanovs Interpretation geben einander die Stichworte. Rozanov war auch an der spezifischen Vertriebsform der Broschüre interessiert, die nicht im Buchhandel, sondern durch gesellschaftliche Institutionen oder Gruppen (Kirchen, Gewerkschaften, Parteien usw.) vertrieben werden.

³⁴⁰Z.B. einen Titel wie "Religija – kak svet i radost", den einleitenden Abschnitt von *Okolo cerkovnyh sten* (1906, 1-22). Dieser Text stilisiert vom Titel über die Erzählform der warnenden Leseranrede ("Uvy, čitatel'!") bis in die Auswahl der argumentativ vollkommen unspezifischen Zitate jenen Typ von Broschüren wie er an Kircheneingängen, neben der Kerzenverkäuferin aufzuliegen pflegt. Dabei handelt es sich keinesfalls um eine Ironisierung der mitgeteilten Inhalte. Rozanovs Text ist absolut ernst gemeint. Auch eine Parodie der Form der Broschüre ist nicht intendiert: Zwar sind ihre Stilmerkmale übernommen, doch durch die Integration in den Kontext der zweibändigen Ausgabe und der komplexen Textmontage von

kömmliche formale und stilistische Merkmale als durch die Tatsache ihrer massenhaften Reproduziertheit. Letztere erzeugt einen Wahrnehmungshintergrund, den man mit einer Metapher als "skaz der Rezeption" charakterisieren könnte. In *Apokalipsis našego vremeni* geht Rozanov noch einen Schritt weiter. Das Werk wird nurmehr als Broschüre veröffentlicht; in kleinen umschlaglosen Heftchen, die eine unregelmäßig erscheinende Folge bilden und genau jene Entstehungssituation des Mangels illustrieren, da der kulturelle Kontext verschwunden ist. Allerdings sind mit dem „hohen“ kulturellen Kontext, der die Verfremdung der Textsorte erlaubte auch dessen „niedere“ Fundamente verschwunden: *Apokalipsis našego vremeni* gibt sich nur den Anschein, eine Broschüre zu sein. Tatsächlich ist die Auflage verschwindend gering und liegt in keinem Kirchenvorraum zum Kauf für wenige Kopeken aus; die Massendrucksache Broschüre ist ein Rarissimum³⁴¹. Dieses Rarissimum führt nicht nur die Textsorte als paradox vor, sondern nutzt das Genre als Manifestation einer Ansicht: daß es nämlich keinen massenhaft vorhandenen Adressaten mehr gebe nach der statuierten "Apokalypse" der russischen Kultur. Das Ergebnis ist eine negative Kontextualisierung, die vor allem die Nichtexistenz von Kontexten demonstriert, nicht aber einen Verzicht auf Kontexte propagiert. Rozanov verzichtet angesichts der Revolution nicht auf die alte Kultur; im Gegenteil schleudert er jedem passiven sich ins Verzichten Ergeben sein Anathema entgegen. Andererseits erwartet Rozanov von der Revolution eine totale Erneuerung: die Abschaffung von Kirche und Religion, die Abschaffung der Ständehierarchie, die Abschaffung der Zeitrechnung und eben auch die Abschaffung der alten Kommunikationssprache. Aus dem Slawischen der kyrillischen Schrift, die Gott einst Kyrill und Method inspirierend eingab, wird die diabolische Sprache des Antichrist, wobei die Rechtschreibreform von 1917 nur den ersten Schritt bildet.

Bis dahin aber druckt Rozanov die stilisierte Broschüre nun nicht mehr als Broschüre, sondern innerhalb eines bibliophilen Buchkunstwerks. Dieser künstlerische Transformationsakt hat zwei Konsequenzen. Er untergräbt die strenge Trennung zwischen Stilimitat (Pastiche) und literarischer Parodie³⁴², indem er tendenziell auf einen Eingriff in den Text als solchen überhaupt verzichtet oder einen solchen Eingriff nicht systematisch ausführt. Dagegen wird der Materialhintergrund ausgetauscht; ähnlich wie im Falle der photographischen Reproduktion eines Ölbilds der Abbildungshintergrund und das Abbildungsmaterial ausgetauscht werden. Hier stößt Rozanovs Vorgehen an Benjamins "Aura"-Begriff. Die "Aura" des Kunstwerks ist dessen Wert als Einzelstück, als existierende Materialität, denn "was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura"³⁴³. Das Organische "verkümmert" und mit ihm der Schein der Lebendigkeit, der Fortentwicklung, des Lebens und Sterbens des Kunstwerks. Benjamin definiert denn die "Aura" auch positiv als "die Autorität der Sache"³⁴⁴. Bei Rozanov scheint bereits das von Benjamin historisch erläuterte Paradox auf. Im Gegensatz zu Benjamin hinterfragt Rozanov auch die idealistischen Konstanten von "Autorität" und damit von Autonomie. Die Reproduktion ist, wie alle technischen Neuerungen auf die Kunst bezogen, bereits selbst ein Paradox, das nur reflektiert, nicht aber als Qualitätsintensivierung bezeichnet werden kann.

Okolo cerkovnych sten wird die Form ihrer herablassend didaktischen und propagandistischen Funktion beraubt. Rozanov versucht die Aufwertung der Genremerkmale der Broschüre, um die durchaus seriöse Intention hinter der Abnutzung der Textsorte wieder freizulegen.

³⁴¹Vgl. zum Manuskript auch Erofeev in Rozanov 1990b, 15.

³⁴²Vgl. Genette 1993, 130ff.

³⁴³Benjamin 1963, 16.

³⁴⁴Benjamin 1963, 16.

Техника, присоединившись к душе, дала ей всемогущество. Но она же ее и раздавила. Появилась «техническая душа» – *contradictio in adjecto*. И вдохновение умерло.

(печать и вообще «все новое»)³⁴⁵

Die Technik, die sich mit der Seele vereinigt, verlieh dieser Allmächtigkeit. Doch sie hat diese eben auch zermalmt. Erschienen ist „die technische Seele“ – *contradictio in adjecto*. Und die Inspiration ist gestorben.

(Der Druck und und überhaupt „alles Neue“)

Das "Neue" ist der Feind des Auratischen³⁴⁶. Es bedingt nicht eigentlich den Tod und die Mystifikation des Alten, sondern nur dessen Außer-Gebrauch-Stellung. Insofern erzeugt die Technik als Erscheinung des Neuen das Paradox einer nicht aktiv dekonstruierenden Dekonstruktion. Trotzdem ist die Literatur für Rozanov immer Teil ihrer technischen Bedingtheit. Die Überlegungen hinsichtlich eines essentialistischen Literaturbegriffs erscheinen voller falscher Rücksichten, angesichts der Šklovskij vorwegnehmenden formalistischen Radikalität, mit welcher der Literat Rozanov selbst bereit ist, den Literaturbegriff zu erweitern.

Литература (печать) прищемила у человека самолюбие. Все стали бояться ее; все стали ждать от нее. «Эти мошенники, однако, раздают монтионовские премии». И вот откуда выросла ее сила.

Сила ее оканчивается там, где человек смежает на нее глаза. «Шестая держава» (Наполеон о печати) обращается вдруг в серенькую, хилую деревушку, как только, первернувшись к ней спиной, – вы смотрите на дела, а не на ландкарту с надписью «Шестая держава».³⁴⁷

Die Literatur (die Presse) presst aus Menschen den Ehrgeiz heraus. Alle begannen, sie zu fürchten; alle begannen, etwas von ihr zu erhoffen. „Diese Schurken jedoch verteilen stählerne Preise.“ Und genau daher erwuchs ihre Kraft.

Ihre Kraft ist da zuende, wo der Mensch vor ihr die Augen zu schließen beginnt. „Die sechste Macht“ (Napolcon über die Presse) verwandelt sich plötzlich in ein gräuliches, elendes Dörfchen, bei dem ihr gleichsam nur auf die Sache selbst seht, aber nicht auf die Landkarte mit der Aufschrift „Die sechste Macht“, wenn ihr ihm den Rücken zuehrt

Bei der Gleichung Literatur = Gedrucktes handelt es sich nicht um ein fatalistisches Bekenntnis zum Endprodukt der Literatur, das von seiner Erzeugung, von Inspiration, Philosophie usf. absieht. Noch weniger insistiert Rozanov auf Larmoyanz. Rozanov konstatiert sowohl die verführerische Macht des Gedruckten als Synonym der Unterdrückung, wie auch die eitle Faszination des Gedruckten. Die Ästhetik statuiert ein Bedürfnis, das sich gerade in den Resten oder Äquivalenten von Aura niederschlägt, die seine "faktura" transportiert. Während Benjamin die Zerstörung der Aura des einzigartigen Kunstwerks durch die Reproduktion beklagt, wählt Rozanov den entgegengesetzten Weg. Er verwandelt Formen, die grundsätzlich nur als Reproduktionen, als massenhaft vorhandene Gegenstände, als Nichtkunst und Nichtliteratur existieren in Kunstwerke, in literarische Texte und Kontexte. Der nicht unbedingt literarische Ausgangstext, sei es der Zeitungsartikel, sei es der Privatbrief, die Flugschrift oder die Broschüre ähnelt dergestalt dem "ready-made" Duchamp-scher Prägung³⁴⁸. Bei Duchamp bleibt jedoch eine vielfach gebrochene Unsicherheit über

³⁴⁵Rozanov 1990, 67.

³⁴⁶Vgl. zur Problematik des "Neuen" als negativer Fixation der Kunst der zehner Jahre unseres Jahrhunderts die Thesen bei Groys 1992 und meine teilweise daran geknüpften theoretischen Überlegungen in Ěšl' vech 1992 und Sergl 1993b.

³⁴⁷Rozanov 1990, 112. Diese beiden Absätze bilden in *Uedinennoe* den Abschluß eines Kurztexts, in dem Rozanov seine einstige Wertschätzung und Beurteilung verschiedener Autoren Revue passieren läßt und letztlich auch in der Distanz der vergangenen Zeit gerechtfertigt sieht. Die beiden Absätze kehren aber wortgleich im ersten Korb der *Opavšie list' ja*, nun als eigenständiger Text wieder: vgl. 1990, 194.

³⁴⁸Vgl. de Duve 1989 und 1993.

den Status des "ready-made". Es ist sowohl "Pastiche", d.h. Stilizitat der ästhetischen Qualität des „ausgewählten“ Objekts als auch Ironisierung von dessen sozialer Funktion, die durch die Lösung aus dem Kontext als ebenso latente wie absurde Fetischisierung entlarvt werden soll. Verbunden mit dieser Wertungsinterferenz ist die Emphase der Kreativität, d.h. des Akts der Verschiebung von Kontext und Wahrnehmungshintergrund.

b. Notation als kunsterzeugender Akt

Seit einigen Jahren liegt nun eine Theorie vor, die den Wahrnehmungshintergrund von Literatur selbst als das Ergebnis von kollektiven Psychosen beschreibt, die von bestimmten technischen Systemen dominiert werden. F. A. Kittlers *Aufschreibesysteme 1800 / 1900* präsentieren Texte in Abhängigkeit von Schulgrammatiken, Notationssystemen und drucktechnischen Entwicklungen³⁴⁹. Kittler geht von der These aus, daß Kunst der Literatur für das 19. Jahrhundert identisch ist mit dem Aufschreibeakt, der Notation von Literatur, die den bereits zerstörten Mythos der Schöpfung in der Kunstwelt noch festhalten möchte. Fast nichts an Kittlers positivistischen Feststellungen ist dabei neu; interessant ist vielmehr die Interpretation bekannter Fakten im Rahmen einer Lacanistischen Psychoanalyse, die als ultimatives Machtmittel ausgespielt wird³⁵⁰. Literatur definiert sich für Kittler durch eine Aufgabe, die ihr gestellt ist, einen Anspruch, der an sie herangetragen wird. Sie (als femini-ner Singular gegen den Plural des „Ewig-Weiblichen“) hat die Konfrontation mit dem Spiegelstadium zu leisten. Sie ist das ödipale Kind von jenen "Aufschreibesystemen", deren inzestuöse Elternschaft im technischen Diktat sich auf das kollektive Unterbewußte als Literatur niederschlägt. Kittlers "Aufschreibesysteme" sind Kritik an der Kritik; Vätertötung gehört schon zum Programm. Sie versuchen die Autorität und die Funktion sekundärer Texte durch einen defunktionalisierten Formalismus und den Gestus des Text-Hasses aufzusprengen. "Aufschreibesysteme" entpuppen sich dann, um es mit Foucaultscher Terminologie auszudrücken, als die eigentlichen Episteme, deren Formulierung, Stabilisierung und Destruktion nur von Kunst geleistet werden kann. Um diese Leistung zu vollbringen, muß sich aber der künstlerische Text mit dem Diktat der Macht verbünden, das latente Spuren in „seiner“ Sprache gräbt. Hinter der heroischen Anmaßung lauert ein argumentatives Dilemma: Die Kritiker von Kritik betreiben selber nur Kritik, wenn auch auf eine verbissenere Art, die jede Korrektur zu einer Niederlage des gesamten Systems macht. Aus einem Wechsel-Spiel wird tödlicher Ernst, der mit dem Ende der Kommunikation droht. Transportiert wird somit eine Ansicht, die sich als Einsicht ausgibt: Systeme sind das Un-Ethische an sich. Auch für Rozanov lassen sich einige Verfahren nachweisen, die Kittler an verschiedenen Autoren aufzeigt, deren Interesse seiner Ansicht nach dem Widerstand gegen das Diktat herrschender "Aufschreibesysteme" galt. So opponiert Rozanov noch am Ende des Jahrhunderts gegen die Einführung der einheitlich normierten Regelschule, überhaupt gegen die Schule. Rozanov ist ein Gymnasiallehrer, der die Schule verlassen hat und später seine Kinder vom Besuch des Gymnasiums fernhält. Wenngleich nicht so systematisch wie Jakob Deml oder Josef Florian³⁵¹, schmätzt er doch in seinen pädagogischen Schriften die Unifizierung von Unter-

³⁴⁹Kittler 1987.

³⁵⁰Kittler 1987, 430f, wo Kittler das Informationsdilemma, zu dem er seiner eigenen Meinung nach beiträgt, freudig (mit Hegels *Ästhetik*) begrüßt.

³⁵¹Vgl. Binar 1978 und die erste deutsche Ausgabe von Werken Demls 1993 mit dem Vorwort von Christa Rothmeier. Zur intensiven Rezeption Rozanovs innerhalb der tschechischen Kultur, vor allem durch die Zeitschrift *Nova et vetera* und die Ausgaben im Verlag J. Florians in Stará Říše vgl. Saxlová 1965, 75-84. Zur Komparatistik von Rozanovs *Opavšie list'ja* und Demls *Zapomenuté světlo* hat J. Vojvodík 1994

richtsplänen, der Lesebibeln, der Grammatiken usw. als Versuch der totalitären Normierung des Individuums³⁵². In fundamentalkonservativer Tradition lehnt sich Rozanov gegen die Diktate der Akademien auf, die immer Instrumente des zentralistischen Absolutismus waren³⁵³. In aggressivem Ton bekämpft er den Unifizierungswillen der bürgerlichen Revolution; das Ende der Dialekte, der individuell differenzierenden Rechtschreibung erscheint dem ehemaligen Lehrer Rozanov wie eine geplante Ausrottung, die den Darwinschen Gedanken der pragmatischen Selektion vorexerziert. Die französische Revolution als Initiation steht für Rozanov zeichenhaft am Anfang des Verhängnisses, dessen Gipfel in der Uniformität des Kommunismus, der Falanstèren Černyševskijs schon alpträumhaft ausgefeilt ist als universale Einschulung der Menschheit.

Vor allem aber der Duktus des Zugriffs auf Literatur und die Verurteilung der Literatur im Rahmen der Literatur, wenn auch mit dem Hinweis darauf, selbst aus ihr austreten zu wollen, ähneln sich frappierend. S. J. Schmidt hat es auf die Formel gebracht: "Der Slogan vom Tod/Ende der Kunst ist zu ihrer Lebensversicherung geworden. Die Selbstproblematisierungsbemühungen des Kunstsystems füllen Bibliotheken und Museen."³⁵⁴ Die Anfänge dieses lebensversichernden Kontrakts untersucht Kittler; er will herausfinden, wie solche lebensversichernden Kontrakte geschrieben werden. Rozanov ist insofern von Interesse, weil bei ihm das Pathos des Weltuntergangs bereits vom Motiv zur Selbstthematizierung von Kunst insgesamt herangezogen wird. Aber Rozanov ironisiert auch von allem Anfang diese insistierende Resistenz des Endens³⁵⁵, indem er die schreibtechnischen Möglichkeiten thematisiert, das immergleiche Ende immer wieder neu zu inszenieren.

Kein zweiter Publizist seiner Zeit hat so stark wie Rozanov die Kluft zwischen Aufschreibesystem und Publikationssystem thematisiert. Diese Kluft bedingt einen Verwandlungs- und Rekonstruktionsprozeß, der im Falle des literarischen Werks vom Leser mitbeansprucht wird. Literarizität ist nicht nur an die Erscheinungsweise von Texten gebunden, sondern an ihren Notationsprozeß. Da dieser Notationsprozeß als literarischer Akt im gedruckten Text nicht mehr sichtbar ist, muß er in ihm selbst thematisiert werden. Der Fiktionsliterat erfindet, er arbeitet mit seiner Phantasie; so kann auch der Leser des gedruckten Texts seine Rückschlüsse ziehen auf einen Notationsakt, von dem er im Rahmen der Literatur eigentlich nichts zu sehen bekommt. Der Autor von nichtfiktionalen Texten muß diesen primären Notationsakt selbst zum Inhalt des Werks machen, denn er „erfindet nichts“. Die Niederschrift selbst wird zum künstlerischen Akt, der den Akt der „Erfindung“ ersetzt. Eine solche Verschiebung kündigt sich bereits als Verfahren in der Prosa des 19. Jahrhunderts an. So entwickelt sich aus der sentimental Reiseprosa die Reportage, die besonders die Relativität des Betrachterstandpunkts und noch mehr die Schwierigkeiten der Notation problematisiert. E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* übt das Aufschreiben. Als entblößtes Verfahren wird mit dem Problem der Notation z.B. auch in den Romanen Dostoevskijs operiert. In den *Zapiski iz podpol'ja* und *Podrostok* operiert Dostoevskij mit der präsentischen Icherzählung als einer als tendenziell nichtfiktional markierten Erzählform – unabhängig davon ist an der Fiktionali-

eine Arbeit vorgelegt, die vor allem die Unterschiede hinsichtlich einer Mystik des Sexus herausarbeitet.
³⁵² Vgl. hierzu auch die parallelen Bemühungen in Amerika, die gegen die normierte und normierende Ausbildung einen psychologischen Individualismus einfordern, z.B. in der frühen Studie von Dewey 1901, bes. 10f, der vom Lehrer fordert, die Denkposition der "spezifizierten Verantwortlichkeiten des Erwachsenen" aufzugeben und gegen eine Position des organischen und sozialen "formenden Wachstums" auszutauschen.

³⁵³ Vgl. Heer 1953, 474f.

³⁵⁴ Schmidt, in Maresch 1993, 321. Vgl. auch Schmidt 1991, 165ff.

³⁵⁵ Vgl. Bethca 1989, 109f.

tät des Erzählers und damit an der Fiktionalität des erzählten Aufschreibeakts kein Zweifel. Bei Rozanov wird der Austausch von Fiktionalität gegen Thematisierung des Aufschreibeakts radikalisiert. Das individuelle Aufschreibesystem des Autors, seine Aufschreibeideologie ersetzt dabei die für den Autor von fiktionaler oder poetischer Literatur typischen Ausarbeitungen bestimmter fiktionaler oder poetischer Gattungen.

Das heißt nicht, daß Rozanovs Mitteilungen über den Aufschreibeakt, seine Erzählung vom Schreiben nun wieder eine herkömmliche Fabel rekonstruieren ließe, in deren Mittelpunkt ein fiktionaler Künstlerheld steht. Denn was die Mitteilungen über das Aufschreiben angeht, so scheint Rozanov, wen würde das nicht wundern, vom textkritischen Philologen leicht falscher Information, also als Erfindung einer Fiktion überführt werden zu können. Was Rozanov über den Schreibakt mitteilt, ist zu weiten Teilen nur eine Metapher für den Druckakt. Was der Leser im gedruckten Buch über das Schreiben erfährt, überträgt er concettistisch zurück von diesem Schreiben auf den, der Sphäre der Erzeugung von Literatur entfremdeten, Akt des Drucks. Rozanov verschiebt die Wertsetzung von Literatur weg vom sichtbaren Ergebnis und der Qualität der Dauer. Der Kunstakt ist die unmittelbare Niederschrift des Texts; und so gehören alle die Texte zur Literatur, die mit der Intention auf Kunst niedergeschrieben sind. Dies heißt für Rozanov: Werke, die nicht bereits nach den Bedingungen ihrer späteren Reproduziertheit (und nicht nur der grundsätzlichen Möglichkeit ihrer Reproduzierbarkeit) niedergeschrieben worden sind. Vor allem opponiert Rozanov gegen die Schreibmaschine. Auch dies wird nur concettistisch offensichtlich, wenn er die mittelalterliche Handschrift preist. Gegen die Schreibmaschine spricht ihre mittelalterliche Tendenz zur Normierung und Vereinheitlichung. Sie hält nur ein Alphabet, nur einen Zeichensatz, bereit; sie unterdrückt die graphischen und ornementalisierenden Möglichkeiten; den Nichtgeübten verleitet sie zum Telegrammstil³⁵⁶. Rozanovs Kurzprosa, seine Aphoristik sind als kleine handschriftliche Notizzettelchen eingeführt – gleichsam aus einem Notizheft herausgerissene Blättchen. Geschrieben wird bereits mit dem modernen Füllfederhalter oder dem Bleistift. Das Manuskript zeigt keine Spur mehr vom Tintenfaß und der Alchimie des Schreibens. Rozanovs handschriftliche Manuskripte der Erstniederschriften, soweit sie in Fond 419 des CGALI einzusehen sind, zeigen eine akkurate, ordentliche, sich im Laufe der Jahre wenig verändernde Handschrift³⁵⁷. Auffällig ist also die fast mechanische Regelmäßigkeit und der durchaus moderne und meist kleine Schrifttyp. Abkürzungen oder stenographierte Passagen fehlen. In den Manuskripten (soweit sie aufbewahrt wurden – oder in den Nachlaß eingingen) sind wenige Korrekturen notwendig gewesen. Es gibt kaum Durchstreichungen, Korrekturen am Rande oder sonst sich gegen die regelmäßige Linie der Beschriftung sperrende Einschübe. Auffällig ist die Ausschließlichkeit der Schrift. Rozanovs Manuskripte sind weder mit Arabesken noch mit Strichmustern verziert. Es fehlen Craquellüren oder kleine Zeichnungen am Blattrand, wie sie für die Manuskriptarbeit vieler russischer Autoren typisch sind.

Noch der Titel für eine Sammlung von Aufsätzen aus der Zeit unmittelbar vor der Revolution operiert mit dieser alchimistischen Metapher, die Handschrift und Druck wertend gegeneinanderhält: *Černyj ogon'* (Schwarzes Feuer) ist die Tinte (*černila*), die gleichzeitig in Schwarzpulver und Druckerschwärze verwandelt werden kann. Sie ist jener Phönix, der aus

³⁵⁶Zum Telegrammstil Nietzsches nach dem Erwerb der Schreibmaschine als Form der Selbstbefreiung vgl. Kittler 1987, 197. Nietzsche stellt auf der Schreibmaschine fest: "Ich war vom Buch „erlöst“". Es ist die Erlösung des intellektuellen Parsifal, die Erlösung des Erlösers. Die geistige, transzendente Stille der Schreibstube wird erfüllt vom Rhythmus der Maschine. Die Malerei auf dem Papier wird abgelöst von der Dekonstruktion des Papiers.

³⁵⁷Zu Geschichte von Ästhetik und „Kinästhetik“ der Handschrift (mit umfangreicher Bibliographie) vgl. Schwartz 1992, bes. 91ff.

der Asche produziert, selbst durch den Akt der Schrift neu entzündet, wieder Feuer entfacht. Es ist der romantische Einzelkünstler, der seinen Text ganz alleine schreibt, wobei dieser Akt der demonstrativen Verweigerung von Arbeitsteiligkeit die Authentizität des Geschriebenen verbürgen soll. Mehrmals weist Rozanov sogar auf die archetypische Vorstellung hin, seine Texte seien mit dem eigenen Blut verfaßt, wobei nichts Faustisches und schon gar nicht die übergroße Anstrengung gemeint ist, sondern die absolut solipsistische Autorschaft, die selbst auf das Industrieprodukt Tinte zu verzichten weiß³⁵⁸. Der Mensch in der Einöde, im *Uedinennoe počti na prave rukopisi*, ist umgeben von der industriellen Kultur. Wenn er die Tinte für seine eigene Produktion selbst erzeugt, opponiert er gegen diese Kultur und erhält das Pathos jener Handwerklichkeit, die dem Werk eine unverwechselbare Oberflächenstruktur (faktura) verleiht. Wenn M. Duchamps 1912 in seiner *Grande Verre* dazu übergeht, die industriell gefertigte Farbe aus der Tube auf der Palette des Künstlers eintrocknen zu lassen, so demonstriert er die Ablösung des Künstlers, der nur dann und in erster Linie deshalb ein Künstler war, wenn und weil er seine Farben selbst herzustellen verstand; Tubenfarbe gab es allerdings bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Farbenindustrie hat die Funktion des Künstlers übernommen³⁵⁹. Rozanov vollzieht diesen Schritt auf einer anderen Ebene, in einem anderen Medium. Nicht auf dem Apperzeptionshintergrund des Museums und der Galerie, sondern auf dem der Zeitung wird dieser Austausch von Produkt und Produktion vollzogen. Während aber Galerie und Museum per definitionem Kunst enthalten, besteht die Zeitung an und für sich nicht aus künstlerischen Phänomenen. Die "kupferne Zunge Gutenbergs" ist nur die auf das Erscheinungsergebnis Zeitung übertragene Metapher für die Schreibmaschine. Während die Druckerei, der Bleisatz, tausende Möglichkeiten der Verschriftung bietet, ist die Schreibmaschine mit ihren Hämmerchen unifizierend. Die Druckerei der Jahrhundertwende bietet jene ornamentale Vielfalt an Schriftarten, Größen usw., die heute in der Imitation durch den Computer zur jedermann zugänglichen Simulation von industrieller Allmacht geworden sind. Aus der individuellen Unhintergebarkeit der Handschrift, entwickelt sich der Kitsch einer „falschen Unendlichkeit“ (z.B. die Papierbahnen im Zeitungsdruck), die das eigene in der Verwandlung und nicht in der Unwandelbarkeit sucht. Im Falle der Schreibmaschine verzichtet der Autor schon beim primären, unmittelbaren Arbeitsprozeß auf die Handschrift, auf sein unfälschbares Zeichen für "ich" (ja). Jede Letter wird zum einfältigen Druck, den der Autor auf sich selbst ausdrückt, um schließlich in die Form der Schreibmaschine selbst gestanzelt zu werden.

Как будто этот проклятый Гуттенберг облизал своим медным языком всех писателей, и они все обездушились «в печати», потеряли лицо, характер. Моё «я» только в рукописях, да «я» и всякого писателя. Должно быть до этой причине я пытаю суеверный страх рвать письма, тетради (даже детские), рукописи – и ничего не рву; сохранил до единого, все письма товарищеской-гимназистов; с жалостью, за величиной вороха, рву только своё, – с болью лишь иногда.³⁶⁰

Als ob dieser verdammte Gutenberg alle Schriftsteller mit seiner kupfernen Zunge abgeschleckt hätte, haben sie alle „im Druck“ ihre Seele aufgegeben, haben das Gesicht, den Charakter verloren. Mein „Ich“ lebt nur in den Handschriften, wie auch das „Ich“ jedes anderen Schriftstellers. Wahr-

³⁵⁸Bei Rozanov ist das Blut im Sinne der Säftelehre auch Sitz der Seele. So impliziert es bereits der Anfang von *Uedinennoe*: "Просто – «душа живет»... т.е. «жила», «дохнула»... С давнего времени мне эти «нечаянные восклицания» почему то нравились. Собственно, они текут в нас непрерывно [...] (Rozanov 1990, 36: Einfach – weil „die Seele lebt“... d.h. „lebte“, „atmete“... Seit jeher haben mir diese „versehentlichen Ausrufe“ aus irgendeinem Grund gefallen. Sie sind es, die in uns ununterbrochen pulsieren [...])

³⁵⁹Vgl. de Duve 1989, *Piktoraler Nominalismus*.

³⁶⁰Rozanov 1990, 39.

scheinlich aus diesem Grund leide ich unter der abergläubischen Furcht Briefe, Hefte (sogar die Kinderhefte) und Handschriften zu zerreißen – und ich zerreiße nichts; ich habe samt und sonders alle Briefe der Gymnasialkameraden aufgehoben; mit Bedauern – doch nur selten mit Schmerzen –, aber auch nur [begraben] unter einem riesigen Haufen, zerreiße ich lediglich meine eigenen Sachen .

Der Sammler kollidiert hier mit der Praxis seines Schreibens, vor allem aber mit den selbst eingeführten Bewertungsnormen für Literatur. Gewöhnlich wird nur aufbewahrt, was hohen Wert hat bzw. zumindest Seltenheitswert. Sind aber die Briefe der Freunde aus der Schule (also nicht der berühmten Briefpartner oder die Liebeskorrespondenz, die eventuell in einen literarischen oder monographischen Kanon zu integrieren wären) Wertgegenstände? Sind Schulhefte mit alten Aufsätzen, ja mit den Handschriftübungen Teil der Literatur? In Rozanovs Axiologie werden sie dazu stilisiert. Sie treten auf, als handelte es sich um literarische Gattungen. Sie erscheinen auch unter seinem Namen im Druck – nicht als Unikate, aber durch den Druck vereinheitlicht, unifiziert. Aber Rozanov legt Wert darauf, daß es sich eben nicht um Fiktionen, sondern um Authentisches, nicht Fälschbares handelt.

Rozanovs Texte sind oft schnelle Literatur, Tagesjournalistik. Selbst wenn sie Ergebnisse eines langen Arbeitsprozesses sein sollten, geben sie doch vor, schnelle, impulsartige Äußerungen zu sein. Rozanovs Schreiben ist auch ein Treffen auf den Moment, eine Rechtzeitigkeit, die inhaltliche Aktualität und das Tempo des Arbeitsprozeß gleichermaßen betrifft. Ein solcher Text als Handschrift will dem mittelalterlichen Dauer- ja Ewigkeitsanspruch gar nicht gewachsen sein. Den Anspruch von Dauer, den Hinweis auf die werthafte Zugehörigkeit zur literarischen Kultur muß der Druck leisten. Der Druck transformiert das Schreiben und wertet es auf (bzw. ab), ebenso wie er ein Blatt Papier in den Geldwert einer Banknote verwandeln kann. Sehr wenig gemein hat Rozanovs üppiger Gebrauch aller drucktechnischen Möglichkeiten mit der Knappheit und Normiertheit der Zeichen im mittelalterlichen Schrifttum³⁶¹. Rozanov schafft auf der Ebene des gesetzten Text eine rhetorische Partitur, die indexikal ihre akustische Realität inszenieren will. Nicht nur die Notation der Einzelstimme als Diskursträger ist das Ziel, sondern die Herstellung einer „lauten“ Literatur, die nicht in der Signifikanz von Zeichen transzendent bleibt. In der Wirklichkeit kann man die Augen schließen, die Ohren aber nie.

In einem weiteren Arbeitsschritt erkennt man in Rozanov den Literaten als Lehrer. Er erstellt alleine zuhause handschriftliche Textvorlagen oder verfaßt sie, was sehr selten vorkommt³⁶², in der Redaktion auch in Gegenwart anderer Redakteure. Danach wird der Text in Bleisatz angefertigt und auf einer Fahne dem Autor wieder zugeleitet. Hier setzt eine Arbeitsteiligkeit an, die bisher ganz ausgeblendet war. Die "kupferne Zunge" ist die Kupferplatte, die vom Bleisatz abgegossen wird. Ihre Oberfläche ist aufgeraut, die negativierte "faktura". Der Guß des Metalls wird vom Künstler nicht mehr selbst durchgeführt, sondern wird einem Handwerker, einem austauschbaren Glied der industriellen Produktionskette überlassen, welche die Planung des Künstlers nur realisierend überträgt. Nun erst, jenseits der Handschrift, auf der Ebene der Druckfahne beginnt die Tätigkeit der Korrektur: zahlreiche Ergänzungen und Änderungen werden, wiederum handschriftlich, zwischen die Zeilen und an den Rand der Fahne appliziert.

Das Festhalten an einer noch „realistischen“ Textgenerierung durch Handschrift und verschiedene Korrekturereignisse ist bei Rozanov frei von Kommunikation und Rücksprache mit Mitarbeitern. Es gibt keine Freunde als Korrektoren, aber auch keine schreibenden Musen,

³⁶¹Zur Schrift im russischen Mittelalter vgl. Lichačev 1973.

³⁶²Rozanov arbeitet nicht gerne in der Redaktion, vgl. Rozanov 1990, 38.

durch deren Hände das Werk ginge. Rozanov – und das ist symptomatisch – heiratet mit Apollinaria Prokof'evna Suslova zuerst jene Frau, die Dostojevskij zugunsten einer Stenotypistin verlassen hatte³⁶³. Rozanov duldet keine weibliche Abschrift – er wählt nicht die Stenotypistin, er umwirbt nicht die Schreibmaschinenkraft. Rozanovs Frau ist Mutter und Freund (drug), aber kein Mitarbeiter an den Texten. Daß A. Suslova eben diese Rolle nicht erfüllen wollte oder konnte, offenbarte für Rozanov den Bruch zwischen literarischer Konzeption und pragmatischer Wirklichkeit. Die Frau verkörpert „das Andere“ im Gegensatz zur Literatur; deshalb verliert sie auch in Hinblick auf diese ihre künstlerisch wichtigste Funktion, ihr natürliches Geschlecht. Rozanovs Schreibsystem scheint dahin angelegt, den Text möglichst lange vor der Frau zu verbergen, von ihr fernzuhalten³⁶⁴. Die Texte entstehen im häuslichen Kreise (domašnost')³⁶⁵, in der Aura von Frau und Familie. Rozanovs Schreibzimmer ist, wenn nicht anders vermerkt³⁶⁶, immer das eheliche Schlafzimmer, die innerste Kammer des familiären Tempels, in das sonst nur ganz wenige Freunde eingelassen werden.

Квартира Розанова походила на своего хозяина: в ней не было ничего банального – нельзя было понять, какая разница между «гостиной», «кабинетом» и «спальной»; в гостиной библиотека, множество книг, гипсовая маска Страхова, Мадонна, нумизматическая коллекция. Здесь принимали гостей, вообще это было место «разговорное» и «при-

³⁶³Vgl. im Rahmen dieser sicher verkürzten Darstellung, die keinesfalls einer psychoanalytisch-lacanistischen Interpretation im Sinne F. A. Kittlers das Wort reden will, die Darstellung bei Frank III, 290ff, die dennoch deutlich die geänderte Produktionsdynamik und damit einhergehend eine neue Textgenerierungsästhetik bei Dostoevskij herausarbeitet.

³⁶⁴Ausnahmen von dieser Regel ist die Mitarbeit von Rozanovs Tochter an der Redaktion der *Apokalipsis našego vremeni*, die der bereits schwerkranke Autor nur unter Schwierigkeiten akzeptierte; vgl. Rozanova 1978. Beim Lesen der Endkorrekturen der *Opavšie list'ja II* wurde Rozanov von einer Bekannten, Z. I. Barsukova, unterstützt. Die Zusammenarbeit beschränkte sich allerdings auf die Korrektur von Setzfehlern und fand ausschließlich brieflich statt. Rozanov akzeptierte sie, da der Verlag wegen der angespannten Kriegslage keine Korrekturleser verpflichten konnte. Der sehr formell gehaltene Briefwechsel ist in CGALI in Fond 419 unter Ed. chr. 724 aufbewahrt; vgl. Kommentar in Rozanov 1990, 760.

³⁶⁵Diese Form der "Häuslichkeit" ist nur sehr schwer in Einklang zu bringen mit jener Häuslichkeit (domašnost'), die O. Mandel'stam in seinem Essay *O prirode slova* (1922) Rozanov zuschreibt, wengleich sich Mandel'stam in erster Linie auf Rozanovs Biographie, also auf Gollerbach bezieht; Mandel'stam bezeichnet die Häuslichkeit als Gegensatz zur literarischen Öffentlichkeit und ordnet sie der Welt des "Philologen" zu: "Литература явление общественное, филология явление домашнее, кабинетное. Литература – это лекция, улица; филология – университетский семинарий, семья." (Mandel'stam II, 249: Die Literatur ist eine gesellschaftliche Erscheinung, die Philologie eine häusliche und Arbeitszimmer-Erscheinung. Literatur, das ist Unterricht, Straße; Philologie, das ist das Universitätsseminar, die Familie.) So ist die Welt des Philologen bei Mandel'stam nicht nur akademisch professoraler Art, doch ist sie zumindest an ein Privatgelehrtentum im Kreise der Familie gebunden. Rozanov ist für Mandel'stam ein typischer Vertreter seiner Generation und ein weiser Denker, ohne besondere literarische Fähigkeiten. Er philosophiert über die Etymologie und den Sinn einzelner "Worte" (slovo); schreibt also nicht Originale, sondern arbeitet Sprache auf. Daß gerade dies alles auf Rozanov nicht zutrifft, muß deshalb so deutlich betont werden, weil Mandel'stams Äußerungen von einer speziellen Mandel'stam-Philologie wie sakrosankte Ansichten behandelt werden. Mandel'stams Thesen sind aber krude und im einzelnen betrachtet alle unoriginell. Sie bedienen sich, auch was Rozanov betrifft, der gängigsten Ansichten. Daß die "Russische Rede auf dem Fundament hellenistischer Natur stehe", also die zentrale These des Essays, war eine Idee von Rozanov in *Mir iskusstva* und in den Arbeiten über Leont'ev, vor allem auch bei Vjač. Ivanov schon zwanzig Jahre früher durchgespielte Idee. Mandel'stams „Argumentation“ entwickelt auch keinen kritisch haltbaren Gedankengang. Er unterstellt dem von ihm als "Philologen" bezeichneten, daß er kein guter Schriftsteller sein könnte, weil er eben "Philologe" sei: "Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем." (Mandel'stam II, 249: Ganz einfach zu zeigen, daß Rozanov sich als überflüssiger und fruchtloser Schriftsteller erweist.)

³⁶⁶Die Angaben zum Schreibort in den in Klammern gesetzten Kursiven am Ende mancher Textabschnitte in *Uedinennoe* oder *Opavšie list'ja* halten wohl nicht immer den Ort der Aufzeichnung, sondern den des Einfalls (bzw. des Erlebnisses) fest. Sie bezeichnen jedoch immer nur die Ausnahmen, also Texte, die nicht am Schreibtisch im eigenen Schreibzimmer niedergeschrieben wurden. Wenn also z.B. angemerkt ist: "spät nachts, über der Münzsammlung", so bedeutet dies, daß Rozanov im Wohnzimmer (in dem sich die Münzsammlung befindet) weiterarbeitete, um seine schlafende Frau nicht zu stören; vgl. dazu auch Sinjavskij 1982, 324.

ходное». Рабочий кабинет (он же спальня В.В.) был место священнодейственного труда и дружеских бесед, интимных tête-à-tête'ов.³⁶⁷

Rozanovs Wohnung paßte zu ihrem Hausherrn: in ihr gab es nichts Banales – es war überhaupt nicht zu verstehen, was der Unterschied zwischen „Wohnzimmer“, „Arbeitszimmer“ und „Schlafzimmer“ ist; im Wohnzimmer die Bibliothek, eine Vielzahl von Büchern, eine Gipsmaske Strachovs, eine Madonna, die numismatische Sammlung. Dort wurden Gäste empfangen, überhaupt war es ein „Gesprächs“- und „Empfangs“-Ort. Das Arbeitszimmer (das auch das Schlafzimmer von V.V. war) war Ort der geheiligten Arbeit, der freundschaftlichen Gespräche, der intimen tête-à-têtes.

In Gollerbachs Beschreibung wird vor allem der Antagonismus zwischen Bildungswelt und Gefühlswelt herausgestellt, wobei der Schreibakt von Literatur zur Welt des Gefühls und der Erotik zugeordnet ist. Vor allem vor dem Hintergrund von Rozanovs Philosophie des Geschlechtsakts als zentraler religiöser Kulthandlung und Rozanovs Bezeichnung "Freund" (drug) für seine Frau, werden Gollerbachs Bemerkungen doppeldeutig. In Rozanovs Wohnung befinden sich nicht nur keine banalen Gegenstände, sondern der Lebensraum selbst ist literarisch bedeutungshaft organisiert. Die heiligende und anstrengende Tätigkeit (svjaščennodejstvennyj trud) gilt also Frau und Literatur gleichermaßen, gleichzeitig und am gleichen Ort. Das bedeutet zuerst einmal arbeitspraktisch, daß Rozanov etwa in dem Zimmer arbeitete, in dem seine Frau zur gleichen Zeit schlief. Das bedeutet auch, daß Rozanov sein Schlafzimmer nicht nur mit seiner Frau, sondern auch mit seinen Manuskripten teilte³⁶⁸. Wenn die Analyse von Aufschreibesystemen, wie es Kittler definiert, den Akt des Durchstreichens, des Negierens der Frau sichtbar machen, dann bietet Rozanov einen Fall von Dekonstruktion des Lacanismus. „La femme“ als das künstlerische Nichtwollen präsentiert sich hier nicht als die nur durch das Konstrukt des Verdachts faßbare Autorin des Texts, den Männer lediglich verschieben. Der Text ist hier ganz gegen die Frau abgeschirmt, obwohl, ja weil er, offengelegt wie der stübitzte Brief, mit ihr an ein und demselben Platz konveniert. Die unangetastete, gleichsam auch unantastbar-adelige Individualität ist nicht nur nicht gegen den Schreibakt austauschbar, sondern hat im Gegenteil einfach keinen Berührungspunkt mit ihm. Es handelt sich um zwei Wahrnehmungsinstanzen, zwei Ebenen des Bewußtseins, die keine Kunde voneinander erlangen können. Der Text besteht aus jener Barriere, der ihn gegen sie abschirmt. Der weibliche Leser ist auch bei Rozanov nicht identifizierbar mit der eigenen Frau. Es ist der kollektive Leser, der nichtfiktionale Leser des Fiktionstexts, der wie Tat'jana und Emma Bovary, seinen Fiktionstexten selbst mehr und mehr ähnlich geworden ist. Die Vernichtung des Fiktionstexts bedingt die Vernichtung der Frau im Texterzeugungsvorgang.

In den Subskriptionen zu *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* werden oft Orte genannt. Diese Angaben, etwa 33 mal in *Uedinennoe* die Bezeichnung "Bei der Münzsammlung" (za numizmatikoj), fixieren oder rekonstruieren den Ort des Einfalls, eventuell auch den der Erstniederschrift als Notiz auf einem Zettel. Jeder derart festgehaltene Ort markiert, ausgehend von der Angabe bei Gollerbach, die Ausnahmesituation, also einen Text der nicht wie im Regelfall im Schlafzimmer entstanden ist. Dieser Hinweis erinnert jedoch nur an den Vorgang der Invention. Er bedingt fast nirgends, daß die Invention bereits mit der Erstniederschrift zusammenfällt³⁶⁹. Der Vorgang der Textreinschrift, der Textsammlung und -kompila-

³⁶⁷Gollerbach 1922, 81.

³⁶⁸Johanna Renate Döring-Smimov weist darauf hin, daß gleichzeitig gänzlich asketische Naturen wie Fedorov und Chlebnikov ihre Manuskripte sogar unters bzw. in das Kopfkissen legten, wenn (und wo immer) sie sich schlafen legten. Bei Fedorov und Chlebnikov herrscht eine aktuelle eheliche Beziehung zwischen Autor und Notat, während sie im Falle Rozanovs höchstens latent genannt werden kann. Die Beziehung ist bei Rozanov nie metonymisch, sondern immer die künstlerisch inszenierte Bedingung für den Schreibakt.

³⁶⁹Allerdings ist bei einer Reihe von Texten aus *Uedinennoe* auch ein ungewöhnliches Schreibmaterial

tion, vor allem auch der Textkorrektur und des (künstlerischen) Eingriffs in die Invention bleibt davon unberührt. Dieser ist der eigentliche Notationsakt des zur Literatur bestimmten, zu Literatur werdenden Texts. Und dieser bleibt dem Schreibtisch im Schlafzimmer vorbehalten.

c. Parodie und Diktion

Den parodistischen (oder parodierten?) Roman, den Šklovskij als Rozanovs Texten noch am ehesten ähnlich bezeichnet hat³⁷⁰, identifiziert Šklovskij mit Fielding, Smollet und Sterne. Womit, mit welchen Parodieverfahren nehmen diese Autoren aber bereits Rozanovs "Ausstieg" aus der Literatur vorweg? Šklovskij thematisiert ausschließlich das Verfahren der Abschweifung (otstuplenie), das es erlaubt, nicht zur Fabel gehörige, in sich wiederum geschlossene Textteile wenig oder kaum motiviert in den Roman bzw. in das Sujetnetz des Romans zu integrieren. Nun ist aber bei Rozanov der Rahmen, aus dem heraus abgeschweift werden könnte, nicht vorhanden; wenn er vorhanden ist (oder vom Rezipienten hinzugefügt wird), dann handelt es sich nicht um eine der Fiktionsliteratur entsprechende Fabel. Abschweifungen können also nicht kontrastiv definiert werden, sondern werden durch den Rekurs auf für Abschweifungen im Roman typische Textsorten bestimmt. Solche Textsorten wären die unmotivierte Meinungsäußerung (etwa „ungefragt“), der Witz, die (eingeschobene) Anekdote, in den Text einmontierte schriftliche Aufzeichnungen fiktionaler Helden, die nicht im Zusammenhang stehen mit der Erzählfabel (z.B. die Aphorismenkonvolute in Goethes späten Romanen). Diese Textsorten fungieren, da sie innerhalb eines anderen Ganzen, also kontextualisiert auftreten, jeweils als Parodien ihrer selbständigen Idealformen. Ihre Integration in den Kontext entwertet gewissermaßen ihr Eigenpotential, ihre Vollkommenheit als Texteinheiten. Deshalb mutieren sie zu Parodien solcher Textsorten. Dieses Parodieren muß nicht unbedingt eine Ironisierung oder absolute Entwertung der Idealform bedingen. Primär ist die Parodie, so wie sie von Šklovskij gedacht wird, "ohne komischen Anstrich"³⁷¹. Ein Text wechselt seinen Kontext und wird dadurch wiederverwendet. Dies bedingt weder, daß der Text, der wiederver„wertet“ wird, ein fiktionaler Text ist, noch (und das scheint mir der Fehler an Šklovskijs Argumentation), daß der neue Kontext, indem er wiederver„wertet“ wird, unbedingt ein fiktionaler Text (etwa ein Roman) sein muß. Auf dieses Problem wird auch noch im Zusammenhang mit dem Stichwort "Essay" zurückzukommen sein.

Der parodierte Text ist zuerst einmal der wiederverwendete Text³⁷². Der Künstler als

vermerkt. Doch dort wo Rozanov etwa "auf dem Rand eines Linienspapiers" (na oboroite transparenta) notiert zu haben behauptet, findet sich niemals auch der Hinweis, daß dies an einem besonders bemerkenswerten Ort geschehen sei. Niemals findet sich in Kombination eine Bezeichnung wie „auf der Straße; in ein Notizheft“. In einem einzigen Fall findet sich eine derartig interpretierbare Stelle, die schon Šklovskij als eine der originellsten des ganzen Werks aufgefallen ist. Unter Text 150 (Rozanov 1990, 106) heißt es: "auf der Pantoffelsohle; Bad" (na podošve tufli; kupan'e).

³⁷⁰Šklovskij 1990, 124.

³⁷¹Šklovskij 1990, 124.

³⁷²Ich habe an anderer Stelle (Sergl 1992, 544f) darauf hingewiesen, daß auch der "polyphone" Roman Bachtins eigentlich nur aus parodistischen Einzelbestandteilen bestehen kann. Bachtin sieht für den Karnevalismus die Möglichkeit einer Aufwertung der Satire (ins Saturnalische) und bleibt damit der romantischen Originalitätspoetik verpflichtet, die in jeder Wiederholung bereits einen pejorativen Akt erkennt. Die Tatsache, daß jede in den polyphonen Text eingeführte Idee aber ein gleichermaßen und gleichwertig bekanntes Ideologem sein muß, verleiht der Parodie jenen gefährlichen Aspekt des dadurch erzeugten Grotesken, der in Bachtins Lebensbejahung fast gezeugnet erscheint. Bei Bachtin ist die Groteske auf den Körper (bzw. den parodierten Körper) beschränkt. Der groteske Text ist allenfalls die Mimesis des grotesken Körpers. Der polyphone Roman jedoch ist jene Groteske, die aus parodierten Texten erwächst;

Schreibhandwerker ist zum Parodieverfahren gezwungen. Er verwendet ältere Texte (soweit sie handwerklich genügen) immer wieder neu, er gruppiert sie neu, er inszeniert sie neu. In der Kunst des 18. Jahrhunderts (die Šklovskij als Beispiel heranzieht) war die Mehrfachwertung von künstlerischer Produktion nicht negativ konnotiert. Bach hat zahlreiche Chorsätze seiner Kantatenproduktion mehrmals verwendet. Die Praxis verlangte danach, daß jeden Sonntag eine neue Kantate aufgeführt wurde, nicht aber daß alle ihre Teilstücke eigentlich neu waren. Er hat Violinkonzerte Vivaldis Note für Note zu eigenen Klavierkonzerten umgesetzt. Ein Voltaire konnte ein mehr oder minder wortwörtlich von ihm aus dem Italienischen übersetztes Stück wie S. Maffei's *Merope* als sein eigenes Werk veröffentlichen. Entsprechend verfährt ein großer Teil der russischen literarischen Produktion des 18. Jahrhunderts, der aus parodierter französischer und italienischer (später auch englischer und deutscher³⁷³) Literatur besteht, sofern sie nicht satirisch ist³⁷⁴. Bei der Parodie ist nicht die Erneuerung (und schon gar nicht die Abwertung) das entscheidende ästhetische Verfahren, sondern die Erneutheit, durch die ein Text wieder in den Status der Performanz, bzw. der Rezipierbarkeit aufrückt. Die Neuinszenierung, die Neuausgabe, die Neukomposition bedingen dabei ein Gutteil an parodiertem Material, an wiederherangezogenen Texten³⁷⁵. So betrachtet, präsentiert die Lectio bestimmter Evangelientexte im sonntäglichen Jahres- oder Vierjahresrhythmus das Paradigma der Parodie. In der Parodie werden festgeschriebene,

quasi eine groteske Darstellung allegorischer Figuren von Ideen, Ideologemen oder überhaupt "dem Wort" (slovo). Die Groteske kann letztendlich nur als Dekonstruktion bzw. Disproportionierung eines bereits parodierten Originals entstehen; vgl. dazu auch Frejdenberg 1973, 490-497, die auf den Parodiestatus z.B. von Petrons *Satyricon* verweist. Philip Quarles, eine der nicht durchweg positiv gewerteten Figuren in Huxley's *Point Counter Point*, ist selbst Romancier, aber er dekonstruiert nicht nur seine eigenen fiktiven Texte, sondern jede Montage von Parodien: "The great defect of the novel of ideas is that it is a made-up affair. Necessarily; for people who can reel off neatly formulated notions aren't quite real; they are slightly monstrous..." (Huxley 1963, 410)

³⁷³ Vgl. Toporov 1992.

³⁷⁴ Vgl. Rozanovs Rezeption der Literatur des 18. Jahrhunderts als Ausgangspunkt der satirischen Tradition, die über Gogol' zu Saltykov-Ščedrin führt; Autoren, die Rozanov, bei aller Bewunderung für Gogol', haßt: "Наша литература началась с сатиры (Кантемир) и затем весь XVIII век был довольно сатиричен. Половина XIX века была патетична. И затем, с 60-х годов, сатира опять первенствовала. Но никогда не было так исключительно, как в XVIII. Новиков, Радищев, Фонвизин, затем через 1/2 века Щедрин и Некрасов, имели такой успех, какого никогда не имел даже Пушкин." (Rozanov 1990, 42: Unsere Literatur begann mit der Satire (Kantemir) und war danach das ganze 18. Jahrhundert über ziemlich satirisch. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war pathetisch. Aber dann, mit den sechziger Jahren, rückte die Satire erneut an die erste Stelle. Doch niemals war sie es mehr so ausschließlich wie im 18. Novikov, Radiščev, Fonvizin, dann nach einem 1/2 Jahrhundert Ščedrin und Nekrasov hatten einen derartigen Erfolg, wie ihn sogar Puškin niemals hatte.) Rozanov unterstützt implizit die These, daß der Essay (bereits seit seiner Konstituierung durch Montaigne) in Bezug auf seine rezeptionsästhetische und ethische Breitenwirkung als der innovierte Nachfolger der Satire betrachtet werden muß. Insofern kann Rozanovs eigenes Schreiben als eine Bemühung angesehen werden, im Anschluß an die spezifische Tradition der russischen Satire des 18. und 19. Jahrhunderts eine Innovation zu setzen, die den geänderten historischen Umständen und der Verbrauchtheit satirischer Textsorten wie satirischer Diskursformen Rechnung trägt.

³⁷⁵ Vgl. Karrer 1977, der die Problematik in Hinblick auf literatursoziologische („Gesellschaft und Autor“), formale („Textmodelle“) und schließlich rezeptionsästhetische und kommunikationstheoretische Aspekte untersucht, wobei in jedem Falle, die Frage nach der Kompetenz des Rezipienten in den Mittelpunkt rückt. Karrer 1977, 24 gesteht andererseits zu: "Die Parodieforschung ist weit davon entfernt, eine Theorie der parodistischen Kompetenz entwickelt zu haben." So bietet sich zumindest eine Theorie der Funktion der parodistischen Kompetenz an. Für diese ist weniger die spezifische Werthaftigkeit des Originals von Belang, das vom Rezipienten gar nicht jederzeit gewußt werden kann, als vielmehr die Ermächtigung des Rezipienten nicht durchweg im Text selbst enthaltene Werte zu dessen Beurteilung heranzuziehen und vor allem, den Text überhaupt zu bewerten. Man könnte somit folgern, daß eine Parodie immer jener Text ist, der über verschiedene Verfahren der Infragestellung von Werten vom Rezipienten in erster Linie eine Bewertung fordert, die gleichermaßen eine Bewertung seiner selbst wie der zur Disposition gestellten Bewertungskriterien sein muß.

signifikant unveränderliche Texte aus ihrem ursprünglich metaphysischen Gebrauch als Kulttexte (oder mythische Texte) herausgelöst und in kritisch rezipierte Literatur überführt. Rozanov hat die Möglichkeiten der Selbstparodie wie wenig andere Schriftsteller seiner Zeit genutzt. Rozanov zitiert dabei seine älteren Texte nicht nur, sondern er übernimmt sie ebenso unzitiert. Er unterscheidet dabei nicht im positivistischen Sinne zwischen Fremdem und Eigenem, sondern bearbeitet Fremdes einfach dadurch, daß er es quasi in seine Handschrift überträgt, für seinen Gebrauch nutzbar macht. Dies ist nicht gedacht als geistiger Diebstahl, sondern als Hommage an das Übernommene, das als Gelerntes ins Eigene integriert wird.

Rozanov hat sich auch ganz bewußt dem Plagiatsvorwurf ausgesetzt. Er beabsichtigt damit zu zeigen, daß nicht der Versuch des Plagiats strafbar sein kann, sondern die Strafe einen Versuch wert sei. So führte der Artikel "Krasota v prirode i ego smysl" (Schönheit in der Natur und ihr Sinn) zu einem ersten Bruch mit Solov'ev, der darin Gedanken und Formulierungen aus seinem Essay "Krasota v prirode" wiedererkannte³⁷⁶. Rozanov nütze nicht nur das Stilplagiat als Mittel der Auseinandersetzung, er montierte ganze Passagen des Solov'evschen Texts in seinen eigenen ein, ohne deren Autor beim Namen zu nennen. Solov'evs idealistische Argumentation wird von Rozanov im Sinne eines an Dostoevskij angelehnten radikalen Pessimismus konterkariert, der das Sublime immer mit dem Tod konnotiert.

Schließlich pflegte Rozanov auch jene parodistischen Formen, die sich aus spätbarocken Traditionen des 18. Jahrhunderts erhalten haben und die nicht abschweifende Einschübe in größeren Kontexten sind, z.B. den Nachruf. Jeder Nachruf ist quasi die Parodie eines Nachrufs und das in doppelter Weise. Die Form selbst stellt einen standardisierten Grundtext zur Verfügung, in dessen Leerstellen die aktualisierende Varianten eingetragen werden. Der Grundtext besteht in erster Linie aus fast ritualisierten Wendungen, aus der rhetorisch vorgegebenen Diktion der Lobrede in hohem Stil, und einer konventionell rhetorisch montierten Sujetordnung der Retrospektive, welche das Leben des Verstorbenen in einer Folge von Stationen nachzuzeichnen versucht, die chronologisch geordnet werden können. Der hinzugefügte aktuelle Text stellt aber nur das dokumentarische Material zur Verfügung, während der eigentliche ästhetische Wert in der standardisierten Repetition, im Festhalten des Grundtexts liegt. Dieses ebenso paradoxale wie empfindliche Textmodell ist leicht aus dem Gleichgewicht zu bringen. Aus der Parodie des Grundtexts kann leicht ein parodistischer Metatext über die Gattung des Nachrufs an sich werden, einmal ganz abgesehen von der unfreiwilligen Komik, die durch die Herauslösung eines Nachrufstexts aus seinem unmittelbaren Wahrnehmungshintergrund erzielt werden kann³⁷⁷. Rozanov hat im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeit eine Reihe von Nachrufstexten verfaßt, über Leont'ev, Chomjakov, Govorucha-Otrok, V. Solov'ev³⁷⁸. In der September/Okttober-Nummer des Jahres 1896 von *Russkoe obozrenie* publizierte er einen Nachruf auf N.N. Strachov unter dem Titel "Večnaja pamjat'" (Ewiges Angedenken). Eine erweiterte Variante dieses Textes findet sich am Schluß des Bandes *Literaturnye izgnanniki* von 1913, in dem Rozanov seine Erinnerungen an und

³⁷⁶Vgl. Gollerbach 1922, 37ff.

³⁷⁷Karl Kraus war hier ein Meister. Einige Nummern der *Fackel* sind nur dem kontrastiven Vergleich von Nachrufen gewidmet.

³⁷⁸Vor allem die Nachrufe auf V. Solov'ev (wieder Rozanov 1990b, 367-381) wirken verglichen mit anderen Auseinandersetzungen Rozanovs mit Solov'ev und vor allem der persönlichen Abneigung gegen den Philosophen verdächtig. Die aufdringlich panegyrischen Hymnen wirken aus Rozanovs Feder unglaublich und sind nicht einmal mehr unfreiwillig komisch. Dies bemerkte bereits Gollerbach 1922, 27 und 32, der ausgehend von der Glaubhaftigkeit der Nachrufe einen bedeutenden Einfluß Solov'ev auf Rozanov nachzuweisen versuchte.

seinen Briefwechsel mit Strachov publizierte³⁷⁹. In diesem Band zitiert Rozanov aber auch in seiner einleitenden Erinnerungsprosa aus diesem Nachruf (so als handle es sich um die allgemeine „öffentliche“ Reaktion auf den Tod Strachovs). Dann folgen drei Essays über Strachov, der Briefwechsel mit Strachov und schließlich versammelt Rozanov, in einem Kapitel "Nekrologi i zametki" (Nekrologe und Bemerkungen), von ihm eingeleitete und ausgewählte Stellen aus anderen Nachrufen an Strachov. Vertreten sind alle wichtigen Zeitungen durch jeweils einen prominenten Rezensenten. Das Ziel der Montage ist es, die Nachrufe der linken und liberalen Presse als „falsch“, die der rechten als „aufrichtig“ herauszustellen. Thematisiert wird also die Problematik des parodistischen Verfahrens des Nachrufs als Textsorte. Rozanov hat durch diese Zitatmontage Parodien auf die Gattung des Nachrufstexts erzeugt. Seinen eigenen Nachrufstext stellt er dieser Montage nicht nur ungekürzt, sondern erweitert gegenüber. Im Rahmen dieser Konfrontation werden die primär nicht literarischen Nachrufstexte über die Offenlegung des parodistischen Texterzeugungsverfahrens zu literarischen Texten umgewertet. Problematisiert werden nicht inhaltliche oder Meinungsunterschiede, sondern verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit dem parodistischen Prinzip der Textsorte Nachruf. In einem zweiten Schritt proklamiert Rozanov damit soetwas wie eine Axiologie der Poetik des Nachrufs, der damit zum Objekt kritischer ästhetischer Wahrnehmung aufrückt.

Parodie setzt auch in der Destruktion der konventionalisierten Formen von Mimesis an. Was W. Schmid "Generalisierungen" nennt, also "Personenäquivalenz", "thematische Äquivalenz" und "Handlungsäquivalenz"³⁸⁰ kann nicht nur als konstitutives ästhetisches Verfahren innerhalb eines Texts verwandt, sondern auch von weiteren Texten parodistisch aufgegriffen werden. "Personenäquivalenz" ist die wechselseitige mimetische Gruppierung von Figuren oder Charakteren zu Figurenpaaren oder Charakterpaaren. "Personenäquivalenz" wird in einem Text in *Uedinennoe* etwa hergestellt zwischen „Dobčinskij“ und Tolstoj³⁸¹. Dobčinskij ist als Figur in Gogol's *Revizor* selbst Teil einer Personenäquivalenz, deren "Similarität sich auf alle äußeren und inneren Eigenschaften [erstreckt], mit der – komischen – Ausnahme: „Dobčinskij ist ein wenig größer und ernsthafter als Bobčinskij, Bobčinskij dagegen ist vorlauter und lebendiger als Dobčinskij.““³⁸² Tolstoj, eine nichtfiktionale Figur, wird nun parodistisch an den Platz von Bobčinskij gestellt, womit eine Personenäquivalenz zu einer Personenäquivalenz gruppiert wird, die ein komplexes Beziehungswerk von Differenzen innerhalb der Parodie ermöglichen.

Auch die thematische Äquivalenz und die Handlungsäquivalenz sind sowohl zwischen zwei fiktionalen Texten als auch, was hier von größerem Interesse ist, zwischen einem fiktionalen und einem nichtfiktionalen Text parodistisch denkbar. In seinem Artikel zum 50. Todestag Belinskijs³⁸³ im Jahr 1898 überträgt Rozanov die in den Titeln rhematisch manifest werdenden thematischen Äquivalenzen und Handlungsäquivalenzen auf Äquivalenzverhältnisse zwischen Kritikern bzw. Kritikern und Autoren. So werden *Gore ot uma, Otcy i deti, Vojna i mir, Prestuplenie i nakazanie, Tri smerti* jeweils über die Äquivalenz von Belin-

³⁷⁹Rozanov 1992, 455ff; er Text ist dort auf 1896 datiert und verschmilzt den Nachruf auf Strachov mit Erinnerungen an Jurij Govoruchova-Otrok.

³⁸⁰Vgl. W. Schmid 1977, 90f.

³⁸¹Rozanov 1990, 68ff; Rozanov spielt hier einmal mehr auf Tolstoj's "č'in" an, d.h. seine Zugehörigkeit zur obersten Klasse des russischen Rangsystems. Im sprechenden Namen "Dobčinskij" finden sich sowohl "č'in" als auch die von Tolstoj's Ethik so herausgestellte "Güte" (dobrota). Dobčinskij wird mit seinem Partner Bobčinskij darüber hinaus in Gogol's Vorbemerkungen zu Charakteren und Kostümen "s bol'simi brjuškami" (mit großen Schmerzbäuchlein) eingeführt. Der Name Tolstoj bedeutet als Adejektiv "feu".

³⁸²Schmid 1977, 90.

³⁸³"50 let vlijanija" (50 Jahre Einfluß) in Rozanov 1990b, 348-359.

skijs "praktischem Idealismus"³⁸⁴ in thematische und handlungsgemäße Interferenz gebracht mit Belinskij und Aksakov, Belinskij und Dobroljubov, Belinskij und Grigor'ev/Strachov, mit der Vierergruppierung Gercen, Bakunin, Kudrjavcev und Turgenev³⁸⁵. In keinem dieser Fälle ist die Parodie eigentlich satirisch oder als Plagiat (etwa im Sinne in die Trivialität „abgesunkener“ Stereotypen, die wiederum als Evolutionsimpuls für Genres dienen können) verwendet, wie dies auch Genette im Anschluß an die formalistische Theorie der Parodie behauptet³⁸⁶.

Wenn der nichtfiktionale Text nicht ein eigenständiger rhetorischer Text ist, so kann es sich bei ihm auch um die Parodie eines Fiktionstexts handeln. Ist der Fiktionstext des bürgerlichen Romans der Tradition von Defoes *Robinson Crusoe* die Parodie der Authentizität einer dokumentarischen Erzählung, so kann man eine umgekehrte Vorgehensweise zumindest erwägen. Eine Möglichkeit wäre auch hier die Abkehr von jeglicher fiktionaler Zutat, hin zur Publikation von authentischen Dokumenten. Solche Bestrebungen sind an modernen Formen der "literatura fakta" oder auch an der Entwicklung des Interviews zur Kunstgattung zu beobachten³⁸⁷. Eine weit radikalere Möglichkeit wäre die gleichzeitige chronologische Vertauschung von Dokument und Dokumentiertem. Genau dies praktiziert die Literatur der Utopie und der Prophetik, die einen nichtfiktionalen Standpunkt in der Zukunft „dokumentiert“. Die traditionelle Utopie behilft sich meist mit aus der Fiktionserzeugung geläufigen Inventionen (etwa von Namen, Orten usw.), wengleich bei einem Text wie Campanellas Sonnenstaat nicht wirklich von einem Fiktionstext gesprochen werden kann³⁸⁸. Es handelt sich um eine Parodie der Fiktionsliteratur, die diese nur zu operativen Zwecken heranzieht. Das fiktive Moment der Utopie ist der Garant der wissenschaftlichen Skepsis und versucht durch die Fiktion die Möglichkeit vom Unwahrscheinlichen oder Unmöglichen zu sondern. Rozanov vergleicht das Werk seines Vorbilds Strachov mit der Utopie bei Fontenelle³⁸⁹. Was Crone die Stimme des "Prophet of the Doom" nennt³⁹⁰, sind jene Passagen in Rozanovs nichtfiktionalem Text, die sich dieses Typs der parodistischen Vertauschung bedienen. Rozanov kommentiert 1918 in einem Brief an Gollerbach diese Inversion:

Вы знаете, что мое «Уед.» и «Оп. л.» в значительной степени сформулированы под намерением начать литературу с другого конца: вот с конца этого уединенного, уединения, «сердца» и «своей думки».³⁹¹

³⁸⁴Rozanov 1990b, 349.

³⁸⁵Rozanov 1990b, 352ff.

³⁸⁶Vgl. Genette 1993, 43ff und Hansen-Löve 1978, 386ff.

³⁸⁷Dazu hat sich Nabokov in der Sammlung seiner Interviews, *Strong Opinions*, auch selbst geäußert. Nabokov verdächtigt das Interview, an die Stelle des barocken Allegorietexts getreten zu sein; vgl. Nabokov zu A. Apple in Nabokov 1967, 30.

³⁸⁸Vgl. Villegrater/Krey 1973, bes. 281ff (zu Wells und Zamjatin); Rozanov selbst sieht darin in jedem Fall nichtfiktionale Texte: "Какая же чепуха эти «Солнечный город» и «Утопия»: суть коих *вечно* счастье. Т.е. окончательное «устойчивое равновесие». Это не «будущее», а смерть." (Rozanov 1990, 190: Was für ein Schwachsinn sind dieser „Sonnenstaat“ und „Utopia“: die Hauptsache bei ihnen ist *das ewige Glück*. D.h. das entgültige „resistente Gleichgewicht“. Das ist nichts „Zukünftiges“, sondern der Tod.). Zur politischen Deutung des utopischen Texts (Platon, Morus, Campanella, Fourier, Marx) bei Rozanov vgl. 1979, 119f.

³⁸⁹Vgl. Rozanov 1992, 69: "В западной литературе есть одна только, нам известная книга, которую по замыслу своему, по разнообразию, легкости и содержательности, напоминает книга г. Страхова, во всем остальном ей, однако, противоположная. Это – «Разговоры о множестве миров» Фонтенеля." (In der westlichen Literatur gibt es, soweit und bekannt, nur ein Buch, das in seiner Intention, hinsichtlich der Vielfältigkeit, Leichtigkeit und dem Inhaltsreichtum dem des Hr. Strachov ähnlich ist, wenn gleich es ihm in jeder anderen Hinsicht entgegengesetzt ist. Das sind die „Gespräche über die Vielzahl der Welten“ von Fontenelle.)

³⁹⁰Crone 1978, 32.

³⁹¹Rozanov 1922, 41; auch im Kommentar zu Rozanov 1989, 557. Ich verweise hier wiederum auf jene

Sie wissen, daß meine „Ued.“ und „Op. I.“ zum bedeutendsten Grade unter der *Maxime* formuliert worden sind, die Literatur vom anderen Ende her zu beginnen: das heißt vom Ende jenes Solitären, der Einsiedelei, des „Herzens“ und des „eigenen Kissens“.

Parodieren läßt sich immer nur ein Einzelstück, das wiederverwendet wird in einem neuen Kontext. Rozanov betont gerade die Einzigartigkeit seiner Person als für seine Literatur systembildend. Der Vereinzelte, der sich von der Welt abgesondert hat, spielt hier sein Solo. Das Motiv des Solisten ist in Rozanovs Denken außerordentlich wichtig und entspricht dem des *Uedinennoe*. Rozanov hat versucht, sich allen literarischen Gruppierungen fernzuhalten. Im Konzert als Kritiker, in der Tageszeitung als Kommentator mimte er den unabhängigen Gast, den nicht durch Verbindungen und Freundschaften in seiner Objektivität eingeschränkten Einzelgänger. Daß Künstlerschaft in der bürgerlich-liberalen Gesellschaft damit identifiziert wird, daß der Künstler sich selbst, nach den von ihm proklamierten Kriterien einer Gruppierung anschließt (oder eine Gruppierung initiiert), wird von Rozanov damit unterminiert³⁹². Wo Kunst als symbolischer Ausdruck der Interessen einer Kollektivität verstanden wird, erscheint Rozanovs Versuch einer Destruktion des impliziten Publikumsdiktats – vor allem auch aufgrund der Sozialstellung des Autors Rozanov – als eitle Selbstbespiegelung. Besser eine Kunst oder Literatur, die ihre Werthaftigkeit nur aus dem Kampf des Einzelnen gegen den übermächtigen Rest schöpft. Rozanov weiß, daß der(en) Wert nur durch den Widerspruch erzeugt werden kann. Eine nichtfiktionale Literatur, die ihrem Objekt gegenüber affirmativ ist, wird zu Kitsch und zu Journalismus. Ein Journalismus dagegen, der seinem Objekt gegenüber kritisch bis zur Ungerechtigkeit ist, wird Literatur.

Перечитал свою статью о Леонтьеве (сборник в память его). Не нравится. В ней есть *тайная пошлость*, заключающаяся в том, что, говоря о *другом* и притом *любимом* человеке, я должен был говорить о нем, не прибавляя «и себя». А я прибавлял. Это так молодо, мелко, - и говорит о нелюбви моей к покойному, тогда как я его любил и люблю. Но – как вдова, которая «все-таки посмотрелась в зеркало». [...]

Писатели значительные от ничтожных почти только этим отличаются: смотрятся в зеркало – *не* смотрятся в зеркало.³⁹³

Ich habe meinen Artikel über Leont'ev (Sammelband zu seinem Gedenken) durchgelesen. In ihm ist *heimlicher Kitsch*, der darin liegt, daß ich, über einen *Freund* und deshalb *liebenswerten* Menschen sprechend, über diesen hätte sprechen sollen, ohne „sich selber auch“ hinzuzufügen. Das ist so jung, kleinlich – und sagt etwas über meine Nichtliebe zum Verstorbenen, obwohl ich ihn liebte und liebe. Es ist wie die Witwe, die „trotzdem in den Spiegel geschaut hat“. [...]

Bedeutende Schriftsteller unterscheiden sich von unbedeutenden fast ausschließlich dadurch: in den Spiegel schauen oder – *nicht* in den Spiegel schauen.

Der Schriftsteller muß sich aus allen Freundschaften lösen, um in der Verfremdung der „Lieblosigkeit“ ganz deutlich als Solist sichtbar zu werden. Er muß seinen Text als Objekt nachdrücklicher betonen als das Objekt seines Texts. Rozanov verteidigt jedoch den Solisten sogar innerhalb eines ihm entgegengesetzten Systems, in welchem die gesellschaftlich-soziale Relevanz des Texts als Dominante verstanden ist. So bezeichnet er Čemyševskij ebenfalls als Solisten:

Autoren der Moderne, die ihre Literatur im Kopfkissen aufbewahrten. Hat Rozanov von Fedorovs oder Chlebnikovs Angewohnheiten gewußt?

³⁹²Vgl. T. Neumann, in Bürger, 1978, 332ff.

³⁹³Rozanov 1990, 228f.

Он был действительно solo. Нелепое положение полного *практического бессилия* выбросило его в литературу, публицистику, философствующие оттенки и даже в беллетристику: где, не имея никакого *собственно к этому призвания* (тишина, созерцательность), он переломал все стулья, разбил столы, испачкал жилые удобные комнаты и вообще совершил «нигилизм» – и ничего иного совершить не мог...³⁹⁴.

Er war tatsächlich "solo". Die absurde Lage völliger *praktischer Kraftlosigkeit* warf ihn in die Literatur, die Publizistik, zu den philosophischen Anwendungen und sogar zur Belletristik, ohne daß er *gerade dafür* auch nur die geringste *Berufung* (Stille, Kontemplation) gehabt hätte, er brach alle Tische durch, zerschlug die Stühle, verschmierte alle gemütlichen Wohnzimmer und vervollkommnete überhaupt „den Nihilismus“ – und etwas anderes vermochte er nicht zu vervollkommen...

Der Solist muß ein Zerstörer sein oder er muß sich im bereits apokalyptisch Zerstörten aufhalten. Der andere Zugang zur Literatur ist der „ex nihilo“. Dahinter steht das literarische Problem des Berichts vom Ende. Ein Sprechen bis zum Ende der Welt, das mit dem Ende des Texts zusammenfällt, wurde seit der frühen Romantik, seit der eschatologischen Erfahrung der französischen Revolution in der Literatur erprobt. Grainvilles Epos vom *Dernier Homme* (1801) war Vorbild für die apokalyptischen Visionen Byrons³⁹⁵ und Mary Shelleys *The Last Man* (1827). Dieselbe antirevolutionäre Konzeption greift 1829 Victor Hugos Roman *Le dernier jour d'un condamné à mort* wieder auf, auf den sich noch Dostoevskij im Vorwort zu *Krotkaja* (1876) beruft. In all diesen Texten ist der „Letzte Adam“ noch einmal in die Situation des Robinson Crusoe versetzt, jedoch nicht um ein neues Paradies zu errichten, sondern um im dämonischen Dämmer die Zerstörung der Schöpfung und den Kältetod der Erde zu konstatieren, ganz ohne ein Publikum, das durch eine Fiktion noch getäuscht zu werden bräuchte.

Doch Rozanov erkennt auch, daß der von ihm weiter vertretene Anspruch des Solisten ein anachronistisches Vorhaben ist. Jede Kultur ist an einen bestimmten Begriff von Kreativität gebunden. Die modernen Kommunikationsformen der Großverlage, der Massen- und Unterhaltungskultur, der Zeitungen und Kinos verlangen aber nach einem völlig verwandelten Kreativitätsbegriff. Hier ist nicht mehr der feudale oder selbständige Einzelkünstler der Herr in seinem Hause. Der Künstler wird zu einem Mitarbeiter am kreativen Prozeß, der abhängig ist von der Bedingung der Aktualität, von Moden und von Ersetzungsvorgängen auf dem „Markt“³⁹⁶. Das spezifische Funktionieren des Mediums und nicht mehr das Genre diktiert das Funktionieren der Kunst. Das traditionelle System literarischer und künstlerischer Gattungen war auf den Einzelkünstler zugeschnitten, dessen Kreativität sich am Grad seiner Unterscheidbarkeit von anderen Einzelkünstlern ermaß. Die modernen Medien (was Rozanov betrifft vor allem Zeitungen, Verlage) nehmen keinerlei Rücksicht mehr auf Gattungen, sondern unterwerfen alle Kreativität der Konkurrenz des „Survival of the Fittest“ in einer Medien-Branche. Entwickeln sich die Medien weiter, z.B. durch technische oder wirtschaftliche Veränderungen, muß sich die Kreativität dieser Entwicklung anpassen. Rozanov ist sich bewußt, daß seine Trauer um die „eigentliche“ russische Kultur der Handschrift und der

³⁹⁴Rozanov 1990, 51; ein interessanter Aspekt dieses Abschnitts ist auch, daß Rozanov hier nicht nur zwischen Publizistik und Literatur, sondern vor allem zwischen Publizistik/Literatur auf der einen und Belletristik auf der anderen Seite streng zu trennen scheint. Selbst wenn man nicht davon ausgehen sollte, daß Rozanov sich streng an eine Terminologie gehalten hätte, so wird doch deutlich, daß Rozanov seinen Literaturbegriff aus der Besetzung durch die Romanprosa zu lösen hofft. Die "Literatur vom anderen Ende" ist vor allem keine erneuerte Form der Belletristik.

³⁹⁵Vgl. Byrons Blankverspoem *Darkness* von 1820 und Canto IV von *Childe Harold's Pilgrimage*; vgl. Rozanov 1990, 319. Generell zum romantischen Topos des „Sonnentods“ vgl. Koppenfels 1985, 266; 296ff.

³⁹⁶Vgl. Šklovskijs These aus *Tret'ja fabrika*: "Der Markt gab dem Schriftsteller die Stimme." (Rynok daval pisatelju golos.); in Šklovskij 1990, 309.

Feudalität einem sozial und strukturell antiquierten Begriff von Kreativität verbunden war, die er selbst bereits als Mythos erkannte. Seine Versuche (einschließlich der noch verzweifelteren der Avantgardegeneration) den Einzelkünstler in herausgehobener Stellung inmitten der vom Medium diktierten Kreativität zu erhalten, waren – das zeigt der Pessimismus seiner „privaten“ Literatur – für ihn selbst zum Scheitern verurteilt. Sein Versuch einer Änderung des Literaturbegriffs oder präziser, der Anpassung des Literaturbegriffs an die aktuellen Diktate der Medien, war ein Versuch des aufrechten Kampfs für eine verlorene „konservative“ Struktur von Kreativität, die Rozanov mit der Tradition der russischen Kultur gleichsetzte – und doch, nur allzu offensichtlich, eine Don-Quichotterie.

*Печать – это пулемет, из которого стреляет идиотический унтер. И скольких Дон-Кихотов он перестреляет, когда они доберутся до него. Да и вовсе не доберутся никогда. Finis и могила.*³⁹⁷

Die Presse – das ist ein Maschinengewehr, mit dem ein idiotischer Unter(Offizier) schießt. Und wieviele Don-Quichottes erschießt er nicht, wenn sie mit Mühe zu ihm hingelangen wollen. Niemals aber werden sie ihn mit noch so großer Mühe erreichen.

Finis und Grab.

Der Zugang zur Literatur erfolgt nicht über die Kriterien, die von der Gesellschaft der Literatur zugeschrieben werden, sondern die Kriterien wollen diese verändern. Der Literaturbegriff des Solisten ist hausgemacht („domopostroennyj“) und kann sich folglich vor allem selbst parodieren. Der Solist befindet sich dabei in der paradoxalen Lage, daß er gleichzeitig erfolgreich (d.h. wahrgenommen) und das unerkannte Genie bzw. der ungehörte Prophet sein muß.

Ни о чем я тосковал так, как об *унижении*. «Известность» иногда радовала меня – чисто росячьим удовольствием. Но всегда это бывало ненадолго (день, два): затем вступала прежняя тоска – быть, напротив, униженным.

*(на обороте транспаранта)*³⁹⁸

Nach nichts sehnte ich mich so sehr wie nach *Verachtung*. «Berühmtsein» freute mich manchmal – ein sauberes schweinisches Vergnügen. Doch war das nie für lange (einen Tag, zwei): danach überkam mich die frühere Sehnsucht – ganz im Gegenteil verachtet zu sein.

(an den Rand eines Linienblatts)

Hier parodiert der Autor sich selbst bereits im ironischen Verständnis des Parodiebegriffs: Eitelkeit wird entlarvt als Selbstparodie³⁹⁹. Die Sehnsucht des Prominenten, des Stars nach dem Rückzug in die Nichtprominenz, nach der Demütigung im Privatleben entspricht dem Traum vom Austritt der Literatur aus der Öffentlichkeit, der Befreiung des Texts vom Leser⁴⁰⁰. Die Loslösung vom rezipientenorientierten „styling“: Die Notiz ist am Rand eines Linienblatts appliziert, das herkömmlicherweise unter blütenweißes Briefpapier gelegt wird, um dem Schreibenden Hilfe für eine gleichmäßige, normentsprechende, nicht "schweinisch"-verschmierte Schrift zu bieten⁴⁰¹. Genau dieses nicht zu beschriftende Papier wird nun

³⁹⁷Rozanov 1990, 129f

³⁹⁸Rozanov 1990, 79.

³⁹⁹Vgl. zur "Entlarvung" von Eitelkeit und der Destruktion der Tiermetapher Starobinski 1989, 109ff.

⁴⁰⁰Dieses psychoanalytisch so aufschlußreiche Phänomen des Verschwindens des Künstlers bzw. der Flucht des Künstlers aus der Kunst spiegelt sich in den Reaktionen auf Tolstojs Flucht und Tod im Jahre 1910; vgl. Rozanov 1989, 281ff.

⁴⁰¹Stammers Übersetzung von "na oborote transparenta" mit "Auf dem Umschlag eines Transparents" (in Rozanov 1963, 73) ist auch in sich selbst sinnwidrig: Was für ein "Transparent" sollte Rozanov zuhause in einem "Umschlag" aufbewahrt haben? Rozanov kommentiert selbst: "P.P.S. «на обороте транспаранта», т.е. когда писалась статья, но во время уже писания являлась совсем другая, к писа-

verschmiert. Diese Bewegung der Parodie verwandelt den Text in ein Stück parodistische Literatur. Die Verachtung des Autors ist die Auslöschung des Autors. Die Literatur, die nicht mehr gelesen wird, aber doch existiert, die Abschweifung von sich selbst: L'art pour l'art.

d. Einklagbare Literatur

Rozanov ist erst seit der Jahrhundertwende als Figur des literarischen Lebens wie als Stilvorbild betrachtet worden. Davor war er als Kirchenkritiker und Religionstheoretiker bekannt. Der jungen Kuzmin vergleicht ihn 1898 z.B. mit Tolstoj, Vater Petr und Vater Aleksej Kolokolov (zwei bekannten altgläubigen Theologen)⁴⁰². Vor allem die Mitarbeit in der Zeitschrift *Mir iskusstva* lenkte das Interesse eines spezifisch literarisch und künstlerisch interessierten Publikums auf Rozanov. Rozanov hat späterhin immer wieder versichert, daß er sich selbst nicht um die Mitarbeit in *Mir iskusstva* bemüht habe, sondern daß er, zu seiner eigenen Verwunderung (über Merežkovskij) darum gebeten worden wäre. Innerhalb der Mitarbeiter war er ein Außenseiter, der aber deshalb auch einen für den Leser bemerkbaren herausgehobenen Status beanspruchte. Als Mitarbeiter in *Mir iskusstva* tritt Rozanov, ängstlich und befremdet, in die Literatur, die Welt der Kunst in jenem zum Programm erhobenen engen Sinne ein.

Раз в редакции «Мир искусства» – Мережковский, Философов, Дягилев, Протейк, Нувель... Мережковский сказал: «Вот, прочтем *Заметку о Пушкине В. В.-ча*» (в корректуре верстаемого номера). Я опять испугался, точно в смятении, и упросил не читать этого. Когда в Рел-Ф. обществе читали мои доклады (по рукописи и *при слушателях перед глазами*), – я бывал до того подавлен, раздавлен, что ничего не слышал (от стыда).⁴⁰³

In der Redaktion von „Mir iskusstva“ waren einmal Merežkovskij, Filosofov, Djagilev, Protejk, Nuvel'... Merežkovskij sagte: „Nun, lesen wir die *Notiz über Puškin* von V.V. durch“ (auf den Korrekturfahnen der Nummer im Umbruch). Ich erschrak erneut, in völliger Bestürzung, und bat sie, es nicht zu lesen. Wenn man meine Vorträge in der Religiös-Philosophischen Gesellschaft las (nach der Handschrift und *die Zuhörer vor Augen*), – war ich schon derart deprimiert, zerschmettert, daß ich (vor Scham) nichts mehr gehört habe.

Die ersten Artikel in *Mir iskusstva*, "Zametka o Puškinе" (Notiz über Puškin) und "Ešče o smerti Puškina" (Nocheinmal über den Tod Puškins) erschien 1899 und 1900. Rozanov greift darin einmal mehr⁴⁰⁴ auf Dostoevskijs berühmte Puškin-Rede und auf Tolstojs literarische Ethik⁴⁰⁵ zurück und bearbeitet zum erstenmal ein Thema der literarischen Rezeption. Im ersten Text geht es um den Arbeitsprozeß des Dichtens. Puškin ist gerade deshalb

нию не относящаяся мысль: и тогда, быстро вынув транспарант, на обороте его записывалась эта «другая мысль». " (Rozanov 1990, 731. P.P.S. „auf dem Rand des Linienpapiers“: d. h. wenn gerade an einem Artikel gearbeitet wird, doch noch während des Schreibens ein vollkommen anderer, zum Geschriebenen nicht gehörender Gedanke auftaucht: und dann wird, nachdem man schnell das Linienpapier hervorgezogen hat, auf dessen Rand dieser „andere Gedanke“ aufgeschrieben“.)

⁴⁰²Kuzmin III, 54.

⁴⁰³Rozanov 1990, 250.

⁴⁰⁴Vgl. Rozanov 1893, 17ff im Vorwort zum ersten Band der Dostoevskij- Gesamtausgabe.

⁴⁰⁵In *Čto takoe iskusstvo* (Was ist Kunst) verurteilt Tolstoj Puškins Kunst aus moralischen Vorbehalten gegenüber der biographischen Person des Dichters: "Пушкин был человек больше чем легких нравов [...] умер он на дуэли, т.е. при покушении на убийство другого человека [...] вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные" (Tolstoj XXX, 171: Puškin war ein Mensch von mehr als leichten Sitten [...] er starb im Duell, d. h. beim Versuch der Ermordung eines anderen Menschen [...] sein ganzes Verdienst besteht darin, daß er Liebesgedichte schrieb, die oft ziemlich unanständig sind)

ein großer Dichter, weil er sich nicht mühen mußte, nicht nächtelang arbeitete, sondern Karten spielte – "lebte". Rozanov folgt Tolstoj, indem er den Amoralisten Puškin herausstellt, jedoch nicht um ihn ab-, sondern um ihn damit aufzuwerten. Puškins hundertster Geburtstag führt Rozanov zu verallgemeinernden Reflexionen über die literarische Funktion des Dichtertods. Er schreckt dabei nicht vor einer provokativen Interpretation zurück: Puškin selbst provoziert den Tod, um sich ihm in seinem Werken langsam anzunähern. Puškin ist auf der Suche nach immer stärkeren, ihn noch inspirierenden Reizen. Dabei ist der Tod des Dichters nur das notwendige Ende des wirklichen Hauptwerks Puškins: seiner Ehe. Puškins Frau ist darin die von Rozanov verteidigte, eigentlich tragische Hauptdarstellerin.

Пушкин был решительно груб с «Наташей» (да будет прощена дерзость так ее называть). Он мог гениально ее ценить, но создать *выжать из себя* формы обращения и быта, бытъя, «житья–бытъя» с той, о которой он записал *первые ранние* впечатления [...]

Да, и в замужестве девушки! Дайте договорить мысль! Она только фактически стала супругой и матерью, а поэтически и религиозно так и замерла, *умерла* девушкой. Ведь совершенно очевидно, что если есть поэзия и религия

...святыня красоты

В девстве и *девственнице*, то должна была настать и святость супружества, святость материнства.⁴⁰⁶

Puškin war entschieden grob mit „Nataša“ (sie möge uns die Unverfrorenheit, sie so zu nennen, vergeben). Er vermochte sie genial zu schätzen, doch nur *aus sich* eine Form der Zuwendung und des Alltags, der Existenz, des „Tagtäglichen“ zu begründen und *auszudrücken* über jene, über die er die *ersten, frühen* Eindrücke aufzeichnete [...]

Ja, und sogar während der Ehe Mädchen! Lassen sie mich den Gedanken zu Ende ausführen! Sie wurde nur faktisch Ehefrau und Mutter, aber poetisch und religiös blieb sie festgelegt, *starb sie* als Mädchen. Es ist doch vollkommen offensichtlich, falls die Poesie und Religion

... das Heiligtum der Schönheit

in Mädchenschaft und *Jungfräulichkeit* besteht, muß sie auch mit der Heiligkeit der Ehe, der Heiligkeit der Mutterschaft beginnen.

Der Puškinist Rozanov bezieht sein Material aus einer polemischen Abhängigkeit. Die Puškinforschung der Jahrhundertwende um Vengerov, Percov, Rcy, Geršenzon oder auch Annenskij wertet den positivistischen Biographismus um in eine ästhetische Qualität. Wo dieser Biographismus auch noch in religiöse Hermeneutik umschlägt, wie bei V. Solov'ev, fühlt sich Rozanov von diesem "schrecklich Lächerlichen" provoziert⁴⁰⁷. Für diese Kritiker wird der Dichter zum Schöpfer seines Lebenskunstwerks, wobei die Dichtung selbst nur ein, wengleich repräsentativer Ausschnitt der ästhetischen Totalität ist. Rozanov stellt zum einen

⁴⁰⁶Rozanov 1989, 253; die beiden Artikel sind auch als Polemik gegen den idealistischen Dichtungsbegriff Solov'evs zu verstehen; vgl. Gollerbach 1922, 44f.

⁴⁰⁷Rozanov 1989, 247. Solov'ev hat denn auch auf Rozanovs Puškininterpretation sehr ablehnend reagiert. In seinem Artikel "Osoboe čestvovanie Puškina" (Eine besondere Ehrenbezeugung für Puškin) deckt Solov'ev unbarmherzig die Inkonsequenzen und journalistischen Ungenauigkeiten von Rozanovs Text auf, um sich dem um sich dem spezifischen Inhalt von Rozanovs Thesen dann nur noch sehr kurz und herablassend zuzuwenden. Zurecht kritisiert Solov'ev den polemischen und nicht streng durchdachten Impetus der Rozanovschen Literaturkritik, ohne allerdings selbst mehr zu bieten als eine scharfe Polemik, die letztenendes dem provokatorischen Implikationen des Kritisierten entspricht. Im zentralen Punkt der Auseinandersetzung sieht Solov'ev eine deutliche Grenze durch Rozanovs Unempfindlichkeit gegen alles Ästhetische, welche ihm den Zugang zu Puškin verstelle: "Дело в том, что г. Розанов хотя мало смыслит в красоте, поэзии и Пушкине, но отлично чувствует дельфийскую расщелину и дыру с серными парами; поэтому он по инстинкту отмахивается от Пушкина, – это целое явление в своем роде." (Solov'ev 1991, 308: Es geht darum, daß Hr. Rozanov, obwohl er wenig über Schönheit, Dichtung und Puškin reflektiert, sehr wohl hervorragend die delphische Spalte samt dem Loch mit dem grauen Rauch spürt; deshalb erwehrt er sich Puškins instinktiv, – was auf seine Art eine in sich geschlossene Erscheinung ist.)

die Ästhetik des Puškinismus selbst in Frage. Immer wieder weist Rozanov auf die Diskrepanz zwischen den ästhetischen Forderungen Solov'evs und dessen persönlicher Erscheinung, die sich parodistisch zu dessen dualistischer Konzeption von Sein und Schein verhält⁴⁰⁸. Auch Vengerov, der das Lebenskunstwerk Puškins monographisch untersucht und sich ganz dem Studium Puškins gewidmet hat, ist selbst ein zutiefst unästhetisch wirkender Mensch, dick und geschmacklos. Insofern wirkt er noch wesentlich herausfordernder als die Kritiker der sechziger Jahre, denen die Kategorie des Geschmacks unwesentlich galt.

Труды его [Венгерова] почтенны. А что он всю жизнь работал над Пушкиным, то это даже трогательно. В личном обращении (раз) почти приятное впечатление. Но как взгляну на живот – уже пишу (мысленно) огненную статью.⁴⁰⁹

Seine [Vengerovs] Arbeiten sind bedeutend. Und daß er sein ganzes Leben über Puškin gearbeitet hat, ist ja fast schon rührend. Bei der persönlichen Begegnung (einmal) fast angenehmer Eindruck. Aber wenn ich auf den Bauch schaue – dann schreibe ich (in Gedanken) schon einen feurigen Artikel.

Das Lebenskunstwerk der Puškinisten konfrontiert Rozanov mit seiner Kontrafaktur des Todeskunstwerks. Er schreibt über den Tod Puškins, Lermontovs, Gogol's, Tolstojs und Dostoevskijs, und er nennt diese Autoren in seinem Sinne "Mystiker", die den Tod biographisch transzendiert haben⁴¹⁰. Rozanov schreibt z.B. als erster über die "Funktion" des Duells in der Literatur des 19. Jahrhunderts, wobei er eben das Duell nicht als Motiv, sondern vielmehr als differenzielle Verklammerung einer "Erzählung" begreift⁴¹¹. Doch von einem formalen oder gar strukturalen Ansatz der Analogisierung von "Funktionen" trennt ihn sein strikt biographisches Interesse. Nicht die Funktion des Duells oder des Tod überhaupt in der Dichtung ist für Rozanov von Belang, sondern nur das Duell, der Tod als biographische Realität im „Leben“ von Schriftstellern. Rozanov provoziert den literarischen Betrieb und das literarische Publikum, für die der bleibende Wert von Kunst mit deren anhaltender „Lebendigkeit“ verbunden ist. Die „Lebendigkeit“ von Kunst ist eine Voraussetzung für die Parodie von Texten, aber eine Gefahr für die Parodierbarkeit des Künstlerlebens. Der Parodist Rozanov ist nicht nur Kritiker von Kritikern, sondern der eigentliche Künstler, der ein fremdes Leben durchlebt. Die Großartigkeit und literarische Verfügbarkeit des Parodieverfahrens ist verbunden mit einer sublimen Angst des Künstlers vor dem Kunstwerk. Es ist der Verfolgungswahn des Künstlers, der einzig den Tod sucht, weil er schon „unsterblich“ geworden ist. Der Impuls der Avantgarde verwandelte das, was bei Rozanov noch parodierter und analysierter Austausch von Text und Leben war, zurück in eine existentielle Gleichung. Puškin vom Dampfer der Geschichte zu werfen, das bedeutete für die avantgardistischen Interpreten Rozanovs, dem Künstler Puškin gerecht zu werden, Puškin zu erlösen aus der Parodierbarkeit und Zitierbarkeit – und für ihn sein letztes, wichtigstes Werk, den eigenen Tod, zu vollenden. Wenn K. Schwitters das berühmte Bonmot prägte, die Unsterblichkeit sei

⁴⁰⁸Rozanov bedient sich dabei polemisch des Spiegelmotivs: "Соловьёв не имел силы отстранить это зеркало [...]" (Rozanov 1990, 229: Solov'ev hatte nicht die Kraft diesen Spiegel beiseite zu schieben); vgl. auch Hansen-Löve 1989, 255.

⁴⁰⁹Die drei Invektiven gegen Vengerov und die Puškinisten, deren mittlere hier zitiert ist, gehören sowohl zu *Smertnoe* (Rozanov 1990, 135) als auch textgleich zu *Opavšie list'ja I* (Rozanov 1990, 343). Dieser eindeutige Akt der Selbstparodie erzeugt eine doppelte Literarisierung. Die Wiederholung (ebenso wie die Aufnahme des Texts aus der großen in die kleinere, edlere Sammlung) weist dem Text einen besonderen Wert zu. Er ist ästhetisch mehrfach benutzbar und inhaltlich auch in der Wiederholung moralisch ungebrochen gültig. Darüber hinaus erzeugt er einen (absichtlichen?) Fehler in der Komposition, welche die Struktur des Zufalls als Kompositionsprinzip rechtfertigt.

⁴¹⁰Dies ist eine der Hauptthesen von Rozanovs *Legenda o velikom inkvizitore*; vgl. dazu Rozanovs Selbstkommentar gegenüber A.G. Dostoevskaja in Dostoevskaja 1990, 262.

⁴¹¹Vgl. dazu oben unter Teil II. 4. dieser Arbeit.

nicht jedermanns Sache, so formuliert er, was Rozanov in "Ešče o smerti Puškina" als das Todeskunstwerk Puškins (und Lermontovs) herausstellt⁴¹².

Eine weitere formale Abhängigkeit von Literatur ergibt sich für Rozanov durch die Auseinandersetzung mit der literarischen Zensur. Rozanovs frühe Publikationen wurden im Rahmen ihrer Aufnahme in Zeitungen und Zeitschriften von den Redaktionen vorzensiert. Einige frühe Arbeiten wurden vor allem von der kirchlichen Zensur beanstandet. *Apokalipsis našego vremeni* konnte überhaupt nur wegen der Abschaffung der kirchlichen Zensur nach der Revolution von 1917 so verfaßt und veröffentlicht werden⁴¹³. Viele der Ambivalenzen, der offen dialogischen Strukturen in den Werken mit religiöser Thematik verdanken sich wohl der Existenz der Zensur. Rozanovs radikale Ansichten (etwa hinsichtlich der Philosophie des Geschlechts) konnten nur in relativierendem Kontext präsentiert werden. In Kontakt mit der staatlichen literarischen Zensur aber kam Rozanov erst durch die Bände *V mire nejasnogo i nerešenogo*⁴¹⁴. Die Differenzen wurden jedoch durch Textänderungen und Schwärzungen beseitigt. Die gesetzlich geänderte Situation nach 1905 schuf zuerst eine liberalisierte Situation⁴¹⁵, dann aber verlagerte sich die Aufsichtsgewalt von der Zensurbehörde auf die Gerichte, die oft noch wesentlich strenger relegierten als dies die frühere literarische Zensur getan hätte. 1910 wurden die 5000 bereits gedruckten Exemplare von *V temnych religioznych lučach* auf Verfügung des Staatsanwalts nach einem Antrag der Kirchenzensur beschlagnahmt und eingestampft. Die umgearbeiteten Fassungen wurden in zwei Bänden als *Temnyj lik. Metafizika christianstva* und *Ljudi lunnago sveta. Metafizika christianstva* im folgenden Jahr veröffentlicht⁴¹⁶, *Uedinennoe* kam Anfang März 1912 in den Handel. Am 9. Juli folgte aufgrund der staatsanwaltlichen Klage ein vorläufiges Verkaufsverbot. Die erste Instanz verfügte das Einstampfen der restlichen Auflage und verhängte einen zehntägigen Arrest über Rozanov. Im von Rozanov angestrebten Revisionsverfahren wurde die Konfiskation der Restbestände aufgehoben, allerdings unter der Auflage, einzelne Seiten, insgesamt zehn Stellen, aus allen Exemplaren herauszutrennen. Vor allem der Vorwurf der Pornographie erweckte das Interesse eines breiten Publikums. Die Zeitungen berichteten über den Zensurprozeß; alle Rezensenten brachten Rezensionen ihrer noch nicht zensierten Exemplare in den Zeitungen unter⁴¹⁷. Die Rezeption des Buchs erfolgte nun unter der Prämisse des Pornographievorwurfs. Fast überall wurde auf die Parallele mit den großen Pornographieprozessen der französischen Literatur das Jahres 1857 hingewiesen. *Uedinennoe* wurde also mit *Madame Bovary* und den *Fleurs du mal* verglichen. Es waren die Figur der Prostituierten und die Erwähnung der Homosexualität, die den Pornographievorwurf begründen halfen⁴¹⁸.

⁴¹²Vgl. Grübel 1993.

⁴¹³Vgl. Poggioli 1963 23-30; dort wird die Entstehungsgeschichte des Textes rekonstruiert.

⁴¹⁴Vgl. Gollerbach 1922, 49f; *V mire nejasnogo i nerešenogo* wurde von den Zensurbehörden zuerst durchgelassen, dann aber über verschiedene Instanzen in einer wahren Komödie bis zu Pobedonoscev, Vitte (dem damaligen Finanzminister) und Regierungschef Stolypin hinaufgeleitet. Erst dort konnte entschieden werden, daß Rozanov ein "schrecklicher Pornograph" (*užasnyj pornograf*) sei. Rozanov konnte sich nun wie Puškin behandeln fühlen, dessen Werke von Benkendorf und dem Zaren persönlich zensuriert worden waren. Das Buch wurde wegen des komplizierten Amtswegs erst einen Monat nach seiner Veröffentlichung aus dem Handel konfisziert. Durch verschiedene Indiskretionen war aber die Diskussion bereits bekannt geworden – und die Exemplare waren fast vollständig verkauft.

⁴¹⁵Am 24. November 1905 waren die im Prinzip noch aus dem Jahr 1865 stammenden (und danach lediglich mehrmals verschärften) Zensurbestimmungen revidiert worden. Das Kabinett Vitte ersetzte die Vorzensur auch für die periodische Presse ausnahmslos durch die Nachzensur, eröffnete jedoch die Möglichkeit juristischer Verfolgung und drakonischer Strafen bei Zuwiderhandlungen. Im April 1906 wurden die Bestimmungen durch den neuernannten Innenminister Stolypin durch Erlaß auch auf alle nichtperiodischen Publikationen ausgeweitet; vgl. Hösch/Grabmüller 1981, 241; 243.

⁴¹⁶Vgl. Rozanov 1989b, 58.

⁴¹⁷Vgl. Kommentar in Rozanov 1990, 717f.

⁴¹⁸Vgl. Engelstein 1992, 328f; 395.

Am Anfang von *Opavšie list' ja II* rechtfertigt Rozanov die Publikation von *Uedinennoe* auf dem Hintergrund der Zensur. Drei aufeinanderfolgende Abschnitte erläutern sich gegenseitig. Zuerst der Vorwurf, die Zensur bemerke meist gar nicht, was sie eigentlich zu verbieten habe:

Цензор только тогда начинает «понимать», когда его Краевский с Некрасовым кормят обедом. Тогда у него начинается пищеварение, и он догадывается, что «Щедрина надо пропустить». ⁴¹⁹

Der Zensor beginnt erst dann „zu verstehen“, wenn man ihn mit Kraevskij und Nekrasov ernährt. Dann beginnt er mit der Digestion, und errät, daß man „Ščedrin verbieten muß“.

Die Zensur ist weniger geschmäckerlich, als einfach gewohnt ihre Tätigkeit durchzuführen. Sie verzehrt verschiedene Autoren als Gericht(e) wie andere ihr Mittagessen. Im folgenden Text erläutert Rozanov seine persönliche Erfahrung mit der Zensur. Die Verachtung ist durch die angefügte Klammer mit dem Stolz verknüpft, daß man auch ihn verboten habe.

Один 40-ка лет сказал мне (57 л.): «Мы понимаем все, что и вы». Да, у них «диплом от Скабичевского» (кончил университет). Что же я скажу ему? «Да, я тоже учился только в университете, и дальше некуда было пойти». Но печально было бы образованность, если бы дальше нас и цензорам некуда было «ходить».

Они грубы, глупы и толстокожи. Ничего не поделаешь. [...] ⁴²⁰

(арстовали «Уедин.» по распоряжению петроградск. цензуры)

Ein 40jähriger hat zu mir (57 J.) gesagt: „Wir verstehen *alles – genauso wie Sie*“. Die haben ja „das Diplom von Skabičevskij“ (d.h. die Universität beendet). Was habe ich ihm also gesagt? „Ja, ich habe auch an der Universität studiert, aber weiter konnte man nirgends kommen.“ Traurig stände es um die Bildung, falls wir und die Zensoren weiter nirgendwo hin mehr „gehen“ könnten.

Sie sind grob, dumm und dickhäutig. Da kannst du nichts machen. [...]

(man hat „Uedin.“ auf Anordnung der Petrograd. Zensur konfisziert)

Der dritte Text präsentiert die unmittelbare Antwort des Autors von *O ponimanii* (Über das Verstehen), der einen Schritt weiter geht. Rozanov rechtfertigt, warum er sein *privates*, hauptsächlich an seine Frau (den „drug“) adressiertes *Uedinennoe* unbedingt veröffentlichen mußte. Aus der Einsiedelei (dem „uedinenie“) ist die uneheliche und ungesetzliche Verbindung (das „soedinenie“) mit dem „Freund“ (dem „drug“) geworden. Geplant war die Bloßstellung der unzulänglichen Situation der Ehescheidungsgesetze, nach der Getrennt-Lebende Einsiedler zu bleiben haben. Diese Situation ist gesetzlich und gesellschaftlich zensuriert. Diese Zensur wird mit dem institutionalisierten Mechanismus der Zensur verknüpft. Sie wird zum Verfahren des literarischen Lebens (des „byt“) und des literarischen Markts. Und sie führt zu einer öffentlichen Anhörung in einem Prozeß, in dem genau jene Fragen der „außerehelichen“ Sexualität verhandelt werden, die sonst nicht einklagbar wären. Rozanov strengt literarisch den Musterprozeß an, in einer Frage, die nicht nur ihn privat betrifft, sondern die von größtem gesellschaftlichen und (glaubt man Rozanovs Thesen) kulturell-religiösem Interesse ist. Er strengt den Prozeß literarisch an, weil er nur auf der Ebene der literarischen Zensur, nicht aber des zivilen Rechts durchgeführt werden kann.

Почему я издал «Уедин.»?

Нужно.

⁴¹⁹Rozanov 1990, 336.

⁴²⁰Rozanov 1990, 336.

Там были и побочные цели (главная и ясная – соединения с «другом»). Но и еще, сверх этого, слепое, неодолимое

НУЖНО.⁴²¹

Warum habe ich „Uedin.“ veröffentlicht?

Es mußte gemacht werden.

Es gab auch Nebenziele (am wichtigsten und klarsten – die Vereinigung mit dem „Freund“). Doch noch einmal, außerdem war das blinde, unüberwindbare

ES MUSS GEMACHT WERDEN.

Rozanov hatte späterhin auch unter der Kriegszensur größte Schwierigkeiten, was das Erscheinen fast aller Texte seit 1915 unmöglich machte – obwohl Rozanov ein überzeugter Konservativer war⁴²². 1916 veröffentlichte Rozanov an entlegener Stelle immerhin einen Text über "Cenzura" (Die Zensur). Er bezeichnet sie als die "Siebte Macht" des 19. Jahrhunderts⁴²³ und referiert seine Erfahrungen, vor allem seit 1905. Rozanov verteidigt die Zensur als Institution der Erziehung. Er lehnt jedoch die von Gerichten ausgeübte Nachzensur ab, wo letztlich nur über Strafen verhandelt wird, die Kleinigkeiten und Kleingeld (meloči) sind, um im Zweifelsfall einen höheren Profit zu sichern. Rozanov tastet – sehr vorsichtig – genau jene Mechanismen des literarischen Betriebs ab, welche auch ihm die Verkaufserfolge eingebracht haben.

Der Weg des Texts durch die verschiedenen Zensurinstanzen verpflichtet den Text gleichzeitig zur Rücksichtnahme auf und zur Reflexion über eine Reihe von festgesetzten Normen. Dabei gewinnt nicht nur das von Rozanov als durch literarische Verfahren bloßgelegte Zusammenspiel von informeller (d.h. ökonomische, politische, soziale Zwänge wie z.B. Absatzchancen) und formeller (d.h. rechtlich geregelter und juristisch verwalteter) Zensur an selbständiger Bedeutung. Die Bewältigung des Zensurphänomens setzt sich auch in der Kontrolle der Zensurbegründungen selbst fort. Gerade da, wo sich die Zensur ethischer Beweggründe bedient, z.B. derjenigen einer moralischen Majorität, wird die Formulierung einer Position der moralischen Minorität auch zum Ansatz einer Aufarbeitung der Projektionen der Selbstzensur und somit zum Anfang einer autopschoanalytischen Vorgehensweise⁴²⁴. Die Verpflichtung auf ein ethisches Gewissen akzeptiert auch derjenige, der im Umgang mit der Zensur auf sinnmanipulative Figuren ausweicht, um sich damit Kontrollen oder Sanktionen zu entziehen

Rozanov hat neben den Auseinandersetzungen mit der Zensur auch eine Reihe von Zivilprozessen zu bestehen, darunter solche auf Unterlassung unwahrer Behauptungen. Obwohl Rozanovs Journalismus immer kommentierender, kaum aber sensationeller Art war, stützte sich der Autor oft auf Gerüchte oder Anekdoten aus wenig seriösen Quellen. Noch *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* enthalten viele Charakterisierungen, die lediglich auf unbewiesenem gesellschaftlichen Klatsch beruhten. Rozanov ging dabei sicher nicht so weit wie z.B. der junge Karl Kraus, doch auch für ihn ist typisch, daß er die Gerichtsverhandlung nicht als

⁴²¹Rozanov 1990, 336f.

⁴²²Rozanov folgte ab 1915 einer durch die Zensurvorschriften ermöglichten Praxis, wenn er seine Bücher mit fingierten Verlagsorten im Ausland erscheinen ließ. Dies war jedoch im Rahmen des Journalismus kein geeignetes Mittel.

⁴²³Rozanov 1989, 497. Als die ersten fünf Mächte hat man die politischen Großmächte zu verstehen; dazu trat als die "sechste Macht" (*Šestaja deržava*) die öffentliche Meinung bzw. die Presse und als die siebte die Zensur. Die Terminologie stammt wohl aus Halévy/Offenbachs Operette *Orphée aux Enfers*; vgl. Kracauer 1976, 179f und Hofer 1993.

⁴²⁴Rozanov 1913, 55f trifft sich in dieser Herleitung der Gewissens als „Über-Ich“ sehr viel mehr mit der Theorie Freuds (Vgl. Freud II, 540f; 585) als etwa hinsichtlich der Interpretation von Religion oder Sexualität.

Verhandlung gegen eine von ihm verbreitete Behauptung, sondern als Forum zur Bloßstellung der Schwächen seiner Gegner benutzte⁴²⁵. Was etwa Alma Mahler-Werfel⁴²⁶ über Kraus' Taktik des vorsätzlichen Skandaljournalismus so amüsant in ihren Erinnerungen berichtet, läßt sich mit dem vergleichen, was Z. Gippius über Rozanovs Verhalten vor Gericht erzählt. Rozanov kommentierte den Bejlis-Prozeß vor allem in Hinblick auf eine durch Skandale zu faszinierende Öffentlichkeit, die in Wechselwirkung mit der auflagenabhängigen Wertsteigerung journalistischer Tätigkeit steht. Als weniger seine (antisemitischen) Ansichten als vor allem seine erfolgreiche journalistische Weiterverwertung des Bejlis-Prozeß vor allem im Kreis um Merežkovskij und auch in *Novoe vremja* auf Ablehnung stoßen, provoziert er durch gezielte Beleidigungen eine Anklage wegen übler Nachrede. Er behauptet, Merežkovskij, *Novoe vremja* und auch andere würden die Ritualmorde der Juden finanziell unterstützen⁴²⁷. Er selbst verteidigt aber dann vor Gericht gar nicht seine haltlosen Invektiven gegen die Redaktion von *Novoe vremja* und gegen Merežkovskij, sondern benutzt die öffentliche Institution des Gerichts, um über das Thema Literatur und Sexualität anstatt über den Prozeßgegenstand referieren. Gleichzeitig veröffentlicht er seine Artikel in einem ansonsten unbedeutenden Konkurrenzblatt, das so Aufmerksamkeit erregt.

Когда же началось дело Бейлиса, – (известное обвинение каково-то немущего еврея, что он, будто бы содействовал убийству маленького Ющинского, чтобы евреи, по своему обряду, могли выпить его кровь) – Розанов принялся писать в «Земщине», самой черной, всеми презираемой, газетке. Редакторы «Земщины» конечно обрадовались, заполучив такого сотрудника. Но, по совершенной своей некомпетентности и примитивной грубости, не понимали, что Розанов по существу пишет за евреев, а вовсе не против них, защищает Бейлиса – с еврейской точки зрения. Положим, такая защита, такое «за», было тогда, в реальности, хуже всяких «против»; недаром даже «Новое Время» этих статей не хотело печатать. Да и не одним «архаровцам» из Земщины было трудно понять Розанова: он имел способность говорить *интимно* об отвлеченном, что делало его теории убедительными для тех, кто могли их принять, и легко обманывало других, которым и не нужно знать их.⁴²⁸

Als die Bejlisaffäre begann, - (die bekannte Anklage irgendeines mittellosen (sic!) Juden, der an der Ermordung des kleinen Juščinskij mitgewirkt haben sollte, damit die Juden dessen Blut trinken konnten, wie es bei ihnen Bruch war) - schickte sich Rozanov an, im „Zemščin“, einem außerordentlich schäbigen, allgemein verachteten Blättchen zu schreiben. Die Redakteure des „Zemščin“ freuten sich natürlich darüber, einen solchen Mitarbeiter zu erhalten. Doch wegen ihrer vollkommenen Fossilität und primitiven Grobheit verstanden sie gar nicht, daß Rozanov im Grunde genommen *für* die Juden schrieb, und ganz und gar nicht *gegen* sie, daß er Bejlis verteidigte, vom jüdischen Standpunkt aus. Wir können annehmen, daß eine solche Verteidigung, ein solches „für“ damals in Wirklichkeit schlimmer als jedes „gegen“ gewesen ist; schließlich wollte sogar „Novoe Vremja“ diese Artikel nicht drucken. Und es fiel auch nicht nur einem der „Altvorderen“ vom Zemščin schwer, Rozanov zu verstehen: er hatte die Fähigkeit, *intim* über das Abstrakte zu reden, was seine Theorien überzeugend machte für diejenigen, die sie verstehen wollten, und leicht täuschend für jene, die sie gar nicht zu kennen brauchten.

Gippius erläutert sehr distanziert und verständnisvoll Rozanovs Vorgehen; trotzdem hatte man Rozanov deshalb aus dem "Religiozno filosofskoe obščestvo" ausgeschlossen⁴²⁹. Merežkovskij und Gippius brachen den Kontakt zu ihm ab⁴³⁰. Die Verbindung von öffentlichen Institutionen (Gericht, Presse) mit "intimen" Diskursen ermutigt Rozanov dazu, seinem Inter-

⁴²⁵Vgl. die Bemerkungen zur "ethischen Persönlichkeit" Kraus bei Benjamin 1977, 363f.

⁴²⁶Mahler 1963, 21f.

⁴²⁷Vgl. Rozanov 1914, 23ff.

⁴²⁸Gippius 1951, 207f.

⁴²⁹Vgl. Scherrer 1973, 73f.

⁴³⁰Vgl. Gollerbach 1922.

esse, seinen Texten jeweils selbst Glauben zu schenken. Er verschafft seinen Interessen ein Forum auch unter Bedingungen, die außerhalb des eigentlich literarischen Lebens stehen und integriert sie damit in letzteres.

Ein weiteres Teilstück des literarischen Lebens ist weniger leicht zu fassen als der juridisch festgehaltene Tatbestand der Literarizität, doch ähneln seine Gesetze bis zu einem gewissen Grade denen der juristischen Welt. Rozanov war nicht nur Literaturkritiker⁴³¹ und literarischer Publizist, er wurde auch von seinen unmittelbaren Zeitgenossen in den Institutionen des literarischen Lebens rezensiert. Hier kann keine Kulturgeschichte des literarischen Geschmacks vorgelegt werden. Versuche, eine Kultursemiotik der Jahre 1890 – 1920 zu schreiben, liegen jedoch zahlreich vor. Ausgehend von den Publikationen des *Blokovskij sbornik* um Z. Minc ist eine reichhaltige Literatur entstanden, die das literarische Leben der Epoche als einen geschlossenen Kode zu rekonstruieren bemüht ist. Es ist signifikant, daß bis herauf zu den letzten Arbeiten von Z. Minc das Werk Rozanovs nicht näher eingearbeitet wird⁴³². Im sekundären modellbildenden System des Symbolismus, dem „Text“ der Epoche, hat Rozanov in diesem Verständnis keinen spezifisch eigenen, originären Eintrag hinterlassen. Dies kann nicht alleine damit begründet werden, daß Rozanov in der alten Sowjetunion so etwas wie ein verbotener Autor war; der Tartu-Moskauer Kreis hat sich etwa im Falle Florenskijs über solche Hindernisse hinweggesetzt⁴³³. D.M. Segal hat diese Haltung in seinem Aufsatz "Literatura kak ochrannaja gramota" expliziert, wenn er Rozanov aus dem kodifizierenden Kanon seines kulturhistorischen Systems, der Literatur der Epoche ausschließt: Für ihn ist Rozanov ein "Postmodernist *avant la lettre*"⁴³⁴, der erst unserem heutigen, postmodernen Literaturbegriff entsprechen kann. In Segals Verständnis schreibt Rozanov Literatur über die metaliterarischen Privatliterarisierungen, den Versuch der Reliterarisierung des Lebenskunstwerks. Segal stellt dies an Gogol's *Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami* (Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden) und Dostoevskijs *Dnevnik pisatelja* (Tagebuch des Schriftstellers) dar⁴³⁵. Diese oft als Etüden mißverstandenen Attitüden dienen zur „Selbstalphabetisierung“ ("ochrannaja gramota") der Literatur selbst. Die Literatur lernt Lesen: "Rozanov schreibt darüber, wie er über Literatur schreibt" (Rozanov pišet o tom, kak on pišet o literature)⁴³⁶, wobei unwichtig ist, wer „er“ als Charakter oder psychologische Autorfigur ist, dafür um so wichtiger, daß er männlichen Geschlechts ist.

Это даже более интимно чем дневник. Розановские размышления сугубо и вызывающие частны. Здесь нет никакой медитативной структуры между миром и писанием: это не беседа с читателем или статьи (как в «Дневнике»), это не письма (как в гоголевской «Переписке»), это не исповедь. Соответственно, отсутствуют общепринятые стилистические и риторические каноны прямого обращения писателя к читателю.⁴³⁷

Es ist sogar noch intimer als das Tagebuch. Rozanovs Überlegungen sind zutiefst privat und assoziativ. In ihnen gibt es keine reflektive Struktur zwischen Welt und Schriftwerk: Es sind keine Gespräche mit dem Leser oder Artikel (wie im „Tagebuch“), es sind keine Briefe (wie im Gogol'schen

⁴³¹Vgl. Sukač/Lominadze 1988, 176ff.

⁴³²Vgl. noch Minc "K izučeniju perioda „krizisa simvolizma“ (1907-1910)" von 1990 der viele auch entlegene theoretische Texte aufarbeitet, die in manchen Fällen (z.B. bei Remizov und Kuzmin) Rozanov sogar direkt als Quelle thematisieren. Trotzdem wird selbst der Name Rozanov in Minc' Texten nicht genannt.

⁴³³Vgl. Baur, 1991.

⁴³⁴Hutchings 1993, 68.

⁴³⁵Vgl. zum Problem einer Sprache der "Moral" in Gogol's *Vybrannye mesta* Rozanov 1989, 52f.

⁴³⁶Segal 1981, 185. Grübel 1993b, 217f stützt sich, ohne auf die Analyse Segals zurückzugreifen, ebenfalls auf diesen Text Gogol's und spricht von einem "Strang der belletristischen *Tagebuch*-Literatur des 19. Jahrhunderts", an den Rozanov hinsichtlich der Tradition anschließt, obwohl er die Form als solche zurückweist.

⁴³⁷Segal 1981, 184.

„Briefwechsel“), es ist keine Beichte. Entsprechend fehlen die allgemein eingeführten stilistischen und rhetorischen Kanons der Lesersprache durch den Schriftsteller.

Auch die unmittelbaren Rezensenten von Rozanovs Büchern bezeichneten den Autor zwar nicht direkt als Journalisten, sondern als Publizisten; doch wurden seine Werke im besten Falle als popularisierte Form der Religionsphilosophie (freilich sehr provokanter, bzw. erotischer Art) kategorisiert. Vor allem nach dem Erscheinen von *Uedinennoe* tauchten in der Zeitungspressen zahlreiche Imitationen und satirische Konjekturen auf, die sich zumeist auf Rozanovs Beschreibungen politischer Gegner orientierten und die das Werk als eine Parodie politischer Publizistik im Rahmen der Presse verstand⁴³⁸. Rozanovs Beteuerungen, er wolle nicht als Journalist, sondern als Schriftsteller verstanden werden, wurde als politische Provokation aufgefaßt, welche die eigene Meinung auch noch arrogant aufzuwerten trachtete. Liberale Kritiker, die sich als Wahrer von Tradition und fairen Umgang im publizistischen „Geschäft“ verstanden, reagierten immer wieder verärgert auf Rozanovs Attitüde des Egomannen und des „Künstlers“⁴³⁹. Rozanov setzt damit eine Tradition des Slavophilentums der siebziger Jahre (etwa Strachovs) fort, welche die Richtigkeit ihrer Argumente dadurch demonstrierte, daß sie in keine Auseinandersetzung mehr eintrat und eine ästhetische Überlegenheit behauptet. Ermächtigt durch diese Überlegenheit, reklamiert er für sich kurzerhand eine Interpretationskompetenz über alle literarisch interessanten Texte, ja die Literatur an sich; Interpretationskompetenz und rechtmäßiger „Besitz“ der Autorität der literarischen Tradition aber fallen zusammen. Verletzt wurde damit die durch Michajlovskij vertretene Konzeption der strengen Trennung von „Profanität“ (Publizistik) einerseits und hoher, „heiliger“ Kunst andererseits, an deren Gedeihen und Wohlergehen der Publizist egal welchen Lagers immer interessiert sein muß, ohne ihr gegenüber irgendwelche (z.B. ethischen) Ansprüche zu haben und ohne aus ihr eigene Autorität ableiten zu können⁴⁴⁰.

Die Rezensionen aller Texte der „Trilogie“ wurden immer unter dem Vorzeichen einer Diskussion von Lebensanschauungen, philosophischen Maximen und politischen Positionen geführt. In manchen Fällen ist der Hinweis angefügt, daß Rozanov darüber hinaus ein brillanter Stilist sei⁴⁴¹. Rozanov selbst diskutiert diese Rezensionen und Reaktionen etwa auf *Opavšie list'ja II* in seinem Vorwort zu *V Sacharne*; keiner seiner Einwände gegen die Rezensenten bezieht sich darauf, daß Rozanov eine Rezeption als literarischer Autor vermißt⁴⁴². Nur eine kleine Gruppe von Literaten und vor allem erst nach Rozanovs Tod, rezipierte Rozanov primär als Stilisten (wenn auch keinesfalls als Literaten). Am Anfang stehen dabei Remizov und Kuzmin, die Rozanov auch zur literarischen Figur machen. Remizovs berühmter Text *Kukcha* von 1923 hat, wie Remizov dort selbst thematisiert, bereits einige Vorläufer. Die beiden in dem Band *Vstreči* von 1950 publizierten Essays über Rozanov stammen ebenfalls aus den frühen zwanziger Jahren. Im zweiten dieser Texte, „Voistinu“, stellt Remizov Rozanov als Vertreter seiner literaturhistorischen Typologie vor:

В русской литературе книжное церковно-славянское переклестнулось книжным же европейским и выпихнулось литературной «классической» речью: Карамзин, пушкинская проза.

⁴³⁸Vgl. Kommentar Rozanov 1990, 718.

⁴³⁹Rozanov hat der Entwicklung der Typologie des Umgangs in der russischen Publizistik bereits zu Anfang seiner Karriere eine Analyse gewidmet. „Tri momenta v razvitii russkoj kritiki“ (Drei Momente in der Entwicklung der russischen Kritik; wieder in Rozanov 1989, 177-191) bezeichnen gewisse „Feindschaften“ (vraždebnost') als „natürlich“ (estestvenno) und strukturimmanent (ebd., 189).

⁴⁴⁰Michajlovskij 1957, 91ff, 101.

⁴⁴¹Vgl. Kommentar in Rozanov 1990, 718; dazu Poggioli 1963, der Rezensionen ausschnittsweise zitiert.

⁴⁴²Rozanov 1990c, 109f

Тургенев (ведь и думали-то они по-французски!), и рядом с европейским – с «классическим» – «русский природный»: Аввакум, Осипов, Лесков, Розанов. И у вас тоже есть – ваша книга «О понимании»: Вы тоже могли и умели выражаться по-книжному, как заправский книжник и фарисей, и очень ценили эту книгу, и Аввакум щеголял Дионисием Ареопагитом и легендарным римским папою Фармосом латинского летописца (знай наших!). В последние годы вашей жизни на этой чудесной земле то – что «розановский стиль» – это самое «юродство» – это и есть настоящее, идет прямой дорогой от «вяканья» Аввакума из самой глубины русской земли.»⁴⁴³

In der russischen Literatur schlägt die kirchenslavische Buchsprache in die europäische über und wird von der literarischen „klassischen“ Rede wieder hinausgestoßen: von Karamzin, der Puškinschen Prosa, Turgenev (die in der Tat sogar französisch dachten!). Neben der europäischen – der „klassischen“ – gibt es die „natürliche russische“: Avvakum, Osipov, Leskov, Rozanov. Und Sie haben ja auch Ihr Buch „О понимании“ geschrieben: Sie konnten sich auch auf diese Art von Buchsprache einstellen, wie ein echter Bücherwurm und Pharisäer, wobei man dieses Buch auch sehr geschätzt hat. Und sogar Avvakum prahlte mit Dionisios Areopagites und dem legendären römischen Papst Pharmus eines lateinischen Chronisten (da hast du die unseren!). Doch in den letzten Jahren Ihres Lebens auf dieser wunderbaren Welt wurde klar, daß der „Rozanovsche Stil“ – „Gottesnarrentum“ schlechthin – wirklicher ist und geraden Wegs von der „Diktion“ Avvakums aus der Tiefe der russischen Erde kommt.

Remizov siedelt Rozanov in einer Stiltradition der russischen Prosa an, die mit den Traditionen der nordrussischen Mündlichkeit, dem vornikonianischen Kirchenslavisch, dem Rasokol überhaupt verbunden ist. In Rozanovs Prosa gibt es jedoch wenig Kirchenslavismen. Das Altgläubigentum und Sektenwesen haben Rozanov nur sehr begrenzt, und zwar in Hinblick auf seine Kirchenkonzeption, interessiert. Es ist nicht zu übersehen, daß Remizov hier seine eigene Poetik auf Rozanov projiziert. Das geschieht sicher im besten Willen, jedoch in, wie mir scheint, für Remizov typischer Weise der ausschließlichen Selbstbezüglichkeit, die in fremden Texten nur Versatzstücke für den komplex ornamentalisierten Diskurs der eigenen Prosa zu finden hofft⁴⁴⁴.

Michail Kuzmin porträtierte Rozanov jeweils als Episodenfigur in seinen „Schlüsselromanen“ aus dem Petersburger Gesellschaftsleben; so in *Nežnyj Iosif* (Der zarte Iosif) und in *Plavajuščee putešestvujuščee* (Reisende zu Wasser und zu Lande)⁴⁴⁵. Rozanov tritt auch als Kuskov in der Erzählung *Vysokoe iskusstvo* (Hohe Kunst) auf. Er informiert den Erzähler – Michail Alekseevič – über die prekären finanziellen Verhältnisse in der Ehe zwischen den Hauptfiguren Kostja und Sonja (Merežkovskij und Gippius). Schließlich enthält der Henry James prodierende Kurzroman *Pokojnica v dome* (Die Verstorbene im Haus) nicht nur das Portrait Rozanovs im Familienkreis mit seinen Töchtern, sondern auch eine Darstellung seiner zeitweisen Interesse an spiritistisch beschworenen „Gesichtern“ und für das Tischerrücken. L. Kacis hat die These aufgestellt, daß Kuzmins Gedichtband *Zanavešennye kartinki* (Verhängte Bilder) von 1920 als epigrammatische Hommage an Rozanov gedacht war⁴⁴⁶. Kacis Argument ist, daß der fiktive Verlagsort „Amsterdam“ sich auf Rozanovs Wohnung in der Petrograder Amsterdamstraße bezieht, in der Kuzmin sich oft aufgehalten habe. Die sieben Gedichte des kleinen Zyklus sind tatsächlich alle auf das Jahr 1918 datiert; die Ausnahme ist das Schlußgedicht von 1914. Während der Weltkriegszeit gehörte Kuzmin zu jener engsten Umgebung Rozanovs, in der vor allem die Revolution offen abgelehnt wurde.

⁴⁴³Remizov 1981, 111.

⁴⁴⁴Auch Hutchings 1993, 69 weist auf strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Remizov und Rozanov hin, jedoch ohne sie in Beispielen auszuführen.

⁴⁴⁵Vgl. Timenčik/Toporov/Civ'jan 1978, 273f.

⁴⁴⁶Vgl. Kacis 1990.

Из писательской братии продолжали изредка бывать у него, если не ошибаюсь, – А.М. Ремизов, К.И. Чуковский, М.А. Кузмин, Н.О. Лернер, А.А. Измайлов и кое-кто из «правого лагеря». ⁴⁴⁷

Von den Schriftstellerkollegen waren manchmal, wenn ich mich nicht täusche, A.M. Remizov, K. I. Čukovskij, M.A. Kuzmin, N.O. Lerner, A.A. Izmajlov und einige [andere] aus dem „rechten Lager“ bei ihm.

Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die Gedichte eventuell bei Zusammenkünften mit Rozanov auch angeregt wurden. Einige von ihnen zählen zum (im heterosexuellen Sinne) Pornographischsten, was sich bei Kuzmin finden läßt. Man könnte ohne weiteres von Oden auf den Phallus sprechen. Der Titel "Verhängte Bilder" spielt wohl auch auf die von Vorhängen versteckte erotische Darstellung an, deren Enthüllung Rozanov propagiert hat ⁴⁴⁸.

Отсюда и «Уед.» как попытка выйти из-за ужасной «занавески», из-за которой не то чтобы я не хотел, но не *мог* выйти...

Это не физическая стена, а духовная, – о, как страшной физической. ⁴⁴⁹.

Von daher auch „Ued.“ als Versuch hinter diesem schrecklichen „Vorhang“ herauszukommen, wobei dahinter nicht steckt, daß ich nicht wollen würde, sondern daß ich nicht heraus *kann*...

Das ist keine physische Wand, sondern eine geistige, – о, wieviel schrecklicher als die physische.

Auch A. Belyj würdigt den Stilisten Rozanov polemisch ⁴⁵⁰. Das Verhältnis der Autoren zueinander bleibt jedoch stets ambivalent. Z. Gippius berichtet von einem aufschlußreichen Aspekt ihrer „kabbalistischen“ Konkurrenz:

Интересно, что очень не влюбил его Боря Бугаев (Андрей Белый. Он, приезжая из Москвы, жил у нас).

С трагически скошенными глазами, сдвинув брови – ко мне:

– Послушайте, послушайте. Ведь Розанов – это п л о ! П-л-о!

– Что такое? Какое еще «пло»?

Оказывается, это он сжал по Караванной и видел вывеску (фамилия, должно быть) «Пло». И ему казалось, что если повторять страшным голосом: »Пло! Пло!«, что можно его представить себе похожим на Розанова и даже так, что сам Розанов – П - Л - О.

Меня эта ассоциация не увлекла, но, зная обоих, можно было уловить, как Бугаев соединяет «Пло» с Розановым и почему «боится» их. Не всякая чепуха совершенно бессмысленна. ⁴⁵¹

Interessanterweise konnte ihn Borja Bugaev (Andrej Belyj. Aus Moskau gekommen, lebte er bei uns) nicht ausstehen.

Mit tragisch zusammengekniffenen Augen, die Brauen hochgezogen, sagte er zu mir:

– Hören Sie, hören Sie. Rozanov – das ist doch "p l o"! "P-l-o"!

– Wie bitte? Was denn für ein „plo“?

Es stellte sich heraus, daß er durch die Ulica Karavannaja gefahren war und ein Schild sah (es muß wohl ein Namensschild gewesen sein): „Plo“. Und ihm schien, wenn man dieses „Plo! Plo!“ mit fürchterlicher Stimme wiederhole, dann können man sich jemanden vorstellen, der Rozanov ähnelt und sogar, daß Rozanov selber P - L - O sei.

Ich war von dieser Assoziation nicht gerade hingerissen, doch wenn man beide kannte, konnte man

⁴⁴⁷Gollerbach 1922, 84.

⁴⁴⁸Zur „Philosophischen Pornographie“ bei Rozanov vgl. Engelstein 1992, 330.

⁴⁴⁹Rozanov 1990, 337.

⁴⁵⁰Belyj würdigt Rozanov bereits 1905 in *Vesy* 12, 69f, allerdings nur indirekt. Er rezensiert *Okolo cerkownych sten* (Um Kirchenmauern) und vermiß dort das "Feuer" anderer Publikationen Rozanovs. Er hat sein Lob für den Stilisten Rozanov in den Bänden seiner Autobiographie aus den dreißiger Jahren genau ausartiert. Während er in *Načala veka* (Jahrhundertanfang; 1933) Rozanov karikiert, hat er dies in *Meždu dvuch revolucii* (Zwischen zwei Revolutionen; 1934) wieder relativiert; vgl. Belyj 1988, 343.

⁴⁵¹Gippius 1991, 139.

erahnen, wie Bugaev das „Plo“ mit Rozanov in Verbindung brachte und warum er sich vor ihnen „fürchtete“. Nicht jeder Unsinn ist ganz sinnlos.

Belyjs „Glossalolija“ assoziiert „plo“ als Anagramm zu „pol“ (Geschlecht). „plo“ ist die Kurzform für „plocho“: schlecht, banal; reduziert um die zweite Silbe mit ihrem „Nachlachen“ (chochot)⁴⁵². „Plo“ ist auch eine Namensdeformation. Pavel Florenskij, der gemeinsame Bekannte Belyjs und Rozanovs, zeichnete mit der Abkürzung „Flo“, die sowohl Belyj als auch Rozanov für ihn in ihren Texten verwenden⁴⁵³. „Plo“ kontaminiert Vornamen und Familiennamen Florenskijs und offenbart sich so als das „schlechte“ Imitat. Einen Schritt weiter noch geht M. Prišvin. Er war Schüler Rozanovs am Gymnasium, und stieß später im Kreis des „Religiozno-filosofskoe obščestvo“ wieder auf jenen Lehrer, der ihn einst sehr schlecht behandelt hatte. Prišvin porträtiert den Menschen und den Stilisten in seinem ersten Roman *Kaščeeva cep'* (Die Kette des Kaščej; 1922/24)⁴⁵⁴.

In *Apollon* weist Sergej Ausländer im Sinne von Kuzmin oder Remizov mehrmals auf Rozanovs Qualität als Stilisten hin⁴⁵⁵. Doch noch Mandel'stam sieht 1922 in Rozanov vorranglich einen Vertreter russischen „hellenistischen“ Denkens und vergleicht ihn mit Čaadaev, Leont'ev und Geršenzon. Für Mandel'stam „tastet“ Rozanov nur „die Mauern der russischen Kultur“ ab: „Die Beziehung Rozanovs zur russischen Literatur ist von allen [vorstellbaren] die unliterarischste“ (Otnošenie Rozanova k russkoj literature samoe čto ni na est' neliteraturnoe)⁴⁵⁶. Erst im Laufe der zwanziger Jahre, durch Šklovskijs Essay und nun wesentlich veränderte Rezeptionsvoraussetzungen wird Rozanov auch als literarischer Autor wahrgenommen. Noch Mirskys Literaturgeschichte von 1926 verweist auf den Stilisten Rozanov als einen bisher in seinen literarischen Fähigkeiten verkannten Autor. Auch die futuristische Rezeption Rozanovs weist nirgends Spuren einer eigentlich literarischen Kritik auf. Die spärlich zusammengetragenen Spuren sind allesamt eher Indizien⁴⁵⁷. Chlebnikov erwähnt Rozanov nicht direkt. In seinem Dialog „Lehrer und Schüler“ (1912) werden konservative und geschichtsphilosophische Autoren diskutiert, darunter auch literarisch tätige wie Merežkovskij, Kuprin usw., aber nicht Rozanov⁴⁵⁸. Im letzten Manifest Chlebnikovs, „! Budetljanina“ (! des Budetljanin) von 1914 polemisiert der Dichter gegen die Mitglieder der „Religiös-Philosophischen Gesellschaft“: Izmajlov, Filosofov, Jasinskij und wieder Merežkovskij⁴⁵⁹; wieder fehlt hier der Name Rozanovs, der allerdings 1914, wegen des Bruchs mit Merežkovskij und dem Ausschluß aus der Gesellschaft, auch nicht mehr dort verkehrte. In Chlebnikovs späterer Liste der „Präsidenten der Regierung des Erdballs“ fungieren z.B. Kuzmin und Remizov, wieder aber nicht Rozanov, der doch zu dieser Zeit zu deren unmittelbaren Freudeskreis gehörte⁴⁶⁰. Ein weiteres assoziiertes Mitglied der „Regierung des Erdballs“ war Chlebnikovs Bekannter, der Kritiker V. R. Chovin. Er widmete Rozanov eine

⁴⁵²Vgl. Belyjs Traktat *Glossalolija*.

⁴⁵³Vgl. Rozanov 1990, 223.

⁴⁵⁴Vgl. Prišvin II und Kommentar in Prišvin 1990, 215f.

⁴⁵⁵Vgl. Timenčik/Toporov/Civ'jan 1978, 273.

⁴⁵⁶Mandel'stam II, 248f. A. Bonolla 1991, 350f. behauptet in ihrer Analyse der Intertextualität von Mandel'stams Prosa *Egipetskaja marka* (Die ägyptische Briefmarke), daß Rozanov Einfluß auf die „ornamentale“ Struktur von Mandel'stams Erzählen in den späten zwanziger Jahren gehabt habe. Beispiele für derartig „ornamentales“ Schreiben könnte man nun aber von vielen anderen (auch früheren) Autoren ebenso oder noch viel naheliegender finden. Darüber hinaus ist das „Ornamentale“ nur eine Erscheinung in Rozanovs Prosa und keinesfalls ihre originellste. Ein Beleg für einen spezifischen Bezug läßt sich auf diese Weise kaum erbringen; W Schmid 1987, 371-397.

⁴⁵⁷II in 1964, 78ff und darauf aufbauend Markov 1968.

⁴⁵⁸Chlebnikov II, 78ff.

⁴⁵⁹Chlebnikov II, 120f.

⁴⁶⁰Chlebnikov II, 256.

Publikation, die selbst wiederum eine beinahe unkommentierte Montage aus Rozanovs Kurztexten ist. Zitate aus verschiedenen Werken Rozanovs werden zu einer Sammlung von Aphorismen gruppiert. Die Äußerungen scheinen jeweils wegen ihrer rücksichtslosen Attitüde und einem Moment des Männlich-Kraftvollen ausgewählt worden zu sein; sicher aber nicht wegen ihres literarischen Interesses. *Ne ugodno li-s* erschien 1916 lediglich in ganz geringer Auflage und scheint eine private Reverenz an Rozanov gewesen zu sein. Chovin propagierte das Werk Rozanovs in avantgardistischen Kreisen auch nach der Revolution.

N.N. Punin fordert Anfang der zwanziger Jahre in seiner Schrift *Revolucija bez literatury* die Abschaffung der nun unnütz gewordenen (und durch die Revolution als unnütz erwiesenen) Literatur. Obwohl (oder weil?) er dabei hinsichtlich seiner Forderungen ganz nah bei Rozanov steht, kritisiert er ausführlich und ohne Erbarmen. Mehr noch als Rozanov sind dessen Verehrer seine Zielscheibe.

Розанов продавал себя публично, за монету. И философия его таковская, к этому приспособленная. Точно также и стиль его: был он поэтом интерьерчика, квартиры со всеми удобствами. Глумясь над учителями и пророками, сам он неизменно учительствовал: главное в жизни – мягонькое, тепленькое, жиренькое, гладенькое. Интеллигенция в последние десятилетия быстро обуржуазивалась очень тяготела к мягонькому и сладенькому, но в то же время стеснялась Розанова, как прорастающий буржуазный отпрыск стесняется разнузданной кокотки, которая свою науку преподавает публично. Но по существу-то Розанов всегда был ихним. А теперь, когда старые перегородки внутри «образованного» общества потеряли всякое значение, равно как и стыдливость, фигура Розанова принимает в их глазах титанические размеры. И они объединяются ныне в культе Розанова: тут и теоретик футуризма (Шкловский, Ховин), и Ремизов, и мечтатели-антропософы, и немечтательный Иосиф Гессен, и бывшие правые, и бывшие левые!⁴⁶¹

Rozanov hat sich öffentlich verkauft, für Geld. Seine Philosophie ist eine von derselben Art, daran angepaßt. Genauso ist auch sein Stil: er war der Dichter des Interieurs, der Wohnung mit allen Bequemlichkeiten. Über Lehrer und Propheten höhrend, lehrte er selbst immerzu: das wichtigste im Leben sei das Weichliche, Wärmliche, Fetliche, Süßliche. Die Intelligenz verbürgerlichte im letzten Jahrzehnt schnell und hing am Weichlichen und Süßlichen, doch zur gleichen Zeit genierte sie sich wegen Rozanov, so wie sich ein heranwachsender bourgeois Sprößling über eine hemmungslose Kokotte geniert, welche ihre Wissenschaft öffentlich unterrichtet. Doch im Grunde genommen war Rozanov selber immer einer von ihnen. Und jetzt, da die alten Scheidewände inmitten der „gebildeten“ Gesellschaft ihre gesamte Bedeutung, ebenso wie ihre Prüderie, verloren haben, nimmt die Figur Rozanovs in ihren Augen titanische Ausmaße an. Sie vereinigen sich heutzutage im Rozanovkult: da sind sowohl die Theoretiker des Futurismus (Šklovskij, Chovin), als auch Remizov, sowohl anthroposophische Träumer als auch der unverträumte Iosif Gessen, sowohl ehemalige Rechte als auch ehemalige Linke.

Für Punin ist Rozanov (aus verschiedenen Gründen) als "Philosoph" mißverständener "notorischer Dreck, Feigling, Opportunist, Speichellecker" (R. byl zavedomoj drjan'ju, trusom, prižival'ščikom, polipaloj)⁴⁶². Für einen "Dichter" (poët) würde er nur von jenen "äußeren und inneren Emigranten" (vnešnyie i vnutrennie émigranty) hingestellt, die heimlich mit seinen Ideen sympathisierten⁴⁶³. Auch innerhalb der nachrevolutionären Sowjetunion wurde Rozanov, wenn auch nun vor allem ablehnend, weiterhin ausschließlich als Philosoph

⁴⁶¹Punin 1989, 348; dieser programmatische Abschluß seiner Kritik zeigt Punin eher von der engagierten Seite. In der vorangehenden ausführlichen Erläuterung bringt Punin jedoch seine genaue Kenntnis von Werk und Biographie Rozanovs ein. Er vergleicht ihn mit der "österreichischen psychoanalytischen Schule (Freud, Jung, Albert [sic!] Adler u.a.)"; ebd., 347. Er sieht in Rozanovs Philosophie das Ergebnis von politischer Taktik und arbeitet die Funktion des Gelds für das implizite Selbstverständnis von Rozanovs Schriftstellertum bereits deutlich heraus.

⁴⁶²Punin 1989, 346. Zum „Bourgeois“ Rozanov vgl. Poggioli 1962, 80-88.

⁴⁶³Punin 1989, 347.

und Publizist rezipiert. Lunačarskij verfaßte selbst den Artikel in der *Literaturnaja ènciklopedija*⁴⁶⁴, der zwar den Kirchenkritiker lobt, den Autor insgesamt aber verdammt. Der Aspekt des Literarischen wird von Lunačarskij (wohl auch entsprechend seiner Interessen) nicht thematisiert. Das offizielle Urteil über Rozanov erlaubte im weiteren nur eine Rezeption und Rezension in Andeutungen. Im Falle von Pasternaks Rezeption liegt das Interesse deutlich auf der theologisch geschichtsphilosophischen Ebene⁴⁶⁵. In Anna Achmatova *Poèma bez geroja*, in dem die gesamte literarisch-künstlerische Prominenz des Jahres 1914 auftritt, wird auf Rozanov nicht angespielt⁴⁶⁶, obwohl sich Achmatova für die Arbeit an der *Poèma bez geroja* die Werke von Rozanov besorgte und mit ihrer Freundin L. Čukovskaja diskutierte⁴⁶⁷. Rozanov wird eventuell als historische Quelle mitverwertet, spielt aber selbst keine Rolle für das Sujet des Poems und im Geschehen der Welt der Kunst, welche das Werk Achmatovas rekonstruiert und verurteilt.

Die Rezension von Rozanov als Literaten begann erst nach Rozanovs Tod und sehr langsam; ohne den Beitrag Šklovskijs ist sie nicht vorstellbar. Sie beruht auf der verfremdenden Dekontextualisierung von Rozanovs Texten, vor allem auf der Loslösung von der Debatte des unmittelbaren politischen Tagesgeschehens. Es ist heute deutlich, daß eine solche Loslösung durchaus möglich ist und wahrscheinlich, daß Rozanov ihr bewußt vorausgearbeitet hat. Dennoch zeigen die umfangreichen Kommentare und Apparate der neueren russischen Ausgaben von Rozanovs Texten auch die Beschränktheit dieser Verwandlung von publizistischen in literarische Texte. Sicher war Rozanov dieser hybride Charakter seiner Texte wichtig. Er wollte ein Schriftsteller sein, der sich auf publizistische Formen beschränkte und nicht ein Publizist, der in der Literatur dilettierte. Aus der Beschränkung, dem selbstauferlegten Verzicht auf Kunst, sollte ein künstlerischer Gewinn hervorgehen, der die Kunst selbst beeinflusste. Diese besondere Qualität wirklich freizulegen benötigte eine lange Rezeptionsgeschichte. Am nächsten gekommen ist diesem existentiellen Hybrid bisher Venedikt Erofeev, der vom "Ex-Zentriker" sprach, der nicht die Literatur aus sich, sondern sich aus der Literatur hinausschleudert, um im Leser steckenzubleiben "wie die sechsunddreißig Pfeile im Bauch des heiligen Sebastian"⁴⁶⁸.

e. Poetik eingeführter nichtfiktionaler Gattungen

Es gibt in die Literatur eingeführte nichtfiktionalen Gattungen. Ob diese in jedem Fall immer als Literatur empfunden wurden, oder ob sie zumindest in bestimmten Epochen, etwa zu Anfang ihrer Entwicklung, noch als sekundäre Texte verstanden wurden, ist hier weniger wichtig. Doch ist die Tendenz zur Einebnung der Gattungshierarchien (klassizistischer oder akademischer Gattungsnormierungen) in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ohne Zweifel zu beobachten⁴⁶⁹. Noch die formalistische Forderung nach einer "literatura

⁴⁶⁴Literaturnaja ènciklopedija (1935), T. XI, 733f.

⁴⁶⁵Vgl. Smirnov 1983b, 283f.

⁴⁶⁶Vgl. Holthusen 1984, 107ff.

⁴⁶⁷Čukovskaja 1984, 64.

⁴⁶⁸Erofeev 1990, 26. Zur Figur des hl. Sebastian als Beispiel des "Mann-Weiblichen" bei Rozanov vgl. den Aufsatz "Vycvetajuščaja živopis'" (Aufblühende Malerei) in Rozanov 1990b, 458.

⁴⁶⁹Dies wurde gleichzeitig von der Literaturkritik, und zwar großteils mit Besorgnis, registriert. Die Hegelsche Kritik ließ es noch damit bewenden, daß Positionen in der Gattungshierarchie vertauscht wurden, weil sich alle Gattungen jeweils der positiven Errungenschaften der anderen Gattungen anzueignen trachten. Doch schon Saint-Beuve und vor allem der in Rußland intensiv rezipierte J.S. Mill beobachteten die Vernichtung von Gattungen, die sich gleichsam selbst erschöpfen. Sie erkannten, daß z.B. die Vorstellung, das Epos lebe im Roman weiter, der Versuch einer Konjektur sei. Die Vernichtung der klassizistischen Werthierarchien von Gattungen macht erst ihre „utilitäre“ Benutzung möglich; vgl. Wellek III, 132ff.

fakta" zielt auf das Auflösen der Grenze zwischen den kanonischen, und also jederzeit in ihrem Status unzweifelhaften literarischen Gattungen und den nur teilweise literarischen Gattungen. Im Gegenzug wird ein dynamisches Modell skizziert, das einem ständigen Innovationsdruck unterliegt. Einzelne Gattungen innovieren sich, andere treten aus der Literatur aus (etwa indem sie „trivial“ werden), wieder andere werden in die Literatur aufgenommen. Der wissenschaftliche Text ist ein Beispiel für eine Gattung, die im Rahmen der "literatura fakta" als literarischer Text in Erscheinung treten kann, insofern er den vitalistischen Innovationswillen im eigenen Gattungsmodell realisiert. Die Etikettierung der Gattung innerhalb eines synchronen Modells ist gebunden an eine parallele Innovationsbemühung, die bis zur Verschmelzung von wissenschaftlichen und literarischen Formen im Werk der formalistischen Autoren voranschreitet.

Wissenschaftstext. Philosophischer Text

Rozanovs erste Texte waren philosophische Fachliteratur, also wissenschaftliche Texte. Er übersetzte Teile der *Metaphysik* des Aristoteles. Auch spätere Arbeiten, vor allem *Ljudi lunnogo sveta* (Die Mondmenschen) und *Temnyj lik* (Das dunkle Antlitz), sind ohne jede Einschränkung wissenschaftliche Prosa, ein Anspruch, auf den auch der Untertitel "Metafizika christianstva" unmißverständlich hinweist. Rozanovs Sexualtheorie war bereits zu ihrer Entstehungszeit mehr als umstritten. Eigenartig disparate Belesenheit in psychologischer, medizinischer und pädagogischer Theorie steht fast unabhängig neben den von Rozanov selbst exponierten Theoriegebäuden. Dabei ist der kulturhistorische Teil selbst von höchster Brillanz. Im Sinne einer direkten Abhängigkeit kann man auch über manche wenig konsequente Schlußfolgerungen hinwegsehen, z.B. wenn die Gesetzmäßigkeit der Ehe als historisch bewiesen bezeichnet wird, obwohl im Rahmen der umfangreichen historischen und kulturtheoretischen Exkurse das exakte Gegenteil herausgestellt wurde. Die eigentliche Theorie des Geschlechts ist zwar primitiv mechanistisch gedacht (womit sie sich mit Weininger oder auch dem frühen Freud trifft), aber nicht wissenschaftlich ausgearbeitet. Rozanov verzichtet auf den Rückgriff auf medizinische o.ä. Fachterminologie und exponiert auch kein eigenes terminologisches Vokabular. Dagegen argumentiert Rozanov mit Beispielen oder Zitaten aus der Literatur oder Philosophie, z.B. von Tolstoj und Solov'ev. Auch diese Praxis ähnelt Weiningers Vorgehen bis zu einem gewissen Grade. Dennoch ist bei Weininger die Maske der akademischen Zuverlässigkeit vor allem durch den Bezug auf medizinische und juristische Fachliteratur konsequent und gleichmäßig beibehalten. Rozanov hält sich an die Regeln des wissenschaftlichen Disputs, auch wenn er seine Position als Privatgelehrter bereits im Vorwort als der akademischen überlegen schildert⁴⁷⁰. Rozanov hat den wissen-

⁴⁷⁰Rozanov 1913, IX-XI. Rozanov schildert darin eine Kindheitserinnerung aus der ihm der Impuls zur Beschäftigung mit dem Thema des Werks gekommen sei. Es handelt sich um eine traumatische Szene, in deren Zentrum die Konfrontation des belauschten Vaters und das mit Gott assoziierte Tabu über die Sexualität stehen. Der Text präsentiert sich in geradezu grotesker Form, da die durch Zensuraufgabe ausgefallenen Stellen einfach nur durch Pünktchen ersetzt worden sind. So bleibt dem Leser im Fallbeispiel Rozanovs nur zu erraten, daß vom Belauschen des elterlichen Geschlechtsverkehrs berichtet werden sollte. Der in Stoßgebete ausbrechende Junge arbeitet seine Gewissenskonflikte nun existentiell auf, indem er sie ausschreibt, um sie vor sich zu „verschieben“. Rozanovs Wissenschaft ist sich selbst als solche nicht ganz geheuer: Sie erklärt das unbeschreiblich Schreckliche dadurch, daß sie versichert beweisen zu können, man müsse nicht alles begreifen können. Damit gelingt Rozanov, im Gegensatz z.B. zu C. G. Jung, rein formal der Schritt heraus aus der positivistischen Wissenschaftstradition nicht. Die Struktur seines mit allem Herkommen brechenden Denkens müht sich an einer herkömmlichen Darstellungsweise, die seine Seriosität untermauern soll, aber nur Hilflosigkeit demonstriert: "И если даже мы все «поймем», то самое это «понимание» бросим в огонь. Так вот для чего Бог сделал, чтобы «нельзя было понять»; или чтобы «всякий понявший сходил с ума» и уже тогда не мог ничего рассказать – как шептал старый дед-приживалщик..." (Rozanov 1913, XI: Und falls wir *alles* „verstehen“, dann

schaftlichen Text als Form gewählt, um seine selbst als parawissenschaftlich eingestuften Theorien in der wissenschaftlichen Welt diskutieren zu lassen⁴⁷¹. Seine Sexualtheorie wandte sich niemals an das allgemeine Publikum, sondern an Fachleute. Die zweite Auflage von *Ljudi lunnogo sveta* diskutiert sogar Kritik von Fachleuten und brieflich zugesandte Fallbeispiele⁴⁷². In Zeitungsartikeln, aber auch in seiner Kurzprosa präsentiert Rozanov niemals ein geschlossenes Konzept oder den Inhalt der Sexualtheorie, sondern immer nur akzidentielle Zusatzbemerkungen oder dem Autor darüber gemachte Bemerkungen. Rozanov dokumentiert in Zeitungsartikeln und in der Kurzprosa die Auswirkungen seiner Wissenschaft auf sein Leben als Privatgelehrter, noch mehr aber sein privatestes Leben (übrigens auch die Inkonsequenz, mit der er seine eigenen Theorien befolgt). Während Weininger sich nach der Veröffentlichung von *Geschlecht und Charakter* unglücklich von der Form der wissenschaftlichen Prosa abwandte und seine Theorien etwa als Aphorismen formulierte⁴⁷³, so verstärkte Rozanov eher den wissenschaftlichen Duktus. Vor allem der zweite Teil der Arbeit diskutiert die Fallbeispiele und wissenschaftliche Autoritäten aus Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis*, dessen Wert als Standardwerk Rozanov nicht in Frage stellt. Rozanov „analysiert“ auf der Grundlage seiner Theorie lediglich einige der Fallbeispiele (vor allem zur Homosexualität) aus Krafft-Ebing auf seine Weise. Die Korrektheit der Anamnese, die Problematik wissenschaftlicher Protokollierung von Lebensschicksalen, die geschickte Komposition von Krafft-Ebings Werk (mit ihren je nach Wichtigkeit=Komplexität der „Perversionen“ ausgewählten Beispielen⁴⁷⁴) werden nicht einmal problematisiert! Krafft-Ebings Plädoyer für eine Duldung „unheilbar“ Homosexueller (im Rahmen gesellschaftlich waltender Diskretion) und daraus resultierend der Abschaffung juristischer Verfolgung Homosexueller wird von Rozanov geteilt.

Rozanovs selbständige und nicht rezensierende philosophische Arbeiten sind allesamt in wissenschaftlicher Form, in der für wissenschaftliche Publikationen typischen Aufmachung gehalten. Niemals hat Rozanov Philosophie als Fiktionstext präsentiert, wie das Merežkovskij (in seiner Prosa), V. Solov'ev im Dialog der *Tri razgovory* (Drei Gespräche) oder Florenskij in der Form eines Briefromans in *Stolp i utverždenie istiny* (Die Säule und die Grundfeste der Wahrheit) getan haben. Fiktionalisierung dient der Popularisierung. Rozanov stellt fest, daß z.B. Solov'evs *Tri razgovory* sicher das populärste Werk, jedoch vollkommen zu Unrecht auch das bekannteste Werk dieses Autors sind⁴⁷⁵.

Kritischer Text: Feuilleton und Rezension

Der umfangreichste Teil von Rozanovs schriftstellerischem Werk ist streng kritischer Art und besteht aus Rezensionen und Feuilletons. Rezensionen betreffen zumeist Bücher, aber auch Theateraufführungen und Ausstellungen⁴⁷⁶. Die Buchrezensionen gelten wissenschaftlicher Literatur oder philosophischen und theologischen Fachbüchern, nicht aber literarischen Neuerscheinungen. Feuilletons sind bei Rozanov zumeist an rezensionsartige Präsentation

können wir dieses „Verstehen“ ins Feuer werfen. Deshalb hat ja Gott es so gemacht, daß man „nicht verstehen darf“; oder daß „jeder Verstehende um seinen Verstand kommt“, und schon deshalb nichts wird erzählen können – wie der alte aufs Gnadenbrot verwiesene Großvater brummte...)

⁴⁷¹Hier knüpft das Projekt von Charms, Lipavskij und Vvedenskij einer „Privat“-Wissenschaft an; vgl. Hansen-Löve 1992.

⁴⁷²Rozanov 1913, 207ff. Fallbeispiele nennt Rozanov "Erzählungen" (rasskazy)!

⁴⁷³Vgl. Weninger 1980.

⁴⁷⁴Vgl. die Vorbemerkung von G. Bataille in der Ausgabe Krafft-Ebing 1984, 23.

⁴⁷⁵Rozanov 1991, 70f.

⁴⁷⁶Vgl. den Band *Sredi chodožnikov*, Rozanov 1914b.

von Literatur gebunden, ebenso wie sich Rezensionen oft zu umfangreichen essayistischen Erläuterungen dehnen. Im Band *Religija i kul'tura* von 1899 folgen die Rezension "Gde istinnyj istočnik „bor'by veka"" (Wo ist die wahre Quelle des „Jahrhundertkampfes“) und das Feuilleton "O simvolistach i dekadentach" (Über Symbolisten und Dekadente) unmittelbar aufeinander⁴⁷⁷. Der erste Text geht von der Besprechung des Bands *Bor'ba veka* von L. Tichomirov aus, erweitert sich aber sehr schnell zu einer Darlegung von Rozanovs Ansichten über die Konfrontation von utopischer (also sozialistischer) und konservativer Geschichtskonzeption. Der zu rezensierende Text liefert also lediglich die Anregung und einige wichtige Stichwörter, wird aber ansonsten auf den zehn Seiten nur in einem Absatz kursorisch verworfen. Der zweite Text hat genau dieselbe Länge, geht aber von der mehr feuilletonistischen Darstellung einer ganzen Bewegung aus, die vor allem zu Anfang des Texts durch umfangreiche Zitate eingeführt wird. Im Anschluß daran versucht Rozanov eine originelle und sehr eigenständige historische Genese des Symbolismus zu rekonstruieren und skizziert einige wichtige Begriffe wie "faustischer Mensch", "Übermensch" usf. Daneben wertet Rozanov aber auch im Sinne eines rezensierenden Texts. Er stellt z.B. die Werke Nietzsches und Maupassants als beispielhaft eingehender vor als etwa das Werk von Tichomirov in der vorangehenden Rezension.

Rozanov scheint seine Feuilletons ebenso hoch wie seine anderen Arbeiten geschätzt zu haben. Er versuchte sie, wie bereits im Gesamtausgabenplan dargestellt jeweils unter Sachgruppen zu sammeln. So entstanden Werke wie *Okolo cerkovnych sten*, die in zwei Bänden verschiedenste Typen von Feuilletons zu Kirchenfragen vereinigen. Das Feuilleton in seiner modernen Form als Zeitungsfeuilleton war in der russischen Presse erst im Laufe der achtziger und neunziger Jahre des Jahrhunderts entstanden. Es entwickelte sich in der Zeitschriftenliteratur des 19. Jahrhunderts seit den vierziger Jahren aus der "physiologischen Skizze" (očerk) und den "sittenbeschreibenden" Feuilletons⁴⁷⁸. Das Feuilleton ist anfangs lediglich eine Rubrik, die in die Tageszeitung eingefügt wird, oft in Form einer Beilage. Es ist dabei selbst bereits eine Montage verschiedener Genres ("Theaterrezension, Modenachrichten, Rätsel in Versform, Mitteilungen und Ankündigungen")⁴⁷⁹. Nach und nach entsteht der Versuch diese heterogenen Textsorten in einen kongruenten, durchlaufenden und stilistisch typisierten Text zusammenzudrängen. Rozanovs Texte sind dabei ein Höhepunkt dieser Tendenz und verlassen die festgeschriebenen Formen des Feuilletontexts des 19. Jahrhunderts. Rozanov ist der alleinige Verfasser seines Feuilletons z.B. in *Novoe vremja*. Dieses ist nicht an bestimmte quantitative Begrenzungen gebunden und unabhängig von den an die Tagesaktualität gebundenen, regelmäßigen Rezensionen von Theateraufführungen usf. Die typologische Differenz von Skizze und Feuilleton manifestiert sich vor allem im Rückbezug des Feuilletons auf einen zumeist künstlerischen Referenztext.

Den Hinweis auf ein aktuelles Phänomen vermittelt das Feuilleton vor allem im Bereich der Kunst, – der Feuilletonist fungiert gleichzeitig als Rezensent wie als Flaneur, der die auffallenden Neuerscheinungen, Neuinszenierungen kommentiert und sie durch die Art seiner Präsentation als auffallende herausstellt. Die metasprachlich-referentielle Funktion nähert dieses der Reklame, aber auch dem Verriß.⁴⁸⁰

Rozanov radikalisiert diese "metasprachlich-referentielle Funktion" des Feuilletontexts. Sein

⁴⁷⁷Rozanov 1979, 119-127; 127-139.

⁴⁷⁸Döring-Smimov 1980, 15f.

⁴⁷⁹Döring-Smimov 1980, 16.

⁴⁸⁰Döring-Smimov 1980, 15.

Feuilleton ist nicht mehr durchgehend präsentisch, sondern temporal komplex organisiert. Darstellungen von Kunst dienen nicht dem Hinweis auf das betrachtete Objekt, sondern der Hervorhebung einzelner Aspekte, die im betrachteten Objekt gefunden oder vermißt werden. Die Wirklichkeitsaussagen erheben weniger den Anspruch auf Wahrheitsgehalt und die Neuigkeit des zu vermittelnden "zuverlässigen Wissens", "neuerer wissenschaftlicher Information" oder "praktischer Kenntnisse"⁴⁸¹. In den Mittelpunkt rückt die (stilistische) Originalität und Unverwechselbarkeit des Kommentars, der das außerhalb des Textes stehende Objekt der Darstellung vollkommen in den Text integriert. So wird das rezensierte Objekt herabgestuft zu einer Referenz auf die an ihm vorgenommene Rezension.

Die formalistische Kritik hat das Feuilleton in den zwanziger Jahren eingehender untersucht. Šklovskij weist darauf hin, daß das Feuilleton das beste Beispiel für die "Erweiterung des Gattungsbegriffs" (*raširenje žanra*) sei⁴⁸². Das "revolutionäre" Neue des Feuilletons sieht auch Šklovskij darin, daß es ausschließlich nichtfiktional vorgeht und dabei die Aufmerksamkeit des Lesers auf literarische Verfahren jenseits der Fiktionalisierung lenkt.

Фельетон и весь его успех сейчас, который мы еще не сумели оценить, основаны на том, что фельетонная форма позволяет работать реальными фактами.

Разностное ощущение, ощущение сдвига, поворота материала дается здесь между кусками, а не в кусках.

В рукоделии, в вышивках хорошим тоном считалось не подкрашивать вышивку.

Осаживать фельетон на художественную прозу – это значит списать себя в убыток.⁴⁸³

Das Feuilleton und sein ganzer Erfolg jetzt, den wir noch gar nicht zu ermessen vermögen, gründen sich darauf, daß die Feuilletonform es erlaubt, mit realen Fakten zu arbeiten.

Das Differenzgefühl, das Gefühl der Verschiebung, des Umschlags des Materials funktioniert hier zwischen den Abschnitten, aber nicht innerhalb der Abschnitte.

In Handarbeiten, bei Stickereiarbeiten gehört es zum guten Ton, die Naht nicht herauszustreichen

Wer das Feuilleton in der literarischen Prosa ablagern will – der muß sich den Schaden selber zuschreiben.

Das Feuilleton stellt das handwerkliche, das montageartige Prinzip der Textkomposition selbst als künstlerische Innovation heraus. Nach Šklovskij und den Beiträgen des 1927 von Kazanskij und Tynjanov zusammengestellten Sammelbands *Fel'eton*⁴⁸⁴ ist die Komposition in jedem Fall das vom Feuilleton "funktional"⁴⁸⁵ und künstlerisch verwertete Verfahren. Die "Abschweifung" vom (etwa im Titel) angegebenen Hauptthema auf andere Themen bringt Tynjanov in Zusammenhang mit der evolutionären Genese des Feuilletons auf „bewegliche“ Formen wie Briefprosa und den Diskurs des Flaneurs in der „physiologischen Großstadt-skizze“, wie ihn später W. Benjamin eingehend beschrieben hat⁴⁸⁶. Als typisch für ein feuilletonistisches Verfahren zeigt Šklovskij ebenfalls am Beispiel des Titels, daß zwischen Überschrift und dem folgenden Text eine Differenz besteht, die zumeist erst gegen Ende des Texts aufgelöst oder (im Sinne einer anekdotischen Auflösung) umgeleitet wird⁴⁸⁷. Das Prinzip der "Abschweifung" (*otstuplenie*) und der thematischen "Zerstreutheit" nähert das

⁴⁸¹Döring-Smirnov 1980, 17.

⁴⁸²Šklovskij 1990, 362.

⁴⁸³Šklovskij 1990, 364.

⁴⁸⁴Tynjanov 1927; vgl. Hansen-Löve 1978, 542ff.

⁴⁸⁵Šklovskij 1990, 360.

⁴⁸⁶Vgl. Tynjanov 1927, 7ff. Als Beispiele können z.B. Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika* und Krestovskijs *Peterburgskie truščoby* herangezogen werden; vgl. auch Döring-Smirnov 1980, 15.

⁴⁸⁷Šklovskij 1990, 361f. Vgl. auch Hansen-Löve 1978, 544f, der auf den Zusammenhang zwischen Šklovskijs Konzeption eines "Feuilletonverfahrens" (*fel'etonyj priem*) und der Poetik Rozanovs aufmerksam macht.

Feuilleton zumindest kompositorisch der Novelle, von der es sich nur durch die nichtfiktionale oder phantastische Behandlung des Materials unterscheiden läßt⁴⁸⁸. Das Feuilleton leistet die Selbstproblematisierung der journalistischen Arbeit als Versuch einer ständigen „Novellierung“ nicht nur des stets krisenanfälligen Gattungssystems, sondern des "literarischen Alltags" (literaturnyj byt), aus dem heraus wiederum unmittelbar literarische und künstlerische Dynamik erzeugt werden⁴⁸⁹. Die „niedrigen“ Gattungen der Gebrauchsliteratur werden von der formalistischen Kritik nicht zuletzt deshalb herangezogen, weil ein wesentlicher Teil der formalistischen Arbeiten selbst diesen Textformen zugehört⁴⁹⁰. Der wichtigste Unterschied zwischen der formalistischen Feuilletontheorie und Rozanovs Feuilletons stellt jedoch den literarischen Status von Rozanovs Feuilletontexten überhaupt in Frage. Die Formalisten gehen davon aus, daß die Zeitschrift selbst eine Montageform ist, in der die feuilletonistischen Texte eine bestimmte Funktion im kontrastiven kompositorischen Gefüge einnehmen. Das "neue" literarische Feuilleton der Formalisten beruht auf dem Konzept der Zeitung oder Zeitschrift als Gesamtmontage. Die formalistische Zeitschrift (z.B. *Lef*) ist denn auch eine durch und durch von den Autoren selbst geplante und realisierte Montage. Diese Montage ist der eigentliche künstlerisch-literarische gestalterische Akt, auf den hin die Montagekonzeption der kleineren Einheiten oder Rubriken bis hinab zu den einzelnen Texten angelegt ist. Rozanovs Feuilleton dagegen fungiert auf dem Hintergrund einer Tageszeitung, die keine künstlerischen Ambitionen verfolgte und deren Montage einem stereotyp gestalteten, täglich reproduzierten Schema folgt. Während Šklovskij davon ausgeht, daß ein aus dem Montagekontext herausgelöster Feuilletontext seinen künstlerischen Status verlieren wird⁴⁹¹, versuchte Rozanov seine Feuilletons durch das Herauslösen aus dem Zeitungskontext und die Republikation in Sammelbänden zu literarisieren. Diese Sammelbände zielen nicht auf die Restitution einer Montageform, wie etwa Ejchenbaums *Moj vremennik* von 1929, dessen Montage an die Ein-Mann-Zeitschrift des 18. und frühen 19. Jahrhunderts angelehnt ist. Im Gegenteil versuchte Rozanov dem formalen Wahrnehmungshintergrund der Zeitung zu entkommen, seine Texte durch Entfeuilletonisierung, d.h. Bündelung und Heftung verschiedener Einzeltexte zu einem Hauptthema in einem geschlossenen Buch auch aus dem unmittelbaren "Alltag" (byt) herauszulösen. Andererseits schrieb Rozanov in bewußt künstlerisch komponierten Zeitschriften, wie z.B. *Mir iskusstva*, weniger freie, zu ganz unterschiedlichen Themen komponierte Feuilletontexte als etwa in *Novoe vremja*. Doch bevorzugt er autobiographische Reiseprosa oder streng rezensierende bzw. literaturhistorische Texte. Die Zusammenstellung diverser, im Laufe einer längeren Zeitspanne zu verschiedenen Anlässen verfaßter Feuilletons zu eigenständigen Büchern verleiht dem Genre jene diachronische Dimension, welche den kompositorischen Aspekt hin auf das Konstruktionsprinzip einer synchronen Montage verlagert. Die Sammlung der Feuilletons wird dadurch zu einer diachronen Komposition, welche nicht das Kontrast- sondern das Entwicklungsprinzip bevorzugt. Die Kurztexte von *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* präsentieren sich schließlich programmativ als Einzelblätter zu "Feuilletons", die wiederum auf ihren Skizzencharakter reduziert sind. Es sind nicht zu Feuilletonpublikationen in Zeitungen ausgearbeitete „Blätter“, die in eine "Super-Montage" integriert werden, welche in erster Linie als Konkurrenz zur "Super-Montage" der Zeitschrift und zur Tageszeitung intendiert ist⁴⁹².

⁴⁸⁸Šklovskij 1990, 361. Vgl. auch Hansen-Löve 1978, 545.

⁴⁸⁹Vgl. E. Zurbina in Tynjanov 1927, 32ff.

⁴⁹⁰Vgl. Hansen-Löve 1978, 542.

⁴⁹¹Vgl. Hansen-Löve 1978, 544.

⁴⁹²Vgl. Hansen-Löve 1978, 542.

Autobiographischer Text: Erinnerungstext, Tagebuch, Reiseprosa

Das Feuilleton ist ein subjektiver, jedoch nicht autobiographischer Text; die Reiseprosa dagegen bereits eine autobiographische Erweiterung des Feuilletons bzw. auch einer von dessen historischen Vorläufern. Die autobiographische Prosa ist eine nichtfiktionale Erzählung. Sie ist in jedem Fall ein Sujettext. Der Ich-Roman überschneidet sich mit der autobiographischen Ich-Erzählung und macht die Grenze der Signifikanz des Begriffs der Fiktionalität selbst fraglich. Goethes Autobiographie trägt diese Problematik im Titel. Das Problem läßt sich aber nicht sophistisch darauf reduzieren, einer autobiographischen Erzählung quasi detektivisch hinterherzuforschen, um ihre „Fiktionalität“ zu überprüfen. *Robinson Crusoe* ist nicht deshalb eine Fiktionserzählung, weil Defoe nicht das Schicksal seines Helden auf einer einsamen Insel teilte⁴⁹³. Die Ich-Erzählung thematisiert strukturell die Problematik der Opposition Wahrheit/Unwahrheit. Wo es nur einen Informanten gibt, ist die Wahrheit, also auch die Nichtfiktion, immer subjektiv bestimmt. Die Interferenz entsteht also wesentlich zwischen Sender und Empfänger, nicht aber zwischen verschiedenen Wahrheitsinstanzen im Text. So ist die autobiographische Erzählung eine nichtfiktionale Erzählung, aber keine "faktuale Erzählung"⁴⁹⁴, d.h. sie intendiert nicht die Dokumentation, sondern betont den künstlerischen Vorgang des Erzählens bzw. Berichtens. Es ist ihr so auch gar nicht gemäß, den z.B. philosophisch so problematischen Status des Faktualen zu problematisieren. Eine autobiographische Erzählung, die mit dem Wahrscheinlichkeitsmodell und dem gängigen Wirklichkeitsmodell kollidiert ist nicht vorstellbar. Nur der Ich-Erzähler kann mit dem Wirklichkeitsmodell kollidieren – die Verfremdung der Diktion ist unschwer durch den Leser zu kompensieren, der auch den Defekt ins Wirklichkeitsmodell zu integrieren bereit ist: Im pikaresken Roman erzählt ein Aufschneider. Im Typos der Konfessionsprosa⁴⁹⁵ dagegen z.B. ein von Visionen oder hysterischen Anfällen psychologisch oder pathologisch deformierter Erzähler usf.

Autobiographie, sei sie an den Ichroman angelehnt oder in Form von Tagebuchaufzeichnungen montiert, schreibt einen durchgehenden Sujettext, dem eine rekonstruierbare von Punkt A nach B verlaufende Fabel zugrundeliegt, die dominant von der Chronologie bestimmt ist. Maßeinheit ist dabei das Verhältnis von Tag und menschlichem Leben. Die autobiographische Prosa operiert mit allen Verfahren fiktionaler Erzählung, nur daß in diesem besonderen Fall behauptet wird, sie seien nichtfiktional, weil wirklich „wahr“. Rozanov hat keinen solchen nichtfiktionalen Erzähltext verfaßt. Den Versuch einer autobiographischen Prosa, „O sebe i o žizni svoej“ (Über mich und mein Leben; Titel von Herausgeber), hat er

⁴⁹³Vgl. Hunter 1966; Rozanov schätzte die Bedeutung Defoes sehr hoch ein. Er vergleicht ihn mit Raffael und Michelangelo, die das Kultbild aus seiner religiösen Funktion lösten und die „Madonna“ in das Gebiet der Kunst überführten. Defoe ersetzt das theologische Gebäude der Natur durch die existentielle Fälschung in der literarischen Fiktion. Rozanov ist insofern Soziologe, als er darin eine typologisch definierten "Zivilisation" sieht. Trotzdem sind jene Künstler genialische Schöpfer, die Rozanov in ihrer Kunst ebenso sehr bewundert, wie er ihre Kunst ablehnen muß. "He в том веке, а в той же цивилизации (ибо эта была целая цивилизация), в которой творили Микеланджело и Рафаэль, Де-Фоз написал своего «Робинзона», это самое жадное в отношении к свободе творение; жадное, как огонь к кислороду. Ибо тут природа. Вот природной-то жажды к свободе, не подогретой, не искусственной, в нас и нет или ее мало; мало ее в американце и в русском, а в тех людях она была. (Rozanov 1990b, 453: Nicht im gleichen Jahrhundert, aber in derselben Zivilisation [denn dies war eine gesamte Zivilisation] in der Michelangelo und Raffael schufen, schrieb Defoe seinen „Robinson“. Es ist in Bezug auf die Freiheit das gierigste aller Werke; gierig wie Feuer in Bezug auf Sauerstoff. Denn hier ist Natur. Es ist der in dem Sinne natürliche Durst nach Freiheit, nicht erhitzt, nicht kunstgemacht, der in uns nicht oder nur wenig vorhanden ist; wenig davon ist im Amerikaner oder im Russen, aber in diesen Leuten war er.)

⁴⁹⁴Vgl. Genette 1992, 65ff.

⁴⁹⁵Zu diesem Modell bei Rozanov vgl. Crone 1978, 37ff. Auch Grübel 1993b, 215ff referiert ausschließlich auf autobiographische Modell von Sujetprosa bei seinem Versuch, Rozanovs Kurztexte auf ein tradiertes Gattungsmuster zu verpflichten.

nach wenigen Manuskriptseiten abgebrochen und nie veröffentlicht⁴⁹⁶. Dieser Versuch von „Memoiren“ gibt darüber Aufschluß, warum Rozanov keine Erzählung schreiben konnte und wollte. Rozanov meint, der Identifikations- und Impressionsprozeß, den Fiktionserzeugung auslöst, habe auf ihn selbst keine Wirkung. Er ist von Lektüre abhängig wie ein Süchtiger, der seine Droge dem „wahren Leben“ der gesunden Normalität vorzieht. Doch ihre Täuschungen „wirken“ nicht mehr auf ihn.

Литература отняла у меня все, что я любил, что я уважал: непосредственную жизнь; и замешала меня в то, что я никогда не уважал и не любил: в объективную жизнь. От этого писал я всегда с враждою к самому писанию и к предметам писания. Кажется, отсюда же чувство литературного моего отвращения. [...]

Писание есть рождение; оно также и сновидение. Как пахнет в комнате; как темно, как грязно, неприбрано все; какое ослепительное сияние, какая яркость красок, замечательнейшие извилистые переходы – для этого разутого грязного господина, с полууроненным одеслом, от которого мы с отвращением отворачиваемся. Иллюзия, обман: что – сон? действительность?

Замечательно, что у меня никогда не было ощущения читателей; я писал так же невольно, связано – по отношению к себе, как свободно – по отношению к читателям.⁴⁹⁷

Die Literatur hat mir alles weggenommen, was ich liebte, was ich schätzte: das unmittelbare Leben; und sie hat mich in das hineingemischt, was ich noch niemals liebte und schätzte: in das äußerlich objektive Leben. Darüber schrieb ich immer mit Feindschaft gegen das eigene Schreiben und gegen die Gegenstände des Schreibens. Es scheint, daß genau daher das Gefühl meines literarischen Abscheus kommt. [...]

Schreiben ist Geburt; es ist ebenso Traumvision. Wie es im Zimmer riecht; wie dunkel es ist; wie schmutzig unaufgeräumt alles ist; welch blendender Schein, welche Leuchtkraft der Farbe, faszinierendste gewundene Übergänge – für diesen barfüßigen, schmutzigen Herrn mit der halbheruntergefallenen Decke, von dem wir uns mit Abscheu abkehren. Illusion, Täuschung: ist das Traum? Wirklichkeit?

Bemerkenswert, daß ich niemals das Gefühl der Leser hatte; ich schrieb ebenso gebunden in Bezug auf mich selbst, wie frei in Bezug auf die Leser.

Analog zur autobiographischen Erzählung ist auch die biographische Erzählung zu beschreiben. Rozanov hat seine zahlreichen monographischen Arbeiten nicht auf der Basis biographischer Erzählung verfaßt. Alle diese Werke versuchen sich schon durch Titel und formalen Aufbau von der biographischen Erzählung zu distanzieren, obwohl biographische Elemente in einzelnen Teilabschnitten miteingebaut werden. Dem Verfahren der chronologischen Beschreibung des Lebenstextes als Abfolge von Sujetsituationen bzw. Ereignissen setzt Rozanov seine Form einer Monographie in Briefen gegenüber. Dieses Vorgehen entspricht auch Rozanovs Ablehnung positivistischer und biographischer Wissenschaftsanschauungen, die aus Erbgut, Sozialisation und Bildungsgeschichte Interpretationen zieht. Rozanov kommentiert an den von ihm eingeleiteten und herausgegebenen Briefwechseln Werk, Leben und Charakter der dargestellten Autoren. Dieses monographische Erzählverfahren wird jeweils unterbrochen von essayistischen Exkursen, die bestimmte Themenbereiche näher zu beleuchten versuchen und oft auf sehr individuelle Weise interpretieren. Bereits frühe Artikel über Dostoevskij erproben dieses Verfahren, das schließlich in den Werken über Leont'ev (*Iz perepiski K. Leont'eva*) von 1903 bereits voll ausgeführt ist und 1913 in der Strachovmonographie *Literaturnye izgnanniki* (Literarische Vertiebene) gipfelt. Der gleichermaßen dokumentarische wie auratische Charakter des handschriftlichen Briefs wird hier zum Beleg der zu überliefernden Einmaligkeit. Die Biographie als Abfolge von ereignis-

⁴⁹⁶Rozanov 1990, 717.

⁴⁹⁷Rozanov 1990, 33f.

haften Momenten bleibt gegenüber diesem Moment der jeweils unmittelbar vom Leben festgehaltenen „semantischen Geste“ des Briefs sekundär und wird sogar in Frage gestellt.

Tagebuchartige Aufzeichnungen scheint Rozanov nicht geführt zu haben. Im Nachlaß finden sich keine Spuren solcher herkömmlich „privater“ Aufzeichnungen. Dagegen sind einige der Textabschnitte in *Uedinennoe*, *Smertnoe* und *Opavšie list'ja* datiert, die so als Fragmente von Tagebüchern erscheinen. Von den 219 einzelnen Textabschnitten in *Uedinennoe* tragen die meisten kleine in Kursiv und Klammer gesetzte Subskriptionen⁴⁹⁸. Diese halten bis einschließlich Text 195 Angaben zu Ort Zeit und Thema fest. Unter 19 Texten findet sich dabei nur eine nähere Spezifizierung des Themas oder der in der Aufzeichnung porträtierten Person; in diesem Fall funktioniert die Subskription als Überschrift, die fast wie als Auflösung eines Rätsels nachgereicht wird⁴⁹⁹. 71 Texte sind in der Subskription mit einer Ortsbezeichnung versehen: alleine 33 mal die Angabe "bei der Münzensammlung" (za numizmatikoj). Nur zehn dieser 71 Ortsangaben können mit dem Inhalt der Aufzeichnung in Verbindung gebracht werden oder haben eine Funktion als szenische Angabe, die den Handlungsraum präzisiert, etwa in der Art, daß eine Aufzeichnung "in der Lohnkutsche" (na izvožičike) zu einer Reflexion über die pränatale Klaustrophobie des Mutterbauchs ansetzt oder "bei der Münzensammlung" Überlegungen über Münzen angestellt werden. Wie bereits erwähnt, bezeichnen die meisten der Ortsangaben in den Subskriptionen anscheinend den Ort der Niederschrift bzw. den Ort der Entstehung des Gedankens, der eventuell erst später aufgezeichnet wurde. Die Praxis selbst wird nie thematisiert oder gar erläutert. Es gibt alternierend zu den Angaben über den Ort der Niederschrift bzw. des Einfalls auch 11 Angaben über (ungewöhnliche) Schreibmaterialien, auf denen ein Text aufgezeichnet wurde, z.B. "am Rand des Linienpapiers" (na oborote transparenta). Dies kann als Indiz dafür verstanden werden, daß es sich um ad-hoc-Niederschriften handelt. Der Gedanke als Gedankenblitz soll unmittelbar aufgezeichnet werden. Manche der Subskriptionen könnten auch als Index dafür verstanden werden, daß sie Versuche einer Rekonstruktion der ursprünglichen Aufzeichnungssituation sind, die erst bei der Wiederdurchsicht bzw. bei der Bearbeitung aus der Erinnerung gewissen Orten zugeordnet werden; so sind einige Subskriptionen mit Fragezeichen versehen. Text 156 trägt die Subskription "bei der Auswahl dieser Bemerkungen" (za podborom étich zametok)⁵⁰⁰. Schließlich treten die Angaben in den Subskriptionen nicht gleichmäßig verteilt und durchmischt auf, sondern oft in Blöcken. So tragen die Texte 16, 18-21 und 24-28 jeweils die Subskription "bei der Münzensammlung"⁵⁰¹; die Texte 78-84 sind alle "auf den Rand eines Linienpapiers" notiert⁵⁰², was den Gedanken nahelegt, es handle sich dabei eventuell um dasselbe Blatt; die Texte 138 und 140-145 tragen alle die Subskription "Luga – Petersburg, Eisenbahnwaggon". Der Schluß liegt nahe, daß diese Texte jeweils in einem „Zug“, einem durchgehenden Prozeß unmittelbar hintereinander entstanden sind, also das Resultat der Arbeit zu einem bestimmten Zeitpunkt sind, der dadurch dokumentiert wird.

⁴⁹⁸Lawrence [1929] 1955, 250 faßt die Subskriptionen als "Addenda" auf und impliziert damit über das Merkmal des Postskriptums eine Gattungsverknüpfung mit stilisierten Briefformen bzw. einer noch weiter reduzierten Form der „Ansichtspostkarten“-Prosa, wie sie z.B. im Kontext des Wiener Jugendstils Peter Altenberg verfaßt hat.

⁴⁹⁹Manchmal tritt auch noch eine Überschrift hinzu, so daß ein dreiteiliges, durchaus dialektisches Konstrukt entsteht, das dem dialektischen Aufbau an der Emblematis orientierter Texte nachgebildet ist. Über solche Textformen in der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts vgl. Gustafson 1986, 204f. Die Nähe zur Bauweise des barocken Emblems (vgl. Henkel/Schöne *Handbuch der Emblematis*) legt auch Šklovskijs Interpretation der Sujethaltigkeit von *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* nach dem Schema von "zagadka" und "razgadka" (Rätsel und Auflösung) nahe; vgl. Šklovskij 1990, 124f.

⁵⁰⁰Rozanov 1990, 107.

⁵⁰¹Rozanov 1990, 45ff.

⁵⁰²Rozanov 1990, 102ff.

Angaben zur Zeit sind in den ersten 195 Texten von *Uedinennoe* wesentlich seltener. 11 Angaben geben nur über das Aufzeichnungsjahr, eventuell auch noch über die Jahreszeit Auskunft, z.B. 158-160 und 163 "Sommer 1911" (leto 1911 g.) und dazwischen der Text 161 datiert auf "Winter 1911" (zima 1911 g.) und ein Text (162) ohne Subskription⁵⁰³. Ebenfalls 11 Texte tragen Angaben zur Tageszeit nach. So haben Text 180 und 182 die Subskription "tief in der Nacht" (glubokoj noč'ju), der dazwischenliegende Text 181 hat die Subskription "bei der Korrektur eines Feuilletons" (za korrekturej fel'etona), beginnt aber mit der Zeile "Stille dunkle Nächte..." (Tichie temnye noči...)⁵⁰⁴. Die indizierte Situation ist eine Arbeitssituation, die durchaus eine Kontinuität andeutet, ohne daß diese allerdings genau datiert werden könnte. Nur fünf Texte haben schließlich genaue Datierungsangaben in der Subskription. Auffällig sind hier die beiden Texte 119 und 1984, die beide auf den 25. Februar 1911 datiert sind und beide die Überschrift "EURE MAMA (für die Kinder)" (VAŠA MAMA [Detjam])⁵⁰⁵. Durch derart auffällige Spaltung Auf-, und Verteilung des Materials wird das Vertrauen in Indizes für chronologische Kontinuitäten wieder destruiert.

Werden also bis Text 195 nur wenige Hinweise gegeben, die an tagebuchartige Aufzeichnungen denken lassen, vor allem keine, die sich autobiographisch verstehen ließen, so beginnt ab Text 196 bis zum Ende von *Uedinennoe* eine durchgehende Reihe von datierten Aufzeichnungen.

- Text 196 – 9. Dezember 1911.
- Text 197 – 13. Dezember.
- Text 198 bis Text 208 – 14. Dezember.
- Text 209 – 15. Dezember.
- Text 210 bis Text 213 – 16. Dezember.
- Text 214 – 18. Dezember.
- Text 215 (nur eine Zeile) – 19. Dezember.
- Text 216 – 21. Dezember.
- Text 217 – 23. Dezember.
- Text 218 – 28. Dezember und
- Text 219 – 29. Dezember.⁵⁰⁶

Die Aufzeichnungen erfolgen nicht kontinuierlich; auf den 16. Dezember fällt der quantitative Schwerpunkt von mehr als einem Drittel des gesamten datierten Textmaterials. Die Daten selbst führen über die letzten Adventstage bis zu Weihnachten hin. Für den 23. Dezember findet sich der Eintrag: "Ich beendete den Weihnachtsartikel." (Končil roždestvenskuju stat'ju)⁵⁰⁷. Der ganze Text von *Uedinennoe* mündet also in das Weihnachtsfest 1911; alle früheren Texte können so als auf dieses Fest hinführender Vorlauf verstanden werden. Der erste datierte Text in *Uedinennoe*, der 73te, hat die Subskription: "Nacht auf den 25. Dezember 1910" (noč' na 25 dekabnja 1910 g.)⁵⁰⁸ So betrachtet ließe sich der gesamte Text als Reflexion über das Weihnachtsfest interpretieren. Auch *Opavšie list'ja II*, eine Sammlung die nach Möglichkeit der Rekonstruktion von Rozanov chronologisch angeordnet wurde, endet mit einem Eintrag zum Weihnachtsfest: "24. Dezember 1912, bei Mama in der Klinik" (24-go dekabnja, 1912, u mamy v klinike)⁵⁰⁹. Wie im Kirchenjahr der Orthodoxie fällt die

⁵⁰³Rozanov 1990, 108ff.

⁵⁰⁴Rozanov 1990, 116f.

⁵⁰⁵Rozanov 1990, 95; 117.

⁵⁰⁶Rozanov 1990, 121ff.

⁵⁰⁷Rozanov 1990, 131.

⁵⁰⁸Rozanov 1990, 77.

⁵⁰⁹Rozanov 1990, 576.

Geburt des neuen Jahrs mit der Weihnachtsnacht zusammen⁵¹⁰. Rozanov hat den analytischen Vorsatz gefaßt, über diese Reflexion Protokoll zu führen; nur so läßt sich erklären, warum es ansonsten kein wirklich „privates“ Tagebuch Rozanovs gibt. Die adventistische Erfahrung spiegelt sich in der gewählten Form – unabhängig davon, ob der Entschluß zu diesem Tagebuch auf eine geplante Stilisierung (in Anlehnung an die Šklovskijsche Theorie von der Nähe Rozanovs zu Stilisierungspraxis der Prosa des 18. Jahrhunderts) oder tatsächlich um einen spontanen Impuls handelt (wie das Rozanov versichert⁵¹¹). Das muß nicht heißen, daß Rozanov nicht bewußt gewesen wäre, daß auch die Stilisierung solcher formaler Motivationen in der Fiktionsprosa als naiv ausgegeben werden. Rozanov kehrt nicht zu einer vorliterarischen Naivität zurück, wenn er nachdrücklich auf der Naivität insistiert, sie gleichsam selbst zum Thema macht und nicht nur am Anfang des Textes formelhaft indiziert. Rozanov bringt die Formel der Stilisierung selbst auf ein metaliterarisches Niveau, indem er sie von ihrer Bindung an den Fiktionsakt befreit. Advent und Weihnachten, das ist, zumindest für Rozanov, kein Fiktionsvorgang. Alle Motive, die im Tagebucheil am Ende von *Uedinennoe* erscheinen, werden als "Samen" zuvor in isolierten Textstücken bereits exponiert. Sie schwimmen im freien Chaos des Moments der (künstlerischen) Befruchtung, der Inspiration und des Mythos des unbefleckt empfangenen Embryonen. Leben und Geburt sind von Anfang an zentrale Motive in der semantischen Reihe des Texts. Besonders betont Rozanov das in der Weihnachtsliturgie stark herausgestellte Motiv der Nacht und die theologischen Implikationen des durch die Geburt mitbedingten Opfers am Karfreitag. Auch die Geburt aus dem Leibe der Unbefleckten hält für das Kind die Erfahrung des Schreckens (*užas*) bereit.

«Конец венчает дело»... показывает его силу; Боже, неужели договорить: «... и доказывает его правду»?..⁵¹²

„Das Ende krönt die Tat“... zeigt seine Kraft; Herrgott, kann man etwa hinzufügen: „... und beweist seine Wahrheit“?...

Нужно ли говорить, что все «говорившие» не имели ни йоты роднящего, родного с Толстым. Были ему совершенно чужды, даже враждебны; и в отношении их самых Толстой был совершенно чужой, и даже был им всем враг.

Всю жизнь он полагал именно на борьбу с такими, на просвещение таких, на то, чтобы разбудить таких, воскресить, преобразить...

И вдруг такое: Finis coronat opus!

Ужасно.⁵¹³

Man muß gar nicht sagen, daß alle die „Prediger“ nicht ein Jota vereinendes, verwandtes, gemeinsames mit Tolstoj hatten. Sie waren ihm völlig fremd, sogar feindlich gesinnt; und auch im Bezug zu sich selbst war ihnen Tolstoj völlig fremd, und war sogar ihrer aller Feind.

Sein ganzes Leben widmete er eben genau dem Kampf mit diesen, zu ihrer Aufklärung, dafür, um sie aufzuwecken, zur Auferstehung zu führen, zu verwandeln...

⁵¹⁰Vgl. Onasch 1981, 201ff.

⁵¹¹Das literarische Tagebuch gehört eigentlich in den Nachlaß von Autoren, selbst wenn es wie bei Thomas Mann trotz höchst privater Akribie letztendlich doch für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Die Veröffentlichung eines Tagebuchs zu Lebzeiten (noch dazu durch den Autor selbst) kommt nur jenen Aufzeichnungen zu, die professioneller Art sind, z.B. in Dostoevskijs *Dnevnik pisatelja* (Tagebuch des Schriftstellers). Hier ist das Tagebuch Chronik und Protokoll der beruflichen Tätigkeit in Auseinandersetzung zum politisch Aktuellen usf. Dostoevskijs Titel ist romantisch-ironisch: Er bezeichnet die Ein-Mann-Zeitschrift. Die Metapher des Tagebuchs dient ihm zu didaktischen und eventuell auch urheberrechtlichen Zwecken.

⁵¹²Rozanov 1990, 40.

⁵¹³Rozanov 1990, 69; vgl. dazu Tolstoj's Tod am 20.11.1910 am Bahnhof von Astapovo, ein Jahr vor Datierung dieser Aufzeichnungen – ein umgekehrtes Weihnachten. Nicht die Geburt am Ende des Advent, sondern der Tod nach der Erwartung. Die christliche Religion wird nicht durch die Geburt, sondern durch den Tod als Wahrheit erwiesen.

Und dann das: *Finis coronat opus!*

Schrecklich.

Кончил рождественскую статью. «Друг» заснул... Пятый час ночи. И в душе – Страстная Пятница....

(23 декабря 1911г.)⁵¹⁴

Ich beendete den Weihnachtsartikel. „Der Freund“ ist eingeschlafen... Fünf Uhr nachts. Und in der Seele – Karfreitag...

(23. Dezember 1911)

"Schrecklich" findet Rozanov an seinen theologischen Überlegungen, daß der Erfolg die Mittel heiligt, aber eben an diese Bedingung ist seiner Meinung nach die Überlegenheit der Theologie über die Philosophie geknüpft. Die Krippe und die Geburtshöhle sind der Ort des *Uedinennoe*, des Anachoreten, der mystischen Versenkung und der intellektuellen Arbeit.

Die ersten 85% des Texts von *Uedinennoe* sind örtlich definiert, die letzten 15 % nur temporal, wobei ein langsamer Übergang festzustellen ist. Am Anfang dominieren feste Ortsangaben, die etwa bestimmte Räume, vor allem die Münzsammlung nennen. Danach werden mehr und mehr auch bewegliche Ortsangaben, wie "auf der Straße" oder "im Waggon" usw. eingeführt, schließlich auch einzelne Zeitangaben. Trotzdem kann von einer präsupponierenden Sujetstruktur im Sinne des Lotmanschen Raumbegriffs nicht gesprochen werden⁵¹⁵. Weder Raumangaben noch Mobilität repräsentieren bestimmte Grenzen, die einzelne Ereignisse voneinander abtrennen oder miteinander verbinden. Wenn der Suettext temporal determiniert ist, der sujetlose Text aber eher räumlich, so suggeriert Rozanovs *Uedinennoe* auch nicht den Übergang von einem sujetlosen zu einem sujethaften Text. Der abschließende Teil von *Uedinennoe* ist zwar chronologisch angeordnet, ähnelt jedoch eher einem Kalender als einem Suettext. Für ihn fehlt die wichtigste Voraussetzung: die Exposition von bestimmten Ereignissen und ihre Verbindung durch ein räumliches oder temporales Kontinuum bzw. Diskontinuum. Keine der temporalen oder räumlichen Bewegungen des Texts ist motiviert; jede mögliche Applikation von außertextlichen Motivierungen auf den Text, etwa nach dem Modell der Tagebuchaufzeichnungen, stellt der Text durch seine Verfahren über kurz oder lang selbst in Frage⁵¹⁶.

Rozanovs Reiseprosa ist weit mehr feuilletonistisch als autobiographisch. Damit unterscheidet sie sich deutlich von der A. Belyjs und wurde auch zum Vorbild für Muratovs *Obrazy Italii* (Bilder Italiens)⁵¹⁷, an deren Publikumserfolg die Buch-Publikation der *Ital'janskije vpečatlenija* (Italienische Eindrücke) dann zumindest verlegerseits anzuknüpfen hoffte. Die Deutschland- und Italienreise wurde von *Mir iskusstva* angeregt. Rozanov berichtet dementsprechend orientiert auf die Leserzielgruppe vor allem über architektonische Sehenswürdigkeiten, Museen und Theateraufführungen. Selbst das Naturschöne wird nur im Zusammenhang mit dem Kulturdenkmal wahrgenommen, etwa wenn Rozanov über Pompei berichtet. Gollerbach hält das Interesse für bildende Kunst für jenen rigoros eingeschränkten Bereich, innerhalb dessen Rozanov sich erlaubt habe, seinem unterdrückten Ästhetizismus sexuell zu sublimieren.

⁵¹⁴Rozanov 1990, 131.

⁵¹⁵Vgl. Lotman 1977, 241.

⁵¹⁶Ivask bezeichnet in seiner Einleitung zur Ausgabe Rozanov 1956, 53 in einer Fußnote das Tagebuch (*Dnevnik*) des Historikers Pogodin als stilistisches Vorbild für Rozanovs Prosa, gibt aber keine Beispiele für seine These. Nach Ivask hätte Rozanov also lediglich den Stil bzw. die diskursive Rhetorik des Tagebuchs beibehalten, sich aber von der Gattungsform gelöst.

⁵¹⁷Rozanov arbeitete für *Mir iskusstva* – Muratov für *Vesy* und dann für seine eigene, auf kunsthistorische Aspekte konzentrierte Zeitung *Sofija* in Konkurrenz zu *Mir iskusstva*.

Менее опеределено было отношение Розанова к искусству изобразительному. Разумеется, он не мало понимал в этой области, «чуял» прекрасное, как никто, но особых пристрастий и верований, кажется, не имел. [...]

С большой симпатией относился Розанов к Александру Н. Бенуа. [...]

Очень дорог и близок ему был весь «Мир искусства». Сам, не будучи «эстетом», он умел ценить «эстетизм» в других. Древность, античное искусство, классицизм повергали его в умиление. Отсюда – любовь к нумизматике, особенно к древне-греческим монетам. Была у него монета с «Афиной, окруженной фаллусами» предмет частого любования и нескончаемой радости.⁵¹⁸

Weniger ausgeprägt war Rozanovs Beziehung zur Bildenden Kunst. Es versteht sich, daß er von diesem Gebiet nicht wenig verstand, daß er das Herrliche „witterte“ wie wenige, doch eine besondere Leidenschaft oder Glauben scheint er nicht gehabt zu haben. [...]

Große Sympathie verband Rozanov mit Aleksandr N. Benua.

Sehr teuer und nah war die ganze „Mir iskusstva“. Obwohl er selbst kein „Ästhet“ war, vermochte er „Ästhetismus“ bei anderen zu schätzen. Das Altertum, die antike Kunst, der Klassizismus versetzten ihn in Rührung. Daher kommt die Liebe zur Numismatik, besonders zu altgriechischen Münzen. Er besaß eine Münze von „Athene, umkreist von Phalloi“, die ihm Gegenstand beständiger Liebhaberei und unabreißender Freuden war.

Auch für die Reiseprosa ist der Schritt der Transformation der Artikel in die Buchsammlung von Bedeutung. Sind die Artikel noch kurze Impressionen mit hohem didaktischen, kunsthistorischen Gehalt, dann dokumentiert der Titel der Sammlung, *Ital' janskije vpečatlenija*, ihre Verwandlung in Literatur. Aus alten Zeitungsartikeln werden sekundäre Druckerzeugnisse, "Ein-Drucke" (v-pečatlenija). Es sind Gegenstände, die sich nicht nur der Erinnerung eingepägt haben, sondern die bereits von der Druckpresse in verschiedene Publikationen eingedruckt gewesen sind und nun wieder „in den Druck“ (v pečat') wandern. Nicht nur der Beobachter reist um seiner Eindrücke wegen, der Text selbst wandert von Eindruck zu Druck. Rozanov wollte die Form der Textmetamorphose, wie er sie in *Ital' janskije vpečatlenija* erprobt hatte, sogar noch fortsetzen durch einen analogen Band von *Nemeckije vpečatlenija* (Deutsche Eindrücke).

Essay

Der Essay als literarisches Kunstwerk verdankt seine Entstehung Montaigne, dessen Texte prototypisch für das Genre geblieben sind. Montaignes *Essais* sind Abhandlungen über selbstgestellte Themen, abstrakte Begriffe, Tugenden, ausgewählte Texte, wobei der Autor programmatisch auf die Subjektivität als Stärke seiner Betrachtungen verweist. Montaigne war Bürgermeister von Bordeaux und als Berater der Navarras einer der führenden politischen Gestalten seiner Zeit, der sich vom öffentlichen Leben zurückzog, um sich ganz dem Gelehrtentum und der Schriftstellerei zu widmen. Dieser Rückzug in die Welt des Geistes ist Flucht aus der *vita activa* und die stoische Geste des enttäuschten Humanisten. Der Experimentalcharakter des Essay ist weniger Ausdruck des Fragmentarischen, als der Vorläufigkeit alles Subjektiven, das sich dabei selbst als Thema anbietet⁵¹⁹. H. Friedrich stellt in seiner Montaigne-Monographie die These auf, der Essay sei immer Möglichkeitsaussage und enthielte sich einer funktionalen Rhetorik: "Montaigne ist einer der klassischen Autoren des Wiedergelesenwerdens, weil er den Hintergrund des Gesagten mit ungesagten oder halbge-

⁵¹⁸Gollerbach 1922, 85; über Rozanovs Kontakt zu Künstlern aus dem Umkreis von *Mir iskusstva* vgl. auch Remizov 1978, 72ff. Den Illustrationen von Benua verdankt der Band *Ital' janskije vpečatlenija* sein Entstehen und wohl auch einen Gutteil seines Erfolgs.

⁵¹⁹Adorno IX, 11.

sagten Möglichkeiten füllt".⁵²⁰ Daß gerade in dieser Ambivalenz das Ziel seiner Argumentation liege, behauptet dagegen J. Starobinski, der in Montaigne einen Sprachphilosophen erkennt, der mit Literatur nicht mehr zu tun hat als etwa Wittgenstein. Montaignes Essays beschäftigten sich mit der "Reversion des anklagenden Diskurses", wobei "die Versöhnung weiß, daß sie auf eine Negation folgt"⁵²¹. Es ist aber gegen eine, aus der Dilthey-Tradition sich herschreibende Lehrmeinung⁵²², seit Mitte der sechziger Jahre die These aufgestellt worden, der Essay sei gar keine eigenständige literarische Gattung, sondern nur zu einer solchen geworden, weil er im 19. Jahrhundert zu einem Bestandteil des Romans avancierte bzw. weil bestimmte Bestandteile des Romans im 19. Jahrhundert aus dem Roman herausgelöst und dann als Essays rezipiert wurden⁵²³. Essay und Fiktionsliteratur haben sich also einander angenähert, indem sie wechselseitig vermischt worden sind, ohne ihre Eigenart aufzugeben. Auch Adornos Charakterisierung des Essays läßt durchblicken, daß die Literarizität des Essays ohne die Tradition von Kierkegaard bis Musil und Broch kaum vorstellbar ist. Diese These besticht durch ihre Radikalität. Noch für die Essayisten des 19. Jahrhunderts scheint der Essay keine literarische Form gewesen zu sein. Dies wird deutlich, wenn man zur Kenntnis nimmt, wie selbst Nietzsche noch Montaigne rezipierte. In seinem berühmten gewordenen Vergleich zwischen Montaigne und Schopenhauer aus den *Unzeitgemässen Betrachtungen III* hat Nietzsche auch das russische Interesse an Montaigne erst angeregt.

Dass Ehrlichkeit etwas ist und sogar eine Tugend, gehört freilich im Zeitalter der öffentlichen Meinungen zu den privaten Meinungen, welche verboten sind; und deshalb werde ich Schopenhauer nicht gelobt, sondern nur charakterisiert haben, wenn ich wiederhole: er ist ehrlich, auch als Schriftsteller; und so wenige Schriftsteller sind es, dass man eigentlich gegen alle Menschen, welche schreiben, misstrauisch sein sollte. Ich weiss nur noch einen Schriftsteller, den ich in Betreff der Ehrlichkeit Schopenhauer gleich, ja noch höher stelle: das ist Montaigne. Dass ein solcher Mensch geschrieben hat, dadurch ist wahrlich die Lust auf dieser Erde zu leben vermehrt worden [...]

Mit ihm würde ich es halten, wenn die Aufgabe gestellt wäre, es sich auf der Erde heimisch zu machen. –

Schopenhauer hat mit Montaigne noch eine zweite Eigenschaft, ausser der Ehrlichkeit, gemein: eine wirkliche erheitende Heiterkeit.⁵²⁴

Rozanov muß von dieser Definition des idealen "Schriftstellers" als „aufrechten“ Menschen bei Nietzsche sehr beeindruckt gewesen sein, denn sie wiederholt sich in fast all seinen theoretischen Maximen zu diesem Thema⁵²⁵. Rozanovs politisches Vorbild Strachov, der Schopenhauer ins Russische übertragen hatte, kann ihn auf diese Stelle hingewiesen haben⁵²⁶. Auch im Zuge seiner Pascal-Lektüre ist Rozanov sicher auf Montaigne gestoßen. Montaignes skrupulöse stoische Selbsterforschung dürfte Rozanov, wie Pascal, weniger interessiert haben, als die initiale Geste.

C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'avertit dès l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée. [...] Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire,

⁵²⁰Friedrich 1949, 35.

⁵²¹Starobinski 1989, 464f.

⁵²²Vgl. vor allem G. Mischs *Geschichte der Autobiographie*.

⁵²³Vgl. Haas 1966, 75ff; Haas zeigt diese Praxis an Romanen von Jean Paul, Goethe und Keller. Auch auf Heinse wäre hier hinzuweisen, der auf die russische Literatur der Jahrhundertwende großen Einfluß ausübte. Für die russische Literatur könnte man auf die essayistischen Einschübe in *Vojna i mir* hinweisen oder auch Passagen der Romane von Leont'ev.

⁵²⁴Nietzsche I, 348; vgl. zur Rezeption Glatzer-Rosenthal 1986.

⁵²⁵Vgl. Rozanov 1979, 138.

⁵²⁶Rozanov 1990, 249.

sans contantion et artifice: car c'est moy que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve, autant que la reverence publique me l'as permis. Que si j'eusse esté entre ces nations qu'on dict vivre encore sous la douce liberté des premieres loix de la nature, je t'asseure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nud. Ainsi, lecteur, je suis moy-mesmes la matiere de mon livre: ce n'est pas raison que tu emplies ton loisir en un subject si frivole et si vain. A dieu donq; de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cens quatre ving.⁵²⁷

Der datierte Entschluß der Veröffentlichung, das exhibitionistische Bekenntnis zur (mehr als metaphorischen) Nacktheit⁵²⁸, die Warnung des Lesers (die weit über den Bescheidenheitstopos hinausgeht) und der Entschluß zur totalen Privatheit (die sich im Buch spiegelt), das alles sind Verfahren und Motive, die sich auch bei Rozanov programmatisch immer wieder finden. Rozanov unterstreicht sie jedoch nicht durch die Beschränkung und die radikale Befolgung des einmal gefaßten Entschlusses. Rozanovs Texte wiederholen die Dezision selbst. Der „Versuch“ Montaignes liegt in der Beschränkung, der genauen Ausarbeitung und stetigen Verbesserung seiner Texte, die das Ergebnis eines Selbstversuchs akribisch festhalten. Auch Rozanov hat sich wie Montaigne aus dem Staatsdienst zurückgezogen. Auch er macht seine Versuche in der Zurückgezogenheit, die er dann aber vor aller Öffentlichkeit bis in die Intimsphäre bekanntmacht. Der Exhibitionist muß zuerst sehr gut verstecken, was er später zeigen will. Durch die Wiederverwertung vieler, immer wieder auch ganz und gar gleicher Texte arbeitet auch Rozanov letztlich an einem großen Gesamtbuch, das alle seine Versuche vereinigt, und von dem er in seinen Kurztextrkonvoluten immer nur einen Querschnitt veröffentlicht.

Text 92 von *Uedinennoe* trägt erstmals die Subskription "Essays" (opyty)⁵²⁹. Wenig später heißt es im Text 103:

О, мои грустные «опыты»... И зачем я захотел *все знать*. Теперь уже я не умру спокойно, как надеялся...

(1911)⁵³⁰

O, meine traurigen „Essays“... Warum habe ich auch *alles wissen* wollen. Jetzt werde ich nicht einmal mehr ruhig sterben, wie ich es erhofft hatte...

(1911)

Dieser Text ist der zweite datierte in *Uedinennoe*. Bezieht sich der erste auf den „Ausgangspunkt“, das Weihnachtsfest 1910, wird hier mit der Akribie Montaignes, der seine "Essais" stoisch dem Publikum vorlegt, auf den Stand eines Jahres gebracht. In diesem Jahr 1911 beginnt der Publizist Rozanov seine „Essays“ zu bedauern. Er lehnt die Erfahrung des Essayisten selber ab. Das stoische Interesse der Selbsterforschung führt bei ihm nicht zu einer gleichmütigen Einstellung gegenüber dem Tode, sondern zur Beunruhigung. Rozanov formuliert hier eine Montaignesche Prämisse um: Der Anfang des „Versuchs“ bedeutet bereits den Verzicht auf die Hoffnung. Ein weiterer Aspekt des Montaigneschen Schreibens ist die zentrale Stellung der "Apologie de Raymond Sébond" im zweiten Teil der *Essais*. Den umfangreichsten seiner Texte hat Montaigne der Darstellung von Leben und Werk seines Jugendfreunds Sébond gewidmet. Die Apologie fußt auf einer Konzeption der intellektuellen

⁵²⁷ Montaigne I, 35.

⁵²⁸ Vgl. den, an die Hadeszene des Shakespearschen *Lear* angelehnten Text bei Rozanov 1990, 490: "Нагими рождаемся, нагими сходим в землю. Что же такое наши одежды? Чины, знатность, положение? Для прогулки." (Nackt werden wir geboren, nackt werden wir in die Erde gesenkt. Was sind denn unsere Keider? Rangzeichen, Wiedererkennungszeichen, Position? Für einen Spaziergang.)

⁵²⁹ Rozanov 1990, 85.

⁵³⁰ Rozanov 1990, 88.

Freundschaft, deren Wert über die Vaterschaft, Religion oder Patriotismus gestellt wird. Rozanov hat ähnliche „Apologien“ für Leont'ev und Strachov verfaßt, die ihm die wichtigsten Teile seiner Arbeit zu sein schienen⁵³¹. Vor allem aber ist Rozanovs früh verstorbener Freund F. Šperk Gegenstand von Rozanovs apologetischer Tätigkeit. Šperk selbst konnte kein umfangreiches schriftliches Werk hinterlassen. An seiner Stelle berichtet nun Rozanov von ihm, den er neben Rcy und Florenskij zu den "unseren" (naši) zählt⁵³². Šperk ist Rozanovs bester Freund, er ist der wahre Philosoph, denn er vermag nur zu reden, nicht aber zu schreiben. Diesen platonischen Dienst für die "Unsterblichkeit der Seele von Šperk" verrichtet nun Rozanov⁵³³.

– Барин, какой вы жестокий.

– А что, няня?..

– Да вы заснули.

«Боже! Боже! Заснул!!!»

A Šperk все тем же музыкальным, вникающим в душу голосом читал «Душа моя» (поэма его в белых стихах).

– Вы читаете, Федор Эдуардович, а я полежу, – сказал я. И в чтении его – все было понятно, как в *разговорах* его – все понятно. Но когда *сам его читаешь по-печатному* – ничего не понимаешь.⁵³⁴

– Herr, wie sind Sie grausam.

– Aber was ist denn, Njanja?..

– Sie sind ja eingeschlafen.

«Gott o Gott! Ich bin eingeschlafen!!!»

Aber Šperk las immer noch mit seiner musikalischen, zu Herzen gehenden Stimme „Meine Seele“ vor (sein Poem in Blankversen).

– Fedor Eduardovič, Sie lesen vor, aber ich werde mich hinlegen, – sagte ich.

Bei seiner Art des *Vorlesens* war alles verständlich, so wie auch in seinen *Gesprächen* alles verständlich war. Doch wenn *du ihn gedruckt liest* verstehst du gar nichts.

J. Starobinski hat in seiner Montaigne-Monographie die konstitutive Funktion des Triadischen sowohl für den einzelnen "Essai" als auch für die Gesamtarchitektur des montaignesschen Werks herausgearbeitet.

Montaigne liebt die Triaden. Sein Buch, das anfangs zwei Teile umfaßt, wird deren schließlich drei und auch drei Hauptausgaben haben. Die dreiteilige Gliederung kündigt sich sogar im Titel mancher Kapitel an [...] Die triadische Gliederung dient nicht nur dazu, statische Beispiele zu gruppieren; sie sieht sich auch von der Bewegung der dialektischen Argumentation angetrieben, und zwar nach dem aus der mittelalterlichen *disputatio* ererbten Modell: 1.) *quod sic* 2.) *quod non* und 3.) *sed contra*. [...] der aufmerksame Leser wird ihr noch mehr als einmal in der scheinbaren Unordnung des wuchernden Diskurses wiederbegegnen. [...]

Häufig führt Montaigne nämlich, nachdem er zwei Einstellungen miteinander verglichen hat, die in eine Zwangslage münden, eine *dritte* Möglichkeit ein, der er sich selbst anschließt.⁵³⁵

Die Dreiergruppierung ist Zeichen für die Unlösbarkeit, für das Keine-Eigentliche-Lösung-Haben. Es muß kaum betont werden, daß diese Modelle bei jenen Kommentatoren wieder-

⁵³¹Rozanov 1990, 496.

⁵³²Rozanov 1990, 545.

⁵³³Rozanov 1990, 110; 173.

⁵³⁴Rozanov 1990, 238.

⁵³⁵Starobinski 1989, 200; Starobinski bemerkt dazu in einer Anmerkung: "Von der Dreier-Skandierung beeindruckt, waren seine Kommentatoren geneigt, ihm auch drei philosophische Phasen zuzuschreiben: eine stoische, eine skeptische und schließlich eine „persönliche“..."

aufscheinen, die auch Rozanov in die umfassende Hierarchie der Dreierordnungen zwingen wollen und Rozanovs Kurztexte analog zu Montaignes *Essais* als „Trilogie“ bezeichnen. Die Schule des disputativen Argumentierens ist selbstverständlich auch bei Rozanov nachzuweisen, wobei doch Rozanov noch sehr viel weitergehend als Montaigne darum bemüht ist, die Rhetorik aus seinen Texten auszuschließen. Rozanovs triadische Argumentation ist meist keine der Entscheidung, sondern der Aporie; sie führt zu dem Ergebnis, daß es kein Ergebnis gibt. Das eine und das andere werden ebenso abgelehnt wie das dritte. Der Versuch, die Triade als ein auch für Rozanov verbindliches argumentatives wie kompositorisches Modell zu etablieren, ist auffällig eng verknüpft mit dem Versuch, die Form des Essays über die Kriterien seines Argumentierens und seiner architektonischen Komposition (bei Montaigne) stillschweigend auf Rozanovs Texte zu übertragen. Deshalb wird eine Dreiergruppierung als dominantes Kompositionsprinzip auf Texte appliziert, die dem Genrezeichen des Essays ansonsten nicht entsprechen bzw. sie explizit ablehnen. Wären Rozanovs Texte also „triadisch, so wären sie auch rhetorisch und also "essayistisch" – so wären sie in ihrer Literarizität gerechtfertigt und eingeordnet. Die Triade ist bei Rozanov kein dominantes Modell. Weder die statische Gegenüberstellung dreier synchroner Kategorien oder die Abfolge dreier chronologisch oder räumlich zu ordnender Momente verbindet sich bei ihm zu einem im kleineren oder größeren Maße strukturierenden „essayistischen Sujet“. Rozanov, wemgleich andere Pläne zwischenzeitlich bestanden haben mögen, hat, soweit sein Werk letztlich publiziert wurde, die Architektur des Triadischen als Ausdruck einer falschen Vollendetheit oder einer Überwindung von Konflikten verschmäht. Alle seine Kompositionen münden in die Vorläufigkeit, die Zerfaserung und der strukturell einkalkulierte Unabschließbarkeit, die das Schreiben als Widerspiegelung der Existenz begreift, das sich nicht von den Normen der Rhetorik abhängig macht.

Rozanov erwähnt Montaigne immer nur als einen Vertreter der französischen Tradition der selbstkritischen Aufklärung und eines skeptischen Rationalismus, die für ihn vor allem die politische Verfaßtheit der Republik erarbeiten halfen. Rozanov nennt in einer Reihe "Voltaire und Rousseau, Pascal und Montaigne, dann Gizot; Thierry und Aragot"⁵³⁶ Alle diese Schriftsteller sind auch Lieblingsautoren Nietzsches. An Voltaire und Rousseau interessieren Rozanov nicht Dramen oder Romane, sondern die essayistischen Programmschriften, Abhandlungen und Traktate, sowie die essayistisch-historischen Arbeiten Voltaires. Die letzte Gruppe besteht aus konservativen Historikern und Politikern des 19. Jahrhunderts, denen stilistisch brillante Essayistik als Charakterisierung nur metaphorisch attribuiert werden kann. Alle Namen helfen Rozanov jene These untermauern, die er durch die sie verbindende formale Tradition beweisen wollte: "Die Franzosen sind nicht fähig zur Republik, wie sie auch zur Monarchie nicht fähig sind" (Francuzy nesposobny k respublike, kak nesposobny i k monarchii)⁵³⁷. Und für Rozanov waren Spekulationen über nationale, d.h. kollektive Traditionen nicht nur Ausdruck einer kollektiven Psychologie, wie für den wissenschaftlichen Positivismus eines W. Wundt. Das nationale Schicksal ist das Ergebnis der Analyse der nationalen Tradition⁵³⁸. Bei den Franzosen liegt eine solche Analyse in Form des Essays vor, wobei Rozanov deutlich macht, daß diese Form nicht unbedingt auf andere Traditionen übertragbar sein muß.

⁵³⁶Rozanov 1990, 232.

⁵³⁷Rozanov 1990, 230.

⁵³⁸Rozanov 1990, 237.

Aphorismus

Während das Genre des Essay Ausdruck einer individuellen Reflexion mit Ausblick auf das Nationale und dessen Traditionen, Kultur und Politik ist, so ist der Aphorismus ein eingeführtes Genre, das die individuelle Reflexion auf das Allgemeine, das Ideologische und Ethische richtet. Der Aphorismus gilt als spezifische Ausdrucksform einer literarischen Philosophie und noch mehr einer unsystematischen Philosophie. Die literarische Gattung des Aphorismus ist barocker Provenienz. Sie entstand aus einer Verselbständigung der antiken und neuhumanistischen Praxis des Sentenzexzerpts. Dabei wird vor allem in der tacitistischen Tradition die satirische Kurzprosa aus den Sentenzsammlungen ausgegliedert⁵³⁹. Körper und Seele stehen thematisch im Blickpunkt des Aphorismus⁵⁴⁰. Sie beginnt (etwa bei B. Gracian) auch bald zwischen einem selbständigen Aphorismus und einem Aphorismus, der nur aus einem Kontext gelöst wurde, zu unterscheiden. Das Bindeglied, die Rhetorik der Sentenz und die Theologie der Spruchweisheit, verliert dabei mehr und mehr an Bedeutung. Der Aphorismus wird, kontextualisiert oder selbständig, zu einer Ausdrucksform beginnenden konservativen Denkens. Der neugeschaffene literarische Aphorismus gleicht dem spätbarocken Neubau antiker Ruinen: Es wird etwas geschaffen, das einem Vorgefundenen gleichen soll. Er gibt sich den Anschein, als sei er ein Exzerpt aus einer älteren Vorlage, die nicht mehr vollständig zu rekonstruieren ist – und das auch gar nicht sein müsse. Die Nichtrekonstruierbarkeit, das implizit Fortgelassene, das Dahingegangene prägen die ikonographische ästhetische Struktur. Fricke nennt weitergehend eine Reihe von hermeneutischen Definitionen des Aphorismus, die sich bei all ihrer Mißverständlichkeit auf dessen kulturelle Funktion übertragen lassen: Die Tradition des aphoristischen Denkens setze das Konzise gegen das ausgeführt Systematische; aphoristisches Denken sei existentielles, männliches, oft chauvinistisches Denken; der Aphorismus sei Ausdruck des "Muts zum Gefährlichen" und eigne sich hervorragend zur geistigen Kriegsvorbereitung; der Aphorismus sei eine Form der geistigen Auseinandersetzung und beruhe auf dem Verfahren "permanenter Opposition" usf.⁵⁴¹ Fricke hält dies für lediglich "psychologistische" Erklärungen und vermißt zurecht eine eigentlich literarische Definition des Aphorismus. Das Mißtrauen ist berechtigt, legt aber nur das Dilemma der Literarizität des Aphorismus offen. Hermeneutische Merkmale, die Psychologie des Vorurteils über das „Wesen“ des Aphorismus definieren den Aphorismus traditionell wesentlich genauer als formale Definitionen: Bereits über die quantifizierende Bestimmung des Kriteriums Kürze existieren die verschiedensten näheren Bestimmungen; so zitiert Fricke eine geradezu absurd genaue Definition wie, daß "die Sätze sich zählen lassen müssen" und merkt zurecht an: "wo hört das auf?"⁵⁴². Rozanovs Aphoristik ist auch nicht auf die konzise "Kürze" (kratkost'), sondern auf das "Kleine" (malen'koe) hin organisiert⁵⁴³.

So reduziert sich die Definition bei Fricke auf die Merkmale "kontextuelle Isolation", "Prosaform" und "Nichtfiktionalität", die alle zu erfüllen seien. Daneben bestehen alternative Merkmale, von denen "mindestens 1 zu erfüllen" sei: "Einzelsatz und/oder Konzision und/oder Sprachliche Pointe und/oder Sachliche Pointe".⁵⁴⁴ Zuerst ist das Merkmal der Nichtfiktionalität zu problematisieren. Die Integration des Aphorismus in die Literatur erfolgte ohne

⁵³⁹Zu "tacitistischen" Autoren der Reformationszeit wie T. Morus und J. Lipsius vgl. Rozanov 1979, 120.

⁵⁴⁰Ursprünglich waren Sammlungen von "Aphorismoi" in der hellenistischen Bildungswelt wohl hauptsächlich medizinischer und wissenschaftlicher Natur, etwa im Falle der verschiedenen Sammlungen der Lehrsätze des Hippokrates vgl. Neumann 1976, 38ff; Fricke 1984, 25ff.

⁵⁴¹Fricke 1984, 2f.

⁵⁴²Fricke 1984, 14.

⁵⁴³Rozanov 1990, 245.

⁵⁴⁴Fricke 1984, 14.

jeden Zweifel durch das zumindest teilweise Außer-Kraft-Setzen dieses Kriteriums. So sind Jean-Pauls oder Goethes Aphorismensammlungen, aber auch die Aphorismen in den Papieren von A. in Kierkegaards *Enten–Eller* immer fiktionale literarische Rollenprosa, die fiktionalen Figuren zugewiesen sind⁵⁴⁵. In diesem Kontext werden die „maximalen“ Formulierungen des Aphorismus, durch die jeweils ambivalente Figur, der sie zugewiesen sind, relativiert. Der Aphorismus ist so z.B. lediglich ein Bestandteil eines Romans, wie dies auch bei anderen nichtfiktionalen Gattungen möglich ist. Einen Roman nur aus Aphorismen – analog zu einem Roman nur aus Briefen – zu verfassen, ist im 18. und 19. Jahrhundert nicht versucht worden, doch scheint er durchaus denkbar. Daß ein solcher „Roman“ dem entspricht, was der auf Fiktionsliteratur und Sujettexpte orientierte Leser anfangs in Rozanovs *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* suchen wird, liegt auf der Hand.

Der erste Punkt Frickses erfüllt für den Aphorismus – wie ihn z.B. Rozanov einsetzt –, aber auch für dessen Geschichte eine konstitutive Funktion. Bereits Pascals Aphorismen sind nicht absichtsvoll als Aphorismen angelegte Texte, sondern Arbeitsnotate, die zu einem, dann nicht ausgeführten, durchlaufenden Text weiterverarbeitet werden sollten. Die *Pensées* wurden posthum als Fragmente ediert, deren Vollendung durch den Tod, welcher wiederum das Thema des von Pascal geplanten Werks war, verhindert worden war. Bei La Rochefoucault wurde dieser Fragmentarismus dann bereits absichtsvoll stilisiert. Die "kontextuelle Isolation" ist also selbst ein literarisches und philosophisches Verfahren, das darauf zielt, daß Kontexte vom Rezipienten wiederum rekonstruiert werden. Wenn Rozanov die Tradition des Aphorismus, besonders Pascals, aufnimmt, so geschieht das zugunsten des suggestiven Moments von gedachten Kontexten⁵⁴⁶. Die „Isolation“ ist ein denkerisches Verfahren, das im *Uedinennoe* zum argumentatorischen Konzept wird. Pascal führte das exemplarische Einsiedlerdasein in Port-Royal. Zu seinen Schriften gehört die biographische Legende, die geistliche Askese und die Aura von Häresie und Heiligkeit⁵⁴⁷. Jeder Aphorist bis hin zu Schopenhauer und Nietzsche wird ihm dabei folgen. Der Aphoristiker konstruiert keine fiktionalen Kontexte, sondern der Kontext konstituiert sich existentiell durch die Nichtbewegtheit des Aphoristikers an seinem Ort. Der Aphoristiker ist zwar ein planvoller Sammler, jedoch nur von Münzen und anderen Antiken, nicht aber von Texten. Seine kleinen Notate und Notizen sammeln sich an. Rozanov hat in den neunziger Jahren begonnen, Aphorismen zu schreiben. Die erste Sammlung nannte er 1894 "Aforizmy i nabljudenija". Schopenhauers Übersetzer Strachov schreibt bereits im Sommer desselben Jahres an Rozanov, der seine Aphorismen vor ihrer Publikation im privaten Kreis herumgereicht zu haben scheint.

В Москве я заходил к Александрову и была речь и об Ваших «Афоризмах»; он говорил об них, как о статье, которую собирается печатать, и я похвалил ее [...] Ваши денежные затруднения очень меня печалят, и я думаю, что сбережением окурков папирос они едва ли много поправятся.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵Neumann 1976, 683ff.

⁵⁴⁶Die Rezension der russischen Pascal-Ausgabe von 1889 hoffte Rozanov noch 1915 publizieren zu können. Sie steht in jedem Sinne am Anfang von Rozanovs Schriftstellerkarriere; vgl. Rozanov 1990, 494.

⁵⁴⁷Heer 1953, 482f; Port-Royal ist ein politischer Protest christlich moralischer Rigoristen gegen die Staatskirche des Absolutismus. Pascals berühmte Wette ist der hohe, revolutionäre Probabilismus des Risikos, der doch „self-fulfilling prophecy“ bleiben muß: "Pascal lechzt, hungert, dürstet nach geistlichen Tröstungen, er will Gott spüren (sentir Dieu) [...] Er exerziert die Furcht, um seine – mit Recht bezweifelte Demut zu üben. Seine „Bekehrungen“ (1646-1654), jenen protestantischer Sektierer und Schwärmer verwandt, bringen endlich das heiß ersehnte *Erlebnis*. Gott wird „erfahren“ [...] gemischt aus echt mystischen, halluzinatorischen und gefühlsarmen psychologischen Momenten, ist [es] in jener Grenzzone beheimatet, von der aus ein Schritt führt zu Rousseau und den Schwärmern des 18. Jahrhunderts."

⁵⁴⁸Rozanov 1992, 387.

In Moskau bin ich zu Aleksandrov gegangen, wo auch die Rede von Ihren „Aphorismen“ war; er sprach über sie wie über einen Artikel, den er drucken will, und ich lobte sie. [...] Ihre Geldschwierigkeiten tun mir sehr leid, aber ich denke, wenn sie bei den Papirossenstummeln sparen würden, wäre es damit kaum um vieles besser.

Rozanov kommentiert diesen Brief nicht. Der private Aphorismus muß verkauft und gedruckt werden – „wie ein Artikel“. Doch muß ehrenhalber der Zeitungsverleger selbst auf die Idee gebracht werden, um diese Arbeiten zu bitten. Die Aufrichtigkeit, die Nichtfiktionalität des Aphorismus ist unverkäuflich. Aphorismen sind Produkte feudaler literarischer Tätigkeit, eine adelige Nebenbeschäftigung; Texte, die nicht als Literatur verkauft werden sollen und können, sondern die der Adelige zu seiner eigenen Erbauung schreibt. Rozanov verkauft die Aphorismen also nur, weil er darum gebeten wird, und schließlich, weil er das Geld dringend braucht. Da ihm Strachov rät, nicht nur das Rauchen stattdessen einzustellen, können die Geldschwierigkeiten alleine damit sicher nicht behoben sein. Trotzdem spielt das Motiv der Zigarette und des Zigarettenpapiers in Rozanovs Aphoristik eine periodisch wiederkehrende symbolische Rolle. Es ist die letzte Zigarette, die der Analytiker dem Phallusfixierten empfiehlt, der zum Asketen werden möchte⁵⁴⁹. Aber die Zigarette ist als symbolisches Privileg ein Teil des Privatlebens; sie ist verbranntes Geld (das eigentlich in die familiäre Haushaltskasse gehört). Geld, das durch den Verkauf nicht zum Verkauf bestimmter Texte (Aphorismen) eingenommen wurde, wird so in kleinen verkohlt herabfallenden Blättchen („list'ja“) „geopfert“. Eigentlich müßten die Aphorismen verbrannt oder wie Blätter wieder vom Wind verweht werden – so sind es nur die Zigaretten, die verbrennen und deren Rauch verweht⁵⁵⁰. Trotzdem bleibt Rozanov sparsam; wenn ein Zigarettenpapier eingerissen ist, schmeißt er die Zigarette nicht weg, sondern klebt ein Pflasterchen drüber. Und er weiß auch, daß der aus dem gerollten Blatt gesogene Zigarettenrauch nur ein Substitut für jenen Hauch sein kann, der auf der Schriftrolle erscheint:

Вот чего я совершенно и окончательно не знаю: «что-нибудь я» или – ничто? Какой-то пар надувает меня, и тогда кажется, что «что-то». Но «развивается длинный свиток» (Пушкин) и тогда выходит – «ничто».⁵⁵¹

Das ist es, was ich überhaupt und endgültig nicht weiß: „Bin ich etwas“ oder – nichts? Irgendein Hauch füllt mich beim Einatmen, und dann scheint es so, als ob [ich] „etwas wäre“. Doch „es entrollt sich eine lange Schriftrolle“ (Puškin) und was dann herauskommt ist „nichts“.

Rozanov erlaubte sich den zu Lebzeiten veröffentlichten Aphorismus in Reinform nicht. So tritt zur Bezeichnung „Aphorismen“ schon bei der Veröffentlichung die der „Betrachtungen“ (nabljudenija). Es sind Implikationen, geistliche Betrachtungen, Meditationen, die an einen Aphorismus, eine Sentenz oder einen Sinnspruch gebunden sind, um ihn in der Pascalschen Tradition zum „Erlebnis“ werden zu lassen, in dem die Abstraktion der Vorstellungen zur konkreten Erfahrung (Gottes) wird. Der Aphorismus wird bereits in der Erstveröffentlichung von einem Sekundärtext begleitet, der ihn interpretiert, kommentiert, überschreibt –

⁵⁴⁹In I. Svevos Roman *La coscienza de Zeno* ist es die ewige „letzte Zigarette“, die den Helden Zeno Cosini zur Abfassung seiner autobiographischen Schriften zwingt. Der Psychoanalytiker empfiehlt dem Patienten, seine Geschichte zu notieren, um sich dadurch dem Kern seines ödipalen Problems zu nähern. Doch Zeno Cosini ist, wie im Paradox vom Pfeil des Zenon, der Analyse schon voraus, denn sie verpufft mit jedem Zug, den der Raucher wieder ausbläst. Zeno hat die Zigarette nur zeitweise gegen den Stift (und wie Rozanov mit dem Eisenbahnzug) vertauscht, mit dem er jeden Tag einen aphoristischen guten Vorsatz notiert – der sich auflöst wie Rauchwolken in blauen Dunst.

⁵⁵⁰Zur Zigarette als Phallussymbol bei Rozanov vgl. Remizovs Prosa *Tabak*; Remizov 1983, 9ff und 30ff. Zum Tabak als „Wert-Ver-Gabe“ vgl. Derrida 1993, 97ff.

⁵⁵¹Rozanov 1990, 112.

und ihn so zweckhaft und nutzbar macht. Rozanov hat grundsätzlich bis zu *Opavšie list' ja* an der Bezeichnung Aphorismus für die einzelnen Textsegmente festgehalten, wenngleich er damit nie die Komposition der Bücher selbst bezeichnet, sondern nur die formale „Idee“ im idealistischen Sinn des Worts⁵⁵². *Apokalipsis našego vremeni* (Die Apokalypse unserer Zeit) ist dagegen eine eher essayistische (und nicht eine aphoristische) Form, die der "Betrachtung" (nabljudenie) unterzogen wird. Doch noch ein ganz später Brief Rozanovs vom 20. Januar 1919 an N.E. Makarenko spricht generell von "Aphorismen".

Еще хотел бы писать, мои драгоценные, писать больше всего о Египте, об солнце, много изумительных афоризмов, м.б. еще припишу писульки, не знаю и не берусь за это.⁵⁵³

Meine Teuren, ich würde vor allem noch mehr über Ägypten, über die Sonne schreiben wollen, viele wundervolle Aphorismen, vielleicht schreibe ich noch viele Notizzettelchen dazu, vielleicht mache ich mich auch nicht daran.

Dieser Tradition des existentiell werdenden Aphorismus steht aber die eines nur existentiell gedachten gegenüber. Viele Autoren von Aphorismensammlungen haben solche nicht selbst zusammengestellt, sondern wurden von Nachlaßherausgebern, die ihre Werke nach Aphorismen absuchten, erst dazu gemacht. Dies betrifft in erster Linie literarische Autoren, deren Tagebücher oder Notizhefte nach ihrem Tod in Auszügen als Aphorismen veröffentlicht wurden (Grillparzer, Hebbel, Puškin, Kafka). Im Falle Nietzsches wurden nachgelassene Aufzeichnungen in einer Aphorismensammlung verwertet, welche in erster Linie der Ausdruck des *Willens zur Macht* von Nietzsches Schwester war. Nietzsche war als Aphorismenautor durch *Menschliches*, *Allzumenschliches* populär und Elisabeth befriedigte damit eine bestehende Nachfrage; entsprechend mußte auch aus Wagners Nachlaß ein Aphorismenkonvolut präpariert werden⁵⁵⁴. Trotzdem ist das Vorbild Nietzsches, und das gilt für zahllose Autoren der Jahrhundertwende, auch für Rozanov von herausragender Bedeutung; einer Bedeutung, die vielleicht auch erst aus der retrospektiven Betrachtung der Postmoderne vollständig offensichtlich wird⁵⁵⁵. Um zu erkennen, wie sehr Nietzsches Werk in sich selbst dynamisch, produktiv widersprüchlich und voll einer alle ideologischen Vorwände hintergehenden Brillanz des Intellekts ist, dafür hatte auch Rozanov gerade im Kontext der frühen russischen Nietzsche Rezeption kaum den analytischen und distanzierten Blick. Eine Würdigung der typologischen Ähnlichkeiten im Schaffen der beiden Autoren, jenseits der Frage des Einflusses, kann hier jeweils nur Punktweise eingebracht werden und immer im Blick darauf, wo Rozanov sich von Nietzsche dann doch stark unterscheidet bzw. wo er über diesen noch hinausgeht. Nietzsches Technik, Argumentationen und literarische Realisation von großen Texten aus Aphorismen heraus zu generieren, wird (innerhalb der Gruppe seiner publizierten Arbeiten) besonders deutlich in seinen Texten zur Ethik: *Jenseits von Gut und Böse* und *Zur Genealogie der Moral*. Nietzsches Texte verfügen über die Distrahiertheit des Aphorismus zugunsten einer diskursiven Praxis, die auf Umschweife und Überleitungen verzichtet. Trotzdem bleiben Nietzsches Texte umfassend geordnet. Die einzelnen Aphorismen und Kurztexte sind unter bestimmten Fragestellungen in Werkteile ("Hauptstücke" bzw. "Abhandlungen") ein-

⁵⁵²Rozanov 1990, 495.

⁵⁵³Rozanov 1989, 528.

⁵⁵⁴Fricke 1984, 56f.

⁵⁵⁵Dafür hat sicher die *Kritische Gesamtausgabe* der Schriften Nietzsches durch C. Colli und M. Montadori die Grundlage gelegt. Die Möglichkeit Nietzsches beständig geführte Arbeitsnotizen mit dem parallel entstehenden geschlossenen Texten chronologisch zu verfolgen würde, wenngleich es sich bei Rozanov nicht um einen vergleichbar stark rezeptionsgeschichtlich entfremdeten Autor handelt, auch im Falle Rozanovs erst die Voraussetzung für eine kritische Würdigung seiner Bedeutung schaffen.

gruppiert. Dort sind sie durch Nummern als fortlaufender Text ausgewiesen. Die Texte nehmen, wenn auch dialektisch abschweifend, aufeinander Bezug, sind nach musikalischen und rhetorischen Gesichtspunkten komponiert, etwa im Verhältnis von Steigerung, Ironisierung und kommentierendem Einschub oder auch hinsichtlich einer quantitativen Maßgabe, die jeweils durch einen Abschnitt hindurch durchgehalten wird und diesen tempomäßig und periodensetzend prägt⁵⁵⁶. Bei allen motivischen, thematischen und formalen Übereinstimmungen muß dagegen für Rozanov festgehalten werden, daß es bei ihm keinerlei ordnende Unterteilungen und Zuweisungen gibt; wobei in dieser paradoxalen und geradezu systematischen Erzeugung der Unordnung mit allen ihren Konsequenzen auch die Zerstörung der ideellen Teleologie des Aphorismus selbst mit angelegt wird. Der Aphorismus will durch die Verkürzung den Überblick, das Konzise. Während Nietzsche ein *Jenseits von Gut und Böse* einfordert, dabei aber auf der aphoristischen Scheidung der Oppositionen immer noch verstärkend insistiert, verwischt Rozanov den Aphorismus in seinem diesseitigen rhetorisch-diskursiven Zweck und schafft sich über ein „Jenseits des Aphorismus“ Zugang zu einem „Jenseits der Kategorien“. Nietzsche propagiert eine Überwindung der Wissenschaft und des wissenschaftlichen Denkens in Kategorien, verbleibt aber selbst innerhalb der kategorialen Grenzen, die er kritisiert:

[...] auf diesem nunmehr festen und granitem Grunde von Unwissenheit durfte sich bisher die Wissenschaft erheben, der Wille zum Wissen auf dem Grunde eines viel gewaltigeren Willens, des Willens zum Nicht-wissen, zum Ungewissen, zum Unwahren! Nicht als sein Gegensatz, sondern – als seine Verfeinerung! Mag nämlich auch die *Sprache*, hier wie anderwärts, nicht über ihre Plumpheit hinauskönnen und fortfahren von Gegensätzen zu reden, wo es nur Grade und mancherlei Feinheit der Stufen giebt; mag ebenfalls die eingefleischte Tartüfferie der Moral, welche jetzt zu unserem unüberwindlichen „Fleisch und Blut“ gehört, uns Wissenden selbst die Worte im Munde umdrehen: hier und da begreifen wir es und lachen darüber, wie gerade noch die beste Wissenschaft uns am besten in dieser vereinfachten, durch und durch künstlichen, zurecht gedichteten, zurecht gefälschten Welt festhalten will, wie sie unfreiwillig-willig den Irrthum liebt, weil sie, die Lebendige, – das Leben liebt!⁵⁵⁷

Nietzsche umreißt hier jene Sprachkritik, der im Anschluß an ihn viele Autoren der frühen Moderne Ausdruck verliehen haben. Doch insistiert er mit seiner Sprachskepsis durch sein Verharren auf einer Verbesserung der sprachlichen Undifferenziertheit in permanenter Sprachkritik. Nietzsche hält an den Ordnungen der wissenschaftlichen Oppositionen, die jenseits aller "Grade und Feinheiten der Stufen" an die Sprache selbst gebunden sind fest, und verleiht ihnen, wie um sich selbst durch sich selbst noch einmal zu widersprechen, eine kritische Terminologie. Im Gegensatz zu Nietzsches Sprachskepsis, welche nur die Vereinfachung als Metaopponenten benennt, geht Rozanov – dem Nietzsches Sprachskepsis in ihrer pietistischen Tradition unverständlich bleiben mußte – von einer viel grundsätzlicheren Diskurskepsis aus, die sich auch von den "Graden und Feinheiten der Stufen" keinerlei Hoffnung macht, ein Hinaustreten aus der Wissenschaft als Manifestation der "eingefleischten Tarüfferie der Moral" bewerkstelligen zu können. Rozanov bemüht sich zwar – viel mehr als Nietzsche, der gerade dies nur fordert – die "Grade und mancherlei Feinheit der Stufen" festzuhalten; er polemisiert nicht gegen die Vereinfachung, sondern realisiert die Komplexität; doch letztlich deshalb, um das "Leben", auf das Nietzsche alle Emphase seiner biologisch gerechtfertigten Moral setzt, wieder an die Sprache als der einzigen Manifestation der Unmittelbarkeit von "Fleisch und Blut" zurückzureichen.

⁵⁵⁶So besteht z.B. das "Vierte Hauptstück" von *Jenseits von Gut und Böse* aus ganz konzisen, meist nur einen einzigen Satz umfassenden "Sprüchen und Zwischenspielen"; Nietzsche 5, 85-104.

⁵⁵⁷Nietzsche 5, 41f.

Es triumphiert das Wort, von dem es heißt, daß es Fleisch geworden ist, in seiner, wie J. Joyce das Aquinatisch formuliert hat, "Epiphanie"⁵⁵⁸.

Der stilisierte Nachlaß, der letzte Wille, wird vorzüglich in aphoristischer Form vorgestellt. Musil, der dieser Gefahr im Sinne von Kierkegaards *Enten-Eller* durch seine Konzeption eines *Nachlaß zu Lebzeiten* entgegenarbeiten wollte, ist trotzdem davon eingeholt worden. Die Tradition dieses stilisiert unvollkommenen, kaum durch ordnende Eingriffe und Überarbeitung auf einen Nenner gebrachten Nachlasses, geht auf die Romantik zurück und erscheint meist in Verbindung mit der thematisierten Autor-Figur des frühverstorbenen oder vom Tod verfolgten Genies, so bei Novalis oder in der Fiktion der *Nachtwachen des Bonaventura*. Sie wurde auch auf Nietzsche, vor allem seinen biographischen Mythos appliziert⁵⁵⁹. Von diesem Gedanken einer aphoristischen Stilisierung von Nachlässen ging auch ein Interesse Rozanovs am Aphorismus aus. Nachdem Rozanov seine *Legenda o velikom inkvizitore* an Dostoevskijs Witwe Anna Grigor'evna geschickt hatte, entstand bei einem Treffen, später in einem Briefwechsel dokumentiert, der Plan einer Zusammenarbeit für eine neue und kommentierte Dostoevskij-Ausgabe beim Verlag Marks. Rozanov steuerte das Vorwort für den ersten Band bei, regte jedoch vor allem eine Publikation aus Dostoevskijs von ihm exzerpierter Aphorismen an:

[...] благодарю Вас от всей души за присылку 4-го издания Сочинений Вашего покойного мужа [...] слишком скорый Ваш одъезд из СПб, т.е. до воскресенья, помешает мне сделать это, и тогда придется отложить мою благодарность до Вашего возвращения сюда осенью, когда, Бог даст, мы начнем обдумывать «Избранные мысли» покойного Федора Михайловича.⁵⁶⁰

[...] ich danke Ihnen von ganzem Herzen für die Zusendung der 4ten Auflage der Werke Ihres verstorbenen Mannes [...] wobei Ihre allzu baldige Abreise aus Sankt Peterburg, d.h. noch vor Sonntag, mich daran hindern wird [mich persönlich bei Ihnen zu bedanken], und mir deshalb nur übrig bleibt, meine Danksagung auf den Herbst zu verschieben, wenn wir dann, was Gott gebe, die „Ausgewählten Gedanken“ des verstorbenen Fedor Michajlovič zu konzipieren beginnen.

Rozanovs geziert höflicher, fast schon devot „tartuffischer“ Ton verrät sein Interesse an einer

⁵⁵⁸„Epiphanies“ nannte Joyce vierzig skizzenhaft festgehaltene Miniaturen, die ein Evidentwerden des Seins über die „ontologische Photographie“ einer Situation in Sprache festhaltbar machen sollen. Sie wurden später in die Prosawerke *Stephen Hero* bzw. *Portrait Of An Artist* eingearbeitet und selbständig erst aus dem Nachlaß veröffentlicht. Zu Joyce' Technik, in kurzen Momentbeschreibungen (V. Woolf hat ihrerseits von „moments of being“ gesprochen) entweder in impressionistischer Prosa oder aber in kurzen Dramenszenen zu notieren, die späterhin in größere Erzähltexte eingefügt wurden, existiert eine umfangreiche interpretierende Literatur, die in der „Epiphanie“ ein zentrales Problem der Ästhetik des modernen Erzählens erblickt; vgl. Baja 1971 und die Bibliographie bei Ellmann 1979, 1249. „Epiphanie“ war für ihn [Joyce] die plötzliche „Offenbarung der Washeit eines Dinges“, der Augenblick, in dem uns „die Seele des gewöhnlichsten Gegenstandes ... zu erstrahlen scheint“. Dem Künstler, so fühlte er, waren solche Epiphanien anvertraut, und er müsse nach ihnen Ausschau halten, nicht unter den Göttern, sondern unter den Menschen, in zufälligen, belanglosen, unauffälligen, ja sogar unangenehmen Augenblicken. Er könnte dann „eine jähe geistige Manifestation“ entdecken, entweder „in der Vulgarität von Rede oder Geste oder in einer denkwürdigen Phase des Geistes selber.“ (Ellmann 1979, 150) Abgesehen davon, daß es sich um eine Arbeitstechnik handelt, die der Generierung fiktiver Narrationskontinua (noch dazu aus autobiographischem Material) dient, aber gleichzeitig Sprachzweifel, vor allem an der Instanz eines, das Sein seiner Figuren kontrollierenden Autors Rechnung trägt, ist eine partielle Ähnlichkeit dieser (autobiographischen) Arbeitsnotate mit der durchgehenden Praxis von Rozanovs Kurzprosa nicht von der Hand zu weisen. Joyce' „Epiphanies“ realisieren sich in der vom Text nur umrissenen Situation der Figuren bzw. Gegenstände, die ein vom Autor des Texts unabhängiges Sein behaupten; Rozanovs Epiphanies sind, von der Situation aller evozierten Figuren und Gegenstände unangefochten, die Texte selbst, in denen die Fleischwerdung des Geistes das Wort aus dem individuellen Diskurs und aus den es vereinnahmenden Formen löst.

⁵⁵⁹Obwohl gerade der späte Nietzsche sich vom Aphorismus abwandte und die Traktat- und Broschürenprosa bevorzugte.

⁵⁶⁰Brief Rozanovs vom 7. Juli 1893 in Dostoevskaja 1990, 258.

Sache, auf die Anna Grigor'evna in der Folge überhaupt nicht mehr zurückkam (obwohl sich der Briefwechsel noch bis 1907 erstreckt). Eine Sammlung der "Gedanken" (mysli) Dostoevskijs entsprach Rozanovs Interesse am Philosophen Dostoevskij, der von seinem Sündenfall, der Literatur, posthum erlöst werden sollte. Die Literatur war nur jene Kneipe, in der Dostoevskij seine Gedanken unters Volk bringen wollte. Sie entsprach ihrer Aufgabe. Rozanov führt Dostoevskij aus der Kneipe heraus in die Welt der Erbaulichkeit, der Schule, der Intellektuellen und der oberen Stände⁵⁶¹.

Auch motivisch schließt sich Rozanov programmatisch an die Tradition der romantischen Aphoristik an. Titel wie *Uedinennoe*, *Opavšie list'ja* oder *Èmbriony* könnten auch von Jean Paul stammen⁵⁶². Jean Pauls aphoristische „Diktion“ hatte in Rußland seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, gerade auch auf Leont'evs Schriften großen stilbildenden Einfluß. Rozanov berichtet, daß Jean Paul zu seiner Knabenlektüre gehört habe.

Ein notwendiges Merkmal fehlt auch in den „Noten“ zu der Erzählung von Attila Schmelzle: viele von ihnen (prompt weggelassen in *Deutsche Aphorismen* hg. v. G. Fieguth, Stuttgart 1978) beginnen mit Satzanschlüssen wie „Denn...“, „So wahr!“, „Gleichwohl...“, „Und...“, „Oder...“, „Ich sage aber nein“, beziehen sich also auf einen Kontext – nur ist dieser, nach Jean Pauls witziger Fiktion, durch ein Versehen bei der Drucklegung verlorengegangen und die Fußnotenserie beliebig unter die Seiten verteilt.⁵⁶³

Dasselbe Phänomen läßt sich sehr gut am Register der Textanfänge in der Ausgabe Rozanov 1990 beobachten⁵⁶⁴. 19 Texte der Sammlung beginnen mit "Da, " (Ja/Und) weitere 8 mit Variationen wie "...da, " oder ",,... da ved' """. 14 Texte beginnen mit "I" oder "...i" (und). Überhaupt setzen 23 Texte der Sammlung mit den "..." ein. Es gibt zahlreiche rückbezügliche Textanfänge, deren Rückbezug jedoch fehlt, wie: "Net, čuvstvuj ja, predvižu, što – ne pristav zdes', ne pristanu – i tuda.–"

Die Problematisierung des Druckvorgangs, verbunden mit der Fragmentarisierung eines stilisierten Diskurses, gehört also bereits zur Tradition des Aphorismus. Wenn die erste Aphorismensammlung Jean Pauls (aus dem *Hesperus*) den Titel "Wetterbeobachtungen über den Menschen" trägt, so bezieht sich Jean Paul auf die Graciansche Tradition des Orakels, das auch aus dem Wetter, vor allem aus dem Wind gelesen wird. Alle ländlich feudalen Religionen sind von Wettergottheiten dominiert, weil in ihnen das Wetter, vor allem Wind und Sturm, zur existentiell entscheidenden Größe wurde. Feudale Macht und feudale Religion beruhen auf der Fähigkeit zum Kontakt mit dem wetterlenkenden Instanzen⁵⁶⁵. Das Ende der zeichenhaften Funktion des Wetters ist die negative Deutung auf das Ende der feudalen Welt⁵⁶⁶. Die Wetterprognostik und die Wetterpsychologie bilden auch ein konstantes Motiv

⁵⁶¹ Vgl. Rozanov 1990, 480: "Книга не кабак, не водка и не гуляющая девушка на улице." (Das Buch ist keine Kneipe, kein Schnaps und kein Straßenmädchen.)

⁵⁶² Jean Pauls Aphorismen wurden außerhalb Deutschlands vor allem in besonderen Florilegiensammlungen rezipiert und aus ihren fiktiven, oft satirischen Kontext gelöst. Vgl. Fricke 1984, 79ff. Grübel 1993b, 217 hält die "Psichologičeskie zametki" (Psychologische Bemerkungen) aus den *Russkie noči* (Russische Nächte) von Odoevskij für das direkte Vorbild von Rozanovs dislokutiver Kompositionsweise. Eine derart herausragende Bedeutung ist Odoevskij von Rozanov nicht zugebilligt worden; er nennt Odoevskij immer gleichwertig im Zusammenhang mit anderen konservativen Publizisten der Zeit wie Chomjakov, Kireevskij, Račinskij (vgl. Rozanov 1990, 305; 560)

⁵⁶³ Fricke 1984, 81.

⁵⁶⁴ Rozanov 1990, 809-829.

⁵⁶⁵ Ranke-Graves 1985, 453ff.

⁵⁶⁶ Freud hat dies in seiner Interpretation des Adlerflugs in der *Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* erfaßt. Auch R. Musils großer Roman über den Untergang der feudalen Welt "Kakanien" beginnt deswegen mit einer meteorologischen Analyse. Das Gewitter hat bei Ostrovskij (*Groza*), Dostoevskij (*Besy*) und Čechov (*Djadja Vanja*) eine ähnliche Funktion. Es legt die Ungültigkeit der Regeln, die in der feudalen

im Probabilismus Pascals. *Uedinennoe* setzt also nicht impressionistisch notataft, sondern mytho- und gattungspoetisch signalhaft ein.

Шумит ветер в полночь и несет листья... Так и жизнь в быстротечном времени срывает с души нашей восклицания, вздохи, полумысли, почувства... Которые, будучи звуковым, имеют ту значительность, что «сошли» прямо из души, без переработки, без цели, без преднамеренья, – без всего постороннего...⁵⁶⁷

Der Wind rauscht um Mitternacht und trägt Blätter... So reißt auch das Leben in der schnellfließenden Zeit aus unseren Seelen Ausrufe, Seufzer, Vorbewußtes, Vorgefühle... Welche, indem sie dadurch tönend werden, genau die Bedeutungshaftigkeit haben, daß sie geradewegs aus der Seele „herabkommen“, ohne Überarbeitung, ziellos, ohne Voreinstellung, – ohne alles Nebensächliche...

Das Halbdunkel ist die kurze Nacht des nördlichen, Peterburger Sommers, es ist aber vor allem das Halbdunkel der Höhle des Einsiedlers, des Propheten und des Orakels. Darin klingt die Seele des Schwärmers, welcher der Sprache des Inneren seine „freischwebende Aufmerksamkeit“ zuwendet. Die sybillinischen Blätter wurden vom Wind durchraschelt – aus diesem Zugwind deutete die Seherin und formulierte ihre aphoristischen Orakelsprüche. Rozanov berichtet in seinen *Ital'janskije vpečatlenija* in den Artikeln über den Besuch der Ruinen von Pästum und Pompei auch an die sybillinische Höhle in Cumae. Pompei wird als bourgeois Ort der altrömischen Feudalität von Cumae gegenübergestellt. Im Aufsatz "Vy-cvetajuščaja živopis'" erläutert Rozanov Michelangelos Darstellung der Sybillen in der Sixtina, seinen nachhaltigsten „Eindruck“ (vpečatlenie) aus Italien.

Таково впечатление от Сибилл Микеланджело. Известно, что вне христианского и иудейско-канонического круга священных книг были языческие Книги, в которых содержатся (или думают, что содержатся) тайные намеки на пришествие в мир Спасителя. Книги эти, ритмического и стихотворного соложения, называются «Сибиллиными книгами» и относимы были к легендарному лицу особых пророчиц, Сибилл. Мне приходилось прочесть из них одну (в западной литературе они все изданы и комментированы): она исполнена тоски, скорби, темных надежд и обширного космополитического полета фантазии. Вот их-то и представил Микеланджело, в аллегорической, конечно, форме, как женщин, то читающих, то пишущих, и сотворил вторые «Сибиллы», второе и новое о Боге-Слове пророчество. Их пять: Sybilla Lybica, Sybilla Persica, Sybilla Cumana, Sybilla Ery-trica, Sybilla Delphica – по месту или странам правоподобного происхождения загадочных книг. Конечно, эти книги более чем апокрифичны, и ввести Сибилл в сонм ветхозаветных пророков, Захарии, Даниила, Иеремия, Иезекилия и других, в частной капелле первого христианского священника – это одна уже дерзко по мысли, своенравно и бурно, как именно апокриф, ниспровергающий канон всех традиций. [...]

Им нет закона, они – для всего закон.⁵⁶⁸

Derart ist der Eindruck durch die Sybillen Michelangelos. Bekanntlich gab es außerhalb des Kreises der christlichen und jüdischen kanonischen Bücher heidnische Bücher, in denen geheime Bemerkungen über die Ankunft des Erlösers auf Erden enthalten waren (oder von denen man glaubt, daß sie enthalten waren). Diese Bücher, in rhythmischer oder in Versen ausgeführter Dichtung, nennt man „Sybillinische Bücher“, denn sie wurden den legendären Persönlichkeiten besonderer Prophetinnen, den Sybillen zugeschrieben. Ich habe eines davon gelesen (in der westlichen Literatur sind sie alle herausgegeben und kommentiert): es ist erfüllt von Leid, Gram, dunklen Hoffnungen und einer ausgreifenden kosmopoliti-

Welt herrschten, offen; dabei bedient es sich des Motivs des Sturms aus der Peripetie der feudalen Form der Tragödie, das in seiner Funktion dekonstruiert wird; vgl. auch IV. 2. dieser Arbeit.

⁵⁶⁷Rozanov 1990, 36.

⁵⁶⁸Rozanov 1990b, 453ff; das Zitat kann nicht den gesamten Aufsatz wiedergeben, in dem Rozanov neben seiner Affinität zu Michelangelo (Vgl. auch *Embriony* und die immer wiederkehrende Deutung der Mosesplastik) auch seine Konzeption der Allegorie am Beispiel ausführt.

schen Hinwendung zur Phantastik. So hat Michelangelo sie auch als Frauen dargestellt, von denen einige lesen, andere schreiben, selbstverständlich in allegorischer Form, und er schuf so weitere „Sybillen“: eine weitere und neue Prophezeiung über das Gotteswort. Es sind fünf: Sybilla Lybica, Sybilla Persica, Sybilla Cumana, Sybilla Erytica, Sybilla Delphica – benannt nach dem Ort oder Land der wahrscheinlichen Herkunft der rätselhaften Bücher. Selbstverständlich sind diese Bücher mehr als apokryph, und es ist gedanklich gewaltsam, eigenwillig und ungestüm, die Sybillen mit der Hellsicht Alttestamentarischer Propheten wie Zacharia, Daniel, Jeremia, Hesekiel u.a., in der Einzelkapelle eines frühen christlichen Geistlichen zusammenzuführen, wie eben in einem Apokryph, dem abgesunkenen Kanon aller Traditionen [...]

Sie haben kein Gesetz, denn sie sind für alles das Gesetz.

Fast alle programmatischen Begriffe aus Rozanovs Poetik finden sich hier wieder: Kanon, Gesetz, Tradition, das selbst oder allein Gemachte, Eigenart, die ins Gesicht geschriebene Biographie, die Opposition poetische Form vs. unpoetischer Text usw. So erscheinen die sybillinischen Bücher (bzw. Blätter) die wichtigste, bei Rozanov selbst nachweisbare Anregung für die Komposition – die Kompostierung – von *Uedinennoe*. Reiseliteratur, Literatur- und Kunstkritik, Tradition des religiösen und des Gesetzestexts, Aphorismus und die Sexualphilosophie werden hier auf eine der Biographie Rozanovs entsprechende Weise zusammengeführt.

7. Diktion des moralischen Engagements

Die Betonung der Kategorie des Ethos favorisiert eine besondere Traditionslinie der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die auch deren herausragende Stellung entscheidend mit befördert hat. Sie fußt auf der engen Verzahnung zwischen Literatur sowie gleichzeitig literarischer und politischer Kritik seit den frühen 1840er Jahren, die nicht in eine Diskrepanz zwischen gutem Willen und künstlerischem Ergebnis, sondern in einer lebendigen Debatte über den Anspruch an Literatur mündete. Ausgehend von Belinskij und dem Stankevič-Kreis wurden die zentralen Forderungen des Realismus als Prämissen des Ethos gerechtfertigt und mit Zielen des praktischen Ethos untrennbar verknüpft. Die Aufhebung der Leibeigenschaft, die Freiheit des Worts, die Emanzipation der Frau, die Gesetzmäßigkeit von Familie und Ehe (um nur einige Beispiele zu nennen) haben in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dominante Funktion, zumindest soweit dies das Selbstverständnis der meisten Kritiker der Zeit betraf. Rozanov hat dies vor dem Hintergrund der neunziger Jahre retrospektiv diskutiert. Im Aufsatz "Tri momenta v razvitii russkoj kritiki" (Drei Entwicklungsmomente der russischen Kritik) definiert Rozanov 1892 das Ausgangsproblem seiner eigenen Poetik. Momente sind für ihn nicht nur Phasen einer Entwicklung, es sind im positivistisch wissenschaftlichen Gebrauch dieses Begriffs Bewegungsimpulse, die wie physikalische Kräfte meßbar sind. Rozanov stützt sich auch auf A. Comtes geschichtsphilosophische Triade, wenn er eine Typologie der Literatur unter dem Einfluß der Kritik des 19. Jahrhunderts entwirft. Das erste Moment wird beherrscht von Belinskij, der für Rozanov das Modell einer negativen Normierung vertritt, das er (diesen Begriff damit auch wertend) als "ästhetisch" beschreibt. Allerdings erschöpft sich Belinskij's "Ästhetik" in einem Kanon von Verboten, die er der Literatur auferlegte, um sie ihrer didaktischen Funktion gerecht werden zu lassen. Ästhetik ist lediglich ein vorgeschaltetes Instrument, das die Propagierung ethischer, politischer und aufklärerischer Normen kontrolliert. Das zweite Moment generiert ein positives

Modell, bei dem der Kritiker den Schriftsteller in eine moralische Vorbildfunktion drängt. Rozanov identifizierte sich mit Dobroljubov, dessen das „Gute“ programmatisch herausstellender Name bereits das ethische Programm der Bewegung ist. Identifikation soll zwischen dem Publikum und dem Leben des Schriftstellers hergestellt werden.

Поэтому, изучая литературу, мы изучаем самую жизнь, а с тем вместе и научаемся, как относиться к последней. [...] Писатель стал главным, центральным лицом в нашем обществе и истории, к мысли которого все прислушивается. И все это совершилось без слов, даже без видимых, осязаемых влияний, просто через изменение взгляда на литературу, через новое отношение к ней, в которое стала критика, и за ней – общество.⁵⁶⁹

Deshalb studieren wir, wenn wir Literatur studieren, das eigene Leben und damit zusammen untersuchen wir, wie sie sich zu letzterem verhält. [...] Der Schriftsteller wurde zur wichtigsten und zentralen Person in unserer Gesellschaft und Geschichte, deren Gedanken alles gehorcht. Und dies alles ereignete sich ohne Worte, sogar ohne sichtbare, spürbare Bezüge, nur durch eine Veränderung des Blicks auf die Literatur, über eine neue Beziehung zu ihr, in der die Kritik voranstand und hinter ihr die Gesellschaft folgte.

Literatur wird in erster Linie durch ein Wechselverhältnis zwischen Kritik und literarischem Publikum bestimmt, dem die eigentlichen Texte nur als Beispiele, als „Stoff“ dienen. Rozanov spricht vom "ethischen" Kunstwerk. Es wirkt nicht durch die Sprache, sondern durch jene Einstellung auf die Literatur, die in ihr die Sätze und Normen des Ethos selbst als Probleme kritisch denken lernen. Die Literatur selbst ist dabei von der Kritik abhängig, die diese Einstellung zur Literatur als Analyse der Gesetze des eigentlichen Lebens erst einmal fordern muß. Die bedeutende Literatur des Realismus ist in doppelter Weise von diesem "Moment" der Kritik abhängig, vor allem dann, wenn sie sich ihrer Verantwortung bewußt ist und sich nicht naiv auf das positive Modell der Kritik verläßt.

Два течения в нашей литературе ведут отсюда свое начало: упадок критики и обращение почти всей литературы в тенденциозную – с одной стороны; отделение от этого течения и совершенно свободное, вне всякой зависимости от критики, развитие нескольких самобытных дарований – с другой. [...] все действительно дарования последнего цикла нашей литературы (Достоевский, Тургенев, Островский, Гончаров, Л. Толстой), видя, как критика говорит что-то, хотя и по поводу их, однако как бы к ним совсем не относящееся, отделились от нее, перестали принимать ее указания в какое-либо соображение. Добролюбова не понимая, как тесно они были связаны с его особым душевным складом [...] ⁵⁷⁰

Zwei Strömungen in unserer Literatur haben hier ihren Ausgangspunkt: Der Fall der Kritik und die Wendung fast der ganzen Literatur ins Tendenzielle auf der einen Seite; die Entfernung von dieser Strömung und die vollkommen freie Entwicklung einiger eigenständiger Begabungen, bar jeder Abhängigkeit von der Kritik, auf der anderen Seite [...] Alle wirklich großen Begabungen des letzten Zyklus unserer Literatur (Dostoevskij, Turgenev, Ostrovskij, Gončarov, L. Tolstoj), die bemerkten, daß die Kritik etwas proklamierte, welches sich, obschon es durch sie veranlaßt wurde, gleichsam nicht im geringsten auf sie bezog, lösten sich von ihr und hörten auf, auf ihre Hinweise irgendeine Rücksicht zu nehmen. Sie verstanden Dobroljubov nicht und waren doch seiner besonderen Seelenlage so eng verbunden [...]

Im folgenden zeigt Rozanov am Beispiel der *Anna Karenina*, wie abhängig (die Rezeption von) Tolstojs Literatur von dieser ethischen Kritik der Schule Dobroljubovs ist⁵⁷¹. Das dritte

⁵⁶⁹Rozanov 1989, 178f.

⁵⁷⁰Rozanov 1989, 180.

⁵⁷¹Vgl. auch Rozanov 1989, 76f. In der *Legenda o velikom inkvizitore* setzt sich Rozanov implizit mit dem Vorwurf Dostoevskijs aus dem Epilog des *Podrostok* (Der Jüngling) auseinander, Familienromane wie *Anna Karenina* könnten nicht mehr geschrieben werden, da es keine Familien mehr gebe; vgl. dazu unten.

Moment nennt Rozanov die wissenschaftliche und akademische Kritik, die gleichzeitig mit dem zweiten Moment erschienen sei. Als hervorragende Vertreter nennt er Grigor'ev und Strachov. Hier konstatiert Rozanov einen freiwilligen Verzicht der Kritik auf ethische Ansprüche und auf eine Tendenz in die Selbsthistorisierung. Die Literatur des 18. Jahrhunderts und Puškin rücken in den Mittelpunkt des Interesses, was letztlich dem „l'art pour l'art“ des Symbolismus vorausgearbeitet habe. Rozanov sieht im freiwilligen Verzicht der Kritik auf ihre einstige Position einen Ausdruck ethisch motivierter Bescheidenheit, aber auch ein Moment der Angst vor der daraus erwachsenden Verantwortung. Trotzdem gehören seine Sympathien dem zweiten Moment, das er selbst zu beleben hofft. Denn die "Erklärung" von Literatur durch die wissenschaftliche Kritik scheint ihm "Flucht" (ischod) und Ausdruck eines "tiefen Individualismus aller neueren Schriftsteller" (glubokij individualizm vsech novych pisatelej), der nur den "Gedanken hervorrufen" könnte, "unzureichend zu sein" (vyzyvaet mysl' o nedostatočnosti)⁵⁷².

Наука, как объяснение, ничего другого не может сделать: истолкование нашей новой литературы было сделано им только, как оценка ее – Белинским, как возведение ее на степень самого глубокого и важного жизненного дела – Добролюбовым.

По этим трем господствующим целям мы можем дать определяющие названия и самим фазисам нашей критики: первый из них был эстетический, второй – этический, третий – научный.⁵⁷³

Die Wissenschaft, als *Erklärung*, kann auch nichts anderes machen: Die Interpretation unserer neuen Literatur wurde nur realisiert von Belinskij – durch ihre Bewertung – und Dobroljubov – durch ihre Rückführung auf die Stufe der tiefsten und wichtigsten Lebensfragen.

Angesichts dieser drei führenden Ziele können wir auch den betreffenden Phasen unserer Kritik definierende Bezeichnungen geben: die erste von ihnen war die *ästhetische*, die zweite die *ethische*, die dritte die *wissenschaftliche*.

Rozanov fordert eine Neudefinition einer nicht nur "wissenschaftlich", sondern auch ethisch fundierten Kritik⁵⁷⁴ durch eine Literatur des Ethos, an der er sich selbst versucht. "Ethos" bedeutet für ihn im Sinne der Aristotelischen Definition die Konfrontation der "causa formalis"⁵⁷⁵ aus Recht, Politik, Ethik, Religion mit der essentiellen Frage der Diktion solcher ethischer, d.h. nicht verbalsprachlicher Kategorien wie gut/böse, wahr/falsch bzw. Kategorien, die das Funktionieren von Sprache (Grammatik, Wortlernen) selbst erst ermöglichen. Angesichts der moralischen "Dekadenz" der zeitgenössischen Lebenswelt hat der Künstler die Aufgabe, hier eine gültige Ethik als Gegenentwurf bereitzustellen.

Нет причин думать, чтобы декаденство – очевидно, историческое явление великой необходимости и смысла – ограничилось поэзией; мы должны ожидать, в более или менее отдаленном будущем, декаденства философии и, наконец, декаденства морали, политики, бытовых форм. До известной степени, Ницше уже можно считать декадентом человеческой

⁵⁷²Rozanov 1989, 190.

⁵⁷³Rozanov 1989, 188.

⁵⁷⁴In seinem Artikel "Pozdnye fazy slavjanofil'stva" (Späte Phasen des Slavophilentums) entwirft Rozanov eine Traditionslinie der Ethosfrage, die von Aristoteles über Bacon und die Aufklärung des 18. Jahrhunderts direkt in die russische Kultur des 19. Jahrhunderts überleitet. Rozanov sieht im Ethosbezug das verbindende Moment zwischen den Slavophilen (wie Aksakov, Danilevskij), Chomjakov, aber auch Dobroljubov. Er zeigt dies am Beispiel der Fragestellung der Schule Lombrosos. Rozanov lehnt Lombrosos forensische Lehre vom geborenen Verbrecher ab – wichtig ist ihm aber, daß die Literatur diese Frage implizit als Problem des Ethos aufgreift, unabhängig davon, welche Ansicht sie über Lombrosos Behauptungen und die damit verbundene Wissenschaft haben mag; vgl. Rozanov 1990b, 284f. Nach Engelstein 1992, 324 hat sich Rozanov jedoch bei Lombrosos Invektiven gegen die Beschneidung für seine imaginistische Vorstellung vom jüdischen Blutopfer inspirieren lassen.

⁵⁷⁵Rozanov 1990, 55.

мысли; по крайней мере – в той степени, как Мопассана можно, в некоторых *заключительных* чертах его «художества», считать декадентом человеческого чувства. Как и Мопассан, Ницше кончил помешательством; как и у Мопассана, у Ницше культ своего я теряет всякие удерживающие границы: мир, история, лицо человеческое, его труды, его законные требования – исчезли равно из представления обоих; оба были в достаточной степени «мистические самцы», – только одному больше хотелось «порхать» над «трепещущими орхидеями», а другому нравилось в какой-то пещере или с какой-то горы объявлять человечеству новую религию, в качестве возродившегося «Заратустры». Религию «сверх-человека», объяснял он.⁵⁷⁶

Es gibt keinen Grund zu glauben, daß die Dekadenz – augenscheinlich eine historische Erscheinung von großer Notwendigkeit und Sinn – sich auf die Poesie beschränken würde; wir müssen in einer mehr oder minder entfernten Zukunft eine Dekadenz der Philosophie und letztlich eine Dekadenz von Moral, Politik und Lebensformen erwarten. Bis zu einem gewissen Grade kann man Nietzsche bereits für einen Dekadenzler des menschlichen Gedankens halten; zumindest in jenem Grade wie man auch Maupassant in den *abschließenden* Zügen seines „Künstlertums“ für einen Dekadenzler des menschlichen Gefühls halten kann. Wie Maupassant, so endete auch Nietzsche in geistiger Umnachtung; wie bei Maupassant, so bricht auch bei Nietzsche sein *Ich* aus allen schicklichen Grenzen aus: die Welt, die Geschichte, die menschliche Persönlichkeit, ihre Mühen, ihre gesetzlichen Ansprüche sind gleichermaßen aus der Vorstellung beider verschwunden; beide waren in ausreichendem Maße „mystische Männchen“, – nur daß der eine lieber über „zitternden Orchideen“ „fluterte“, der andere sich besser darin gefiel, aus irgendwelchen Höhlen oder von irgendwelchen Bergen der Menschheit eine neue Religion zu verkünden, als wiedergeborener „Zarathustra“. Die Religion des „Übermenschen“, wie er erklärte.

Erst Nietzsches Austritt aus der Kunst, sein faustisches Verlangen nach dem „Übermenschentum“ ermöglicht es, die Gründe (*zaključitel'nye čerty*) der Dekadenz zu analysieren und ihnen etwas entgegensustellen. Rozanovs Bemühung geht noch vor der Begegnung mit Nietzsche von der Beschäftigung mit Dostoevskij aus: "Das Gefühl *der verbrecherischen Natur* (wie bei Dostoevskij)" (*Čuvstva prestupnosti [kak u Dostoevskogo]*)⁵⁷⁷, eröffnet ihm die Identität der Oppositionen wahr/falsch und gut/böse. Rozanov ist immer beschäftigt mit der Überprüfung der Gültigkeit von Sätzen als zutreffende Normen. Durch Provokation stellt er literarisch und nicht wissenschaftlich definierend die Frage: was ist eine Norm und wann ist sie allgemein, wann kulturspezifisch, wann geschlechtsspezifisch, wann religionspezifisch gültig. Dominieren beim frühen Rozanov eindeutig Fragen der Religion und des Rechts⁵⁷⁸, so ist Rozanov in der Auseinandersetzung mit dem programmatischen Amoralismus der Literatur seiner Zeit immer mehr auf der Suche nach der Struktur der Gültigkeit von Ethik. Dies zeigt besonders deutlich die *Legenda o velikom inkvizitore*. Rozanov diskutiert in der ersten Hälfte ausschließlich die Kriminalfälle bei Dostoevskij und Gogol' unter dem Blickwinkel der Problematisierung ihrer Ahndung durch ein nur ethisch begründetes Recht. Auch die abschließende Interpretation der eigentlichen Großinquisitorparabel ist auf den ersten Blick überraschend. Rozanov wußte sicher, daß der Kuß Christi in Dostoevskijs Roman parallelisiert wird mit dem Alešas für Ivan – als sprachlose Geste der „Verzeihung“, die sich in Worten nicht bedeuten ließe. Doch Rozanov blendet den Kontext aus, um die Problematik des Ethos noch deutlicher herauszuarbeiten. Rozanov behauptet, der Kuß Christi signalisiere das Einverständnis des Heilands mit dem Großinquisitor. Auch diese Geste ist vor und über jeder Sprache. Sie ist ein nicht verhandelbarer Eingriff in das Sujet selbst. Mit ihr erkennt die Religion die Dominanz des pragmatischen Rechts an, das in der Person des

⁵⁷⁶Rozanov 1979, 138; auch in Rozanov 1989, 214f.

⁵⁷⁷Rozanov 1990, 99.

⁵⁷⁸In zahlreichen frühen Aufsätzen bezieht sich Rozanov auf das Standardwerk des Staatsrechtlers Johann Kaspar Bluntschli (1808-1881), russ. SPb. 1874 als *Istorija obščego gosudarstvennogo prava i politiki ot XVII veka do nastojaščego vremeni*; vgl. z.B. Rozanov 1990b, 284.

Großinquisitors antritt – nicht um das Paradies für wenige Auserwählte zu verwirklichen, sondern um (unter Rücksichtnahme auf die ethische Natur des Menschen) wenigstens das Schlimmste auf die Dauer zu verhindern. Rozanov legt damit eine Neufassung der Großinquisitorparabel vor. In ihr dominiert nicht die Parabel, der Mythos, der erzählt wird, sondern die ethische Problematik ist in den Mittelpunkt gerückt durch die kritische Umwertung der Charaktere.

Rozanov verweist in der *Legenda o velikom inkvizitore* auf drei Traditionen als Anregungen für seine ethosorientierte Neulektüre Dostoevskijs: Die Hochaufklärung, den französischen Frühsozialismus (unter dessen Einfluß Dostoevskij selber stand) und den englischen Positivismus. Rozanov ist geneigt, den wissenschaftlichen Thesen der Positivisten zu glauben, doch vermißt er in ihren Schriften die notwendige ethische Konsequenz.

Наука как точное познание действительности не заключает в себе никаких неодолимо сдерживающих нравственных начал, – и возводя при помощи ее окончательное здание человеческой жизни, никак нельзя отрицать, что, коли потребуется, не будет употреблено и чего-нибудь жестокого и преступного. Идея Мальтуса (разделимая даже таким мыслителем, как Д.С. Милль), что единственное средство для рабочих классов удержать на известной высоте заработную плату заключается в воздержании рабочих от брака и семьи, чтобы не размножить свое число, другими словами в низведении громадной массы женщин на степень только придатка к известной мужской функции, может служить примером жестокости и безнравственности, до которой может доходить теоретическая мысль, когда ей не закрывает уста незыблемый религиозный закон.⁵⁷⁹

Die Wissenschaft als exakte Erkenntnis der Wirklichkeit schließt in sich keinerlei unerschütterlich restriktiven moralischen Prämissen ein – und mit ihrer Hilfe das endgültige Gebäude des menschlichen Lebens zu errichten, heißt, es niemals ablehnen zu können, was, falls es nötig werden sollte, sowohl unpraktikabel sein würde, als auch etwas Grausames und Verbrecherisches bedingte. Die Idee von Malthus (die sogar ein solcher Denker wie J.S. Mill teilte), nach der das einzige Mittel für die Arbeiterklassen, den Arbeitslohn auf einer bestimmten Höhe zu halten, die Enthaltung der Arbeiter von Ehe und Familie sei, auf daß sich ihre Zahl nicht vermehre, mit anderen Worten die Erniedrigung einer riesigen Masse von Frauen auf das Niveau eines schlichten Anhängsels zur Befriedigung bestimmter männlicher Funktionen, kann als Beispiel der Grausamkeit und Amoralität dienen, zu welchen der theoretische Gedanke vorstoßen kann, wenn ihm nicht ein unveränderliches religiöses Gesetz den Mund verschließt.

Den französischen Sozialismus leitet Rozanov auf die Erfahrung der Reformationskriege (Bartholomäusnacht) und letztendlich auf Calvin zurück. Dostoevskijs Interesse an Fourier, Saint-Simon, Cabet, Louis-Blanc zeigt sich nicht nur an einer politischen Theorie, sondern nach einer Be- und Aufarbeitung zentraler Fragen der Anthropologie und der Religion⁵⁸⁰.

Der entscheidende Ansatzpunkt für Rozanov ist jedoch die bürgerliche Hochaufklärung, für die er Addison, Voltaire und vor allem Lessing anführt. Rozanov nennt: "Das bürgerliche Trauerspiel, der sittenschildernde Roman und die daran angrenzende Tätigkeit Lessings und Addisons" (*Meščanskaja drama, nравоopisatel'nyj roman i k nim primykajuščaja dejatel'nost'*

⁵⁷⁹Rozanov 1990b, 153.

⁵⁸⁰Rozanov entwickelt in diesem Zusammenhang einer auf dem Vergleichsgegenstand der Reformation und ihrer Aufarbeitung zurückgreifende Theorie des Unterschiedes zwischen "romanischer" (d.h. katholischer), "deutscher" (d.h. protestantischer) und "slavischer" (d.h. orthodoxer) "Rasse", die Dostoevskij zurecht in das Umfeld des späten Slavophilentums bringt und seine Positionen an die Leont'evs annähern; vgl. Rozanov 1990b, 175f; 180. Wenn R. Barthes in einem Essay *Sade, Fourier, Loyola* die gemeinsame „katholische“ Typologie der Gewalt darstellt, so bewegt er sich ebenfalls im Rahmen von Rozanovs moralistischer Dostoevskijexegese. An dem Punkt, an dem Barthes eine pränietscheanische Genealogie der A-Moral herzustellen sucht, war auch Rozanov bereits angelangt. Während Barthes jedoch von einer Rhetorik der Gewalt die Einsicht des „kritischen“ Lesers provoziert sieht, erhofft Rozanov sich von ihr die Denunziation und Vernichtung der Rhetorik der herkömmlichen Literatur.

Lessinga i Addisona)⁵⁸¹. Der Hinweis auf Addison erklärt sich durch ein weiteres, daran angrenzendes Interesse Rozanovs. Neben seiner erbaulichen Wochenschrift *The Spectator* und dem Drama *Cato* veröffentlichte Addison 1702 den Traktat einer bürgerlichen Leidenschaft: *Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals*. Dieses Dokument numismatischen Interesses versucht durch Betrachtung antiker Münzen die Interpretation antiker und moderner Dichtung und entwirft nebenbei eine bürgerliche Ethik des Gelds als eines Gegenstands⁵⁸². Daß Rozanov "bei der Münzsammlung" (za numizmatikoj) selbst nicht mehr über Addison reflektiert, ist naheliegend: Er hatte sich dessen Methode, auch wenn sie in der Fachwelt als dilettantisch galt, ganz zueigen gemacht. Gerade die Münzen sind immer wieder Themen von Rozanovs radikalsten (und anti-bürgerlichsten) Proklamationen zu Moral und Sittsamkeit. Rozanov imitiert die Pose des bürgerlichen Philosophen als Hobby-Münzsammler, aber nicht, um darin die bürgerliche Moral zu affirmieren, sondern um dies gerade aus dieser Rolle heraus ad absurdum zu führen. Am Beispiel des Motivs des Tempelgelds, der Tempelprostitution und der Tempelstufen läßt sich deutlich zeigen, was Rozanovs geradezu "englischen Anarchismus" (anglijskij anarchizm)⁵⁸³ von der Tradition des Gottesnarren unterscheidet, für die er reklamiert worden ist⁵⁸⁴. In seiner provokanten Position ist Rozanov gerade das Gegenteil des Gottesnarren (jurodovj), der die herrschende Moral durch Kontraktur seiner Rolle in Frage stellt. Der Narr auf den Tempelstufen wiederholt (gegen Zuwurf der Münze) aber jene positiv geltenden Sätze, die auch von allen anderen gesprochen werden (auch wenn letztere sich nicht nach ihnen richten). Das Narrentum verändert nur die äußere Erscheinung des Sprechers in eine Provokation; z.B. sitzt er nackt in der Öffentlichkeit, um dieser ihre Nacktheit vorzuführen. Rozanov assimiliert sich äußerlich an die ihn umgebenden anderen – einschließlich der zum System gehörenden kleinen Spezialitäten (meloči)⁵⁸⁵ – um dann in ihrer Mitte ganz unerwartet provokante Sätze zu sprechen, um den „Skandal“ im Dostoevskijschen Sinne zu entfesseln. In beiden Fällen werden die Kategorien von Sein und Schein wechselweise gegen die ethischen Kategorien Schuld und Unschuld ausgetauscht. Rozanov will nur unschuldig scheinen, der Narr ist unschuldig. Rozanov macht sich schuldig, der Narr scheint sich nur schuldig machen zu wollen.

Das bürgerliche Trauerspiel und die spätklassizistische Tragödie orientieren sich an der Lektüre des Aristoteles. Sie legen den Akzent auf die Kategorie des Ethos im Rahmen einer Umwertung überlieferter Stoffe. Voltaire folgt in seiner fünftaktigen Tragödie *Oreste* streng der Fabel, dem Mythos der Atridensage. Doch wird in seiner Fassung Klytämnestras Verhalten gerechtfertigt. Ihr Mann Agamemnon hatte sie verlassen und kehrt mit einer Buhlin ins Haus zurück. Sie glaubte ihn "mit guten Gründen" tot und mußte in die Heirat mit Aegisth einwilligen, um Besitz und Kinder erhalten zu können. Mit der Ermordung des Agamemnon

⁵⁸¹Rozanov 1990b, 177; in Dostoevskijs *Idiot* wird das Geld als Gegenstand noch durch das Bündel Banknoten repräsentiert, das Nastasja Filippovna in den Kamin schleudert, um eine emotionale Reaktion Myškins und Rogožins zu provozieren. Das Papiergeld kann von der „Prostituierten“ vernichtet werden, das Münzgeld dagegen ist ein ewig kursierendes, durch das Feuer nicht zu vernichtendes Wertzeichen ihrer Tätigkeit; vgl. Rozanov 1894, XIIIff.

⁵⁸²In *Sredi chudožnikov* nahm Rozanov seinen Aufsatz "Archeologija drevnych miniatjur" auf (Rozanov 1914b, 132-148). Rozanov verstand jedoch nicht die Münzen selbst als Kunst: Sie galten ihm vielmehr als Dokumente. Das Sammeln ist die Kunst, die Rozanov als Künstler unter Künstlern betreibt; im Sinne des feudalen Dilettanten des 18. Jahrhunderts ist jeder Künstler auch Kollektionär. Dem entspricht, daß Rozanov, in Briefen an von ihm geschätzte Kollegen wie Čechov und Gor'kij, immer wieder brieflich um das Sammeln und um Zusage von Münzen bittet, obwohl diese sich (was ihm bekannt war) gar nicht für Münzen interessierten; vgl. Rozanov 1990, 722.

⁵⁸³Kropotkin 1991, 404.

⁵⁸⁴Die These scheint ursprünglich von Berdjaev zu stammen. Romanoff 1974 hat seine Dissertation der Untersuchung dieses Themas gewidmet; vgl. auch Kaulbach 1973, 18ff.

⁵⁸⁵Vgl. Bonolla 1992, 224ff.

ist sie deshalb letztlich im Recht - denn dieser ist es, der die bürgerliche Moral verletzt. Noch ihre Reaktion zeigt vernunftbestimmtes Handeln. Sie beschützt auch Orest vor Aegisth. Sie überzeugt Orest und Elektra von der Sinnlosigkeit der Blutrache und des Atridenfluchs. Nur die Verblendung Orests durch die Furien führt schließlich zu ihrer Vernichtung⁵⁸⁶. Lessing greift in seiner bereits von Karamzin ins Russische übertragenen *Emilia Galotti* auf die römische Sage von Virginia (nach Livius) zurück, greift aber auf denselben ethischen Konflikt zurück. Bei ihm wird der Mythos ins bürgerliche Milieu des modernen Italien transponiert, um die Hinrichtung Emilias durch ihren Vater nach den Maßstäben bürgerlicher Sitte des 18. Jahrhunderts, vor allem aber aus dem Naturrecht abgeleiteter allgemein gültiger Ethik zu rechtfertigen. Dabei ist es kaum von Bedeutung, daß der aufgeklärte Protestant Lessing eine katholisch-bürgerliche Welt als Schauplatz wählt, mehr aber, daß er als Theoretiker und Kritiker sein Vorgehen selbst kommentierend "syntaktisch verknüpft" (primykanie). Diese Verknüpfung diskutiert der Theoretiker Lessing, wenn er das dem Tragischen „Angemessene“ diskutiert. Das „Angemessene“ verknüpft Lessing mit der Idee einer grundsätzlichen Nichtfiktionalität des Mythos. Die mythische Handlung ist nach Lessing eigentlich die konkrete; erst dadurch, daß der Mythos in immer wieder gewandelten Formen in ein Kunstwerk transformiert werde, entwickelten sich die Figuren des Mythos zu Symbolen, Allegorien und Fiktionen. Der sich dem Mythos gegenüber „angemessen“ verhaltende Künstler jedoch versucht, den konkreten, nichtfiktionalen Akt zu rekonstruieren, indem er ihn dem Rezipienten am eigenen Leibe spürbar macht⁵⁸⁷. Kaum ein Literaturtheoretiker oder -kritiker, schon gar kein nichtrussischer, hat Rozanov so nachhaltig beschäftigt wie Lessing⁵⁸⁸. Er stieß auf ihn während seines Studiums des Aristoteles; die Kommentare zur Übertragung der *Metaphysik* gehen auf Lessing ein. Hinsichtlich von Černyševskijs Traktat *Lessing, ego vremja, ego žizn' i dejatel' nost'* (Lessing, seine Zeit, sein Leben und Schaffen)⁵⁸⁹ macht sich Rozanov lustig über Černyševskij ungeschickten "Stil" (slog), der den Stilisten Lessing preist⁵⁹⁰. Rozanov hat vor allem die kunsttheoretischen Schriften Lessings genau studiert und sie vor der Öffentlichkeit von Černyševskijs Interpretation zu lösen versucht. Auf *Laokoon* referiert Rozanov in seinem Aufsatz "V muzejach Vatikana" aus den *Ital' janskije vpečatlenija*.

⁵⁸⁶Vgl. Proß 1986, 82f; ein interessanter Aspekt ist Katharinas II. Begeisterung für gerade dieses Stück des Voltaire, das sie selbst ins Russische übertragen (lieb?) und in ihren Memoiren, wohl mit Unterstützung durch Diderot, kommentiert hat.

⁵⁸⁷Lessings Interpretation der Katharsis-Lehre des Aristoteles ist auch von Rozanov als zu intellektuell kritisiert worden. Doch egal ob nun der Identifikationsakt über den Intellekt oder über die Körpersäfte erfolgt, nie richtet er sich auf die Fiktionsfigur, sondern auf den Konflikt von Charakteren in bestimmten konventionellen, und d.h. nicht in ihrer Mimesis sich erschöpfenden, sondern absolut nichtfiktionalen Konfliktsituationen; zur Gültigkeit der "Säftelchre" für das emotionelle Leben vgl. Rozanov 1990, 480.

⁵⁸⁸Remizov wußte dies sehr genau. Seine Huldigung an Rozanov, *Kukcha, Rozanovy pis'ma*, beginnt mit einem Brief des Emigranten aus Berlin, der bereits eingangs doppelt auf Lessing referiert: "Это я вам, Василий Васильевич, эту Кукху – Все, что возможно пока, записал лунной крещенской ночью. А «Завитушку» потом – се здесь уж на Lessingstrasse. (Где-нибудь, верно, сам Лессинг жил неподалеко – вот места-то какие!); Remizov 1978, 8.

⁵⁸⁹Der Aufsatz erschien erstmals 1856/57; wieder in 4, 5-221. Das humanistische Pathos engagierter Literatur folgt auf den Tod von Nikolaj I. und führt zu einer Neuorientierung der russischen Literatur(kritik). Lessings „religionsphilosophischer“ Streittraktat *Anti-Goeze* war über Černyševskijs Darstellung in Rußland bekannt geworden. Rozanov verdankt der Lessingschen Polemik (gerade auch hinsichtlich der Pose der bürgerlichen Unerschrockenheit) entscheidende Impulse für seine Ablehnung Solov'evs. Die *Anti-Goeze-Schriften* setzen mit einer von Lessing selbstkommentierten "Parabel" ein, die bereits die dramaturgische und poetische Position der Ringparabel in *Nathan der Weise* vorwegnimmt. Dostoevskijs Parabel wurde durch Černyševskijs Begeisterung über Lessings Parabeltechnik motiviert. Rozanov setzt sich in die Position des Parabel-Kommentators, der sich als „advocatus diaboli“ dem Interpretationsdruck des Texts beugt.

⁵⁹⁰Rozanov 1990, 51. Die Furcht vor inadäquaten Verehrern, die sich hier äußerst, treibt Rozanov oft in radikalisierte Positionen, die kaum haltbar, dafür umso sicherer vor jeglichen Sympathisanten sind. Es ist die Flucht in die bereits vorgestellte Position des „Solisten“.

Я вспомнил Лессинга и его рассуждение по поводу Лаокоона, что боль и вообще крик непередаваемы через живопись и скульптуру, потому что тогда получается «темное пятно в мраморе или полотне, и притом недвижимое, что некрасиво и нелепо[...]. Да, если бы мы не отрываясь смотрели на картину сутки, тогда целые сутки не закрывающийся рот – нелепость. Но ведь мы проходим мимо картины или останавливаемся перед нею на несколько минут; и я, например, думаю, что Лаокоон-отец до последней минуты издыхания не закрывал рта, а кто видал рыдающих, опять же знает, как долго рот их бывает открытым. [...]

Отсюда простая разгадка того, чему так дивился Лессинг: отчего греческие скульпторы подписывали (иссекали) под статуями подписи: «εποίηε» – «делал», а не «εποίησε» – «сделал». Все – ангелы, а еще не Бог; греческое искусство было вечным усилием, а не самым делом; все выточенные фигуры были уже не люди, но еще и не Боги; художник, Фидий, Пракситель все только «εποίηε», а еще не «εποίησε». ⁵⁹¹

Ich erinnerte mich an Lessing und seine Erörterung über den Laokoon, nach denen der Schmerz und überhaupt der Schrei nicht durch Malerei oder Plastik wiederzugeben ist, weil sonst „ein schwarzer Fleck im Marmor oder auf der Leinwand“ herauskäme, „der, weil er unbeweglich ist, auch unschön und unsinnig ist“. Nun, wenn wir uns denn 24 Stunden nicht losreißen könnten von der Betrachtung eines Bilds, dann wäre ein 24 Stunden lang geöffneter Mund tatsächlich Unsinn. Doch wir gehen ja am Bild vorbei oder bleiben einige Minuten vor ihm stehen; so denke ich beispielsweise, daß der Laokoon-Vater bis zur letzten Minute des Aushauchens den Mund nicht schloß, denn wer Schluchzende erlebt hat, erinnert sich auch sofort daran, wie lange der Mund bei ihnen geöffnet bleibt. [...]

Daher ist es ein einfaches Rätsel, worüber sich Lessing so verwunderte: weshalb schrieben (meißelten) die griechischen Bildhauer unter die Statuen „εποίηε“ – „machte“ und nicht „εποίησε“ – „gemacht von“. Es sind alle Engel, aber eben noch nicht Gott; die griechische Kunst war ewige Anstrengung, und nicht die Tat selbst; alle vollendeten Figuren waren keine Menschen mehr, aber eben auch noch keine Götter; der Künstler, Phidias, Praxiteles, sie sind alle „εποίηε“, aber noch nicht „εποίησε“.

Lessings zentrale These, daß die Werke der bildenden Kunst denen der Dichtung nachgebildet seien, ist hier vorausgesetzt. Der Schrei ist jener existentielle Ausdruck, der wieder den Anschluß schafft an den eigentlichen „Vorwurf“; er ist nicht lexikalisiert, aber auch nicht Teil des Mythos, sondern unmittelbarer Ausdruck des menschlichen Lebens, des Charakters und der Konstitution. Die Statue ist das räumlich strukturelle Äquivalent für das räumlich gedachte „Angemessene“. Die Dominanz und vielfache „Modellfunktion“ des Plastischen in der kunsttheoretischen Debatte des 18. Jahrhunderts hat Rozanov beibehalten.

Sein Interesse gilt immer den plastischen und halbplastischen Kulturen: Ägypten, dem Hellenismus, der Renaissance und dem 18. Jahrhundert ⁵⁹². Das „Angemessene“ ist der Garant für den Wertgehalt und die Qualität des Künstlerischen. Im literarischen Werk ist das „Angemessene“ also das literarisch Wirksame. Das „Angemessene“ realisiert sich durch die „Permutierbarkeit“ der Bestandteile und Kategorien des Kunstwerks nach Aristoteles: also von Mythos (Handlung, Stoff, Ereignis, Dokument), Ethé (Konvention, Gesetz, Charakter) und Lexis/Dianoia (Versprachlichung, Gedankenführung, Kommunikation bzw. Diskurs) ⁵⁹³. Wo mythische Stoffe ihren Kontext verändern können und auch in einer neuen (der

⁵⁹¹Rozanov 1990b, 443; 446. Rozanov zitiert aus der Erinnerung; bei Lessing heißt es: „Die bloße weite Öffnung des Mundes, – beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut.“ (Lessing II, 19f) Die Theorie von Lessing plädiert für ein, wie dieser es nennt, „zeichenhaftes“ Verhältnis von Kunst und ihrer dichterischen Vorlage, er bemerkt jedoch selbst, daß bei zeitgenössischen Arbeiten z.B. von Montfaucon (man müßte hier F.X. Messerschmidt ergänzen) mit dieser widrigen Wirkung „zeichenhafte“ Wirkungen erzielt werden können.

⁵⁹²Hier bezieht sich Rozanov zurück auf jene Traditionslinie des russischen Klassizismus, der bis in die späten Werke Puškins, also weit bis ins 19. Jahrhundert zu verfolgen ist, und den R. Jakobson in seiner Studie über Puškins Mythos der Skulptur herausgearbeitet hat; vgl. Jakobson 1979, 237-290.

⁵⁹³Vgl. Lévi-Strauss, in Propp 1975, 206ff und Proß 1986, 73f.

Zeit „angemessenen“) Sprache erscheinen, vor allem aber da, wo mythische Handlungen wieder durch nichtfiktionale ersetzt werden, wird der Akzent notwendigerweise auf die Kategorie des Ethos verschoben.

Dafür ist die kritische und philosophische Darstellung ungeeignet, denn sie vertauscht die Problematik mit ihrer Analyse. Die literarische Ethik ist nicht Philosophie, da sie nicht analytisch oder deutend, sondern nur darstellend vorgeht. Sie beantwortet die Fragen des Ethos mit der Ambivalenz des Berichtens. Fragen des Ethos, die formuliert sind, entziehen sich ihrer *Latenz*. Die Frage stellt jeweils die Existenz, die sich unmittelbar verhält. Der Spielraum, den dieses nicht zu formulierende Unmittelbare umgibt, wird von Literatur eingegrenzt und dadurch negativ faßbar gemacht. Die Stellung der Frage ist eine Um-Stellung der Frage mit einer diktionalen Situation. Diese diktionale Situation und Situierung ermöglicht den literarischen Akt als Vorgang der Kunst. Das Die-Frage-Stellen, das Schöpfen, das Tun ist eine An-Näherung und der Vorgang des Die-Worte-Stellens (des In-einen-Satz-Stellens; des Nebeneinanderponierens von Sätzen zu Texten) – ihre Aneinander-Annäherung, ihre Verknüpfung zu Texten mit dominanter ethischer Fragestellung.

Rozanovs frühes philosophisches Hauptwerk bleibt an jenem Punkt stecken, der sich hier eröffnet. Die Frage nach dem "Verstehen" betrifft das Verstehen jener Sätze des Ethos, jener impliziten Ideale wie wahr, schön, gut, hell gegen falsch, häßlich, böse, dunkel und ihrer Verknüpfung zu Reihen, ihrer Komposition und Wahrnehmbarkeit in fließenden Übergängen. Rozanovs Frage an die positivistische Abschaffung der Metaphysik betrifft den Garanten eines solchen Verstehens von Fragen, die selbst vor ihrer Formulierung in Sprache unser Denken prägen. Dem Zweifel am „Common Sense“ setzt Rozanov in seinem Frühwerk ein Amalgam entgegen: den biologistischen Glauben an eine Identität von Angeborenem und Metaphysik plus Dostoevskijs Pathos, daß in jedem Menschen ein Funke Gottes stecke.

Neben der Auseinandersetzung mit Dostoevskij und der Hinwendung zum Journalismus wird die Begegnung mit Leont'ev entscheidend. Leont'ev ist in seiner Prosa der große Amoralist und Ästhetizist des 19. Jahrhunderts. Er nimmt Nietzsche bereits vorweg⁵⁹⁴. Doch gerade dieser wendet sich am Ende seiner Lebens erneut der Religion zu. Erst in dieser Situation beginnt der Briefwechsel zwischen Leont'ev und Rozanov. Rozanov empfindet nun angesichts der Person Leont'evs dessen Werk als ungenügend. Rozanov erkennt den produktiven Mangel an Ambitioniertem, an systematischer Darstellung von Religion, von Überzeugungen, von Werten. An diesem Mangel schult sich Rozanovs literarische Axiologie.

Что же такое Леонтьев?

Ничего.

Он был редко прекрасный русский человек, с чистою, искреннею душою, язык кого никогда не знал лукавства: и по этому качеству был почти *unicum* в русской словесности, довольно-таки фальшивой, деланной и противной. В лице его *добрый* русский Бог дал *доброй* русской литературе *доброго* писателя. И – только.

Но мысли его?

Они зачеркиваются одни другими. И все *opera omnia* его – ряд «перекрещенных» синим карандашом томов. Это прекрасное чтение. Но в них нечего *вдумываться*.

В них нет *совести* и *мудрости*⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Vgl. den Aufsatz "Neuznannyj fenomen..." (Ein unerkanntes Phänomen...) in Rozanov 1990c, 203.

⁵⁹⁵ Rozanov 1990, 315f. Brief vom Dezember 1896. Čechovs *Čajka* war am 17. November im Aleksandr-Theater herausgekommen und hatte in der Premiere keinen Erfolg. Die folgenden Vorstellungen waren jedoch ständig gut besucht. Im Dezemberheft von *Russkaja mysl'* erschien eine Druckfassung. Das Stück und Čechov waren Tagesgespräch. Rozanov rezensierte die Aufführung zweimal im November und Dezember 1896

Was ist also Leont'ev?

Nichts.

Er war ein selten herrlicher russischer Mensch, mit reiner, aufrechter Seele, mit einer Sprache, die keine Arglist kannte: und mit dieser Qualität war er beinahe ein unicum in der ansonsten ziemlich falschen, künstlichen und widerwärtigen russischen Literaturgeschichte. Mit seiner Person gab der gute russische Gott der guten russischen Literatur einen guten Schriftsteller. Und damit genug.

Aber seine Gedanken?

Sie streichen sich gegenseitig aus. Und alle seine opera omnia sind eine Reihe mit blauem Stift [Korrekturstift der Zensur] „durchgestrichener“ Bände. Sie sind eine herrliche *Lektüre*. Doch ist an ihnen nichts zu bedenken.

In ihnen ist kein *Rat* und keine *Weisheit*.

Leont'ev und dessen Tolstojanalyse sind es auch, die Rozanov auf das *Gesetz* des Alten Testaments verweisen. In "Nečto iz sedoj drevnosti" (Etwas aus grauer Vorzeit) rekonstruiert Rozanov die Entstehung der Alttestamentarischen Ethik und schließlich des religiösen Gesetzes als unumkehrbaren kulturhistorischen Prozeß. Sein besonderes Interesse gilt der Trennung von religiösem Ritual und der Sexualmoral seit Moses⁵⁹⁶. Die Figur des Gesetzgebers hat Rozanov überhaupt nachhaltig beschäftigt. Als politischer und juristischer Führer seines Volks (und also auch als Schriftsteller⁵⁹⁷) wird er überblendet in die Verbindung von Gesetz und Statue bei Michelangelo. Es ist nur konsequent, wenn Rozanov schließlich Tolstoj mit Moses vergleicht, wobei Tolstoj sich allerdings als Religionsstifter wie als Schriftsteller als eine "kitschige" Imitation von Moses erweist⁵⁹⁸.

Immer wieder hat Rozanov die Auseinandersetzung mit der Theologie und der Ethik seiner Zeit gesucht: mit den Positivisten, mit den Anarchisten⁵⁹⁹, vor allem aber mit Stirner⁶⁰⁰ und Nietzsche. Letzterer schien ihm ein Garant einer Fortsetzung der Literatur des Ethos auch im Rahmen der „Dekadenz“. Rozanovs Überzeugung war, daß die russische Literatur in ihrer moralischen Zielsetzung um 1880 in eine Krise geraten sei. Das Ende des Slavophilentums, Dostoevskijs Tod, Tolstoj's religiöse Krise und sein „Austritt“ aus der Literatur, Garšins Selbstmord sind die Marken dieses Dominantenwechsels. Eine Fortsetzung dieser Tradition durch eine Literatur des satirischen Engagements (Saltykov-Ščedrin, Mamin-Sibirjak) empfand Rozanov als verfehlt⁶⁰¹.

Erst diese Feststellung ermutigt den Gymnasialprofessor Rozanov zur Aufgabe seines bürgerlichen Berufs in der Provinz, zur Aufgabe der nicht aussichtslosen Hoffnung auf eine Universitätskarriere. Er verläßt seine Frau und seinen Beruf im Staatsdienst; er wählt statt der bürgerlichen Karriere die Großstadt, die Aussicht auf Ruhm in der Literatur. Als Rozanov Anfang der neunziger Jahre seine eigentliche Publikationstätigkeit beginnt und das Gymnasium verläßt, ist er bereits fünfunddreißig Jahre alt. Nietzsche ist in Triest angesichts des verendenden Pferds aus *Prestuplenie i nakazanie* zusammengebrochen⁶⁰², Leont'ev lebt im

⁵⁹⁶Rozanov 1979, 204-238.

⁵⁹⁷Моисей был косноязычен; писатель книг, равным которых не знает мир, вовсе не мог говорить." (Rozanov 1979, 246: Moses war ein Stammer; der Schreiber von Büchern, denen Vergleichbares die Welt nicht kennt, konnte überhaupt nicht sprechen.)

⁵⁹⁸Rozanov 1990b, 430f; Rozanov 1990, 284.

⁵⁹⁹Kropotkin, in seiner Autobiographie einer der glänzenden Stilisten der russischen Literatur, hat in seiner kurz nach der Revolution von 1917 verfaßten *Etika* Rozanov nicht erwähnt. Sein historischer Bildungsradius endete mit den Jahren seiner Jugend und scheint die Flucht aus der Peter-Pauls-Festung nicht überlebt zu haben, was bereits in seinen Vorlesungen zur Literaturgeschichte spürbar wird. Rozanov hat auf den schizophrenden Aristokratismus Kropotkins aufmerksam gemacht, was dieser ihm nicht vergeben hat; vgl. Rozanov 1990, 195f; 451.

⁶⁰⁰Vgl. Rozanov 1990b, 284.

⁶⁰¹Rozanov 1979, 128.

⁶⁰²Vgl. Rozanov 1990, 219f: "Был Ницше: и «Антхрист» его заговорил тысячею лошадных че-

Kloster, nimmt die Weihen und stirbt⁶⁰³. Hier setzt Rozanovs geheimnisvolle Berufung an. Der frühe Rozanov bezeichnet sich selbst als Atheisten, der erst auf der Universität nach und nach zu Gott gefunden habe⁶⁰⁴. Doch die Konfrontation mit der Kirche und mit der Religion beginnt erst mit der Entscheidung für die Scheidung von seiner Frau.

Rozanovs Texte sind durch solche Notwendigkeiten des alltäglichen Lebens (byt) ange-regt, sie suchen die existentiellen Konfrontationen. Deshalb konzentrieren sie sich immer auf eine ethische, politische und religiöse Fragestellung, ohne allerdings eine eigene Ethik, Poli-tik oder Religion zu entwerfen. Sie sind nicht wissenschaftlich, sondern unmittelbar apper-zeptiv bezogen auf das, was Rozanov "das Leben" (žizn') nannte. Diese Verschiebung des Akzents von einer problemstellenden zu einer problemlösenden Argumentation erhebt in Rozanovs genuiner, literarästhetischer Konzeption auch den nichtliterarischen Text in den Rang eines literarischen Texts. Rozanov operiert mit denselben, auf die Lösung des Kon-flikts hin angelegten Kategorien, wie sie in der Aristotelischen Poetik in erster Linie für die Handlung der Tragödie herangezogen und definiert werden. Der problemlösende Text ist in der Lage, die Gewichtung zwischen den poetischen Kategorien zu verschieben. Diese struk-turale Übereinstimmung garantiert dem Text auch dann Literarizität, wenn er (inhaltlich) Literatur (als historische oder soziale Realität) oder die in der literarischen Tradition heraus-gebildeten Kriterien für Literatur ablehnt, ja wenn er die Möglichkeit von Literatur überhaupt bestreitet.

An diesem Punkt erweist sich Rozanovs dominant ethische Konstitution von Literatur verwandt mit derjenigen Tolstojs und (vor allem) mit derjenigen Čechovs⁶⁰⁵. Tolstoj verläßt zu Anfang der achziger Jahre die Literatur um des ethischen Engagements willen – und be-dient sich ihrer späterhin nur noch aus propagandistischen Gründen. Er betreibt also eine Literatur im übertragenen Sinne, die nicht mehr nur die Kriterien der Literarizität einhält, um sie dann dialektisch durch Verfremdungseffekte bloßzustellen. Tolstoj stellt die Literatur als solche bloß und benutzt sie nur noch als Vehikel für ihre Negation.

Rozanovs Bemühen gilt einer Restitution des ursprünglichen, des eigentlich gültigen Gesetzes. Dabei stellt sich die entscheidende Frage, an welchen Punkt eigentlich zurückge-kehrt werden soll, welcher Zustand, welcher „Alte Bund“ wiederhergestellt werden soll: das Paradies der Kindheit und Jugend, die Verhältnisse einer früheren Generation oder vielleicht überhaupt der Uranfang? Rozanovs Vorstellung von Restitution ist ein konkret sehr un-bestimmtes Bedürfnis, das sich mit dem "Zurückkehren" als existentiellern Akt erfüllt. Die Fortpflanzung in der Familie ist nicht ein Fortschreiten, sondern ein Zurückkehren in jene zu konservierende Ordnung, die nur als das „Eigentliche“ erkannt werden muß.

Я возвращаюсь к тому идеализму, с которым писал «Легенду» (знакомство с Варей) и «Сумерки просвещения» (жизнь с нею в Белом). К старому провинциальному затишью. Петербург меня только измучил и, может быть, развратил. Сперва (отталкивание от высо-копоставленного либерал-просветителя и мошенника) безумный консерватизм потом столь же необузданное революционерство, особенно религиозное, антихристианство даже. К не-

лютей." (Es gab Nietzsche: und sein „Antichrist“ sprach durch tausend Pferdegebisse.)
⁶⁰³Nietzsche und Leont'ev werden bei Rozanov oft als geistige Einheit betrachtet und treten dann als Personaläquivalenz auf. Die Unterschiede ihres Denkens und ihrer Biographie werden relativiert durch die gemeinsame Bedeutung, die sie für Rozanov haben; vgl. Rozanov 1990, wo von "pročich §§-ach leont'ev-niččanskoi filosofii" (anderen §§en der Leont'ev-Nietzsche-Philosophie) die Rede ist; siehe dazu auch. III. 2. dieser Arbeit.

⁶⁰⁴Rozanov 1990, 708f.

⁶⁰⁵Vgl. dazu Teil IV. dieser Arbeit.

му я был приведен семейным положением. Но тут надо понять так: теперешнее духовенство скромно сознает себя слишком не святым, слишком немощным, и от этого боится пошевелиться в тех действительно святынях форм жизни, «чувствах», «законах», какие сохранены от древности.⁶⁰⁶

Ich kehre zu dem Idealismus zurück, mit welchem ich „Die Legende“ (Bekanntschaft mit Varja) und „Sumerki Prosveščeniija“ [Dämmerung der Aufklärung] (das Leben mit ihr in Beloe) schrieb. Zur alten Stille der Provinz. Petersburg hat mich nur erschöpft und vielleicht verdorben. Zuerst (die Lossagung vom hochgestellten liberalen Aufklärer und Schurken) ein wahnsinniger Konservatismus, dann eine ebenso schrankenlose Hingabe an die Revolution, besonders die religiöse, sogar Antichristentum. Dahin gelangte ich durch meine familiäre Lage. Doch hier muß man das so verstehen: die jetzige Geistlichkeit hält sich bescheiden für zu wenig heilig, zu wenig mächtig, und deshalb fürchtet sie sich davor, sich in jenen wirklich heiligen Formen des Lebens, „den Gefühlen“, „den Gesetzen“, welche seit dem Altertum bewahrt wurden, zu bewegen.

Die Rückkehr des (moralischen) Idealismus erfolgt durch die Erfahrungen des Lebens. Entdeckt wird die reine Notwendigkeit, das Müssen (nado, nužno), jenes "Gesetz", das Geltung hat, noch bevor in Sprache darüber verhandelt werden kann. Dieses Ethos, dieses "Gesetz" und "Gefühl" ist identisch mit dem Logos. In der Studierzimmerszene des *Faust* versucht Goethes Held sich an der Übersetzung des Beginns des Johannesevangeliums⁶⁰⁷, den Rozanov bereits in der *Legenda o velikom inkvizitore* interpretiert hatte als Ursprung der ethischen Differenz von Gut und Böse (poznali dobro i zlo)⁶⁰⁸.

Geschrieben steht: „Im Anfang war das Wort!“
 Hier stock ich schon? Wer hilft mir weiter fort?
 Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
 Ich muß es anders übersetzen,
 Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
 Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.
 Bedenke wohl die erste Zeile,
 Daß deine Feder sich nicht übereile!
 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
 Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!
 Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
 Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
 Mir hilft der Geist! auf einmal seh ich Rat
 Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat! –⁶⁰⁹

Die Schlüsselwörter der Rozanovschen Poetik sind hier – im Bildungszitat aus „geflügeltn Worten“ – zusammengestellt: Das Wort (slovo), der Sinn (smysl), die Kraft (sila), der Geist (um) und die Tat (delo)⁶¹⁰. Es sind jene Begriffe, die sich immer vor dem Hintergrund der Interpretation des Kanons verbinden mit der unpersönlichen Konstruktion der Verfügung bzw. Setzung von Ethos (nužno). Wie für Faust, so steht auch für Rozanov die Tat über allen anderen Möglichkeiten. Ihr Status ist da am problematischsten, wo ihre Anfänglichkeit auch Vorbildfunktion erhält – schwankt Rozanovs Sympathie doch zwischen dem fehlgeleiteten Übermenschentum Fausts, das durch die biologische Zuchtwahl und die Durch-

⁶⁰⁶Rozanov 1990, 505f; vgl. dazu auch den Kommentar 777f.

⁶⁰⁷Zur Bedeutung von Goethes *Faust* für Rozanov vgl. Rozanov 1990, 376, 486, vor allem Rozanov 1979, 135ff. Unter den nichtrussischen Bezugstexten ist für Rozanov dem Einfluß des Theoretikers Lessing nur derjenige von Goethes *Faust*-Dichtung zur Seite zu stellen.

⁶⁰⁸Vgl. Rozanov 1990b, 98f und II. 4. dieser Arbeit. Im Nachruf auf Šperk bringt Rozanov seine Freundschaft mit dem verstorbenen Philosophen in Beziehung mit Faust und Wagner; vgl. Rozanov 1990c, 224f.

⁶⁰⁹Goethe V, 180f.

⁶¹⁰Vgl. auch Rozanov 1990, 360f.

setzung des Stärkeren dominiert und der Aristotelischen „Entelechie“, also der Ausgewogenheit und Angemessenheit des Tuns an das Gebotene. In der „Entelechie“ vereinen sich Tat (delo) und Seele (duša) zum "Gesetz", das für Literatur, Religion und Naturwissenschaft gleichermaßen grundlegend gilt.

Также мне ничего не приходило в голову при виде гусеницы, куколки и бабочки, которых я видал с одной стороны – одним существом; но, с другой стороны, – столь же выразительно, столь же ярко, – не *одним*.

Тогда, войдя к друзьям, бывшим у меня в гостях, Каптерево и Флоренскому, естественнику и священнику, я спросил их:

«Господа, в гусенице, куколке и бабочке – которое же я их?»

Т.е. «я» как бы одна буква, одно сияние, один луч. «Я» и «точка», и «ничего».

Каптерев молчал, Флоренский же, подумав, сказал: «Конечно, бабочка есть энтелехия гусеницы и куколки».

«Энтелехия» есть термин Аристотеля, и – один из знаменитейших терминов, им самим придуманный и филологически составленный. Один средневековый схоласт прозакладывал черту душу, только чтобы хотя в сновидении он объяснил ему, что в точности Аристотель разумел под «энтелехисю». Но, между прочим и другим, у Аристотеля есть выражение, что «душа есть *энтелехия* тела». Тогда сразу определилось для меня – из ответа Флоренского (да и что иначе мог ответить Флоренский, как не – это именно?), что «бабочка» есть *на самом деле*, тайно и метафизически, душа гусеницы и куколки.

Так произошло это, космологически – потрясающее открытие. Мы, можно сказать, *втроем открыли* душу насекомых раньше, чем открыли и *доказали* ее – у человека.⁶¹¹

Ebenso konnte ich mir beim Anblick einer Raupe, einer Puppe und eines Schmetterlings nichts vorstellen, welche ich einerseits als ein Wesen betrachtete, andererseits ebenso überzeugend, ebenso klar auch – als nicht *eines*.

Damals ging ich zu den Freunden hinüber, die bei mir zu Gast waren, zu Kapterev und Florenskij, einem Naturwissenschaftler und einem Geistlichen, und ich fragte sie:

„Meine Herren, was ist in der Raupe, der Puppe und dem Schmetterling deren Ich?“

D.h. „Ich“ als wäre es ein Buchstabe, ein Glänzen, ein Strahl. „Ich“ und „Punkt“, und „Nichts“.

Kapterev schwieg. Aber Florenskij sagte, nachdem er nachgedacht hatte: „Selbstverständlich ist der Schmetterling die Entelechie von Raupe und Puppe“.

„Entelechie“ ist ein Terminus des Aristoteles, und einer der berühmtesten Termini, die er erfunden und philologisch eingeführt hat. Ein mittelalterlicher Scholast verpfändete dem Teufel seine Seele, nur damit er ihm, wenn auch nur in einer Traumvision, erkläre, was genau Aristoteles unter „Entelechie“ verstanden habe. Doch zwischen vielem anderem findet sich bei Aristoteles der Ausdruck, „die Seele ist *die Entelechie* des Körpers“. So ergab es sich für mich damals sofort aus der Antwort Florenskijs (und was hätte Florenskij denn anderes antworten können, wenn nicht eben das?), daß „der Schmetterling *eigentlich*, geheim und metaphysisch, die Seele von Raupe und Puppe ist.

So erfolgte diese kosmologisch erschütternde Entdeckung. Wir *entdeckten* zu dritt, so kann man sagen, die Seele der Insekten, früher, als wir sie noch beim Menschen entdeckt und *bewiesen* hatten.

Die Metamorphose des Insekts ist die Erscheinung der die Körper wechselnden Seele. Die "Entelechie" und "na samom dele" – von Rozanov kursiviert als Äquivalente hervorgehoben – sind jener "geheimnisvolle und metaphysische" Wechsel, den die metamorphotische Differenz in der literarischen Tradition der Metamorphose als Verfahren zwischen "eins" und "nichteins" zu Tage fördert. Der Scholast, der seine Seele an dem Teufel verpfändet, um zu erfahren, was jene „Entelechie“ sei, ist jener Jer. Varvarus, von dem Leibniz berichtet, es ist aber auch Faust, der Mephisto in der Studierzimmerszene für die "Tat" festhalten will, und von diesem in den Schlaf gewiegt wird. Im Anschluß daran geht es nun um die fundamentalen gemeinsamen Eigenschaften dieser Initiation und „Anfangstat“:

⁶¹¹Rozanov 1990, 636.

Сейчас – давай рассматривать, «что же она [душа] делает»?

[...] Что за странное... существо, бытие? «Не питающееся». Да долго ли они живут? Есть «мухи-поденки». Но, во всяком случае, – они, – и уже бесспорно *все*, – *совокуляются*. Значит, что «мир будущего века» по преимуществу опережается как «совокупление»: и тогда проливается свет на эту неодолимость, на его – ненасытность, и, «увы», или «не увь», – на его «священство», что оно – «тайнство» (тайнство – брака). Открытый – чем дальше, тем больше.⁶¹²

Jetzt schauen wir doch mal, „was sie [die Seele] denn tut“?

[...] Was für ein eigenartiges... Wesen, Sein? „Das sich nicht ernährt“. Und leben sie dann lange? Es gibt „Eintagsfliegen“. Aber auf alle Fälle – sie – und d.h. unstreitig *alle* – *begatten sich*. Das bedeutet, daß „die Welt des zukünftigen Jahrhunderts“ vornehmlich als „Begattung“ definiert wird: und dann verbreitet sich auch Klarheit auf ihre Unüberwindbarkeit, auf ihre Unersättlichkeit und – „oh weh“ oder „nicht oh weh“ – auf ihre Heiligkeit, weil diese „ein Sakrament“ (das Sakrament – die Ehe) ist. Je weiter dieses [Gesetz] offengelegt ist, desto besser.

Die "Tat" ist die Begattung (sovokuplenie); die Entelechie ist das Gleichgewicht der Geschlechter im sexuellen Vollzug, das "Sakrament" (tajnstvo) der Ehe.

Wenn Rozanov 1918 diese Konzeption einer revolutionären Gesetzgebung auf den Grundlagen der statuierten allgemeinverbindlichen Bedürfnisse der Natur verkündet, tritt er in Konkurrenz zur Revolution und zum avantgardistischen Ethos einer Reduktion auf das Notwendigste. Die "Welt des kommenden Jahrhunderts" (mir buduščego veka) ist freilich vor allem ein politisches Konstrukt und eine Utopie der Kunst. Rozanovs Konzeption einer ethisch akzentuierten Literatur geht der Avantgarde in jedem Falle voraus. Zurecht weist Rozanov darauf hin, daß er gerade in seinen späten Konzeptionen wieder auf seine Schriften der frühen neunziger Jahre (wie eben *Legenda* und *Sumerki prosveščeniija*) und die Ehekonzeption von *Semejnyj vopros v Rossii* zurückgreift. Trotzdem publiziert Rozanov diese Gedanken in Buchform immer wieder während der 1910er Jahre, also parallel zur Generation der Avantgarde. Die Avantgarde übt ethisch motiviert einen freiwilligen Verzicht auf künstlerische Verfahren wie Fiktionalität, Gegenständlichkeit, Formkanon, Tonalität, versucht aber damit eine Kunst jenseits ihrer Vereinnahmung durch die Ethik zu retten⁶¹³. Daß ihr das nicht gelingen kann, versucht Rozanov nachzuweisen: Es kann keinen Neuanfang aus dem Nichts geben, sondern nur einen Rückgriff auf ein früheres Gesetz, das wieder zur Geltung gebracht werden muß. Rozanov bejaht die Intention des Verzichts, aber nicht die utopische Zielsetzung in einer idealen Zukunft. Der Verzicht kann nicht das Ziel sein, sondern nur ein Mittel. Die ethische Geste der Avantgardegeneration gab immer nur einen Teilbereich der Kriterien von Kunst auf, um einen anderen dadurch zu erhalten und zu rechtfertigen, um Kunst überhaupt zu rechtfertigen und zu erhalten⁶¹⁴. Wenn im Futurismus die eingeführten Kriterien der Poetizität aufgegeben wurden, so doch nur um die Poetizität als solche durch diesen als Demonstration von Ethik motivierten Verzicht zu retten. Da der Verzicht auf Kunst nicht total sein konnte, wurden einzelne Kriterien gegen andere aufgerechnet bzw. in freier Konkurrenz gehandelt⁶¹⁵. Max Weber hat darin die Parallele zur Auseinandersetzung zwischen "Religiöser Ethik und Welt" erkannt und die Abhängigkeit dieses Handels-

⁶¹²Rozanov 1990, 636f.

⁶¹³Vgl. Adorno 1973, 44ff.

⁶¹⁴Vgl. zur Diskussion über die Notwendigkeit von Kunst nach 1917 Groys 1988. Die theoretischen Äußerungen z.B. Malevičs sind immer aus der Position eines Verteidigers der Kunst gegen das nur allzu berechnete Verlangen nach ihrer Abschaffung verfaßt, ohne daß deutlich wird, wer eigentlich dieses Verlangen geäußert hätte. Es handelt sich also in erster Linie um eine ethisch motivierte Selbstexamination des eigenen, moralisch permanent in Frage gestellten Tuns.

⁶¹⁵Vgl. Mannheim 1964, 566ff.

vorgangs von einer herrschenden Wirtschafts- und Sozialethik gesehen, deren Repräsentation die Kunst ist⁶¹⁶. Notwendig mußte deshalb auch eine Rückkoppelung an die Ethik stabiler gesellschaftlicher oder politischer Strukturen gesucht werden, welche die Verzichtleistung voraussetzten, damit aber auch in ihrem Wert als „semantische Geste“ negierten.

Rozanovs „Literatur“ demonstriert ebenfalls die Verzichtleistung auf Literarizität, trennt sie aber streng von ethischer Motivation. Alle ethischen Überlegungen Rozanovs bleiben von jener Kunst, mit deren Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten sie demonstriert werden, völlig unabhängig. Die Veränderung des Literaturbegriffs vollzieht sich durch den Schriftsteller in Abhängigkeit von den technologischen, ökonomischen, politischen, religiösen und sozialen Verhältnissen, deren Bindung an eine bestimmte Ethik jeweils analysiert wird. Rozanovs Absicht zielt dabei im Gegensatz zur Avantgarde nicht auf eine Neumotivierung und Rechtfertigung der Kunst (gipfelnd in einer nachrevolutionären Lebenswelt), sondern auf eine Restauration einer vergangenen Lebenswelt durch Konservierung einer zur Ethik erklärten Tradition, notfalls unter Verzicht auf Kunst. Rozanovs Ethik ist notwendigerweise auch keine Vernunft- oder gar Gesinnungsethik mit obsoletem Anspruch, sondern eine an religiöse und ständische Traditionen gebundene, die nicht durch Veränderung des Individuums, sondern nur durch die Vernichtung aller dieser Traditionen entsprechenden Realitäten auszulöschen ist. Dies hat nach der Revolution Šklovskij gerade in seinem Rozanov-Essay herausgearbeitet, in dem das „Erschauern“ der Aristotelischen Poetik selbst zum Ausdruck kommt vor der Konsequenz eines marxistischen Ethos, d.h. eine Ethosvorstellung die auf affirmierte Tugend reduziert ist. Nach dem Ende der unmittelbaren Geste (dem Revolutionsakt) wurde eine Einheit von Ethik und Ästhetik proklamiert, die sich in der offiziellen Kultur der Stalinzeit, aber ebenso in der Gegnerschaft zu ihr realisiert: im wertsetzenden Ethizismus der Akmeisten (beginnend mit dem „Heldentod“ Gumilevs und gipfelnd im „Martyrium“ Mandel'stams⁶¹⁷ und dem *Rekviem* der Achmatova), dem moralischen Rigorismus des Kuzminkreises (einschließlich der Obériuten) oder dem Kulturpessimismus Pasternaks nach 1925.

Rozanovs Literatur ist engagierte Literatur. Im Mittelpunkt dieses Engagements steht der Versuch einer insistierend und auf verschiedenen inhaltlichen und strukturellen Ebenen hervorgehobenen Textethik. Diese Textethik involviert den Rezipienten selbst direkt in den Text: der Leser wird angesprochen, er wird agitiert, beschimpft, provoziert, durch die verschiedensten hermeneutischen Ebenen vom Text in Anspruch genommen, von ihm als Teil seiner selbst engagiert. Durch das Engagement wird der Leser in einen Dialog integriert. Der Sprecher bricht durch einen ihm eigentlich fremden konzeptuellen Horizont in die Welt des Lesers, indem er nicht sein eigenes Engagement auf dem fremden Gebiet installiert, mitten in den Apperzeptionshintergrund des Rezipienten. Rozanov bedient sich nicht eigentlich des „fremden Worts“, das er dem Diskurs des Rezipienten entlehnt, sondern er bedient sich des „fremden Engagements“, des „fremden Ethos“, d.h. jenen möglichen ethischen Reaktionen, die der Text beim Rezipienten auslösen wird. Im Sinne Bachtins kann man für diese eine spezifische Dialogizität in Anspruch nehmen, sie sei Dialogizität fremden (ethischen) Engagements, in welcher das Verhältnis "der Grenzen von Text und Kontext" aufgegriffen wird⁶¹⁸, allerdings differenziert von der vermittelnden Instanz des "Worts" bzw. von fiktionalen Helden als Trägern des "(Roman-)Worts". Man muß folglich auch von einer Diktion von fremden Engagements ausgehen, welche ein latentes ethisches Diktat impliziert und deren formale Qualität als Verfahren es ist, daß sie noch nicht verbalsprachliches

⁶¹⁶Weber 1972, 348ff.

⁶¹⁷Vgl. Achmatova II, 166ff und N. Mandel'stam 1970 und 1972.

⁶¹⁸Bachtin 1979, 352.

Material bereits als Montage bündelt. Wenn "Frage und Antwort keine logischen Beziehungen (Kategorien) [sind]"⁶¹⁹, dann gibt es ein nichtlogisches Prinzip außerhalb des Textes: den eigentlichen Kontext, der sich nicht in Intertextualität und einer "außertextlichen dinglichen (verdinglichten) Wirklichkeit"⁶²⁰ erschöpfen kann, sondern unmittelbar die "Polyphonie" der Ethik offenlegt:

Der Kontext ist immer personalistisch (ein endloser Dialog, in dem es weder ein erstes noch ein letztes Wort gibt), in den Naturwissenschaften ist es das objektive (subjektlose) System.

Unser *Denken* und unsere *Praxis* – nicht die technische, sondern die *moralische* (d.h. unsere verantwortlichen Handlungen) – vollziehen sich zwischen zwei Extremen: den Beziehungen zum *Ding* und den Beziehungen zur *Persönlichkeit*. Von unseren (gnoseologischen und moralischen) Akten streben die einen zum Extrem der *Verdinglichung*, ohne es jemals zu erreichen, andere zum Extrem der *Personifikation*, ohne sie vollständig zu erreichen.⁶²¹

Rozanovs nach ethischen Gesetzen reglementierte Interaktion von Text und Leser ist "Polyphonie" ohne Stimmen, reduziert auf Polyvalenz. Es ist der Versuch einer Verbindung von "Verdinglichung" und "Personifikation" durch ihre wechselseitige Problematisierung als jedem Text zugrundeliegende Ethik. Jede Polyphonie ist an einen hohen Grad der Formalisierung gebunden; aus der Formalisierung wird ein Gewinn an semantischer Vieldeutigkeit geschöpft – was nicht bedeutet, daß jede semantische Vieldeutigkeit automatisch ein Gewinn sein wird. Was ein Gewinn an Möglichkeiten zur Konstruktion von Polyphonie ist, muß nicht auch ein Gewinn für den Leser bzw. die Interferenz von Text und Leser sein. Imitative Strukturen werden eingeführt und konventionalisiert, um die Konzentration des Rezipienten nicht vom Verfolgen der einzelnen Stimmen abzulenken. So wie der Bau der Fuge ist auch der Bau des Dostoevskijschen Romans eine sich selbst erfüllende Kompositionsform, welche von den Stimmen, die sie ausfüllen, als autonome Architektur nur sehr mittelbar beeinflußt wird. Ethische Autonomie mit einem hohen Grad an Humanität im Kunstwerk gleichzusetzen, bedingt wohl einen hohen Grad an Formalisierung, nicht aber notwendig eine Formalisierung durch die Regeln der Polyphonie. Nietzsches Übermensch ist die "sittliche" Applikation von Wagners Negation der Formalisierung. Sachs empfiehlt Stolzing in den *Meistersingern*, wie nach der "Regel" anzufangen sei: "Ihr stellt sie selbst/ und folgt ihr dann."⁶²² Rozanov führt diese Negation an ihr logisches Ende, indem er sie gegen ihre eigene Implikation wendet. Er verlangt, die Regel selbst in Frage zu stellen, dann erst folge man ihr – d.h., Infragestellung ist die einzige Regel, die ethisch zu begründen sei. Bei Rozanov unterbleiben alle konventionellen Techniken der Verarbeitung, des Sujets, der Verknüpfung und der Polyphonie. Trotzdem ist die Formalisierung – in der neuralgischen Konzentration auf die Negation der Form – als Kategorie für den Status des Texts als Kunstwerk konstitutiv. Rozanov schiebt nicht übereinander: er ersetzt. Er ersetzt jede architektonisch konventionalisierte Form durch deren Zerstörung. Er sieht in dieser Zerstörung nicht nur den Ausdruck der damit transportierten Expression, sondern eine moralische Pflicht und tragische Katharsis.

Форма: а я бесформен. Порядок и система: а я бессистемен и даже беспорядочен. [Долг: а мне всякий казался в тайне души комичным, и со всяким «долгом» мне в тайне души хотелось устроить «каверзу», «водевиль» (кроме трагического долга).]⁶²³

Die Form: aber ich bin ohne Form. Ordnung und System: aber ich bin systemlos und sogar unor-

⁶¹⁹Bachtin 1979, 352.

⁶²⁰Bachtin 1979, 353.

⁶²¹Bachtin 1979, 354.

⁶²²R. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* III, 2 (1976, 79); vgl. Nietzsche 1, 894f.

⁶²³Rozanov 1992, 145f. Vgl. auch Grübel 1993b, 216f, der von der "Negation der ethischen Norm" spricht.

dentlich. [Eine Pflicht: aber mir ist in der Heimlichkeit der Seele jegliche Pflicht (mit Ausnahme der tragischen Pflicht) komisch erschienen, und mit allen „Pflichten“ wollte ich in der Heimlichkeit der Seele ein „Intrigenstück“, ein „Vaudeville“ konstruieren.]

Der Dostoevskijsche Roman stellt (noch einmal) in Form einer riesenhaften Anstrengung als Ergebnis unmittelbarer Expression und Inspiration vor, was eigentlich Ergebnis höchst bewußter Architektur und Kunstarbeit ist. Er ist Tragödie und Vaudeville; er ist der leere Glaspalast, ein riesiges umhüllendes Konstrukt aus Glas und Stahl, das – streng von der nichtfiktionalen und sujetlosen Wirklichkeit abgeschirmt – das zu affirmierende polyphone Ideal der ethischen Beispielhaftigkeit birgt. In Rozanovs literarischer Ethik, für die der Transport des authentischen Erlebnisses und die Provokation zu einem ethischen Handeln (das selbst jenseits von Kategorien wie Gut und Böse, jenseits von Grenzen wie Innen und Außen, aus dem Text heraustritt) oberstes Gesetz wird, erscheint diese Bauweise als zutiefst unmoralisch. Der Autor im "polyphonen Roman" zieht sich auf eine Position zurück, in die der Rezipient unmittelbar keinen Einblick gewinnt, ja über die er, wenn er sich im Rahmen der Lektüre selbst in die Position des Autors vorzudringen hofft, systematisch irregeleitet wird. Er ist nur mehr der Benutzer eines Materials, das sich selbst genug ist, und das er seine konstitutive Aufgabe für die Architektur erfüllen läßt. Was P. Gülke unter Verweis auf Adornos Reflexionen über die Ablehnung der Polyphonie als eines selbstzweckhaften "Abarbeitens" des Materials zum Werk L. Janáček's notiert hat, läßt sich auf Rozanov applizieren.

Dergestalt erlauben die traditionellen Techniken der Verarbeitung das Kalkül mit dem Erlebnis des Hörers und den Schein einer Identität mit demjenigen des Komponisten; damit objektiviert sich ihnen der Umstand, daß das künstlerische Erlebnis nicht in seiner Totalität, sondern nur partiell vermittelt werden kann, vertreten sie als Praktiken des musikalischen Handwerks, mit deren Hilfe die Intention am Material sich „abarbeitet“ (eine Formulierung Th. W. Adornos, *Noten zur Literatur III*, Frankfurt/M. 1965, S. 157), die Entfremdung der Partner im Werk – so sub specie maestri, dem die volle Mitteilbarkeit eine moralische *conditio sine qua non* und deshalb jede „Verdeckung des Produktionsvorgangs durch das Produkt“ (Ders., *Versuch über Wagner*, München/Zürich 1964, S. 115) zuwider ist.⁶²⁴

Rozanov verdächtigt jede Art der narrativen Fortspinnung, der Ausbreitung, Erörterung von Themen usf. des ethischen Defekts. Er propagiert die Originalidee bis zur Expression der originalen Ideenlosigkeit; den Ausdruck der Inspiration auch im Falle der subjektiven Uninspiriertheit, wobei es wichtig ist, daß dieser Ausdruck auch und gerade ohne jede Anbindung an einen Kontext bestehen kann. Man könnte Rozanovs Projekt auf eine Dichotomie der abgearbeiteten Kreativität zuspitzen, die deutlich der historischen Situation Rechnung trägt. In dem Moment, da unter dem Eindruck der ethisch motivierten Verzichtsleistungen der Avantgarde (also des Verzichts auf Sujet, Fiktion, Gegenständlichkeit, Perspektive, Tonalität usf.) und der damit einhergehenden Destruktion des Autors, die Überzeugung entsteht, daß jeder Mensch kreativ sei und ein ethisch verbürgtes Anrecht auf ästhetische Verwirklichung habe – gerade in diesem Moment ist das Ziel von Rozanovs Arbeit, zu zeigen, daß er – als Autor – absolut un kreativ ist, daß er auf sein ethisch verbürgtes Anrecht auf ästhetische Verwirklichung zugunsten einer ethischen Expression als solcher verzichtet.

Die einzigen ästhetisch eingefärbten Formen der ethischen Expression, die von Rozanov akzeptiert werden, sind die direkte Repetition und die Intensivierung des expressiven Nachdrucks – Verfahren, die in Rozanovs Praxis weniger formalisieren als sie Nietzsches Metapher des "Mit-Dem-Hammer-Philosophierens" aufgreifen. Indem Rozanov Themen in immer

⁶²⁴Gülke 1979, 31.

extremere Lagen führt, Ideen immer provokanter formuliert, die extremen Anforderungen an den Leser für den Nachvollzug seiner Texte immer mehr steigert, läßt die Expression die körperliche Strapaze fühlbar werden. Normverletzung und die Anspannung gegenüber einem immer nur fast spielbaren Text dienen als Äquivalente einer immer nur haptischen Formulierung des Ethos. So wie Janáček es als eine Zumutung für den expressiven Geist und eine ethisch nicht zu verantwortende Vorgehensweise sah, sich akademisch im Fugenschreiben zu üben, um damit eine handwerkliche Kompetenz zu unterstreichen, so verurteilt Rozanov das Konstrukt des polyphonen Texts, der Invention zum Zwecke einer stimmigen Bearbeitung und Durchführung des Materials. Die Handwerklichkeit der tradierten Fiktionsprosa, ihre Architektur wie Eisenträger und Glasplatten bereitstellenden Sujets, an denen sich ethische Wertmaßstäbe „abarbeiten“, sind, folgt man Rozanovs früher Dostoevskijinterpretation, zur Kolportage ihrer selbst geworden. Vieldeutigkeit erscheint aus dieser Perspektive als Verkleidung von Wertlosigkeit. Rozanovs "Produkt", sein ethischer Text, versucht den Produktionsvorgang permanent offenzulegen; entweder indem er ihn thematisiert, meistens aber indem er ihn aus dem Kontext ästhetischer Kompetenz heraus isoliert. Die Abfolge sich gegenseitig desintegrierender Kurztexte manifestiert den Unwillen des Autors, die authentische und ethisch vollständige Mitteilbarkeit an das Kunstprodukt selbst zu binden. Literarisches Ethos erweckt keinen prozessualen, sondern einen permanenten Eindruck, der sich gezielt um die Intensivierung der expressiven Verunsicherung im Verhältnis von Autor und Leser bemüht. Der Leser erhält vom Autor nur eine einzige Sicherheit, nämlich daß die Ethik des Kunstwerks auf die Ethik der künstlerischen Arbeit des Autors reduziert wird. Diese Fortschreibung in der minimalisierten Position der ethischen Redundanz verdeutlicht auch jenen Fortschritt, den Rozanovs Denken als auktoriale Aufrichtigkeit der Intention noch über Nietzsche hinaustreibt. Während Nietzsche seine Ethik *Jenseits von Gut und Böse* ausschließlich durch die expressive Freiheit des Autors motiviert, der als Ausnahmemensch aus der "Herde" heraustritt, nutzt Rozanov den Funktionszusammenhang des literarischen Kunstwerks, innerhalb dessen der Autor nur eine (und die nicht am wenigsten fragwürdige) Instanz ist. Die – moralische – Freiheit und Autonomie, die sich der Autor Nietzsche zubilligt, billigt Rozanov auch dem Leser und vor allem dem Text, ja sogar den Löchern zwischen den Texten selbst zu. Die Koordination von Satz und Folgesatz, Text und Folgetext, von Autor und Leser, von Satz und Leser, von Satz und Autor usw. wird vom ethischen Zweck der Koordination selbst gesteuert, um eine verzahnte Polyvalenz jenseits absoluter Werte vorzuführen.

Literarisches Ethos perspektiviert durch den Akzent (ustanovka) auf der Reliabilität der Wahrhaftigkeit. Der Sündenfall der literarischen Arbeit für Rozanov ist die kompositorisch selbstwertige Einrichtung der Invention unter der Vorgabe einer formalen Strategie, und sei diese auch ethisch motiviert (wie z.B. der polyphone Text); die "Zurichtung zum Werk"⁶²⁵ soll durch das Wirken des literarischen Ethos vermieden, und dort wo sie strukturell bedingt nicht ganz vermeidbar sein kann, bloßgelegt werden.

Abschließend kann eine ethische Hermeneutik in der bloßgelegten Konkretisierung der These vom „Ende der Literatur“ jenseits des paradoxalen und somit „uneinholbaren“ Endes der Literaturgeschichte erprobt werden. Innerhalb einer solchen Hermeneutik könnten Rozanovs Texte als Epiloge zu den Epilogen in der Literatur des 19. Jahrhunderts verstanden werden. Im Epilog arbeitet die realistische Literatur die Unmöglichkeit auf, mit ihren eigenen Implikationen „fertigzuwerden“. Im Epilog zu *Podrostok* fragt der Kommentator und implizite erste Kritiker des Romans Nikolaj Semenovič (der Jüngling – Arkadij – hat ihm das Manu-

⁶²⁵Gülke 1979, 36.

skript seiner Aufzeichnungen mit Bitte um Stellungnahme zugesandt), wie noch ein Familienroman und damit ein im Aristotelischen Sinne auf den tragischen Mythos konzentriertes Fiktionssujet geschrieben werden sollte, wenn es keine Familie als konkrete, nichtfiktionale ethische Norm mehr gibt⁶²⁶. Da sich die Literatur nicht mehr über ihr Sujet selbst auflöst, muß sie vom Epilog aufgelöst werden. Die sittliche Konkretion, die durch den Epilog geleistet wird (sei es nun in Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* und *Podrostok* oder auch in Tolstoj's *Vojna i mir*) wird bei Rozanov weiter getrieben zur Forderung nach konkreter Sittlichkeit, in der sich die Literatur auflöst. Eine Literatur, die nur mehr aus Epilogen und Epigraphen zu sich selbst besteht, ist freilich kein autonomes Konstrukt mehr, sondern funktioniert nur mehr im Bezug auf ein durch den Epilog zu Negierendes.

Ein ununterbrochener Epilog entspricht letztlich als Verfahren der Auto-Perebase (dem Dazwischentreten des Individuums) und der Auto-Parabase (dem Dazwischentreten des Kollektivs), die vollkommen miteinander verschmelzen. V. Šklovskij definiert die Perebase in seiner Tolstojanalyse als konstitutives Kunstmittel des realistischen Autors, der die Bedingtheit des Erzählens zum autothematischen Verfahren erhebt und damit das Erzählen in seinem ästhetischen Anspruch beständig mithilfe ethischer Argumente in Zweifel zieht⁶²⁷. V. Ivanov nennt die Parabase in seinem Essay *Gogol und Aristophanes* das wichtigste ethische Verfahren, das die russische Literatur – über Gogol's *Revizor* – aus der griechischen Poetik übernommen habe. Die Wechselrede zwischen dionysischem Schauspieler und Chor wird in das dramatische Modell eines (Groß-)Stadttexts übersetzt und löst die Literatur so aus dem ethischen Kanon einer an die Familie gebundenen literarischen Moral (wie sie – hier folgt Ivanov Nietzsche – erst seit der „neuen Komödie“ des Menander vorherrscht). Über ein kollektives "demotisches, richtendes Lachen", durch welches die kollektive Rezeption das "ganze Schauspiel leitete", wird der Dichter bzw. Autor enteignet und entmachtet⁶²⁸. "Das Volk als Kollektivperson, seine Politik und Sitten" reißen in der Parabase die Literatur an sich⁶²⁹.

Das definitive Ende läßt sich nur durch ein ununterbrochenes Dazwischentreten zum Text ausweiten. Die Unterbrechung ohne ein zu Unterbrechendes ist freilich ebenso paradox wie der Epilog ohne vorausgehenden Text. Rozanov schiebt die Motivation für seine Literatur zwischen diesen beiden Polen des Epilogisierens und der Perebase/Parabase beständig hin und her. Es geht dabei nicht mehr, um ein sinnvolles Konstrukt, sondern nur mehr um das markieren eines Trachtens, jenen paradoxalen Funktionen gerecht zu werden, nach denen Rozanovs Kunstdenken seine Literatur "kak grob moj" (wie meinen Sarg)⁶³⁰ ausgetragen hat. Rozanov steckt seine konkrete Sittlichkeit im Epilog und durch den Epilog ab. Griechisch "ἐπὶ λόγον" (mit dem Akkusativ der Richtung) markiert eine Strecke, welche diesseits "bis zum Logos, bis zur Rede, bis zur Literatur" reicht – bis an die Grenze, ohne sie jedoch zu überschreiten. Auch jenseits dieses „Logos“ besteht ein ebenso exakt abgegrenztes Feld, die Metalogik bzw. Metaphysik. Diesseits aber dehnt sich der Epilog der Epiloge, in tausende Arme differenziert wie das vegetationsreiche Delta eines trägen, riesigen Flusses, welcher hinter der Kultur von Alexandrien, Venedig oder Petersburg hinaus in den Ozean versandet und schwimmt.

⁶²⁶Vgl. Bulgakovs *Filozofija chozjajstva* 1912; zu Dostoevskij Braun 1961, 16-25 und Hansen-Löve 1988.

⁶²⁷Vgl. Šklovskij 1928, 113ff; vgl. dazu auch Hansen-Löve 1978, 285.

⁶²⁸Als Reaktion auf diese Selbstdestruktion macht Rozanov in Gogol's Kunst zurecht auf die konstitutive Ästhetik der Nekrophilie zum Zwecke dionysischer Kompensation aufmerksam; vgl. Rozanov 1989, 392. Rozanovs Texte sind selbst zumindest „nekrophag“, soweit sie in ihrer Epilogik, Perekbatik und Parabatik die „tote“ Literatur verschlingt.

⁶²⁹Ivanov 1933, 618f.

⁶³⁰Rozanov 1990, 214.

III. Konservativismus und Diskursethos V.V. Rozanovs politische Literatur

1. Ethischer Diskurs und ethische Bedingtheit

Der Literat Rozanov tritt vor dem Wahrnehmungshintergrund der Publizistik in Erscheinung. Er thematisiert einerseits das Problem seiner Zugehörigkeit zur Literatur und setzt damit den Literaturbegriff selbst in eine jeweils von der Wahrnehmungsperspektive bestimmte Abhängigkeit. Andererseits macht er sich thematisch abhängig von Diskursen, die auf diesem Wahrnehmungshintergrund fluktuieren. Rozanovs Literatur ist Ausdruck der Bedingtheit ihrer Abhängigkeit vom Diskurs, dessen sie sich bedient und auf/mit dem sie erscheint. Der wichtigste Diskurs für Rozanov ist der politische Diskurs, wobei die Integration in den politischen Diskurs der konservativen russischen Presse der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts (*Russkoe obozrenie*, *Graždanin*, *Den'*, *Novoe vremja*) entscheidend wird und eindeutige Akzente (*ustanovka*) für den diskursbildenden Wortschatz setzt. Wenn Rozanov später Texte nicht für und in der konservativen Presse schrieb, dann weil er etwas dort aus inhaltlichen oder ideologischen Gründen nicht veröffentlichen konnte – nicht weil er einen grundsätzlich anderen Diskurs gewählt hätte. Das impliziert, daß jede eigenständige Veröffentlichung nicht nur als autonome Erscheinung rezipiert werden kann, sondern immer auch als Kritik an den unzureichenden Veröffentlichungsmöglichkeiten bei anderen Erscheinungsorten und Publikationsorganen sein muß, in deren Rahmen ein bestimmter Text nicht erscheint oder nicht erscheinen kann. Dies betrifft in letzter Konsequenz auch die „private“ Literatur von *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja*, die sich immer wieder explizit vom Wahrnehmungshintergrund der Publizistik und ihrer spezifischen Diskurskonventionen distanzieren muß, als ein literarischer Diskurs, der, so wie er ist, dort gar nicht veröffentlicht werden konnte. Umso auffälliger ist, daß Rozanovs ideologische Positionen, wenn auch oft notatahaft oder aphoristisch verkürzt, auch in dieser „privaten“ Literatur fast unverändert bleiben¹. Nur auf dieser Metaebene einer Parodie des Wahrnehmungshintergrunds, der Kritik an der Bedingtheit kann sie sich von der Bedingtheit der Publizistik und des politischen Diskurses lösen. Und auch dies geschieht nur durch den formal parodistischen Wechsel der Diskurse innerhalb eines Texts, also den beständig explizierten und proklamierten Unterschied zwischen Berufsdiskurs und Privatediskurs. Nirgends aber gibt es die Möglichkeit eines Wechsels der Ideologie. Auch die Literatur des "Privatdenkers" Rozanov ist diejenige eines konservativen Publizisten, der literarisch abhängig ist vom politischen Diskurs. Diese Abhängigkeit erlaubt einen fließenden Wechsel zwischen zwei grundlegenden Stilebenen, die einander wechselseitig aufgreifen, zitieren und beschreiben können; der Stil von Rozanovs Literatur liegt in der Differenz von zwei widersprüchlichen Einstellungen zu einem Diskurs: einer affirmativen und einer parodistischen. Rozanov proklamiert dafür eine konservative Ästhetik, die dieser Bedingtheit offen Rechnung trägt und selbst Position bezieht.

Стильные вещи суть окончанные вещи.
И почему они уже мертвы. И почему они уже вечны.
Почему что они не станут изменяться. Но всегда останутся.²

¹Vgl. zum Verhältnis von Denken und Literatur im Diskurs des antiakademischen "Privatdenkers" im 19. Jahrhundert Deleuze 1991, 11-14.

²Rozanov 1990, 571.

Stilvolle Dinge sind vollendete Dinge.
 Und deshalb sind sie bereits tot. Und deshalb sind sie bereits ewig.
 Deshalb werden sie sich nicht ändern. Sondern immer bestehen bleiben.

a. Politischer Diskurs und politische Literatur

Führt man zur Beschreibung geistesgeschichtlicher Traditionen die Begriffe Ideologie oder Politik ein, so stellt sich sofort das Problem ihrer Darstellbarkeit in Texten und somit ihrer Lektüre. Werke politischer Theorie, monographische Darstellungen politisch-historischer Vorgänge, biographische oder gar autobiographische Schriften von oder über Politiker können Teil der Literatur sein. Vor allem in der lateinisch humanistischen Tradition nehmen einige Mustertexte dieses Genres (Cicero, Cäsar, Sallust) einen wichtigen und stilbildenden Rang ein, der sich etwa in ihrem didaktischen Status als Schullektüre manifestiert. Als Gymnasiallehrer hat Rozanov diese Texte „unterrichtet“. Als literarische Werke entwerfen diese Genres stilbildende Diskurse oder bedienen sich nicht nur rhetorischer, sondern auch bestimmter künstlerischer Konventionen³. Die Reabstrahierung dieser literarisch künstlerischen Ausführung auf eine vom Genre von vornherein wiederum zum Gehalt erhobene Summe von Sätzen einer Theorie oder einer konsistenten Ideologie kann gerade dem Literaturhistoriker zur Analyse seiner Lektüre nicht genügen. Ebenso einfältig scheint die aufklärende Überprüfung von politischer Rhetorik ex post, also eine Lektüre, welche die Bedeutung des Gesagten nicht aus dem Wörterbuch, sondern aus der Rezeption von nachgeordneten Fakten zu bestimmen versucht⁴. Hier wird Literatur als Vorwegnahme der Wirklichkeit nicht nur an dieser ihrer Zukunft überprüft, sondern auch gemessen, d.h. bewertet⁵. Auch wenn z.B. die Frage nach der politischen oder religiösen Geschichte im Zentrum des Lektüreinteresses stehen sollte, so wird diese historische Quelle nicht unabhängig von ihren künstlerischen oder literarischen Qualitäten rezipiert. Nicht jeder politische Diskurs ist korrekt durch seine Rezeptionsgeschichte beschreibbar, wie das Beispiel Nietzsches bis herauf in die Postmodernediskussion lehrt⁶. Besonders problematisch wird die Lektüre von politischem Denken dann, wenn es sich selbst inhaltlich strikt antiutopisch oder jedenfalls nicht perspektivisch definiert⁷. Ein solches nicht perspektivierendes und daher nicht perspektivisches, verbreiterndes, vereinnahmendes, die Ränder auflösendes Denken ist der Konservatismus des 19. Jahrhunderts⁸. Das Argument von Marx, daß es sich bei der Verweigerung von Perspektivierung nur um eine besonders kokette Form sophistischer Dialektik handle, die historisch schnell in einer Sackgasse ende⁹, ist von der Position einer objektiven Kritik nicht leicht zu entkräften. Historisch ist es jedoch, über sehr viel längere Zeiträume als Marx ansetzte, zumindest belanglos. Der Konservatismus hat durchaus eine dialektische Weiterentwicklung, wenn auch ausschließlich pragmatischer Art, zugelassen. Diese Weiterentwicklung zeigt sich mehr an der Reservierung bzw. Hinzugewinnung von Kompetenzen als an der aktiven Beeinflussung der Ereignisse, wie sie Marx' Identifikation

³Vgl. zu dieser „lateinischen“ Tradition des politischen Diskurs der russischen Kultur Rozanov 1990, 523f; neuerdings dazu Averincev 1981, *Religija i literatura*, 5-33.

⁴Zu den beiden hier skizzierten Versuchen einer Rehabilitation des Erzählens von politischer Geschichte im 18. und 19. Jahrhundert, das seine eigene Problematik wiederum „erzählerisch“ mitreflektiert (etwa durch Dilthey oder Foucault) vgl. H. White 1986, 277ff; 303ff.

⁵Zum Problem der Kategorie des „Bewahrheitens“ von Literatur vgl. Rozanovs Gogol'-Interpretation in Rozanov 1990b, 225ff; dazu Erofeev 1987.

⁶Vgl. Glatzer-Rosenthal 1986, 13ff, vgl. auch de Man 1988, 118ff: „Genese und Genealogie“.

⁷Darauf weist bereits Aristoteles in seinen Ausführungen zur „angemessenen Redeweise“ für Metaphysik und Politik, d.h. von Disziplinen jenseits mathematischer Genauigkeit; vgl. Aristoteles *Met.* 995a; vgl. auch Hager 1972, „Grundaussagen über den Menschen bei Aristoteles“.

⁸Vgl. Mannheim 1984.

⁹Vgl. Marx 1982, 26f; 119ff.

von Politik mit Geschichtsdenken einforderte. Auch der Druck auf die Ereignisse wird vom konservativen Denken als nichtperspektivisches und daher auch als fatalistisches System betrachtet¹⁰. Konservative Kompetenz erstreckt sich gerade auch auf ihre Präsentation als Text, auf die Bedingtheit ihres Auftritts unter Druck, auf ihre Didaktik und ihre wertungsimmanente Vermittelbarkeit. In der russischen Kulturgeschichte ist die ideologische Lektüre von konservativen politischen Diskursen besonders gepflegt worden; dies gilt vor allem für die spezifische, sich auf Belinskijs Vorbild berufende, fortschrittliche „Tradition“ der russischen Kulturkritik und in besonderem Maße auch für die „linke“ Publizistik der russischen Emigration des 19. Jahrhunderts (Gercen, Ogarev, Bakunin). Es gilt, ohne jede Ironie, auch wieder für die offizielle Literaturgeschichtsschreibung während siebzig Jahren Sowjetherrschaft, die sich besonders um eine ideologische Kritik konservativer Positionen des 18. und 19. Jahrhunderts bemühte¹¹. Daß der Blick auf Rozanov durch ideologische Vorbehalte versperrt war, wird hier keinesfalls durch objektivierende und relativierende Darstellung verborgen, sondern in offener, in sich ebenso parteiischer wie konsistenter Argumentation herausgestellt¹². Derartige Ablehnung oder „Verwerfung“ des konservativen Diskurses kann als diesem implizite und adäquate Reaktion verstanden werden, und verleiht ihm einen Aspekt ambivalenter „Aktualität“, den er inhaltlich so dezidiert verweigert.

Integriert man politische Diskurse in die Literatur, so muß seitens der Literaturwissenschaft deutlich unterschieden werden zwischen der Diskursanalyse einschließlich der Ideologiekritik und der Frage nach dem Ethos¹³. Diskursanalysen sind Untersuchungen von kollektiven Kommunikationsformen und können deshalb entweder auf der Basis einer pragmatischen Typologie oder der Statistik geführt werden. Diese sozialwissenschaftlichen Analyseformen erscheinen oft mühsam, wenn sie von der Literaturwissenschaft nur benötigt werden, um Anlehnungen nachzuweisen, die z.B. ein bestimmter Autor aus einem beschreibbaren kollektiven Diskurs oder einer Ideologie vorgenommen hat¹⁴. Die in dieser Hinsicht dem Strukturalismus entlehnte Arbeitsmethode Foucaults geht sogar davon aus, daß sich bereits alle Merkmale, die zur Beschreibung eines Diskurses (auch in seiner kollektiven Realität) notwendig sind, in einem bestimmten untersuchten und ausgewählten Textkorpus selbst vorfinden, ohne daß es dazu nötig wäre, das Textkorpus mehr als punktuell zu untersuchen¹⁵. Diese Vorgehensweise wird dann, um die Verwirrung vollständig zu machen, auch als pragmatisch bezeichnet – obwohl es sich bei ihrem Ergebnis in jedem Fall um eine Tautologie handeln muß¹⁶. Man könnte diese methodentautologische Beschreibungsweise von Diskursen und Ideologien in der Tradition des Foucaultschen Konstrukts von "Episteme" den Diskurs über den Diskurs nennen¹⁷. Er hat metaideologische Struktur und ist seinerseits nicht konfliktfähig. Auf

¹⁰Vgl. Mannheim 1984.

¹¹Vgl. die *Istorija russkoj kritiki* von 1954-1958 und darin besonders den Beitrag von G. Fridlender in 1958, 405ff über die russische Kritik um die Jahrhundertwende.

¹²Auch die Symbolismusforschung der Tartuer Schule war nicht nur selbst ideologiekritisch im politischen Diskurs der Sowjetunion, sie betonte durchaus den Wert ideologiekritischer Analysen der Literatur, z.B. des Schaffens und der Rezeption Bloks. Umso erstaunlicher ist es, daß die sowjetische Ideologiekritik speziell zu Rozanov nur einen, auch im marxistischen Sinne, völlig uninspirierten Artikel hervorgebracht hat: Latynija 1975, 196-206; zur Kritik an Latynija vgl. Crone 1978, 136.

¹³Vgl. Menke in Maresch 1983, 392.

¹⁴Vgl. Vološinov 1975, 180ff und Link/Link-Heer 1980.

¹⁵Foucault beschreibt seine Arbeitsmethode bereits in seiner Studie über die Diskurse des Wahnsinns (bzw. über den Wahnsinn als Anti-Diskurs) im 17.-19. Jahrhundert, radikalisiert sie jedoch noch weiter in der „Archäologie“-Konzeption seiner mittleren Werke und im Essayismus seiner späten Schriften; vgl. dazu Dreyfus 1984, 66ff..

¹⁶Vgl. Culler 1982, 26f.

¹⁷Vgl. Fohrmann/Müller 1988, dazu darin bes. Müller 235ff und Link 284ff. Die dekonstruktivistische Literaturtheorie versteht in der wechselseitigen Vertauschung der Hierarchien von Schrift und Sprechen den Diskurs über den Diskurs nicht als Akt der sekundären oder tertiären Beschreibung und Analyse.

diese hier offenbar werdende Problem haben bereits Bachtin/Vološinov verwiesen, als sie auf die Grenzen einer rein lexikalischen Bestimmung von Diskursen aufmerksam machten¹⁸. Diskurse, ob als Soziolekte (und damit als Ausdruck von instabilen Hierarchien) oder als Fachsprachen beschrieben, sind immer Träger von Konkurrenz¹⁹. Daß sich aber innerhalb von Konkurrenzen immer die pragmatisch oder gar absolut beste aller möglichen Lösungen durchsetzen würde, behauptet heute nicht einmal mehr der Neopositivismus der Popper-Schule²⁰. Und auch der Marxismus hat spätestens seit Lenins Theorie des Kriegs von einer solchen „impliziten Fairness“ der Diskurse abgesehen²¹. Eine wichtige These des Poststrukturalismus war, das „Literarische“ der Diskurse sei nun gerade jener sprachimmanente Rest, der erhalten bleibe, wenn man von der Funktion von Diskursen für gesellschaftliche oder ideologische Konkurrenz einmal absehe²². Dies hatte zwei Konsequenzen. Erstens wurde die formale Linguistik de Saussures ermächtigt, Gebilde zu untersuchen, die weit größer und komplexer sind als Sätze. Zweitens führte der radikale Dualismus von Diskursästhetik und Diskursideologie zu einer Position, die das lexikalische und pragmatische (Gesten usf.) Material von Diskursen für irrelevant erachtet, was ihre Intention (nämlich Durchsetzbarkeit innerhalb von Konkurrenzen) anbelangt²³. Dieser Dualismus gipfelt im Werk M. Foucaults, das letztlich als Forderung nach einer Literaturwissenschaft der Diskurse verstanden werden muß, die von der Literatur selbst vollkommen absah, bzw. sich im Bekenntnis der Machtlosigkeit der Literatur gefiel²⁴. J. Derrida brachte dies auf die Formel des Aufschubs, der "différance", die von ihm in dieser Hinsicht auch sehr bestimmt angewandt wurde. Die Differenz der Zeichenbegriffe von Peirce und de Saussure wird noch einmal als Nenner unter den Zähler des Foucaultschen "Episteme" geschoben. Die Interferenz dieser Differenzie-

sondern vielmehr als primäre, unkontrollierbare Instanz. Derrida 1978 identifiziert den Diskurs über den Diskurs am Beispiel Nietzsches sowohl mit dem rhetorischen Stilbegriff als auch mit dem Freud'schen "Vorbewußten". De Man 1988, 146ff sieht ebenfalls am Beispiel Nietzsches eine "Rhetorik der (Selbst)Persuasion" am Werk, welche die Unmöglichkeit des bewußt vorgenommenen, manipulierenden Eingriffs in den eigenen Diskurs über den Diskurs nachweisen will. Vgl. dazu auch die Versuche in der Nachfolge Nietzsches den Metadiskurs als Manifestation des Individualstils zu charakterisieren; vgl. Chvatik 1987, 127ff. In Rozanovs auf einen 25. Dezember datierten Eintragung heißt es: "Стиль есть то, куда поцеловал Бог вещь." (Rozanov 1990, 570: Stil ist dort, wo Gott ein Ding geküßt hat.) Der implizite Verweis auf die Großinquisitorparabel und damit auf die Dichotomie von küssendem Schweigen (Christus) und sprechendem Mund (Großinquisitor), definiert den Diskurs vor allem als das in jeder Hinsicht Unküßbare, das „lästerliche“ Wagnis und verweist damit auch auf die von Nietzsche gezogene Konsequenz: die notwendige Nichtanerkennung der Existenz Gottes durch jede Art des Diskurs. Rozanov ist nicht bereit diese Konsequenz auf sich zu nehmen. Die Datierung des Satzes auf den Weihnachtstag weist auf den phallischen Kuß Gottes in der Zeugung des Sohnes, der in der Geburt des Sohnes zum „Stil“, zum neu wachsenden Reis wird.

¹⁸Vološinov 1975, 119ff.

¹⁹Vgl. den Aufsatz "Die Konkurrenz auf dem Gebiete des Geistigen" von K. Mannheim, in Mannheim 1964, 566-613.

²⁰Vgl. Popper/Eccles 1982, 664f.

²¹Vgl. Kondylis 1988; vgl. zum Begriff einer dem utopischen impliziten Fairneß in der Tradition E. Blochs und Marcuses (und neuerdings auch Habermas *Theorie des kommunikativen Handelns*) im russischen „postmodernen“ Kontext der Auseinandersetzung mit der Wiederentdeckung Rozanovs Suchdol'skij 1992, 15-23.

²²Vgl. dazu vor allem die Foucaultinterpretation von J. Baudrillard 1983 [1977] und die philosophische Rechtfertigung dieser Positionen in der Kantlektüre von Lyotard 1983. Damit einhergehend kam es zur Wiederbelebung einer Debatte über Erscheinungsweisen der „reinen“ Ästhetik, z.B. der Ästhetik des Naturerhabenen, des "l'art pour l'art" usf.

²³Vgl. zu den neueren Ansätzen einer intellektuellen Regulierung von "Politischer Korrektheit" das diesem Thema gewidmete Heft 12 von *Texte zur Kunst*.

²⁴M. Frank in Fuhrmann/Müller 1988, 25-44, bes. 32ff. Frank ist ein problematischer Interpret, trotzdem möchte ich ihm gerade angesichts von Foucaults vereinzelt Versuchen von literarischen Interpretationen hier beipflichten. Die Lektüre Mallarmés in *Les mots et les choses* ist vom Konzept der Diskursanalyse ausgeklammert. Die auch deutsch gesammelt vorliegenden *Schriften zur Literatur* vereinigen verschiedene ältere Vorworte u.ä., die deutlich bestätigen, daß Foucault Literatur nicht im Rahmen seiner Diskursanalysen und der rekonstruktiven Epistemologie rezipierte, sondern als ästhetische Objekte einer selbstreferentiellen und autonomen Kunst.

rungsmöglichkeiten ist gleich der literarisch-künstlerischen Ambivalenz²⁵. Derrida wertete sein Vorgehen jedoch durch eine hermeneutische Verschiebung auf. Für ihn ist nicht das Ergebnis seiner differenziellen Entfunktionalisierung des Diskurses die Literatur (bzw. das spezifisch Literarische der Literatur), sondern der Vorgang des Differenzierens (zwischen "hoch" und "tief"²⁶), wobei nicht ganz deutlich wird (und hier dringt eine metaphysische Kategorie ein), wer an dieser Differenz so interessiert sein könnte. Weil nicht deutlich werden darf, wer warum Diskurse zu welchen Zwecken benutzt, ist Derridas Konzeption von Literatur (z.B. in Hinblick auf den historischen moralkritischen Diskurs Nietzsches) immer in der Gefahr einem Geschichtsfatalismus zu verfallen, der dann auch entsprechend fatalistische Diskurse nach sich zieht²⁷. Da alle Diskurse (soweit sie Objekte der "différance" sind) der Konkurrenz enthoben existieren, verwirklichen sie auf der Ebene der Diskurse die absolute Dialogizität im Sinne der Polyphonie Bachtins²⁸. Daß alle Diskurse gleich und gleichberechtigt sind, führt allerdings auch dazu, daß kein einziger mehr sinnvoll kritisiert werden kann (bzw. „muß“). Diese Entpragmatisierung erwünscht sich Derrida als Ausdruck der „Gerechtigkeit“, jenem hohen Ideal von Literatur, mit dem er die totale Absenz ethischer Normen im Prozeß seiner Diskurstheorie fast schon mystisch-religiös zu kompensieren hofft²⁹.

Einen anderen Vorschlag zur Diskursanalyse hat 1971 C. Morris für seine Zeichentheorie auf linguistischer Ebene unterbreitet. Er entwirft eine Typologie von Prädiktionen als dominanten Merkmalen von Diskursen, die letztlich in ein Schema von sechzehn Diskurstypen einmünden³⁰. Abgrenzungen zwischen diesen Typen bilden die Kategorien von Modalität ("mode") und Gebrauchsart ("use"). Die vier modalen Möglichkeiten ("designative", "appraisive", "prescriptive" und "formative" als Einstellung) werden jeweils kombiniert mit den vier Möglichkeiten ihrer Anwendung: "informative", "valuative", "incitive" und "systemic". Die Kombination aus präskriptivem Modus und valuativem Gebrauch bezeichnet Morris als Kennzeichen des politischen Diskurs, diejenige aus appraisivem und valuativem als Kennzeichen des poetischen Diskurs, diejenige von appraisivem und incitivem als Kennzeichen des ethischen ("moral") Diskurses³¹.

Ein politischer Diskurs, der in einen poetischen überführt oder literarisch, das Kriterium der Poetizität erfüllend, dargestellt werden soll, thematisiert also den Modus "prescriptive" mithilfe des Modus "appraisive". Die valuative bzw. valuierende Intention dagegen bleibt stabil und kann nicht durch Differenz der Gebrauchsstruktur des Diskurses offengelegt werden. Andererseits unterscheidet sich der ethische Diskurs in beiden Komponenten vom politischen und teilt zusätzlich auch den Modus mit dem poetischen Diskurs. Definiert man nun eine Literatur der Diktion, die auf der Dominanz eines ethisch organisierten Diskurses aufbaut, so kann dieser von einem politischen Diskurs abgegrenzt werden. Der politische Diskurs aber bildet den kollektiven Ausgangsdiskurs, der mithilfe umgewerteter valuativer Prädikationen in einen ethischen übersetzt werden kann,

²⁵Vgl. Derrida, 1976, 99f.

²⁶Vgl. Derrida 1976, 99. Derrida bezieht sich dabei (implizit) auf die Kurztexte Nietzsches in *Menschliches Allzumenschliches* I, 5. Hauptstück "Anzeichen höherer und niederer Cultur"; Nietzsche 2, 187ff.

²⁷Vgl. hierzu vor allem die Texte bzw. die "Bücher" von E. Jabès, die sich jeder Temporalität entheben und ihre Interpretation durch Derrida 1976, 102ff.

²⁸Vgl. dazu de Man 1984, 113f.

²⁹Derrida 1983, 343ff. Ein ähnliches Problem der Unschärfe des Ethikbegriffs scheint auch in E. Lévinas Philosophie auf; vgl. Ingold 1992, 195ff. Derrida kritisiert in einer jüngeren Arbeit über W. Benjamin (deutsch 1992) seinen früheren Ansatz und fordert nun einen juristisch und politisch zuverlässig "gerechten" Diskurs, ohne allerdings selbst positive Kriterien dafür nennen zu können. Der Diskurs der "Gerechtigkeit" ist somit nur durch eine Grenze definiert als jener Diskurs, der gerade noch von den Benutzern des Diskurses als tolerierbar betrachtet werden kann; vgl. Derrida 1991, 40f.

³⁰Morris 1971, 203f.

³¹Zima 1980, 167.

wobei dieser ethische Diskurs literarische Merkmale (sowohl rhetorischer als auch poetischer Art) aufweist. Bis zu diesem Punkt läßt sich Morris Klassifikation mit den formalen Aristotelischen Kategorien (Politik, Ethik, Poetik) und ihren Definitionen aus den hierarchisierten Kombinationen ihrer selbst ohne Schwierigkeit verbinden.

Mit diesem Ansatz ließe sich auch ein Aspekt der Derridaschen Diskurshermeneutik koppeln, insofern man bereit ist, Derrida (wie er selbst es tut) als marxistisch zu interpretieren. Für die "différance" wäre die Übersetzung, z.B. des politischen in den ethischen Diskurs, der eigentliche Literaturerzeugungsakt, der nun auch jenen sekundären, differentiell zusätzlich definierten ethischen Diskurs wiederum auf einer sekundären Ebene "valuert". Auch in der Valuierung läßt sich der Übersetzungsvorgang der "différance" nach Derrida aufweisen, allerdings als „künstlerisch“ intentionierter und nicht als sprachmetaphysischer Prozeß. Mit Marx könnte man die „Literatur“, welche derart entsteht, als die Fetischisierung von Literatur oder als Literaturfetisch analysieren. Dergestalt hat Marx den Fetischismus, z.B. den Warenfetisch definiert, wenn er behauptete, daß ein Verhältnis für eine Eigenschaft dessen erklärt wird, wozu der Rezipient ein Verhältnis hat. Die Begründung ist hier gleichermaßen konsekutiv wie sich selbst hinterfragend – der Akzent liegt auf der Frage nach dem „Wozu“. Die politische Literatur beschreibt ein (Tausch-)Verhältnis von Diskursen und sie ist eine aus Diskursen hergestellte Ware. Als Warenfetisch kann sie ohne Schwierigkeiten analysiert werden; der Tauschwert von Diskurs und Literatur entsprechen sich jeweils. Diese strukturelle Ähnlichkeit des Diskurses über Warenobjekt und des Diskurses über den Warenfetisch ermöglicht es im Falle der politischen Literatur auch, das Verhältnis zu ihr zu beschreiben. P. Zima erinnert daran, daß Morris Konzeption des "an sich wertneutralen" politischen Diskurses unbefriedigend für eine Ideologiekritik sein müsse, wobei ich hoffe dieses Problem mit dem Verweis auf Marx zumindest so differenzieren zu können, daß es sich als solches auflöst:

Der von Morris beschriebene „politische Diskurs“ ist an sich wertneutral und kann sowohl konservativen als auch fortschrittlichen Interessen dienen. Morris interessiert nicht, wie sich der reaktionäre Diskurs (etwa der eines Ch. Maurras) vom liberalen oder revolutionären (etwa eines Jules Guesde) unterscheidet: er versucht *den* politischen Diskurs schlechthin – als Idealtypus, als a-historische Struktur – zu definieren: „Political discourse, in common with most types of discourse, is both an agency for social conservatism and for social reconstruction... Its adequacy is to be measured in terms of its effectiveness for advancing the purposes for which it is used“³² Gegen eine solche Beschreibung des „politischen“ Diskurses ließe sich vom textsoziologischen Standpunkt aus zweierlei einwenden: 1. Interessant für eine kritische Diskursanalyse ist gerade die Frage, wie sich die *Struktur* eines konservativen Diskurses von der eines revolutionären oder liberalen unterscheidet [...] *Den* politischen Diskurs gibt es nicht; es gibt nur politische Diskurse, von denen ein jeder auf semantischer und syntaktischer Ebene bestimmte (unvertauschbare) soziale Interessen artikuliert. 2. Die Leistungsfähigkeit („effectiveness“) kann nicht zum entscheidenden Kriterium einer kritischen Textsoziologie werden [...]: Es geht darum den leistungsfähigsten Diskurs zu kritisieren, der einem falschen Zweck dient.³³

Dem würde ich (mit Marx) entgegenhalten: 1. „Den“ politischen Diskurs gibt es, ebenso wie es den "valuativen" gibt. Lediglich seine literarische Fetischisierung bzw. seine Fetischisierung als Literatur appliziert auf die semantische und syntaktische Ebene die Artikulation bestimmter unvertauschbarer Interessen. 2. Die Leistungsfähigkeit ist in jedem Fall die strukturell konstitutive Komponente des Diskurses. Daß "Effektivität" nicht alleine durch die Semantik in Diskursen organisierbar ist, haben z.B. Luhmanns Darlegungen über das Wechselverhältnis von *Gesellschaftsstruktur und Semantik* deut-

³²Morris 1971, 224.

³³Zima 1980, 167f.

lich aufgezeigt³⁴. Schließlich geht es darum, nicht die Leistungsfähigkeit des Diskurses, sondern das fetischisierende Verhältnis zur Leistungsfähigkeit des Diskurses zu kritisieren, wie er sich in Literatur ausdrückt. Erst auf dieser Ebene der Differenzierung wird es überhaupt zweckvoll, die "Kritik am falschen Zweck" ins Auge zu fassen. Hierbei kann im Rahmen des Beispielmaterials auch Rozanovs eigener Fetisch-Begriff hilfreich sein, der immer versucht, die gefälschte Sakralität von Diskursen offenzulegen, deren "Effektivität" auf einer Fiktionalisierung beruht (etwa durch geschlechtlich bzw. sexuell konnotierte sakrale Objekte). Sakrales wird im Fetisch, der nur eine Figur des Diskurses ist, vulgär³⁵:

Лютер уничтожил фетишизм предания – и только. [...] Истина не в истине, а в способе отношения к истине. [...] Фетиш пал. Фетиш бессмысленный, бессмысленно поклоняемый: фетиш, перед которым не слабые только дети, не «слуга, подававший лимонад», а все были слабы, и Абельяр, и Галилей.³⁶

Luther vernichtete den Fetischismus der Überlieferung – und nur den. [...] Die Wahrheit liegt nicht in der Wahrheit, sondern in der Art der Beziehungen zur Wahrheit. [...] Der Fetisch ist gefallen. Ein sinnloser Fetisch, der sinnloserweise angebetet wird: ein Fetisch, vor dem nicht nur die Kinder schwach sind, nicht nur der „Diener der Limonade serviert“, sondern alle schwach waren, auch Abelard oder Galilei.

Ein Problem bleibt sicher, daß Morris ausschließlich aus der Diskursintention den Diskurs zu beschreiben hofft, die Rezeption aber als Rekonstruktion begreift; dies fokussiert im Rahmen der literarischen Analyse den problematischen Status des Autors. Diskursmuster, die mit dem Diskursverhalten von Rezipienten operieren (also etwa satirische), können auf diese Weise nur schwierig erfaßt werden. Diese Schwierigkeit ist eine im metaphorischen Sinne verstandene Umständlichkeit differenzieller Beschreibungsformen, welche die Analyse von Objekten wesentlich komplizierter und umfangreicher ausfallen lassen, als das Objekt selbst. Dies wird besonders auffällig, je kürzer der Diskursausschnitt ist, auf den die rekonstruktive Diskursanalyse ansetzen soll. Je kleiner die Diskurseinheit, desto ambivalenter ihr literarischer Status. Dies läßt sich besonders gut an jenen Kürzesttexten zeigen, die Rozanov in *Opavšie list'ja I* eingesetzt hat. Zahlreiche Texte umfassen lediglich einen Satz. Manche versuchen auch diese Grundbedingung der Literarizität noch zu unterlaufen.

Даже неинтересно...³⁷

Sogar uninteressant. [Es ist nicht mal interessant.]

Может быть.³⁸

(ночь)

Vielleicht. [Es darf sein.]

(Nacht)

³⁴Luhmann behauptet, daß das effektiv(st)e System in der Wechselwirkung und der Konkurrenz der Diskurse sich selbst einrichtet, ohne daß dies von einer "Macht" (Kapital, politische Mehrheiten, Partikularinteressen) zu steuern sei bzw. gesteuert werden müsse, welche jeweils von bestimmten Diskursen repräsentiert wird; vgl. Luhmann 1980.

³⁵Engelstein 1992, 330f interpretiert den "Fetisch"-Begriff bei Rozanov ausschließlich als Ausdruck einer sadistisch sexuellen und gleichzeitig antisemitischen Perversion und setzt ihn in Parallele zur Vorliebe für die "meloči" (Kleinigkeiten).

³⁶Rozanov 1990b, 388. Im Laufe der Argumentation des Artikels "Pamjati A.S. Chomjakova" (Zum Gedenken an A.S. Chomjakov; 1904) versucht Rozanov, den Marxschen Fetischbegriff auch auf Marx Zeitgenossen Chomjakov zu applizieren, und weist bei Chomjakov die Entwicklung eines "politischen, philosophischen und ökonomischen" Projekts einer "Scholastik" nach (ebd., 392), die viele Argumente von Marx mit Nietzsches Aufklärungskritik verbindet. Daß die Gestalt Luthers dabei gleichermaßen faszinierend auf Chomjakov wie auf Nietzsche gewirkt hat, kommt Rozanovs Argumentation sehr entgegen.

³⁷Rozanov 1990, 166.

³⁸Rozanov 1990, 251.

Не до цветочков.³⁹
 Mir ist nicht nach Blumen.

Diese Texte fordern den Rezipienten zu einer Rekonstruktion des diskursiven, dialogischen Kontexts auf; sie sind als Stellungnahmen zu begreifen, können Werturteile sein, Antworten. Sie sind in ihrer Existenz als vollständige Texte besonders verwiesen auf die implizit vom Rezipienten geleistete und sich zum Text konkurrierend verhaltende Konkretisierung, auf ein vom Rezipienten definiertes Gegenmodell, das erst das Modell einer Textkoordination eröffnet, welches über den Satz auf den Gesamttext hinausweist. Ein wichtige Frage dabei ist, ob dieser Gesamttext dann bereits aus zwei Diskursen besteht oder ob das von Rozanov vorgegebene Diskursmodell den Rezipienten und seine Rekonstruktionsleistung bereits auf der Ebene des Diskurses zu involvieren sucht. "Sogar uninteressant" bzw. "nicht einmal interessant" kann nur etwas sein, was auch sonst schlechter Qualität ist; wichtiger ist jedoch, daß die Interessantheit hier als der fundamentalste Maßstab für künstlerische Qualität herausgestellt wird. Daraus ließe sich rekonstruieren, daß sich alles rechtfertigen, sogar valuieren ließe, was gegebenenfalls gegen jede im System geltende Regel verstößt, solange es nur „interessant“ ist. Ähnlich gebaut ist auch der dritte Text. Die Forderung ist, etwas nicht allzu höflich auszudrücken, die Initiative zu ergreifen. Das Diskursmodell läßt sich rekonstruieren über die ideomatische Wendung: "это все цветочки, а ягоды впереди" (Das sind alles Blümchen, aber das dicke Ende [hier: die Beeren] kommt noch). "Mir ist nicht nach Blumen" argumentiert also paradoxal gegen die Struktur eines geschönten Diskurses, indem es ihn selber benutzt. Rozanov will nicht die Fassade, sondern statt dem Vorläufigen das post factum: Die abgefallenen Blätter werden den „Stil“ so zeigen, wie er wirklich ist. Beim zweiten Text ist auch das paradoxale Gegenmodell selbst noch dekonstruiert. Die Ambivalenz von "Vielleicht" beschreibt kaum die Psychologie des Diskurses. Das "Vielleicht" bei "Nacht" bedeutet auch: "Es darf sein". Es weist in seiner Unentschiedenheit doch auf Gegenpunkte (Tag, es darf nicht sein). Die Entscheidung wird getroffen, die Initiative wird ergriffen oder wird ergriffen worden sein. Text und Gegenmodell bilden zusammen die Voraussetzung für die Rekonstruktion des Diskurses. Ihre gerechtfertigte Zustimmung heischende ("appraisive") Modalität wird in einen absolute Vorschriften setzenden ("prescriptive") umgewandelt – durch die Verschriftlichung eines Diskursteils ohne sein Gegenmodell. Deutlicher kann das autorisierende Modell der Diktion nicht angewandt werden. Der Wert des entstehenden Texts ist an den wertschaffenden Gebrauch ("valuative use") gekoppelt.

Anhand dieses Beispiels möchte ich folgendes Vorgehen für die Diskursanalyse in politischen Texten vorschlagen: Der erste Schritt muß danach fragen, welches anregende oder aufwiegelnde initiierende Modell (z.B. Sätze der Ethik, der Ideologie) hinter dem Text steht. Der zweite Schritt muß beantworten, wie bzw. durch welche argumentative Strategie dieses initiierende Modell valorisiert wird. In der letzten Arbeitsstufe kann die Beschreibung des eigentlichen Diskurses ansetzen. Es ist zu zeigen, wie diese Valorisierung im Text (bzw. am Text) sowohl "präskriptive" (d.h. nach dem Literarizitätskriterium der Diktion) als auch "appraisive" (d.h. nach dem Literarizitätskriterium der Poetizität) zum Ausdruck gelangt. Entsprechend diesem Vorgehen ließe sich an die Diskursanalyse auch eine Ideologiekritik knüpfen, die sich wirklich mit dem spezifisch literarisch valorisierten Erscheinen von bestimmten Ideologien beschäftigt und die sich nicht in einer ideologiekritischen Diskussion wiederum auf der Diskursebene erschöpft.

³⁹Rozanov 1990, 302.

b. Rozanovs politischer Diskurs

Innerhalb der russischen Tradition konservativer Publizistik nimmt das Werk von V.V. Rozanov einen herausragenden Rang ein, jene "Ausnahme", die im Werk eines Publizisten den "größten Schriftsteller seiner Generation" erkennen lassen⁴⁰. Es ist im Orientierungsvakuum der letzten Jahre ebenso gerechter- wie verständlicherweise erneut zu Ruhm gelangt. Ohne Zweifel besteht in Rußland ein Bedürfnis nach dem Anknüpfen an vorrevolutionäre Traditionen, so auch an die einer konservativen Presse. Sich stolz präsentierender alter Adel kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es eine eigentliche Konservativität in Rußland gar nicht mehr geben kann⁴¹. Der Begriff muß selbst einen Funktionswechsel in die Metaphorizität nachvollziehen, die ihm etwa im Deutschland der Weimarer Republik im Laufe der Entwicklung eines neuen Parteien-, Verbände- und eben auch Pressespektrums erst zufiel. Auch hier ist Rozanov von Interesse, denn er gehört zu jenen Publizisten ganz am Ende der konservativen Tradition, die den Anachronismus der Position bereits selbst durchblickten und nach einer Neukonzeption des Konservativismus unter den geänderten historischen, sozialen und vor allem technologisch-ökonomischen Voraussetzungen fahndeten. Auch den zeitgeschichtlichen Graben, der uns von Rozanovs Epoche trennt, kann man mit seinem Werk relativ leicht überbrücken, da in ihm Bezüge auf die Tagesaktualität usf. zumeist explizit ausgeführt werden und oft sogar verallgemeinert (z.B. moralisch gewertet) sind. Rozanov verbindet in großer Konsequenz das Denken über die Bedingungen von Ideologien mit einem Denken der Bedingtheit ihrer sprachlichen Darstellbarkeit⁴². Rozanovs Werk ist Diskurskritik, Ideologiekritik, historisch-politischer Kommentar und gleichzeitig, zusammengesetzt aus solchen diskursiven „ready-mades“, selbst wieder Politik mit ideologischem Anspruch.

Konservatives Denken erhebt den Anspruch auf das Vollendete, von dem aus es sich selbst definiert und dessen Restauration bzw. Rettung durch die Geschichte es programmatisch betreibt. V.V. Rozanovs Denken versucht dies auf dem zeitgeschichtlichen Hintergrund der Jahre 1886-1919 innerhalb der russischen Kultur und auf der Folie eines damals von ihm mit als Eingriff in Lebenswelt konstatierten Fortschrittsbegriffs der revolutionären Beschleunigung bzw. sogar der apokalyptischen Ablösung der hergebrachten Kategorie des Historischen⁴³. Erhebt die Ideologie den Anspruch auf das Vollendete, so ist sie bis zu dessen Restauration auf die Thematisierung der Abhängigkeit des Fragments vom Vollendeten verwiesen. Das Fragment wird zur Keimzelle, zum Samenkorn des Alten, zum Überrest mit moralisch appellativem Charakter⁴⁴.

Rozanovs Denken erscheint im Rahmen einer solchen Beschreibungsweise tautologisch deshalb fragmentarisch – weil es fragmentarisch sein will); es wurde darüber hinaus bisher nicht zusammenhängend monographisch beschrieben, was angesichts der zahlreichen ihm gewidmeten kritischen Publikationen der letzten Jahre überrascht⁴⁵. Vor

⁴⁰Holthusen 1978, 55; 57, der damit auch die Beurteilung D. Mirskys referiert.

⁴¹Im Laufe der Entstehung dieser Arbeit hat sich das sich auf den Geist des "Adels" berufende politische Bestreben unter Führung des ehemaligen Vizepräsidenten Ruckojs als unzureichende Kaschierung durch alte Uniformen entlarvt. Einen Versuch einer kulturtypologischen Analyse dieser nachsojjetischen "Sehnsucht" nach dem „alten“ Adel wagt Smirnov-Greč 1993.

⁴²Vgl. Nikolaev 1981, 66.

⁴³Rozanov 1990, 175.

⁴⁴Vgl. hier vor allem Rozanovs Versuch einer Parallelisierung von Renaissance und "Dekadenz", z.B. in Rozanov 1979, 126f; 135ff, sowie die Auseinandersetzung um Fragment und Totalität bei Rousseau, z.B. in Rozanov 1990, 232; 554, in *Sumerki prosvješćenija* und *Semejnyj vopros v Rossii*; vgl. Rozanov 1992b, 36ff.

⁴⁵Darin ist auch ein Erbe der Gollerbachschen Darstellung zu erblicken, die den Denker Rozanov ausschließlich aus dem Vergleich mit dem philosophischen und literarischen Diskursen von Dostoevskij, Solov'ev und Tolstoj zu erfassen suchte. In dieser Betrachtung wird bereits die politische Bedeutung z.B. Dostoevskijs völlig ausgeklammert. Daß der junge Dostoevskij Revolutionär, derjenige der 1870er Jahre aber Berater der Zarin und Pobedonoscevs, sowie offizieller Erzieher der Zarenkinder war,

allem sein politisches Denken erweckte kaum näheres Interesse und wurde, oft unter Hinweis auf, allerdings aus dem Zusammenhang gerissene, eigene Äußerungen Rozanovs, kursorisch als Äußerlichkeit abgetan. Rozanov ist ein bevorzugtes Objekt der Literaturwissenschaftler und der Theologen, kaum aber der Zeitgeschichtler und nur kursorisch berührt von Philosophiehistorikern⁴⁶. Dadurch wird der Diskurshintergrund seines Werks ebenfalls fragmentarisiert – wozu Rozanovs Vorliebe für das Fragmentarische und die Kurzformen sicher verleiten. Das Fragment hat aber mehr demonstrativen Charakter und akzentuiert seine Äußerlichkeit. Seine Struktur liegt wesentlich mehr in jenem fetischisierenden Verhältnis von Appell und Appellationsform, als in seiner Substanz. Die Konzentration auf das Fragment, auf das "Kleine" und den "Augenblick" wird nicht nur im Text realisiert, sie wird auch als Konsequenz einer denkerischen Operation betrachtet, die festhält, daß Regeln der Moral (im Sinne des Aufgabengebiets einer positivistischen „moral philosophy“) nur jeweils in einem dimensional eng begrenzten Feld Gültigkeit behaupten können⁴⁷.

Смысл – не в вечном, смысл в мгновениях.

Мгновения-то и вечны, а Вечное – только «обстановка» для них. Квартира для жильца. Мгновение – жилец, мгновение – «я», Солнце.⁴⁸

Der Sinn ist nicht im Ewigen, der Sinn ist in den Augenblicken.

Diese Augenblicke aber sind auch ewig, doch das Ewige ist nur ein „Aufenthalt“ für sie. Eine Wohnung für den Mieter. Der Augenblick ist der Mieter, der Augenblick bin „ich“, ist die Sonne.

Die ideologische Position der fragmentarischen Perzeption, die Konzentration auf das Fragment des "Kleinen" und des "Augenblicks" ist dabei gleichzeitig eine moralische: sie streicht die annähernde Vollständigkeit als eine Verfehlung der Utopie heraus. Der Sinn des "Augenblicks" und des "Kleinen" besteht im Reiz, den die annähernde Spielbarkeit einer Partitur von minimal, aber eindeutig definierten Lebensregeln und -umständen, vorgibt bzw. in der annähernden Ausführbarkeit eines moralischen Lebensplans, der auf dem wohlwollenden Vorschlag einer höheren Instanz beruht.

Der Konservative im Sinne Rozanovs erwartet sich von der Archäologie keine analytische Restauration der ursprünglichen "Wesentlichkeit", sondern die vollständige Wiederauferstehung, ein ontogenetisch vorgestelltes wieder oder neu Wachsen der alten Ordnung, welche die Mühe einer Restauration des Erhaltenen erübrigt⁴⁹. Daß Rozanov über-

wird hier nicht thematisiert. Dabei ist diese Funktion Dostoevskijs entscheidend für Rozanovs Interpretation von Dostoevskijs Intentionen in der *Legenda o velikom inkvizitore*. Sie verlangt nicht mehr von Dostoevskij, als sich mit jener staatlichen Gewalt solidarisch zu erklären, die er de facto, als der wichtigste Berater des „Großinquisitors“ Pobedonoscev, persönlich an entscheidender Stelle mitregierte; vgl. Ingold 1981, 142ff.

⁴⁶ Auch die Arbeit von A. Sinjavskij 1982 vermag diesen selbstgestellten Anspruch nicht einzulösen. Sinjavskij ist allerdings, vielleicht gerade weil er selbst durch seinen Prozeß zu Anfang der Brežnev-Ara zu einer Figur der Zeitgeschichte avancierte, auch fern von jedem wirklich literaturhistorischen Anspruch. Sein Werk zeigt die sehr individuelle Aktualisierung als literaturkritische Interpretation des Gegenstands. Das Problem der Darstellbarkeit von Ideologien spielt erst dann eine Rolle, wenn es Sinjavskijs eigenen historischen Status betrifft. Es bleibt aber für Sinjavskij außerhalb der Erwägungen, die ein biographischer und literarischer Text Rozanovs anstellt. Konsequenterweise behandelt Sinjavskij so Politik nicht als Zugriff auf eine Diskursrealität, sondern wie eine literarische Fiktion, welche der Kritiker wie ein literarisches Sujet zu beurteilen hat.

⁴⁷ Der Dimensionssprung, der Zoom vom Fragment ins Fragment eines Fragments wird von einer spezifisch jüdischen Bewegung einer Erneuerung der Moralphilosophie wiederum als Schlüssel zur Lösung des nachmetaphysischen Dilemmas herangezogen. So behauptet R. Salamander 1982 in ihrem Werk *Zeitliche Mehrdimensionalität als Grundlegung des Sinnverstehens* in der Aufarbeitung der zeitlichen Mehrdimensionalität jenes seit Mill, Dilthey und dem Neukantianismus "gesuchte Unterscheidungskriterium der geisteswissenschaftlichen von naturwissenschaftlicher Erkenntnis" gefunden zu haben. Der Sinn des Historischen wird durch kleiner Einheiten jeweils begrenzter Anwendbarkeit von bestimmten „moralischen“ Regeln definiert und beschrieben; vgl. dazu auch G. Franck 1987, 963.

⁴⁸ Rozanov 1990, 576.

⁴⁹ Vgl. Rozanov 1990, 285: "Самое существенное – просто действительность. (за уборкой книг)"

haupt erst wiederentdeckt werden konnte, hatte zur Voraussetzung, daß er verdrängt oder (wenn schon nicht verboten) doch lange nicht mehr erlaubt gewesen war – und zwar aus eindeutig politischen Gründen. Die Kritik zeigt Scheu, über den Homo politicus Rozanov zu sprechen – natürlich vor allem aus dem Grunde, weil die Renaissance seiner Schriften mit dem Abschied einer von der Maxime der Parteilichkeit (oder deren strikter Ablehnung) dominierten Lektüre nicht zufällig einherging⁵⁰. Rozanovs Denken erscheint dem Leser, der auch nur eine Kurztextsammlung zur Hand nimmt, ungeordnet, axiologisch facettenreich und inhaltlich vielschichtig – völlig unabhängig von seiner Stilisierung, etwa durch die unzusammenhängende Präsentation durch den Autor und die oft extrem polemischen, rhetorisch verschlüsselten oder hypertrophen Formulierungen. Die fortwährende Verletzung der Erwartungshaltung ist weniger die Konsequenz von Themenwechseln und thematischen Aufschüben, sondern beruht auf der rhetorischen Adresse an den (z.B. journalistischen) Leser, der vom Text nicht nach dem von ihm erwarteten ethischen Umgangsregeln beachtet wird. So kommt Rozanov oft weder der Minimalerwartung einer Einführung des Rezipienten in die zu diskutierende Problemstellung noch einer ausreichenden Versorgung des Rezipienten mit Information nach. In vielen Fällen wird der Adressat auch zumindest unhöflich angesprochen, teilweise auch beschuldigt oder beschimpft. Leicht wird auch von der collagenhaften formalen Erscheinung von Rozanovs Kurztextsammlungen geschlossen auf eine in ihnen wesenhaft verankerte "Polyphonie" im Bachtinschen Verständnis, die nicht nur die literarischen Bauweise und die diskursive Struktur der Texte prägt, sondern das Denken von Rozanov überhaupt auszeichnet⁵¹. Daß die "polyphone" Bauart von Texten immer auch ein polyphones Denken garantiert, kann am Beispiel Rozanovs (wie schon des Journalisten Dostoevskij im *Dnevnik pisatelja*) zurückgewiesen, und damit als Regel ausgeschlossen werden⁵². Vielmehr kritisiert die polyphone Bauweise von Literatur jedes in ihr sich manifestierende Denken und hilft es zu relativieren, bzw. in den relativen Status einer Idee bzw. Ideologie unter vielen, als phänomenologische Konstante herauszuarbeiten. Die „philosophische“ Rozanovrezeption begnügte sich in Hinblick auf den Denker mit oberflächlichen, oft sogar abwertenden Analogiebeschreibungen, die Rozanov als einen späten und wenig originellen Vertreter metaphysikfeindlicher Denktradition ausweisen sollen⁵³. Darüber hinaus wird die Anlehnung an diese metaphysikfeindliche Traditionen in der russischen Kritik der Emigrationszeit durchweg als grundsätzlich bedenklich eingestuft. Es wird hinsichtlich der Metaphysik immer noch die Parallele zu Nietzsche gezogen, den Rozanov falsch verstanden und willkürlich kopiert haben soll⁵⁴. Nun ist zwar in Zweifel gezogen worden, daß Nietz-

(Das Wesentlichste ist einfach die Wirklichkeit. [Beim Ordnen der Bücher])

⁵⁰Vgl. das Vorwort von Sukač in Rozanov 1990, 12f.

⁵¹Vgl. dazu den Artikel von A.-L. Crone in Glatzer-Rosenthal 1986, 97. Es ist auch signifikant, daß die Wiederveröffentlichung Rozanovs vor allem in der sich auflösenden SSSR der Gorbatschov-Zeit von einem erneuten und verstärkten Interesse für Bachtin in der westlichen Literatur- und Kunstkritik begleitet wird. Vielfach sind es gerade außerhalb Rußlands auch ausgewiesene Bachtinspezialisten, die sich neuerdings mit Rozanov beschäftigen. Vgl. dazu etwa die Entwicklung der Arbeiten von R. Grübel, wie sie dieser auch selbst reflektiert (Grübel 1992).

⁵²Vgl. Segal 1981.

⁵³Vgl. das Vorwort von Roberts in Rozanov 1968; Romanoff 1974, bes. 96ff; Dahm 1979, 161ff; Stammler 1984; die Verweise bei Goerdt 1984; die Darstellung bei Levitzky 1984.

⁵⁴Vgl. Berdjajev 1949; dazu neuerdings Viktor Erofeev 1990, 102 - 138 und dessen Vorwort in Rozanov 1990b, 6 - 38, aber auch A.-L. Crone in Glatzer-Rosenthal 1986, bes. 110ff. Lawrence 1955, 250 verdächtigt Rozanov in seinem Frühwerk einer nur vorgeblichen Metaphysik, und weist ihm den ontologischen Status eines "perverse liar" zu. Diese ganz aus der sich auf die von Rousseau sich herschreibende Diskursaxiologie des Beichtenden und Selbstbezüglichenden wird aufgegriffenen und als Selbstwertung wiederum auf den Diskurs appliziert. Noch weiter geht in diesem Zusammenhang Hagemeyer 1989, 213, der von "Rozanovs Originalitätssucht und seiner notorischen Verlogenheit" spricht, was sich auf einen Anspruch Rozanovs auf eigene Leistungen auf dem Gebiet der Metaphysik zu beziehen scheint, den dieser allerdings nie erhoben hat. Daß Rozanov ausschließlich und durchgehend seine Unoriginalität betonte und stets Positionen anderer kritisch referierte, scheint hier ein Lehr-

sches Idee darin bestehe, daß die Metaphysik (und mit ihr die Ontologie) als ein Derivat der an sich verachtenswerten und lebensfeindlichen Religion zu entlarven sei, wie das die religionsphilosophische Nietzsche-Rezeption der Jahrhundertwende annahm⁵⁵. Große Teile der auch für Rußland typischen Nietzsche-Rezeption wurden im Rahmen des Post-strukturalismus und der Dekonstruktion als Mißverständnisse kenntlich gemacht⁵⁶. Unabhängig davon, ob man dieser Korrektur rechtgeben wird oder nicht, kann man Rozanovs sehr konsequentes und systematisches Bemühen, sich von Nietzsche zu distanzieren, nicht negieren⁵⁷. Rozanov gesteht dabei die Anregungen, die er von Nietzsche erhalten hat, immer offen ein, weist aber auch auf seine originelle Leistung hin.

Да, мне многое пришло на ум, чего раньше *никому* не приходило, в том числе и Ницше и Леонтьев.⁵⁸

Mir ist allerdings vieles eingefallen, was früher *niemandem* eingefallen ist, darunter auch Nietzsche und Leont'ev nicht.

Rozanov hat besonders das Mißverhältnis zwischen dem rhetorischen Aufwand und dem argumentativen Ziel bei Nietzsche kritisiert. Daß Gott tot sei, sei keine Neuigkeit, sondern spätestens seit Voltaire, intellektueller Konsens⁵⁹. Auch Nietzsches Angriff auf das Mitleid als Ausdruck christlicher Emotionalität erscheint Rozanov als eitles Scheingefecht gegen einen de facto nichtvorhandenen Gegner. Für Rozanov existiert das Mitleid nur im privaten, im häuslichen Kontext, im "Kleinen"⁶⁰, nicht als universelles ethisches oder religiöses Gesetz, das es zu brechen gilt. Es ist auffällig, daß da keine Anlehnung an den Diskurs Nietzsches stattfindet, wo ihm aus Rozanovs Perspektive Widerspruch entgegengesetzt werden müßte.

Есть ли жалость в мире? Красота – да, смысл – да. Но жалость? [...] Жалость – в маленьком. Вот почему я люблю маленькое.⁶¹
Gibt es Mitleid in der Welt? Schönheit – ja, Sinn – ja, aber Mitleid? [...] Mitleid ist im Kleinen. Deshalb liebe ich das Kleine.

Rozanov betont selbst anlässlich einer Rezension von N.Ja. Danilevskijs Schrift *Rossija i Evropa* (Rußland und Europa; 1895), daß derjenige kein unorigineller Denker sein kann, der den falsch verstandenen Nietzsche mit unbezweifelbarem Gewinn falsch

beispiel dafür auf, wie wertende Positionen einer selbst metaphysisch ausgerichteten Lektüre die Kenntnis des Originals selbst auslöschen können. Daß Rozanov gar "Ideen anderer skrupellos als seine eigenen ausgab, während der ihren wahren Ursprung zu verschleiern suchte" (ebd.), entwertet sich schon dadurch, daß Rozanov in seiner postpositivistischen Position sowohl die "Idee" als auch die Vorstellung eines "Ursprungs" zutiefst fremd sind.

⁵⁵Vgl. Merežkovskij 1901 und Šestov 1922 (*Niše i Dostoevskij*; 1903); Heidegger 1980, 205ff.

⁵⁶Vgl. den Sammelband Glatzer-Rosenthal 1984.

⁵⁷Vgl. Rozanov 1992, 315 und bes. 390, wo er seine, von ihm selbst als oberflächlich eingestufte Rezeption Nietzsches auf die Vermittlung Šperks zurückführt. Diese Vermittlung meint im wesentlichen ein dialogisches Erarbeiten von Konzeptionen, die aus einer Konversationsposition hervorgehen und nicht aus dem autoritativen Referat eines Lehrers. Und Rozanov nimmt Nietzsche aus einer Verfremdungsperspektive wahr, die dem tatsächlichen Status seiner Wirkung um die Jahrhundertwende in doppelter Weise nahekommt. Einerseits ist sie gebrochen durch die Vermittlung eines zweiten; andererseits ist sie gebrochen durch die Spuren die Nietzsches Destruktion (bzw. der von Nietzsche Schwester destruierte Nietzsche) im Denken des anderen hinterlassen haben, wobei zur Erfassung von deren generell repräsentativen Eigenschaften eine besondere Sensibilisierung vonnöten ist.

⁵⁸Vgl. Rozanov 1990, 379.

⁵⁹Rozanov 1990, 232; 555. Vgl. auch den Artikel "Franko-Russkie vpečatlenija" (Französisch-Russische Eindrücke) in Rozanov 1979, 108ff.

⁶⁰Zur negativen Konnotation des "Kleinen" bei Nietzsche vgl. den Abschnitt "Von den Mitleidigen" im 2. Teil von *Also sprach Zarathustra*: "Zwar ihr sagt: „die Lust an kleinen Bosheiten erspart uns manche grosse böse That.“ Aber hier sollte man nicht sparen wollen." Nietzsche 4, 114

⁶¹Rozanov 1990, 175f. Vgl. auch die Beurteilung der Zarathustraligur in Rozanov 1979, 138.

verstanden hat⁶². Bereits 1891 stellt Rozanov auch den prozessualen Charakter der Philosophie Nietzsches und ihren aktuellen Bezug zu Gefahren der politischen Entwicklung – einer "sozialen Krise" – heraus, um sich dabei selbst deutlich von Nietzsche zu distanzieren⁶³. Trotzdem wird aber Rozanov von russischen Kulturkritikern der Postmoderne wie etwa Viktor Erofeev auch weiterhin als naiv metaphysischer Denker gelesen, der sich weigere ("wie Nietzsche"), "Metaphysik–Politik" zu betreiben⁶⁴. Dazu hat der Religionsphilosoph Rozanov in vielen Darstellungen notwendig als naiver Nietzscheleser aufzutreten, als ein Argumentator, der dem Nihilismus meint, einen positiven Gegenbeweis entgegenzusetzen zu müssen⁶⁵. Rozanov bevorzugt es, aus der philosophischen Argumentation und der Spekulation immer sehr schnell wieder „auszusteigen“ (vychod; uchod; ujditi)⁶⁶. Er notiert lediglich Gedanken oder, im Falle der Sexualtheorie von *Ljudi lunno-go sveta*, eröffnet eine Diskussion über eine These. Der Wille zum Ausstieg, die Geste des Ausstiegs ist aber nicht an eine Selbstbescheidung gebunden, sondern sie zielt auf den eigentlichen Gegenstand von Rozanovs Denken. Dieser Gegenstand ist ein „Vorwurf“ im konservativen Sinne: die Diskussion über die Argumentation und über die Spekulation.

Rozanovs Denken ist aber nicht nur durchweg metaphysikfeindlich, sondern Nietzsche noch einmal übersteigernd, formal "dreist" (smelo) neoreligiös und dennoch "immoralistisch"⁶⁷. Alle kollektiven Einheiten, die bei Rozanov gedacht werden, Kulturen, Nationen, Staaten, sogar Rassen, sind bei ihm als Einheiten primär religiös definiert⁶⁸. Rozanov ist nach und neben Tolstoj der Denker der russischen Kultur, der Religion als Mittel politischer Provokation benutzte, und das lange bevor die Religion von den Atheismuskampagnen des Sowjetstaats in besondere, politische Anführungszeichen gesetzt wurde⁶⁹. Rozanovs paradoxe Ermutigungen zur Religion haben einen taktischen, einen politischen Beweggrund, sie sind Momente der Motivation und Provokation, gewonnen aus der *vita contemplativa* der Privatheit ("za numismatikoj", "za zavtrakom") für die *vita activa* in der Gemeinschaft. In der Privatheit (einschließlich der privaten Reisen) ist die Religion kein Objekt der Diskursanalyse. Das private Gebet steht außerhalb des Diskurses, wie Rozanov gegen Leont'ev und Nietzsche gerichtet argumentiert, denn es sei nicht hörbar⁷⁰. Die Religion steht für das religiöse Individuum generell außerhalb des Diskurses. Religion ist kein Gegenstand der privaten Kommunikation⁷¹. In der Öffentlichkeit, der Arbeitswelt akzentuiert der Bezug auf die Religion den politischen Diskurs. Das Individuum differenziert sich vom einheitlichen politischen Diskurs durch den Rekurs auf die Religion. Das Ergebnis dieser Differenzierung ist eine Religionstheorie, in deren Zentrum nicht Gott steht, sondern das aus dem Diskurs „aussteigende“ Individuum, welches die Differenzierung zwischen Diskurs und Diskurslosigkeit reflektiert.

⁶²Rozanov 1990b, 284f.

⁶³Rozanov 1990b, 135.

⁶⁴Vgl. Erofeev 1990.

⁶⁵Zur Tradition dieses Urteils vgl. G. Tasteven, "Ničše i sovremennyj krizis", in *Zolotoe runo 7-9/1907*, 110-115; B. Michajlovskij, "Ničše v Rossii", in *Literaturnaja enciklopedija VIII*, Moskva 1934, 105-108 und den Artikel von M. Mihajlov, "Nietzsche and Neo-Idealism", in Glatzer-Rosenthal 1986, 127-145.

⁶⁶Siehe zum "Ausstieg" vor allem Rozanovs Interpretation Čechovs in Teil IV. 1. dieser Arbeit. Der "Ausstieg" und vor allem seine Möglichkeit hat Rozanov in verschiedener Form und auf ganz unterschiedlichen Ebenen der referentiellen Darstellung beschäftigt: als Ausstieg aus dem Diskurs im Kuß Christi auf den Mund des Großinquisitors (s.o.); im "Ausstieg" aus der Ehe durch Scheidung; in der Revolutionskonzeption als "Ausstieg aus der Geschichte"; im "Ausstieg" aus der Ideologie usw.; vgl. generell zum "Ausstieg" "aus sich selbst" Rozanov 1990, 220.

⁶⁷Vgl. Mirsky 1949, 423.

⁶⁸Vgl. Rozanov 1990, 236 zur Bedeutung seiner frühen Lektüre des Geschichtswerks von Karamzin.

⁶⁹Rozanov konstatiert dies in einem Brief an Tolstoj vom Sommer 1890; vgl. Rozanov 1989, 506f.

⁷⁰Rozanov 1990, 314.

⁷¹Vgl. Remizov 1978, 87ff.

Diese Dreistigkeit zum Zweck der Motivation erzielt hinsichtlich der Breite der Fragestellung und der Verschiedenartigkeit der behandelten Problemkreise qualitativ wie quantitativ vorsätzlich disparate Lösungen. Rozanovs Denken ist ein in hohem Maße hypothese[n]freudiges; eben deshalb wirkt es, trotz seiner z.T. aphoristischen oder autobiographischen Präsentation, selbst oftmals unkalkuliert und hypothetisch. Rozanov widerspricht sich gerne selbst, und zwar nicht im Vollzug einer zum System gehörenden Logik, sondern unvermittelt, oft aus einer reinen Stimmung des Zweifels, aus einer Laune zum Widerspruch – deren er sich im Anschluß auch noch reuig selbst bezichtigt. Dieses Bekenntnis zur Stimmung setzt den Diskurs von vornherein in Abhängigkeit von einer charakterlichen Konstitution, die durch das Denken selbst zu großen Schwankungen motiviert wird. Denken ist die Motivierung zu denken. Rozanovs Denken ist in seiner Bereitschaft, eine üppige Vielfalt an Gedanken, Thesen und Ideen einzuführen, auf sie spontan zu reagieren, sie durchzuspielen und oft willkürlich wieder zu verwerfen, von überraschender und verwirrender Quantität. Diese von Rozanov positiv konnotierte Quantität und die demonstrative Ungeordnetheit stehen im Widerspruch zu einer kritisch-logischen Tradition des Umgangs mit Diskursen. Für Rozanovs Denken stellt es keinen qualitativen Vorteil dar, wenn zwei Sätze durch einen ersetzt werden können. Solange das ideologische Gebäude an Wertungen, also die Ethik, die auf diese Sätze bezogen werden können, stabil bleibt, ist die Quantität der Sätze eher ein argumentativer Vorteil.

But at the bottom of his heart was a religion that included both Cristianity and natural religion. It was the primary element of religion – the feeling of a common life with the universe – a *religio*, a *pietas*. Christianity attracted him as a religion and at the same time repelled him as the enemy of another religion – the religion of life. What is particular original in Rozanov, and what makes him so much akin to Dostoevsky, is his particular attitude to morality. [...] Moral good existed for him only in the form of natural, spontaneous, indestructible *kindness*. He had no use for systems, as he had no use for logic. He was altogether intuitive, and for depth of intuition he has no equals among the writers in the world, not even Dostoevsky.⁷²

Die Fähigkeit der "Intention", die Mirsky hier betont, beruht bei Rozanov aber nicht auf der einfallsreichen und phantasievollen Konstruktion eines Sujets, sondern in seiner Fähigkeit, sich in ethisch problematische Konstellation hinzuversetzen. Hier steht es ganz im Gegensatz zu Nietzsche, der ja hauptsächlich daran interessiert war, in seinen Augen überflüssig gewordene Hypothesen als Diskussionsgegenstände ein für allemal abzuschaffen, nicht aber neue einzuführen; dem daran gelegen war, das Vertrauen in eine intuitive und nicht begründbare Moral zu erschüttern. Von vielen Disziplinen aus, ausgehend von einer behaupteten universellen Kompetenz und einem ebenso universell erhobenen Anspruch zur Problematisierung wird bei Rozanov gefragt und es wird auf Basis verschiedenster methodischer Ansätze geantwortet. Es wird oft und widersprüchlich geantwortet. Und es wird immer geantwortet: Urteilsunentschlossenheit und Zurückhaltung gelten Rozanov als Heuchelei und für schlimmer als das krasse Fehlurteil: "Sogar uninteressant" (s.o.). Auch die vernünftigste Zurückhaltung hat sich dem realen Handlungszwang nachzuordnen und zu beugen. Der Alttestamentarische Denker Rozanov bevorzugt die Maximen Christi aus Matthäus, jenem Evangelisten, der Jesus in der Wüste mit dem Teufel konfrontiert: "Vielmehr soll Eure Rede sein: Ja Ja, Nein Nein. Was darüber hinausgeht, ist vom Bösen." (Matth.5, 37: Но да будет слово ваше: «да, да», «нет, нет»; а что сверх этого, то от лукавого.)⁷³

⁷²Mirsky 1949, 423.

⁷³Vgl. Rozanov 1990, 599. Dieser binaristische Entscheidungszwang verbindet Rozanov ebenso sehr mit der Denktradition der Mystik wie des radikalen Atheismus. Wenn immer sich Rozanov auf Evangelientexte stützt, dann auf Matthäus; vgl. Register in Rozanov 1990, 835f. Daß gerade hier der Bezug

Konsequenterweise zeugen die Werke Rozanovs von manchmal etwas mühelos erscheinenden Fleiß, der einen fließenden Übergang zwischen gesprochenem und geschriebenem Diskurs erkennen läßt⁷⁴; er war kein Graphoman, aber ein regelmäßiger Arbeiter. Hinsichtlich der von seinen Arbeiten abgedeckten Breite war er ein Vielbeschreiber, der immer auch durch die thematische Vielfalt seiner Werke seine autoritative Kompetenz abzusichern suchte. Darüber hinaus ermutigte nicht nur das materielle Interesse an der Mehrfachverwendung von Texten Rozanov zu deren Wiederverwendung, sondern auch der Wert, den er auf die Quantität seiner Publikationen auch im Fall der Republikation legte. Rozanov ist kein Vielschreiber, sondern ein Vielpublizierer⁷⁵. Bemerkenswert ist die grundsätzliche Sorgfalt, mit der er seine Texte, selbst die minimalsten Notizen aufbewahrte und in seinen Kurztextkonvoluten bereits so sammelte, wie eine wissenschaftlich-positivistischen angelegte Werkausgabe selbst die entlegensten und ephemeren Äußerungen des edierten Autors publiziert hätte. In diesem Vorgehen Rozanovs treffen sich Sehnsucht nach Größe und ironische Provokation des positivistischen Biographismus⁷⁶. Dieses Verfahren entspricht der Umkehrung der Hierarchie von primärer und sekundärer Literatur und es findet sich genauso wieder bei R. Barthes These vom „Tod des Autors“, die auch den Kritiker als lebendiges Handlungssubjekt an die Stelle des hingschiedenen Autors setzt⁷⁷. Der Autor beginnt zwischen Leben und Tod zu oszillieren, jeweils zum Zweck des gegenseitigen Autorisierens seiner selbst. Der widersprüchliche Mensch transformiert sich in jenen Autor der „gesammelten Werke“, der sich gar nicht widersprechen kann.

So sehr Rozanovs Denken als epigonal gescholten wurde⁷⁸, so oft wurde die Vielschichtigkeit der Präsentation dieses Denkens bewundert und als ein besonderer Ausdruck von Qualität erkannt. Immer wieder taucht auch bei Rozanov selbst der Gedanke auf, daß eine vielschichtige Präsentation ein komplexes Denken ausschließe. Rozanov, der als erster russischer Denker die Tradition eines „dialektischen Idealismus“ eigenständig aufgearbeitet hat, hat auch durchschaut, daß außerhalb eines aller Komplexitäten enthobenen Fachdiskurses ein solches Denken nicht möglich ist⁷⁹. Diese These entspricht dem ästhetischen Credo einer Poetik, die Vielschichtigkeit der Denkinhalte (im Kunstwerk) als Mangel empfindet⁸⁰. Rozanovs Werk dient dieser These als Beispiel und Beweis. Es ist aber nicht zwingend daraus zu folgern, diese Folgerung sei von Rozanov selbst vertreten worden, d.h. seine Werke enthielten kein Denken, eben weil sie diskursiv komplex organisiert (oder desorganisiert) seien. Diese These stützt jedoch Rozanovs antiintellektuelles Interesse nur teilweise, das neben dem bereits an Gombrowicz gemahnenden Interesse am „Je dümmer desto klüger“, einen Aristoteles ausdrücklich von der Intellektuellenschelte ausnimmt.

zur bereits diskutierten Konzeption des „slovo“ bei Bachtin. Für Bachtin konnotiert "slovo" eine rigoristische und streng in sich ausschließenden Oppositionen gedachte „Axiologik“ des Texts, die an die Stelle einer dynamischen Textethik tritt, welche ihr Rozanov im Anschluß an Dostoevskij zuweist.

⁷⁴Gippius 1991, 109.

⁷⁵Der Plan zur jener fünfzigbändigen Gesamtausgabe (zumindest soweit in Rozanov 1990, 494f vorgestellt) hat sicher Šklovskij an Rozanov fasziniert, dessen Stolz ebenfalls die Universalität und die Vielzahl seiner Publikationen war.

⁷⁶Rozanov unterhielt lange Jahre einen Briefwechsel mit dem Literaturhistoriker Ja. K. Grot, einem der wichtigsten Vertreter des positivistischen Biographismus, den er selbst (später?) als "schrecklich langweilig" bezeichnete; vgl. Vorwort in Rozanov 1990c und 1990, 691.

⁷⁷Vgl. Barthes 1968. Zum wiederkehrenden Phänomen der These vom "Tod des Autors" vgl. Japp in Fuhrmann/Müller 1988, 233ff.

⁷⁸Zum "Epigonen ohne Vorbild" vgl. die Darstellung der Rezeptionsgeschichte bei Poggioli 1963.

⁷⁹Vgl. Pjatigorskij 1980, 238. Vgl. zum Verhältnis Rozanov – Bachtin (und der durch diese Namen kulturologisch und ideologisch abgesteckten Positionen) in dieser Hinsicht auch J. Frank 1990, 29ff.

⁸⁰Vgl. etwa die Interpretation Sinjavskijs 1982, bes. 108ff.

Я сам довольно грамотен, и грамотные люди мне совсем не нужны.
 Мне действительно нужен мужик.
 Мужик и поп (довольно безграмотен).
 Мужик. Поп. Солдат. Царь. Люди интересные.
 Грек. Аристотель.
 Для «прочтання» (на сон грядущий) – Талмуд.
 Прочей «интеллигентности» мне совсем не нужно.⁸¹
 Ich bin selber ausreichend gebildet und gebildete Leute brauche ich überhaupt nicht.
 Was ich wirklich brauche, ist der Bauer.
 Der Bauer und der Pope (reichlich ungebildet).
 Der Bauer. Der Pope. Der Soldat. Der Zar. Interessante Leute.
 Der Grieche. Aristoteles.
 Zur „Lektüre“ (vorm Einschlafen) – den Talmud.
 Darüber hinaus brauche ich überhaupt keine „Intelligenz“.

Rozanov wurde auch vorgeworfen, er habe über Dinge gedacht, über die er dann besser nicht geschrieben hätte. Es gebe weite Passagen in seinem Werk, wo die Fähigkeiten des Schriftstellers denen des Denkers weit überlegen sind. Rozanovs Denken wird nicht nur als disparat und bedauerlicherweise epigonal, sondern darüber hinaus als notwendigerweise epigonal usf. abgetan. Es existierte dann nicht nur als Material, sondern als Bedingung seiner aufregend mangelhaften Präsentation⁸². Seit wenigen Jahren findet sich dieses Argument auch durchgängig in der jüngeren russischen Auseinandersetzung mit Rozanov. Man identifiziert sich über den Diskursgebrauch (z.B. des Diskurses der Selbstbezeichnung) mit den denkerischen Schwächen und Beschränkungen Rozanovs. Die negative Identifikation mit dem intellektuellen Fehler ist jedoch nur eine Vorwegnahme der positiven Identifikation mit dem Produzenten des Fehlers, d.h. mit Rozanov als Identifikationsfigur. Diese Identifikation mit vorgegebenen Diskursen verschafft sich damit eine verschämt in die Geschichte des Scheiterns der Diskursziele gekleidete Entschuldigung für notwendige und schmerzhaft Tabuverletzungen. Rozanov erfüllt hier (zusammen mit Nabokov) sicher eine wichtige Funktion für die intellektuelle Bewältigung des Scheiterns des a-moralischen (Über)Impulses der Perestrojkajahre⁸³.

Es gibt auch einen Aspekt von Rozanovs Denken, der das Erscheinungsbild des Provokators, der in der Tradition Nietzsches, Dostoevskijs und Leont'evs mit den Diskursen der Aufklärung operiert, weiter kompliziert. Wunderbar unterstreicht dies eine Anekdote, die Rozanov begeistert über Leont'ev anführt. Leont'ev habe in seiner Zeit als Mönch am Athos mit Vorliebe die Moralisten und Deisten des 18. Jahrhunderts, vor allem Voltaire studiert⁸⁴! Schon Anfang der 1890er Jahre hat Rozanov zusammen mit P.D. Pervov die ersten Bücher der Metaphysik des Aristoteles übersetzt und kommentiert⁸⁵. Die Aristote-

⁸¹ Vgl. Rozanov 1989, 212f.

⁸² Vgl. Ivask 1962. Eine ähnliche Beurteilung findet sich auch bei Roman Gul' 1958, 5-16, der in seinem Vorwort zu den Gedichten Georgij Ivanovs auf die Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Autoren hinweist. Nach Gul' nimmt Rozanov die Technik der Notatlyrik Ivanovs vorweg, doch gelingt es ihm nicht, seinen Fragmentarismus, seine künstlerischen Mängel plausibel zu motivieren. Rozanov sei eben nicht wie Ivanov Großfürst gewesen, der mit den Resten seiner Sprache im Exil zu leben hatte. Vor allem aber vergleicht Gul' den Denker Ivanov mit Rozanov, wobei sich beide, wegen des Verkürzten, Kryptischen und im Sinne des Vollständigkeitsideals Unzureichenden als die bedeutendsten russischen Denker erweisen.

⁸³ Vgl. die Darstellung bei Viktor Erofeev 1987 und dessen Vorwort in Rozanov 1990c. Erofeev darf als der typische und international erfolgreichste Vertreter der Perestrojka-Publizistik gelten. Er schrieb in mehreren Zeitschriften Essays und Vorworte und veröffentlichte auch außerhalb Rußlands eine Reihe von Arbeiten über diesen Autor.

⁸⁴ Vgl. Rozanov 1990c, 209. Die Vorliebe für Voltaire teilt Leont'ev mit Nietzsche, eine jener „unzeitgemäßen“ Übereinstimmungen zwischen den beiden Autoren, auf die in Bezug auf Rozanov besonders Losev 1962, 310ff besonders hinweist.

⁸⁵ *Metafizika Aristotelja*, in *Žurnal ministerstva narodnogo prosvetščenja* 1990 (2; 3), 1991 (1), 1993 (7; 8; 9), 1995 (1; 2).

lische Maxime der Rationalität beeinflusst Rozanovs Poetik, aber auch sein diskurskritisches Denken, das sich nie mit sophistischer Ideologiekritik beschäftigt. Obwohl im Kontakt und in Wertschätzung von Merežkovskij und vor allem Florenskij, lehnt Rozanov selbst eine Auseinandersetzung mit Platon ab. Der Diskurs des sokratischen Disputs ist ihm fremd. Wenn Rozanov Gespräche aufzeichnet, dann immer als Zitate von Gesprächen, die in den eigenen Diskurs einfließen, als Erinnerungen an fremde Diskurse, die nach und nach differenziert werden. Die platonische Komponente des Christentums lehnt er ab⁸⁶. Den Platonischen Staat der Philosophen als Konstrukt einer Dominanz des philosophischen Diskurses über den politischen, wie auch den Diskurs der "Prinzipien" macht er lächerlich.

«Принципы»... о них будет решать «песенка Гретхен», «принципы» будут решать «гуляки праздные» («Моцарт и Сальери»).

Будут решать «мудрецы» (в «республике» Платона).

Если «политика» и «политики» так страстно восстали против религии, поэзии, философии, то ведь давно надо было догадаться, что, значит, *душа* религии, поэзии и философии в равной степени враждебна политике и пылает против нее... Что же скрывать? Политики давно «оказывают прокровительство» религии, позволяют поэтам петь себе «достойные стихосложения», «гладят по головке» философов, почти со словами: «Ты существо, хотя и сумашедшее, но мирное». У «политиков» лица толстые, лоснятся...⁸⁷

„Prinzipien“... über sie wird „Gretchens Lied“ entscheiden, „Prinzipien“ werden „Tagediebe“ („Mozart und Salieri“) entscheiden.

Die „Weisen“ (in der „Republik“ des Platon) werden es entscheiden.

Wenn die „Politik“ und die „Politiker“ so leidenschaftlich gegen die Religion, die Poesie, die Philosophie aufbegehren, dann hätte man schon seit langem erraten müssen, daß dies auch bedeutet, daß *die Seele* der Religion, Poesie, Philosophie in gleichem Maße der Politik feindlich ist und gegen sie ankämpft... Was gibt es zu verbergen? Die Politiker „fördern“ seit jeher die Religion, gestatten den Dichtern, ihnen „würdig in Verse Gesetzt“ zu singen, und den Philosophen „streicheln sie über den Kopf“, fast mit den Worten: „Wenn auch schwachsinnig, so bist du doch ein friedliches Geschöpf“. „Politiker“ haben fette Gesichter, die richtig glänzen...

Wenn Platon nicht selbst ein Zyniker war, dann ist er für Rozanov doch ein Denker von Prinzipien und Gesetzen, die nicht Gegenstand der Philosophie sein können. Für Rozanov sind die wahren Prinzipien Konstanten, Konstituenten einer allgemein gültigen Verfassung, und nicht Elemente einer innovativen bzw. utopischen Gesetzgebung. Als solches können dieses Prinzipien, die eben eigentlich auch für die Politik gelten müßte, überall nachgewiesen und gezeigt werden können – falls es die wirklich gültigen Prinzipien sind: in Platons *Politeia* genauso wie in Gretchens Lied "Meine Ruh ist hin | Mein Herz ist schwer" (das in Platons Staat doch verboten wäre) oder in der Konkurrenz zwischen Mozart und Salieri bei Puškin. Die Prinzipien sind eben eigentlich jene konstitutiven Sätze der Ethik, die das gemeinsame initiale Modell von Religion, Poesie, Philosophie und Politik bilden. In den distanzierenden Gesten zu Platons auf der Metaphysik gegründeten Gesetzesethik wird die Distanz Rozanovs zu Nietzsches Moralphilosophie besonders deutlich. Während es Nietzsche um eine Zurückweisung aller platonischen Ansprüche zu tun ist, indem er dialektische Positionen widerlegt, läßt sich Rozanov auf eine essentielle Auseinandersetzung mit der Metaphysik nicht ein. Zwar konzidiert auch er, daß die Metaphysik nur ein Vorwand für eigentlich politische Zielsetzungen ist, doch führt ihn dies nicht zu einer Widerlegung der Metaphysik, noch nicht einmal zu einer allgemeinen Analyse der Politik, welche – wie etwa bei Nietzsches biologistischer Theo-

⁸⁶Rozanov 1990c, 205

⁸⁷Rozanov 1990, 346.

rie der Macht – als moralisch zumutbare Offenlegung der eigentlichen Zielsetzung fungiert und bejaht wird⁸⁸. Rozanov betreibt sofort die Exposition eines vorwandlosen politischen Zynismus, der sich der platonischen Konstrukte bedient, ohne sie zu durchdenken oder gar zu bejahen.

Mit dieser nur formal, nicht aber essentiell begründeten Konzeption berührt sich Rozanov mit den Aristotelischen Fragestellungen im Rahmen des frühen Formalismus. Hier erklärt sich jener intuitive Zugriff Šklovskijs, der Rozanov mit dem frühen Husserl und Broder Christiansen zusammen las und so als logischen Formalisten einer Kunst der Entautomatisierung des Diskurses entdecken konnte⁸⁹. Doch die Verfahren der Diskurskritik unterscheiden sich dennoch. Während Šklovskij das Konstrukt des Aristotelischen Denkens selbst als Verfahren der Verfremdung und damit als Kunstmittel begreift⁹⁰, ist es für Rozanov ein außerhalb der Übertragbarkeit in Diskurse stehendes, strukturbildendes Modell, das lediglich in einem, durch Umvalorisierung fetischisierenden Diskursverhalten sichtbar gemacht werden kann und in seiner Gültigkeit unterstrichen wird. Die grundsätzlich in einer konträren Valorisierungsstrategie sichtbar werdende Divergenz zwischen Rozanov und Šklovskij hat Hansen-Löve in ihrem Ergebnis festgehalten. Rozanov valorisiert die Modalität des Diskurses, Šklovskij dessen (Gebrauchs)Funktion.

Während Rozanov das Verfahren der *V-obstanovka* in der Mehrzahl der Fälle mit dem Ziel verwendet, „hohe“, philosophische, abstrakte Gedanken mit den „niedrigen“, konkreten, alltäglichen Umständen ihrer Entstehung zu konfrontieren, übertrug Šklovskij diese Konfrontation auf die Darstellung der *byr*-Bedingungen der theoretischen Arbeit, die ihrerseits jene methodischen Prinzipien zu Tage förderte, die die Arbeit ihrer künstlerischen Darstellung, ihrer Realisierung im poetischen Kontext determinierte.⁹¹

c. Religionsphilosophischer und religionsethischer Diskurs

An der Relevanz des religionsphilosophischen Denkens des „silbernen Zeitalters“ der russischen Kultur um den Jahrhundertanfang besteht heute in Rußland kaum mehr Zweifel⁹². Angesichts des so offensichtlich erscheinenden Endes der absoluten Autorität des idealistischen Utopismus aller Schattierungen zwischen Hegel, Marx und der klassischen marxistischen Soziologie in der russischen Kultur, erscheint seine Bedeutung eher in der Gefahr, vielleicht überbeansprucht und auch in seiner historischen Bedeutung relativ wie absolut überschätzt zu werden. Die Religionsphilosophie steht im Zentrum zahlloser Symposien und Publikationen⁹³. Das Interesse an Rozanov gilt in erster Linie einem Philosophen, der den als vorbildhaft herausgestellten Gestalten Dostoevskij, Solov'ev, Merežkovskij, Berdjaev, Šestov, Bulgakov und vor allem dem inzwischen in der russischen Kultur besondere Verehrung genießenden Florenskij zur Seite gestellt wird⁹⁴. In der durch die Namen solcher Vertreter definierten Typologie der Religionsphilosophie muß man Rozanovs eigenem Begehren nach Distanz entsprechen: Er war kein Religionsphilosoph⁹⁵. Seine Mitgliedschaft im Peterburger "Religiozno-filosofskoe obščestvo"⁹⁶ wird von ihm selbst als Kritik an der Religionsphilosophie verstanden. Er begreift sich als im besten Sinne dilettantischer Interessent an der philosophischen Debatte, gleichzeitig

⁸⁸Vgl. Nietzsche 5, 20; 34f und das Nachwort von G. Colli ebd., 415ff.

⁸⁹Vgl. Haardt 1991.

⁹⁰Vgl. Doležal 1990.

⁹¹Hansen-Löve 1978, 564.

⁹²Vgl. Ermilova 1989, 29ff.

⁹³Vgl. dazu neuerdings auch das Projekt einer deutschen Florenskij-Gesamtausgabe, Berlin 1991ff.

⁹⁴Vgl. Baur 1991.

⁹⁵Vgl. das Material bei Gollerbach 1922, 68ff.

⁹⁶Vgl. dazu die Materialien bei Scherrer 1973.

aber auch als Mentor und publizistischer Multiplikator der philosophischen Anliegen. Rozanov war, schon rein historisch besehen, in den 1880er Jahren sehr früh einer der schärfsten Kritiker der sich damals in der Nachfolge Dostoevskijs etablierenden Religionsphilosophie geworden⁹⁷. Sein Versuch der Interpretation Dostoevskijs zielt im Gegensatz zu dem Solov'evs nicht auf eine Religionsphilosophie, sondern auf eine politische Kritik, die an Dostoevskijs Beispiel eine kirchenpolitische Ideologie erläutert. Die frühe philosophiehistorische Arbeit, "Zametka o važnejšich tečenijach ruskoj filosofskoj mysli v svjazi s našej perevodnoj literatury po filosofii" (Bemerkung über die wichtigsten Strömungen des russischen philosophischen Gedankens in Verbindung mit der bei uns übersetzten philosophischen Literatur) von 1890, trennt streng zwischen philosophischen und religiösen Interessen. Kritisiert werden, wie schon in der *Legenda o velikom inkvizitore*, der späte Gogol' und Čadaev⁹⁸. Besonders gern polemisierte der frühe Rozanov, gerade wenn er sich als Referent der Positionen wissenschaftskritischer Logiker präsentiert, gegen eine in der Nachfolge Dostoevskijs entstehende Tradition der idealistische Sotereologie, welche sich auf Kompromissen mit dem politischen Idealismus errichtete⁹⁹. Dabei verschonte er weder die späten, radikalutopischen Slavophilen noch die Volkstümlerbewegung, obwohl dies immer wieder behauptet wird¹⁰⁰. In Folge entwarf er sein eigenes, im Hinblick auf die pragmatische Reform der Institution Kirche verfaßtes, nicht religionsphilosophisches, sondern kirchenkritisches Werk der neunziger Jahre. Es schmeichelte ihm dennoch, wenn es allenthalben (z.B. durch Solov'ev) auch als philosophischer Beitrag in der Auseinandersetzung mit dem religiösen Idealismus rezipiert wurde. Anhand der Texte von Leont'ev und in Widerspruch zu Tolstoj propagierte er zeitweise jenseits der Kirchenkritik einen fatalistischen und pessimistischen Heilszweifel¹⁰¹. Dies distanzierte ihn von der ebenso optimistischen wie auch gewalttätigen Begeisterung für das Ende seitens der russischen Nietzscheaner (etwa von Merežkovskij), aber auch von der positiven Apokalyptik der Sophiotiker in der Nachfolge

⁹⁷Nur spekulieren läßt sich über jene Arbeiten, die Rozanov noch während seines Studiums, also vor 1880, verfaßt haben soll. Sukač erwähnt im Kommentar zum Rozanov 1990, 691; 806 ein Dokument, das Rozanov als einen "Stipendiaten von Chomjakov" ausweist. Eventuell hat Rozanov an der Universität eine religionsphilosophische Deutung der slavophilen Schriften Chomjakovs vorgelegt und damit am Lehrstuhl von Prof. Trojckij, der streng induktiv denkender "Baconianer war", jenes Aufsehen erregt, auf das Rozanov in einigen späteren Briefen noch anspielt (ebd.).

⁹⁸Vgl. Rozanov 1989, 44f.

⁹⁹Vgl. den Artikel "Estetičeskoe ponimanie istorii" in *Russkij vestnik* vom Januar 1892. Zielscheibe der Angriffe ist neben Solov'ev vor allem die Schellingsche Tradition des Religionsdenkens in Rußland. Rozanov hat das Thema später anläßlich seines Ausschlusses aus der "Religiozno-filosofskoe obščestvo" noch einmal aufgegriffen. In *Novoe vremja* vom 10. 4. 1913 veröffentlichte er auf Seite 4 ein Feuilleton über "Čadaev i kn. Odoevskij" (Čadaev und Fst. Odoevskij), welches die naive, religiös motivierte Begeisterung für präkommunistische Ideen kritisiert, ohne allerdings festzuhalten, wie weit sich Rozanov selbst zwischenzeitlich solchen Positionen angenähert hatte; vgl. Sacharov 1977, 224. Dies hinderte den ganz späten Rozanov nicht, in seiner „Sonnenverehrung“ wieder ganz bewußt an die Naturphilosophie Schellings anzuknüpfen, und sie in einem Brief an Gollerbach als seine wichtigste philosophische Erfahrung zu bezeichnen; vgl. Gollerbach 1922, 94f.

¹⁰⁰Zuletzt bei Sinjavskij 1982, 43.

¹⁰¹Vgl. Walicki 1975 und Rozanovs Vorwort in der Dostoevskij-Gesamtausgabe bei Marks 1894, V - XXIV. Dort vertritt Rozanov die Ansicht, Dostoevskijs Werk wäre ein "schöner Körper ohne Kopf" (prekrasnym telom bez golovy) ohne die Figuren wie Raskol'nikov und Ivan Karamazov (ebd., XII). Ebenso plädiert Rozanov in der *Legenda* für den Großinkquisitor und gegen die Position des Christus. Auch Dostoevskijs idealistische Ästhetik, vor allem die Puškinrede, wird als Mißverständnis kenntlich gemacht (ebd., XXIIIff). Inwieweit hier eine Reaktion auf die, ebenfalls in den letzten Jahren auf erneutes Interesse stoßende, utopische Denkwelt von N. Fedorov vorliegt, ist nicht eindeutig festzustellen; vgl. Sinjavskij 1982, 15ff; 38f und Hagemester 1989, 213ff. Hagemester betont zurecht, daß Rozanov Fedorovs Hauptwerk, die *Filosofija obščego dela*, seit ihrem Erscheinen 1906 gekannt hat, ohne ihr allerdings besonderes Interesse entgegenzubringen. Wie Sinjavskij unterstreicht er die diametralen Unterschiede in der Konzeption der "letzten Fragen" zwischen den beiden Autoren. Hinzuzufügen bleibt jedoch, daß dieses Thema für Fedorov ein ausschließliches war, für Rozanov dagegen eines unter vielen; daß Fedorov auf eine praktische Problemlösung zielte, Rozanov dagegen auf einer literarischen Darstellung, ohne jeden Anspruch in die Wirklichkeit der Schöpfung einzugreifen.

Solov'evs. Im Rahmen seiner Begegnung mit den Mitgliedern des "Religiozno-filosofskoe obščestvo", aber auch mit Solov'ev und später dem von ihm zum Beichtvater erwählten Florenskij gelang es ihm, selbst diese Position hinter sich zu lassen¹⁰². Sie widersprach seiner Idee einer allgemeinen religiösen Pragmatik, die sich nicht negativ, sondern positiv zu begründen hatte; sie erwies sich auch als politisch-praktisch unproduktiv. Durch seinen neuerlichen Seitenwechsel verbaute sich Rozanov die Möglichkeit, im Gefolge der vor allem nach 1905 zur Herrschaft gelangten Strömungen eine autoritative Lehrposition zu erlangen¹⁰³. Dabei wich er seiner eigenen Institutionalisierung in akademischer Hinsicht nicht nur aus, sondern verkündete trotzig eine eigene Ideologie des Antiinstitutionalismus. Diese brandmarkte nicht nur Ämter, Schulen, Universitäten, kirchliche Bildungszentren, Akademien usw., sondern auch alle Versuche einer autoritativ gelenkten Bildungspolitik oder sich selbst autorisierender Aufklärung¹⁰⁴. Scharf kritisierte Rozanov deshalb nicht nur die Bildungs- und Kulturpolitik des Staats und der Kirche¹⁰⁵, sondern auch die liberale Presse und (was in konservativen Zeiten wenig originell war) das Tolstojanertum¹⁰⁶.

Bereits in einem Brief von 1891 gibt sich Rozanov kritisch Rechenschaft über seine eigene Entwicklung an der Universität und im Schuldienst. Er bezieht sich auf die Vorlesungen von Ger'e (allgemeine Geschichte), Trojckij (Philosophiegeschichte), Storozenko (Komparatistik) und Buslaev (russische Literatur) zu Ende der 1870-er Jahre an der Moskauer Universität. Ihre Lehre war der utilitaristischen Maxime verpflichtet, das höchste Ziel für den Menschen sei die Erlangung des Glücks. Rozanov berichtet nun, wie diese Prämisse durch die Lektüre vor allem Dostoevskijs und der englischen Utilitaristen seine ersten Überlegungen provozierten und wie diese Überlegungen mit der Entwicklung Tolstojs parallel gingen. Im Mittelpunkt von Rozanovs Überlegungen der achziger Jahre steht so die "Idee des Glücks" und die Formulierung einer "Ethik", die Rozanov nicht scheut, mit derjenigen eines Spinoza zu vergleichen¹⁰⁷.

¹⁰²Rozanov 1990, 254.

¹⁰³Zum schwierigen Verhältnis mit Vitte vgl. Rozanov 1990, 107 und Vitte I, 498.

¹⁰⁴Rozanov beschäftigt sich mit zahlreichen reformpädagogischen Ansätzen. Fröbel war eines der Idole seiner Zeit als Gymnasiallehrer. Seit seinem Artikel "Tri glavnye principa obrazovanii" (Drei Hauptprinzipien der Erziehung) von 1893 unterhielt er (wieder?) Kontakte zu den Studentenverbindungen der Petersburger Universität. Er trat als Berater der Studentenschaft auf und vertrat deren Positionen in der publizistischen Öffentlichkeit; vgl. "Psichika i byt studentčestva" (Seelische Verfassung und Alltag der Studentenschaft) in *Novyj put'* Januar/Februar 1904 oder steuerte noch 1915 "Predislovie k „Studentčeskomu sborniku“" (Vorwort zum „Studentischen Sammelband 1915“, Petrograd) bei.

¹⁰⁵Rozanov 1906 I, 166ff.

¹⁰⁶Vgl. Rozanov 1989, 507.

¹⁰⁷Der Vergleich mit Spinoza bezieht sich nicht nur auf die Schwierigkeiten von Spinozas systematischem und stark verkürztem Stil, sondern auch auf den wissenschaftlichen Zugriff auf das Problem einer Ethik. Rozanovs Interesse für Spinoza läßt sich durch die Reihe seiner Schriften verfolgen bis zur *Apokalipsis našego vremeni*. Der von Rozanov so bewunderte, früh verstorbene Freund und Philosoph Šperk legte 1894 als erste Publikation ein Buch unter dem Titel *Sistema Spinozy* (Das System von Spinoza) vor. Vgl. dazu Rozanovs Nachrufe auf Šperk: "F. È. Šperk (bibliografičeskoe priloženie)" in *Novoe vremja* v. 12. Okt 1897, wieder in Rozanov 1990c, 223ff und "Pamjati Fedora Eduardoviča Šperka" in *Russkoe obozrenie* 11 (1897), 459-465, sowie dazu auch die Würdigungen über Šperk im Briefwechsel mit Solov'ev, den Rozanov 1906 mit Anmerkungen in *Zolotoe runo* 5, 55-57 und 6, 59f publizierte; vgl. dazu auch die Anmerkung in Rozanov 1990, 738. Šperk bezog die Anregung vielleicht durch Nietzsche, der zu Beginn von *Jenseits von Gut und Böse* eine Differenz von formeller Moral und moralischer Form einführt (ohne ihr allerdings dann selbst Rechnung zu tragen), wobei er Spinozas Anstrengungen als das "Hocuspocus von mathematischer Form" eines "einsiedlerischen Kranken" lediglich psychologisch zu erklären versucht, ohne dann aber eine Auseinandersetzung mit der Psychologie (anstelle der mathematischen Form der Ethik) Spinozas anzustreben; vgl. Nietzsche 5, 19. Gollerbach 1922, 33 weist darauf hin, daß Rozanov deutlich den auf Fragen der Ästhetik konzentrierten Solov'ev ("čestičeskaja natura") gegen den eher ethisch interessierten Šperk absetzte, der jenes umfassende „eingeborene“ Gute besessen habe, das Solov'ev völlig fehle: "Tichogo i milogo dobra, našego russkogo dobra, – dobra našich domov i semej, nosja kotoroe v duše, my i polučaem sposobnost' različat' njučhom dobro v mire, dobro v Kosmose, dobro v Evrope [...]" (Eines stillen und lieben Guten, unseres russischen Guten, – dem Guten unserer Häuser und Familien, durch

[...] которую я приобрел постоянным думаньем над идеей счастья, раз у меня возникла идея об естественных целях человеческой жизни, – я перешел к исканию их, и они были быстро найдены, а с ними и понятие государства, нравственности и всего прочего подобного быстро видоизменилось: изменен был угол зрения, и я все увидел в новом свете и расположении. Нужно было бы долго говорить об этом, и потому я перерываю. С величайшим одушевлением начал я писать сочинение в котором должно бы быть изложены мои мысли, и предпослал ему [Достоевскому, А.С.¹⁰⁸] отдельный трактат, содержащий анализ идей счастья. В это именно время начали ходить слухи о какой-то «Исповеди» написанной гр. Толстым; я достал ее и с изумлением прочел, что тот самый вопрос, который столько лет занимал меня, был и у него; но он счел его неразрешенным и повернул в одну сторону, я же разрешил его, и это решение содержало в себе совсем иной мир мысли, иной строй норм человеческой жизни, о каких он стал учить потом. Очень много светлого и радостного было в том мире, который открылся для меня, и я помню, что в течение 2–3 лет после этого я все еще находился под влиянием этой светлой радости. Начала трактата моего, написанного тогда же, было отправлено в «Русскую Мысль», но он не было напечатан по причине тяжелого слога; и в самом деле, как я понимаю теперь, он так же мало гордился для журнала, как какая-нибудь глава из «Этики» Спинозы, но я, который в жизни все еще оставался наивным, был удивлен этим: исследование идеи, самой важной во всемирной истории, не печаталось потому только, что оно было выражено в строгой и отвлеченной форме.¹⁰⁹

[...] welche ich während des dauernden Nachsinnens über die Idee des Glücks faßte, brachte mich mit einemmal auf die Idee von den natürlichen Zielen des menschlichen Lebens, – und ich ging dazu über, nach ihnen zu suchen, wobei diese schnell gefunden waren, damit änderten sich schnell auch die Begriffe des Staats, der Sittlichkeit und alles weitere in dieser Art: der Betrachterstandpunkt wurde gewechselt und ich erblickte alles in neuem Licht und Anordnung. Es wäre nötig, lange darüber zu sprechen, deshalb breche ich hier ab. Mit größter Hingabe begann ich ein Werk zu schreiben, indem meine Gedanken ausgeführt werden sollten, und ich sandte ihm (Dostoevskij) einen gesonderten Traktat, der eine Analyse der Idee des Glücks enthielt. Genau zur selben Zeit begannen Gerüchte über eine „Beichte“, geschrieben von Gr. Tolstoj umzugehen; ich erstand sie und las da mit Verwunderung, daß dieselbe Frage, die mich so viele Jahre beschäftigt hatte, auch seine gewesen war; doch er hielt sie für nicht entschieden und wandte sich nur einer Seite zu, während ich sie bereits gelöst hatte, wobei diese Lösung bereits in sich eine andere Gedankenwelt, einen anderen Bau der Normen des menschlichen Lebens enthielt, von denen er erst später zu lehren begann. Sehr viel Helles und Freudiges war in dieser Welt, welche sich mir eröffnet hatte, und ich erinnere mich, daß ich mich auch nach den folgenden 2–3 Jahren immer noch unter dem Einfluß dieses strahlenden Glücks befand. Der Anfang meines Traktats, den ich eben damals geschrieben habe, wurde „Russkaja mysl“ zugeschickt, doch dort aufgrund des schweren Stils nicht gedruckt; und es eignete sich ja, wie ich jetzt verstehe, tatsächlich ebensowenig für die Zeitung wie irgendein Kapitel aus der „Ethik“ von Spinoza, doch ich, der im Leben immer noch naiv geblieben war, war doch verwundert darüber: Die Untersuchung einer Idee, der wichtigsten in der Weltgeschichte, wurde nur deswegen nicht gedruckt, weil sie in strenger und abstrakter Form formuliert war.

Rozanov empfand Tolstojs Entwicklung ab "Ispoved'" (Meine Beichte; 1879), besonders den dort niedergelegten Entwurf eines auf Vernunftethik reduzierten Christentums, als Konkurrenz zu seinen eigenen Vorstellungen. Rozanov verteidigte seine neue christliche Ethik, indem er Tolstojs Rigorismus übergang, und sie dann vorzüglich auf den bereits toten Dostoevskij projizierte. Mit Dostoevskij will Rozanov viel früher zur

das wir, indem wir es in der Seele tragen, auch die Möglichkeit erhalten, eindeutig das Gute in der Welt, das Gute im Kosmos, das Gute in Europa zu wittern [...]).

¹⁰⁸Es ist nicht ganz eindeutig, ob sich Rozanov hier wirklich auf Dostoevskij persönlich bezieht. Grammatisch hat der Dativ in den vorhergehenden Absätzen keine Referenz. "Emu" muß sich also auf eine Person beziehen, die durch das Pronomen bereits völlig eindeutig bezeichnet ist. Die weiter unten erwähnte Zeitung *Russkaja mysl'* (an die Rozanov sein Traktat schickte, nachdem es bei "ihm" keine Reaktion ausgelöst hatte) bezeichnete um 1880 die naheliegende Alternative zu „Dostoevskij's“ *Russkij vestnik*.

¹⁰⁹Rozanov 1990, 690f.

Praxis einer neuen Ethik durchgedrungen sein als Tolstoj, er habe diese "völlig neue Idee" von "Staatsverständnis, Sittlichkeit und allem anderen" nicht publizieren können, weil es an dem mangelte, was Lev Tolstoj im Übermaß besaß: publizistischen "Stil" mit Breitenwirkung, Einfluß auf Zeitungen, die politisch-gesellschaftliche Stellung des Grafen¹¹⁰. Worin Rozanovs entscheidende Theorie bestand, ist aus seinen frühen Schriften ohne Schwierigkeit zu rekonstruieren. Rozanov lehnt ein religiöses Sündenbewußtsein ab und damit einhergehend auch die Konstruktion von allgemein und dauerhaft gültigen Werten, etwa die späte positivistische Konzeption eines biologisch fundierten Konsens angebotener moralischer Eigenschaften des Menschen. Da es keine objektive Ethik geben kann, beruht jede Moral nicht auf ihrer Praktikierbarkeit, sondern auf ihrer Praktikiertheit. Die Objektivität von Moral verdankt sich unserem Interesse an einer Moral. Nicht die Ethik selbst ist nun keine Verfügung Gottes, sondern lediglich das Interesse an der Ethik ist von Gott geweckt. Es gibt keinen „metaphysischen“ Gott, dessen Autorität eigentlich die Unterwerfung unter seine Regeln verlangen würde. Gott verfügt vielmehr über Einsichten in den ethischen Bau der Welt, die er durch seine Offenbarung (und dazu rechnet Rozanov etwa auch die Sexualität) dem Menschen anbietet. Nicht die Moral ist biologisch – die Religion ist es¹¹¹. Rozanov sucht nicht wie Nietzsche nach einer motivierenden Instanz, die das (empirisch feststellbare) Bedürfnis nach einer Ethik, und sei sie durchweg eine Lüge, schlüssig begründet. Nietzsches Stellungnahme zugunsten einer biologischen Erklärung der Konkurrenz erniedrigt die Konkurrenz zu einer Scheinveranstaltung, macht den vorgeschlagenen Subjektivismus zu einem lächerlichen Vorwand für das Bedürfnis nach einer Erklärung. Rozanovs Frage an Nietzsche betrifft dessen Folgerichtigkeit. Wenn man fragen kann: "Gesetzt wir wollen Wahrheit: *warum nicht lieber Unwahrheit?*"¹¹², dann muß man auch fragen können: „Warum siegt eigentlich der Stärkere: warum nicht lieber der Schwächere?“, wie das in jeder echten Konkurrenz, jenseits präliminärer Werte doch möglich sein müßte.

Doch auch Gott besitzt lediglich ein Interesse an einer objektiven Ethik und ist keinesfalls selbst Teil der Ethik. Wer also das göttliche bzw. religiöse Gesetz genau zu analysieren versucht und es in dem Sinn – in welchem es sich ihm (egoistisch) offenbarte – beachtet, billigt zuerst einmal nur die Schöpfung als ein Werk des Guten. Moral und Religion sind hier nicht voneinander abhängig, aber auch nicht streng voneinander getrennt; es existieren für den Status jeder Frage der Ethik „Drehtüren“, die eine wechselseitige Durchdringung, und damit auch Konkurrenz, ermöglichen¹¹³. Andererseits öffnet der radikale Subjektivismus der Ethik nicht nur den Blick auf ein brennendes Problem, das sich selbst thematisiert, er impliziert ein über sich selbst Hinaustreten des Subjekts. Rozanovs Definition der Dekadenz als "*Ultra ohne das, auf was es sich bezogen hätte*" (*ultra bez togo, k čemu ono odnosilos' by*) und als "*Outriertheit ohne ein zu Outrierendes*" (*utrirovka bez utrirovemogo*), als Interesse, dem kein inhaltlicher Referent mehr entspricht, kann auch auf Rozanovs Ethik angewandt werden¹¹⁴.

Wenn es Rozanov als Denker an Selbstkritik fehlte, dann betrifft dies die im Zitat oben selbst beklagte „Naivität“ gegenüber den Schwächen des eigenen Erziehungskonzepts.

¹¹⁰Bereits Nietzsche insinuiert in einer sehr mehrdeutigen Passage von *Zur Genealogie der Moral* auf einem Zusammenhang zwischen Tolstojs Asketismus und dem Nihilismus der russischer intellektueller Politik: "Hier ist Schnee, hier ist das Leben verstummt; die letzten Krähen, die hier laut werden, heissen „Wozu?“, „Umsonst!“, „Nada!“ – hier gedeiht und wächst nichts mehr, höchstens Petersburger Metapolitik und Tolstojsches „Mitleid“." (Nietzsche 5, 406)

¹¹¹Vgl. Rozanovs Konzeption zur "biologischen Religion" die Bände *Ljudi lunnogo sveta* und *Semejnyj vopros v Rossii II*, dort besonders "Deti solnca ... kak oni byli prekasnyj", ebd. 508ff. Vgl. dazu auch E. Schmidt 1986, 77.

¹¹²Nietzsche 5, 15.

¹¹³Vgl. hierzu auch Mackie 1981, 73ff; 289ff.

¹¹⁴Rozanov 1979, 135.

Rozanovs geringer beruflicher Erfolg als Schullehrer verleidete ihm die institutionalisierte Karriere und erweiterte das didaktische Feld seines methodisch-praktischen und allenfalls theologischen Denkens¹¹⁵. Ort und Ziel für die Verwirklichung der nicht ausschließlich analytischen Aspekte seiner Philosophie wurde das Politische, als ein Feld das funktionell ethisch organisiert ist und dennoch „jenseits von Gut und Böse“ funktioniert. Rozanovs Literatur ist bedingt von diesem Austausch des Didaktischen durch das Politische. Dies hat niemand so deutlich zeigen können, wie M. Prišvin, der selbst als Schüler unter Rozanov gelitten hat¹¹⁶ und seinen Lehrer in seinem ersten Roman *Kaščeeva cep'* (1923/1924) porträtierte. Prišvin begegnete Rozanov ab 1908 im "Religiozno-filosofskoe obščestvo" wieder und analysierte sehr genau das dortige Diskursverhalten. Rozanov bleibt auch dort der Didaktiker, der sich nicht auf den religiös, teilweise mystisch erotischen Diskurs der anderen einzustellen bereit ist¹¹⁷. Rozanovs Festhalten am im weitesten Sinne didaktischen Impetus ist sicher historisch zu begründen und selbst eine bedingte Folge der Erziehungsgeschichte seiner Generation. Die Ablösung vom sozial-utopischen Impetus der russischen Philosophie des 19. Jahrhunderts will Rozanov selbst nicht gelingen. Es bleibt immer strukturbildend für seinen Diskurs, sogar da, wo Rozanov es ablehnen möchte, wo er seine Schwächen an sich selbst erlebt hat. Rozanovs Schreiben thematisiert und realisiert ununterbrochen die Entlarvung des Didaktischen. Doch Rozanov verharrt in der Diskursposition des Sprechers, der mehr weiß, der von einer erhöhten Position herab aufklärt und sich an ein Publikum herabwendet, mit dem er vorgeblicherweise ausschließlich aufrichtig kommuniziert.

Rozanov hatte Angst vor dem Lehren, er fürchtete es, ja er war sich sicher, daß es "fruchtlos" (bezplodno) sei¹¹⁸. Er hatte durchaus Lehrmeinungen, die er vertrat, ohne allerdings ihre Richtigkeit nachweisen zu wollen. Er versuchte sie politisch durchzusetzen. Trotzdem wäre es vorschnell, daraus den Schluß zu ziehen, daß diese didaktische Vorgehensweise deshalb notwendigerweise auch in sich antiaufklärerisch strukturiert sein müsse. Rozanov war kein Ideologe einer Partei oder einer auch nur losen Bewegung. Obwohl sein politisches Denken stark praxisorientiert war, hat er doch nie versucht, es selbst mit Hilfe einer größeren, organisierten Bewegung umzusetzen. Rozanov vertrat die Ansicht, daß sein konservatives Denken an sich das wahre sei, und diese Wahrheit sich in nächster Zukunft in eine gesellschaftlich evidente Wirklichkeit verwandeln müsse – in anderem Fall eben der Weltuntergang bevorstehe, dem Rozanov wiederum, entsprechend der dem Konservativismus impliziten fatalistischen Religionsauffassung, gleichmütig gegenüberstand. Diese Überzeugung war gerade wegen der bescheidenen, sich selbst bescheidenden Stellung, von der aus sie vertreten wurde, nicht ohne Überzeugungskraft. Rozanov, obwohl aus adeliger Familie, hätte, ganz anders als etwa Leont'ev, in einer ständisch geordneten Welt keinen favorisierten Platz einnehmen können. Rozanovs politische Überzeugungen schlossen es aus, daß er in einer nach ihren Idealen eingerichteten Gesellschaft selbst eine führende oder gar regierende Position einnehmen könnte.

Besonders aufschlußreich ist das Verhältnis von Rozanov und Merežkovskij, das sein Denken auch psychologisch beleuchtet, vor allem aber die Differenz zwischen Rozanovs „politischem“ und dem „religionsphilosophischen“ Diskurs deutlich werden läßt. Das Verhältnis illustriert durch den Kontrast zu Merežkovskij jenes initiale Modell von Kom-

¹¹⁵Z. Gippius erklärt dies auch biographisch. Die Aufgabe seiner Beamtenposition als Gymnasiallehrer habe Rozanov in die zeit lebens sehr schwierige wirtschaftliche Lage gestürzt. Rozanov habe sich als Opfer seiner eigenen Aufrichtigkeit betrachtet; vgl. Gippius 1991, 111f.

¹¹⁶Rozanov bewirkte den Ausschluß Prišvins aus dem Gymnasium; vgl. dazu Remizov 1978 (deutsch in Mierau 1990, 104ff) und Kommentar in Prišvin 1990.

¹¹⁷Prišvin 1990, 163ff.

¹¹⁸Vgl. Rozanov Überlegungen über die Reformation des Religionsunterrichts in Rozanov 1906 I, 125ff. dazu auch Prišvin 1990, 166.

munikation, das bei Rozanov nach eigenem Bekunden hier nicht auf religiöse Gegebenheiten, sondern auf Fragen von "Familie" und "Herkunft" konzentriert war. Merežkovskij bildete das Zentrum des "Religiozno-filosofskoe občestvo"; er lud zu den Versammlungen ein, er präsierte die Sitzungen, er schlug die Themen vor. Sein Position wurde von Zinaida Gippius gestützt, welche die wesentlichen organisatorischen Aufgaben übernahm. Sie redigierte in ihren Einladungen und Publikationen eine ideale Form des Diskurses innerhalb des Kreises, der insgesamt dem Diskursstil Merežkovskijs nachgebildet war und dadurch der Selbstkritik nahezu unzugänglich¹¹⁹. Rozanov war elf Jahre älter als Merežkovskij und benahm sich diesem gegenüber mit väterlichem, manchmal herablassendem Wohlwollen. Merežkovskijs Lyrik kritisierte er als Imitation unorigineller Vorlagen¹²⁰; seine Prosa als verspäteten Nachkommen des historischen Romans, der sich bereits in Dostoevskijs Entscheidung, seinen projektierten Renaissanceroman in eine Parabel zu verwandeln als ebenso überholt erwiesen habe wie der Familienroman, der im Epilog des *Podrostok* und in den *Brat'ja Karamazovy* zu Grabe getragen worden sei¹²¹. Im Literaturkritiker Merežkovskij erkannte Rozanov den Kopisten von Leont'evs und seiner eigenen Thesen. Merežkovskijs These von Dostoevskij als Propheten der Revolution von 1905 verdankt sich eindeutig der Darstellung Rozanovs. Merežkovskijs vergleichende Studien zu Dostoevskij und Tolstoj sind ohne Rozanov, vor allem aber ohne dessen Arbeiten über Leont'ev nicht denkbar. Rozanov betrachtete zwar seine eigenen Ansichten nicht als sein geistiges Eigentum, doch er akzeptierte diese Kategorie in der Konkurrenz mit an anderen; umso mehr war geistiges Eigentum für Merežkovskijs Denken eine konstitutive Frage für das Subjekt, was Rozanov hier „lobend“ aufgreift, wenn er die Qualität der Umwertung des Eigenen in den Wertkategorien des Anderen am Beispiel Merežkovskijs demonstriert.

Мережковский всегда строит из чужого материала, но с чувством родного для себя. В этом его честь и великодушие.

Отчего идеи мои произвели на Михайловского впечатление *смешного*, и он сказал: «Это как у Кифы Мокиевича», а на Мережковского впечатление *трагического*, и он сказал: «Это такое же бурление, как у Ницше, это *конец*, или, во всяком случае, страшная *опасность* для христианства». Почему? Мережковский (явно) понял *сильным и честным* умом то, что Михайловский не понял и по бессилию, и по недобросовестности ума, ленивого, чтобы проработать *чужие темы*, темы *не своего лагеря*. Между тем «семья» и «род», на которых у меня все построено, Мережковскому еще отдаленнее и ненужнее, чем Михайловскому; *даже враждебны Мережковскому*.

Но Мережковский схватил душой – не сердцем и не умом, а *всей* душой – эту мою мысль, уродил ее себе; сопоставил с миром христианства, с зерном этого мира – аскетизмом; и постиг целые миры. Таким образом он «открыл семью» *для себя, внутренне* открыл – под толчком, под указанием моим. И этом есть в полном значении «открытие» *его*, новос для него, вполне и безусловно *самостоятельное его открытие* (почему Михайловский не открыл?). Я дал компас и, положим, сказал, что «на западе есть страны». А он открыл Америку. В этом его уродении с чужими идеями есть великодушие. И Бог его наградил.¹²²

Merežkovskij baut immer aus fremdem Material, doch mit dem Gefühl, er hätte es für sich selbst hervorgebracht. Darin besteht seine Ehre und Hochherzigkeit.

Deshalb riefen meine Ideen bei Michajlovskij einen *lächerlichen* Eindruck hervor, so daß er sagte: „Das ist wie bei Kifa Mokievic“¹²³, aber auf Merežkovskij einen *tragischen* Eindruck, so

¹¹⁹Vgl. Scherrer 1973.

¹²⁰Vgl. "Dekadenty" in Rozanov 1989, 204.

¹²¹Vgl. "Okončanie trilogii D.S. Merežkovskogo („Petr i Aleksej“)" in *Novoe vremja* 10470 vom 28.4.1905.

¹²²Rozanov 1990, 87f.

¹²³Onomastische Figur für den „schlüpfrigen Juden“, bezieht sich nach Kommentar Rozanov 1990, 728 nicht auf Michajlovskij, sondern auf einen Artikel, den Lunáčarskij 1906 über Rozanov veröffentlichte.

daß er sagte: „Das ist derselbe Brodem wie bei Nietzsche, es ist das *Ende*, oder in jedem Fall, eine schreckliche *Gefahr* für das Christentum.“ Warum? Merežkovskij verstand (offensichtlich) mit *starkem* und *ehrlichem* Verstand, was Michajlovskij wegen dem Mangel an Kraft und Gewissenhaftigkeit [seines] Verstandes nicht verstand, zu faul, um *fremde Themen* durchzuarbeiten, Themen, die *nicht aus dem eigenen Lager sind*. Darüber hinaus sind „Familie“ und „Geschlecht“, auf welchen bei mir alles errichtet ist, Merežkovskij noch entfernter und nutzloser als Michajlovskij; *sie sind Merežkovskij sogar feindlich*.

Doch Merežkovskij erfaßt mit der Seele – weder mit dem Herzen noch mit dem Verstand, aber mit *ganzer Seele* – meinen Gedanke, er machte ihn sich zu eigen; er skonfrontiert sie mit der Welt des Christentums, mit dem Samen dieser Welt – dem Asketismus; und er begriff vollständige Welten. Auf diese Weise „entdeckt er eine Familie“ *für sich selber*, er entdeckt sie *innerlich* – unter [dem Einfluß] meines Anstoßes, meines Hinweises. Und das ist in der vollständigen Bedeutung *seine* „Entdeckung“, eine für ihn neue, vollkommen und zweifellos *selbständige Entdeckung seinerseits* (warum hatte es Michajlovskij nicht selbst entdeckt?). Ich gab den Kompaß, und sagte, nehmen wir mal an, daß „es im Westen Länder gibt“. Aber er entdeckte Amerika. In dieser seiner Aneignung fremder Ideen liegt Hochherzigkeit. Und Gott belohnte ihn.

Das initiale ethische Modell der Kommunikation über Werte und Wertsetzungen jenseits absoluter Setzungen von Gut und Böse, das Rozanov hier Merežkovskij vorschlägt, ist die Ordnung der Familie. Rozanovs Valorisierungsstrategie für dieses Modell ist offensichtlich primär politischer Art. Denn als Rozanov diesen Text 1912 in *Uedinennoe* veröffentlichte, war die Eskalation des Konflikts mit Merežkovskij nicht mehr aufzuhalten. Rozanovs Vorschlag erweist sich aus der Position Merežkovskijs als Provokation feststehender Werte. Z. Gippius kritisierte *Uedinennoe* vernichtend, als Buch, das als "Gedrucktes" (*napečatanoe*) "nicht sein darf"¹²⁴. Rozanovs Rolle des pater familias kollidierte mit der Familienordnung Merežkovskijs. Es ging das Gerücht, Z. Gippius sei Hermaphrodit¹²⁵. Inwieweit diese bis heute immer wieder kolportierte Behauptung der Wahrheit entspricht, tut hier nichts zur Sache¹²⁶; bekannt scheint jedenfalls schon damals die Diagnose gewesen zu sein, sie könne keine Kinder bekommen¹²⁷; eine Diagnose, an die sich allerlei Spekulationen knüpften. Für Rozanov war die Ehe zwischen Merežkovskij und Gippius eine der Vorlagen für den Gedanken, "auf welchen bei mir alles errichtet ist" – jener Theorie des Geschlechts, die auf einer doppelten Inversion der männlichen Frau und des weiblichen Mannes gründet. Gippius muß dabei als die Zeugende mit

lichte. Dahinter steht weniger ein Erinnerungsfehler, sondern eine metonymische Rhetorik, die auch Lunačarskij als Produkt Michajlovskijs darstellt.

¹²⁴ "Нельзя! Нельзя! Не должно этой книги быть!" Zitiert nach Kommentar in Rozanov 1990, 718.

¹²⁵ Vgl. Matic 1972, 20-24. Die Behauptung ("mystery of sex") geht wohl von einem Brief Filosofov von 1905 aus, den Matic ausschnittweise zitiert. Vgl. dazu auch Rozanov 1913, 52ff, "Mužskoe v ženskom" (Männliches im Weiblichen) und "Ženskoe v mužskom" (Weibliches im Männlichen).

¹²⁶ So hat sie L. Bakst auch dargestellt; vgl. Engelstein 1992, 391f. Im Herbst 1991 wurde im Kanal "Ostankino" des Moskauer Fernsehens eine Porträtsendung über Zinaida Gippius gezeigt, welche die These als inzwischen wissenschaftlich überprüfte Wahrheit dargestellt. Leider gelang es mir bisher nicht, einen entsprechenden gedruckten Nachweis aufzufinden bzw. das Skript für diese Sendung zu erhalten. Daß Rozanov sich aber auf die These vom Hermaphroditentum bezieht, ist offensichtlich. Überhaupt spricht Rozanovs Geschlechtstheorie auch vom Gedanken des realen Hermaphroditentums als etwas durchaus Naheliegendes. Im Gegenzug reduziert sich für Gippius Rozanovs Philosophie auf eine ausschließliche Fixiertheit auf die Themen "Gott und Geschlecht" (*Bog i pol*); vgl. Gippius 1991, 115. Gippius äußerst strenge und kühle Art, ihre aristokratische Zurückhaltung und Diskretion (die auch etwas disharmonisches vermittelt), hat bisher zu ebenso kühlen und zurückhaltenden wissenschaftlichen Arbeiten über ihre Person beigetragen. Kaum ein Autor ist innerhalb der Forschung so oft als verkannt herausgestellt (z.B. von Markov, Bicilli, LoGatto, Karlinsky) und trotzdem kaum in näheren Untersuchungen gewürdigt worden. Gippius ist eine der komplexesten und unzugänglichsten Figuren der russischen Literatur. Sie fordert eine kritische Darstellung, die sie einmal mit allen ihren verdrängten, sublimierten und impliziten Problemen als selbständige Erscheinung, gerade auch in der komplexen "Doppelkünstlerschaft" mit Merežkovskij zur Kenntnis nimmt.

¹²⁷ Darauf bezieht sich auch M. Kuzmin in seiner Erzählung *Vysokoe iskusstvo* (Hohe Kunst); vgl. Kuzmin 3, 105ff. Gippius hat, wenn auch sehr viel später, in ihrer autobiographischen Prosa selbst Angaben dazu gemacht; vgl. Gippius 1951, 36.

Merežkovskij als dem Gebärenden korrespondieren. Sie versorgt ihn mit fremden Samen. Geburt und geistiges Eigentum aber sind für Rozanov eins mit dem Gefühl des mit sich selbst Verwandten (s čuvstvom rodnogo dlja sebja). Auf diesem Hintergrund wird die Merežkovskij attestierte Seelengröße und der daran geknüpfte Asketismus nicht nur außerordentlich zweideutig, vor allem wird hier Zinaida Gippius privateste Sphäre nicht besonders rücksichtsvoll „veröffentlicht“: „er „entdeckt eine Familie“ für sich, entdeckt *innerlich*“ (on „otkryl sem'ju“ *dlja sebja, vnutrenno otkryl*). Und diese "Entdeckung", die ja moralisch weder valorisiert oder devalorisiert wird, veröffentlicht Rozanov. Er will die moralische Werteschöpfung und Wertebestätigung vor dem Wahrnehmungshintergrund der Öffentlichkeit, er will das Politikum. Und erst hier wird der Diskurs Rozanovs laut. Die Valorisierung seines Wertmodells wird mit der rhetorischen Diktion des wohlwollenden Zugeständnisses betrieben. Merežkovskij wird für etwas gelobt, das eigentlich in doppeltem Sinne als verurteilenswert herausgestellt wird. Dazu dient der wenig schmeichelhafte Vergleich mit Michajlovskij – den allerdings auch Merežkovskij nicht zu seinen familiären Freunden zählte!

Rozanovs Thema, sein Spezialgebiet bei den Diskussionen des "Religiozno-filosofskoe obščestvo", war das Alte Testament, besonders die Figur des Gesetzgebers Moses. Auch dieses Interesse scheint er in der Auseinandersetzung mit den anderen Teilnehmern der Debatten erst entwickelt zu haben; dieses Interesse fiel ihm, durch sein fast ausschließlich politisches Diskursverhalten, als anagogischem Opponenten geradezu zu. Im Band *Religija i kul'tura* von 1899 finden sich die ausgearbeiteten Thesen, die Rozanovs immer intensiver werdende Beschäftigung mit der jüdischen Tradition einleiten. Die Italienreise im Jahr danach gilt auch der Interpretation der Mosesstatue und den Wandmalereien der Sixtinischen Kapelle des Michelangelo. Das Problem stellt Rozanov bereits vor seiner Abreise in den "Èmbriony", um es dann immer wieder zu diskutieren. Noch in *Opavšie list'ja* und in *Apokalipsis* bekennt Rozanov sein besonderes Interesse am Alten Testament, vor allem an den Gesetzbüchern des Moses. Dagegen sind Merežkovskij, Berdjaev und Bulgakov Anhänger des Neuen Testaments. Verehrt ersterer den Humanismus der Christusgestalt, so beziehen sich letztere vor allem auf die (mit Ausnahme der Psalmen) fast ausschließlich Neutestamentarische Texttradition der Orthodoxie.

Отроду я никогда любил читать Евангелия. Не влекло. Читал – учась и потом – но ничего особенного не находил. Чудеса (все «победы» над природой) меня не поражали и даже не занимали. Слова, речи – я их не находил необыкновенными, кроме какой-то загадки лица, будущих знании (разрушение храма и Иерусалима) и чего-то вещего. Напротив, Ветхим Заветом я не мог насытиться; все там мне касалось *правдой* и каким-то необыкновенно *теплым*, точно внутри слов и строк, *струится кров*, притом родная! Рассказ о вдове из Сарепты Сидонской мне касался «более христианским, чем все христианство».

Тут была какая-то врожденная непридрасположенность: и не невозможно; что она образовалась от ранней моей расположенности к рождению. Есть какая-то несовместимость между христианством и «разверстыми ложеснами» (Достоев.).¹²⁸

Seit jeher habe ich es nicht geliebt, im Evangelium zu lesen. Nicht anziehend. Ich las es - während meiner Studienzeit und später – habe aber nichts besonderes gefunden. Wunder (alles „Siege“ über die Natur) haben mich nicht entzückt und nicht einmal beschäftigt. Die Worte, Reden

¹²⁸Rozanov 1990, 247. Geschichte der Witwe und Elija in 1.Kg. 17, 9-24. Der Kommentar in Rozanov 1990, 747 verweist auch auf Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* (in PPS 14, 204). Vgl. auch Gollerbach 1922, 62 f, wo folgende Anekdote berichtet wird: "Вспоминаю рассказ З.Н. Гиппиус о том, как отнажды прийдя к Мережковским, В.В. стал упрашивать их: «Откажитесь от синоптиков, – вечными друзьями будем»" (Ich erinnere mich an eine Erzählung von Z.N. Gippius darüber, wie V.V. einmal zu Merežkovskij kam und sie beide inständig anflehte: „Sagt euch von den Synoptikern los – und wir werden auf ewig Freunde werden!“). Vgl. die Anekdote in der späteren schriftlichen Fassung (1925) von Gippius 1991, 115.

– ich habe nichts ungewöhnliches daran finden können, abgesehen von manchen Rätseln bei Personen, Wissen über Zukünftiges (Zerstörung der Tempels und Jerusalems) und Verkündigendem. Dagegen konnte ich vom Alten Testament nie genug bekommen: alles dort erschien mir *wahr* und von irgendwie ungewöhnlicher *Wärme*, als ob innerhalb der Worte und Verse *Blut flösse*, noch dazu mir verwandtes Blut! Die Erzählung von der Witwe aus dem Sidonischen Zarephtha erschien mir „christlicher als alles Christentum“.

Dort war eine angeborene Nichtvorherbestimmtheit: und es ist nicht unmöglich, daß sie aus meiner frühen Sympathie für die Geburt erwachsen ist. Es gibt eine Nichtvermischbarkeit zwischen dem Christentum und der „zugeteilten Erstgeburt“.

Das Gebot Jahwes an Moses (Ex. 13, 2-15 und 34, 19; Num. 3, 12) weiht jede Erstgeburt bei Menschen und Vieh dem Herrn. Moses ist selbst Erstgeborener und diesem Dienst am Herrn zugeführt worden, obwohl er ausgesetzt worden war. Diese Erstgeburt symbolisieren in der Statue des Michelangelo jene Bockshörner des erstgeborenen Bocks, der dem Herrn geweiht als Sündenbock in die Wüste gesandt wird, zum Zeichen der Gültigkeit des Gesetzes¹²⁹. Die Erstgeburt war Rozanov allerdings nicht, dies „scheint“ ihm tatsächlich nur so – und im Sinne „jüdischen Buchstabenglaubens“ hätte Rozanov hier nicht einmal gelogen. Merežkovskij identifiziert Rozanov in seinen Schriften immer wieder mit dem Alttestamentarischen Propheten Moses. Er porträtiert sein Verhältnis zu Rozanov in seinem umfangreichsten Werk, dem Roman *Voskresšie bogi* (dt. *Leonardo da Vinci*)¹³⁰. Das Verhältnis, ein Diskursverhältnis wird in das Verhalten von Romanfiguren übersetzt. Fetischisiert als Kunstwerke werden die psychologischen Implikationen des Diskursverhältnisses. Rozanov ist Michelangelo; Merežkovskij zeichnet sein eigenes Porträt in der Heldenfigur des Leonardo da Vinci. Der rücksichtslose, starke, aber eben auch häßliche Michelangelo imitiert Leonardo, der hier großmütig als der ältere, erfahrene Meister die Begabung des jüngeren anerkennt, bis dieser beginnt, ihm sein

¹²⁹Die Transformation des Propheten in den Bock hat Rozanov intensiv beschäftigt. Von "Nešto iz sedoj drevnosti" (1899) über die *Ital'janskje vpečatlenija* bis zu *Iz vostočnych motivov* (1916) Das Thema erscheint wieder in Vjač. Ivanovs Lyrik, in Sologubs *Melkij bes*, in Al. Kondrat'evs Erzählungen *Belyj kozel* (1908) und noch in K. Vaginovs Roman *Kozlinaja pesn'* (1927). Erweitern zu einer Typologie ließe sich das Motiv des Bocks durch den Vergleich mit dem Motiv der Kuh in Rozanovs Texten. Der Bock vertritt das monotheistische Prinzip, den männlichen und patriarchalen Pol, das Jüdische, das Opfer, den Tod; die Kuh das weibliche und familiäre Prinzip, sowie die ägyptische Götterwelt, wie sie sich in der Rückkehr zum Götzen des Goldenen Kalbs bei Moses Abwesenheit auf dem Sinai manifestiert, das Leben und die Geburt; vgl. die Belege bei Gollerbach 1922, 6f. Hier kommt Rozanov ethnologischen Begründungen der Religionspsychologie (Malinowski, Freud, Jung) bereits sehr nahe. Der Opferbock des Alten Testaments verbürgt für Rozanov auch eine Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste des Alttestamentarischen und Antigriechischen; Rozanov 1990c, 208f unterstellt diesen antinietzscheanischen Gedanken bereits dem "ästhetischen" Lebenskonzept von K. Leont'evs "politischen und kulturellen Betrachtungen". In M. Prišvins autobiographischem Roman *Kaščeeva cep'* trägt die Rozanov nachgebildete Lehrerfigur unter den Schülern den Namen „Kozel“ (Ziegenbock): "– Почему он Козел? – спросил Курымушка. | Ахилл (sic!) ответил: | – Сам видишь, почему: козел. | – А географию он, должно быть, знает? | – Ну, еще бы! Это самый ученый: у него есть своя книга. | – Про Америку? | – Нет, какая-то о понимании, и так, что никто не понимает и говорят – он сумашедший." (Prišvin I, 91: – Warum heißt er „Kozel“?, fragte Kurymuška. | Achill antwortete: | – Siehst ja selber warum: ein Ziegenbock. | – Aber von Geographie wird er doch was verstehen? | – Na und wie! Er ist der Gelehrteste: er hat ein eigenes Buch. | – Über Amerika? | – Nein, irgendwas über das Verstehen ("o ponimanii"), aber so, daß niemand was versteht und man sagt, er sei verrückt.)

¹³⁰Der Roman war später eines der Lieblingsbücher Sigmund Freuds und regte diesen zur Arbeit über "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci" an; vgl. Freud X, 88 (Kommentar); dazu auch Kristeva 1990 und Rice 1993, 99f. Inwieweit in die von Freud in diesem Aufsatz aufgeschlüsselte Ägypten- und Vogelmetaphorik über die Vermittlung Merežkovskijs auch Elemente des Rozanovschen Ägypteninteresses auf Freud eingewirkt haben. Das besondere Interesse Freuds an Michelangelo wird jedoch bereits in dieser früheren Arbeit evident und bezieht sich ohne Zweifel auf die Schilderung der Auseinandersetzung von Leonardo und Michelangelo in Merežkovskijs Roman; vgl. Freud X, bes. 145f. Mit seiner Homosexualitätsdiagnose untermauert Freud lediglich jene Argumente, die im Roman Michelangelo zugewiesen werden: Leonardo begehrt Michelangelo als Ersatzsohn und Liebhaber – ein Begehren, das dieser brüsk von sich weist.

„geistiges Eigentum“ zu rauben. Trotzdem scheitern, bei gleichzeitig intensivster „wortloser“ Kommunikation einer reinen künstlerischer bzw. geistiger "Konkurrenz"¹³¹, notwendig alle Versuche des Diskurses zwischen den beiden Künstlern. Leonardo ist ein auf das analytische Betrachten konzentrierter Mensch und realisiert Ästhetik an seiner Person als Eitelkeit; Michelangelo realisiert Ästhetik nur in seinen Kunstwerken, seine Person ist völlig unästhetisch. Wie Moses ist er sprachbehindert: Die Zunge hängt ihm aus dem Mund, aus dem der Speichel rinnt. Leonardo ist ein komplizierter Mensch; bei allem sublimierenden Asketismus ist er vor allem von komplexer Sexualität. Michelangelo dagegen ist primitiv und sexuell vollkommen ohne jede Schwierigkeiten, beleidigend „normal“, ein „Bock“. Um den Konkurrenten Leonardo schließlich aus der Stadt zu vertreiben, bezichtigt er ihn (aus pragmatischen Gründen) vor den Florentiner Spießbürgern der Homosexualität und der Sodomie (beide Begriffe waren im Lexikon vor 1700 weitgehend synonym)¹³². Und obwohl Leonardo von seinen Auftraggebern verteidigt wird, verläßt er doch schließlich die Stadt. Seine Sensibilität den eigenen Schwächen gegenüber kann die physische Nähe dieser Bedrohung, die er weder begreifen noch lieben kann, nicht ertragen¹³³. Rozanov hat diesem symbolischen Kostümierung des Diskursverhältnisses zum Ausdruck denkerischer Spannung fortgesetzt. Während ihn Leonardo selbst nicht beschäftigt, nimmt er doch den Vergleich auf und bezieht ihn auf seinen Disput mit Merežkovskij über die „Propheten der Revolution“¹³⁴. Nach dem Bruch mit Merežkovskij versucht er Ende 1917 eine Wiederannäherung an den „verlorenen Sohn“ Merežkovskij – wiederum über die Beschäftigung mit dessen Selbstporträt als Leonardo¹³⁵.

Rozanov ist davon überzeugt, daß sich kein größeres Konvolut an Texten, die weithin geläufige (wenn auch nicht unbedingt gültige) Sätze der Ethik festschreiben, finden ließe wie die fünf Bücher Moses¹³⁶. Generalisierend stehen dafür die zehn Gebote der Gesetzestafeln von Sinai. Eine der interessantesten Passagen in *Opavšie list'ja I*¹³⁷ ist dadurch gekennzeichnet, daß zehn aufeinanderfolgende Kurztexte jeweils nicht durch ein unterschiedliches Ziersymbol voneinander abgetrennt werden, sondern nur durch ein groß und fettgedrucktes Kommasymbol: „“, das derart hochgestellt dem Vokalzeichen des Hebräischen entspricht. Über dem ersten dieser Texte findet sich ein solches Komma, über dem zweiten zwei, usf. bis zum zehnten¹³⁸. Unter dem zehnten Text findet sich in der

¹³¹Vgl. Mannheim 1964.

¹³²Die als Beispiele und Begründungen aufgeführten Beschreibungsmerkmale entsprechen dem Porträt Merežkovskijs durch Rozanov, den auch außenstehende Quellen dokumentieren. Vgl. z.B. zu Rozanovs Reaktion und Parodierung von Merežkovskijs hoher, "weiblicher" Stimme (*ženskij golos*) Vološin 1988, 413f.

¹³³Prišvin 1990, 165 (Tagebucheintragung vom 19. Januar 1914): "Всем известно, что Мережковский влюблен в Розанова, и сам Розанов пишет в «Уединенном»: «За что он (Мережковский) меня любит?» А вот теперь Мережковский хочет исключить Розанова из Р-ф. общества. Возмущение всеобщее, никто ничего не понимает [...]" (Allen ist bekannt, daß Merežkovskij in Rozanov verliebt ist, und Rozanov selbst schreibt in „Uedinennoe“: „Wofür liebt er (Merežkovskij) mich?“ Und jetzt will Merežkovskij Rozanov aus der R.-ph. Gesellschaft ausschließen. Allgemeine Aufregung, niemand begreift mehr etwas [...])

¹³⁴Vgl. Rozanov 1990, 72. In den Anmerkungen von 1913 zur Korrespondenz mit Strachov, *Literaturnye izgnanniki*, parallelisiert Rozanov scheinbar alle Mitglieder der Religiös-Philosophischen Gesellschaft mit Figuren der Spätrenaissance: Luther, Melancthon, Leonardo und Michelangelo usf. Schließlich bemerkt Rozanov sogar das Fehlen eines Shakespeare; Vgl. 1992, 323f; 326.

¹³⁵Rozanov 1990, 586. "Vypusk II" der *Apokalipsis našego vremeni* erscheint kurz vor Weihnachten 1917. Der Versöhnungsbrief an Merežkovskij ist auf den 22. Dezember 1917 datiert. Wie aus dem Brief hervorgeht waren Sondierungen über Freunde dieser Geste vorausgegangen.

¹³⁶Vgl. Rozanov 1979, 990, 642f; vgl. dazu auch Kierkegaard 1982, 118ff, die bereits klassischen Thesen von Max Weber (in III, 136ff) und neuere soziologische Untersuchungen zur Begründung der "religiösen Ethik", z.B. Münch 1986, 61ff.

¹³⁷In *Opavšie list'ja II*, waren die Texte bereits in der Erstausgabe nur mehr durch die kleinen Symbole über den Einzeltexten voneinander separiert. Wegen des Umfangs der Sammlung hatte Rozanov darauf verzichtet, für jeden Text auf einer neuen Druckseite vom vorhergehenden abzuzischen.

¹³⁸Rozanov 1990, 509ff.

Subskription die nähere Spezifizierung nachgetragen: "(Über die Geistlichkeit, 8. November, tiefe Nacht)" ([o duchovenstve, 8 nojabrja, glubokaja noč'])¹³⁹. Es scheint sich um Notizen zu handeln, die Rozanov in Bezug auf eine ihm vorliegende Frage gemacht hat, um sie ihm einem Artikel, einem Referat, einer Diskussion weiter auszuführen. Z. Gippius berichtet, Rozanov habe im "Religiozno-filosofskoe obščestvo", wie immer ohne Manuskript, über die Frage der Geistlichkeit vorgetragen¹⁴⁰. Diese Texte entsprechen Rozanovs Thesenpapier; es sind die zehn Gebote Rozanovs für den orthodoxen „Leviten“. Es sind nicht positive Setzungen von Geboten, sondern zehn Reflexionen über die Bedeutung des Gebotworts: "muß" (nužno). Das Gebotensein regelt das Verhältnis zwischen Mensch und Gemeinschaft, Mensch und Kirche. Der Vermittler in diesem Verhältnis ist der Geistliche, der Levit. An beide Partner werden Anforderungen gestellt, die nicht von einer außerhalb stehenden Autorität erst als Geboten verfügt werden müssen, sondern die sich aus den Konditionen der Existenz ergeben. Der erste Text beleuchtet das gebotene Verhältnis von Gebet und Tod.

,

Теперь все кончилось. «Погребаю угольки», как в истопившейся печке. Скоро «закрывать трубу» (†).¹⁴¹

,

Nun ist alles vorbei. „Ich vergrabe die Kohlen“, wie im ausgehenden Ofen. Bald „muß man das Rohr schließen“. (†)

Der Tod steht an der Stelle der Selbstoffenbarung des einen Gottes in Ex. 20, 3. Er ist jene Autorität, die keine anderen Götter neben sich duldet. Das Motiv des Ofens weist – über die auch im Deutschen geläufige Parömie: „Der Ofen ist aus“ – auf den Brandaltar. Das verfügte Schließen des Ofenrohr assoziiert den Atem Alttestamentarischer Posaunen, die sogar die Mauern von Jericho zum Einsturz bringen und durch die sich der Atem des lebendigen Gottes kundtut¹⁴²; die signifikante Verwandtschaft von "truba" (Rohr/Blechblasinstrument) und "trup" (Leiche) bleibt implizit¹⁴³.

Der zweite Text verweist auf die gebotene Selbsteinschätzung und die Differenz von Selbst und Kollektiv¹⁴⁴.

, ,

У меня было религиозное высокомерие. Я «оценивал» Церковь, как постороннее себе, и не чувствовал нужды ее себе, потому что был «с Богом». [...] Церковь – это «все мы»; церковь – «я со всеми». И «мы все с Богом». В отличие от высокомерной «религиозности» – «церковное» чувство смиренно, просто, народно, общечеловечно.¹⁴⁵

¹³⁹Rozanov 1990, 512.

¹⁴⁰Vgl. Gippius 1991, 144. Allerdings ist Gippius Angabe schwer zu datieren; sie muß sich aber auf die Jahre 1912 oder 1913 beziehen. Die Sitzungen des "Religiozno-filosofskoe obščestvo" waren 1905 wegen Einspruchs der Kirchenleitung ausgesetzt worden. Erst 1912, nachdem auch Gippius und Merežkovskij wieder nach Sankt Petersburg zurückgekehrt waren, wurde die Praxis in teilweise neuer Besetzung wieder aufgenommen.

¹⁴¹Rozanov 1990, 509. Vgl. zum Motiv der "truba" in der Poetik der russischen Moderne Hansen-Löve 1986, 141ff; 1989, 387).

¹⁴²Vgl. Lev. 25, 8ff: Die Lärmposaune zum Jubeljahr (dem fünfzigsten Jahr) und Num. 29, 1-6: Jahwe verfügt den Tag des Lärmblasens und der Brandopfer. Zum Motiv der "truba" in der russischen Moderne vgl. Hansen-Löve 1986, 141ff.

¹⁴³Rozanovs war von der Feuerbestattung fasziniert (vgl. Rozanov 1916, 67ff und auch den Titel *Čeryj ogon'*), doch zweifelte er angesichts der strengen Alttestamentarischen Verfügungen an diesem Gebrauch; vgl. hierzu auch zur Beschäftigung mit der Thanato(s)-Philosophie Fedorovs (*Filosofija obščego dela*) und dem wissenschaftsgläubigen „Prometheismus“ Hagemeister 1989, 241.

¹⁴⁴Vgl. zum „arischen“ Prinzip der "Subjektivität" (sub-ektivnost') im Alten Testament (Buch der Richter) auch Rozanov 1979, 4f.

¹⁴⁵Rozanov 1990, 509f.

, , ,

Ich hatte religiösen Hochmut. Ich „bewertete“ die Kirche als etwas außerhalb von mir, und fühlte auch selbst nicht das Bedürfnis nach ihr, weil ich ja „mit Gott“ war.

Die Kirche – das sind „wir alle“; die Kirche – das sind „alle und ich“. Und „Gott und wir alle“.

Im Unterschied zur hochmütigen „Religiosität“, ist das „Kirchliche“ ein friedliches, einfaches, volksnahes, allgemeinmenschliches Gefühl.

Die Setzung des Müssens (nužda¹⁴⁶) fußt auf einem inneren Bedürfnis nach der Gleichberechtigung in der Gemeinschaft, deren ideale Werte statuiert werden: Die Friedlichkeit, die Einfachheit, das Volksnahe (also die „narodnost“ der Tradition des Realismus als eingeführtes generatives Prinzip des „ethischen Diskurses“¹⁴⁷). Das Kirchliche, das Institutionalisierte, das Gesetzliche (Sakramentale) erzeugt den Diskurs der ethischen Differenzierung des Subjekts von der Allgemeinheit; das Religiöse aber als "Gefühl" entspricht dem Diskurs, der auf die ästhetische Differenz von Subjekt und Allgemeinheit fokussiert ist¹⁴⁸. Die Kirche entspricht insofern dem Volk, als sie Bezeichnung für das Volk des Herrn, für Israel, das seinen Marsch durch die Wüste gemeinsam zu bestehen hat, auch gegen den Widerstand der religiösen Bedürfnisse und den religiösen Hochmut einzelner. Das goldene Kalb ist das Bild dieses in Hochmut sublimierten Widerstands. Jahwe nennt das Volk hochmütig (Ex 32, 9.). Moses zerstört das goldene Kalb, indem er es zerstäubt, auf das Wasser streut und das Volk diese „Lösung“ trinken läßt (Ex. 32, 20)

Der dritte und weitaus umfangreichste Text dieser kleinen Gruppierung vergleicht den Gebotsduktus von Philosophie und Kirche. Auch im Denken der Platoniker gibt es die Auferstehung der Seele. Doch Rozanov untermauert, daß es wichtigere Gebote gibt, die Geltung beanspruchen, selbst wenn es keine Unsterblichkeit der Seele gäbe („Možet byt, bessmertija duši – i net“.). Auf die *Summa* des Aquinaten anspielend, erklärt sich Rozanov auch hier wieder gegen ein idealistisch hergeleitetes Gesetz und für die politisch-pragmatische Art des Gebots, die den Bedürfnissen des Wesens summarisch entspricht.

, , ,

[...] «Сумма учений Церкви» неизмерима сравнительно с Платоновой системой. И так все хлебно, так все просто. Она подойдет к рожденице. Она подойдет к гробу. Это нужно. Вот «нужного»-то и не сумел добавить к своим идеям Платон.

Что же такое наше университеты и «науки» в духовных академиях сравнительно с Церковью?

Трава в лесу. Нет: трава в мире (космос).

Мир – Церковь.

А науки, и университеты, и студенты – только трава, цветочки: «Пройдет серп и скосит их».¹⁴⁹

, , ,

[...] „Die Summe der Lehren der Kirche“ ist unermesslich im Vergleich mit dem platonischen System. Dabei ist doch alles so existentiell („brothaft“), so einfach. Sie geht zur Gebärenden. Sie geht zum Grabe. *Das muß sein*. So etwas, was „sein muß“, vermochte Platon in seine Ideen nicht zu integrieren.

Was sind denn unsere Universitäten und „Wissenschaften“ an den geistlichen Akademien im Vergleich mit Der Kirche?

Grashalme im Wald. Nein: Grashalme in der Welt/im All (dem Kosmos).

Die Welt ist Die Kirche.

Doch Wissenschaften, Universitäten und Studenten, das sind alles nur Grashalme, Blümchen: „Schon kommt die Sichel und mäht sie ab“.

¹⁴⁶Im Russischen steht "nužda" auch metaphorisch für Bedürftigkeit, Hunger und Durst, also die existentiellen Erfahrungen des Volks Israel in der Wüste.

¹⁴⁷Vgl. zur Idee der "narodnost" Smimov 1990, 58ff und Murašov 1993, 182-199.

¹⁴⁸Vgl. auch Kierkegaard 1975, 525ff.

¹⁴⁹Rozanov 1990, 510.

Fast überflüssig, hier auf die Bedeutungsinterferenz der Worte "Welt" (миръ) und "Friede" (миръ) zu verweisen, deren Differenz in der modernen Rechtschreibung verschwindet¹⁵⁰. Hier ist von "Welt" die Rede, aus der sich das Palindrom "Rim" (Rom) bilden läßt, das der russisch orthodoxe Kirchenbegriff, seit der These von Moskau als dem dritten Rom, für sich beansprucht¹⁵¹. Die Kirche ist mit den existentiellen Bedürfnissen verknüpft, mit Geburt, Ernährung und Tod, die sie vom nicht Notwendigen, dem außerhalb der existentiellen Welt Befindlichen (Wissenschaft, Spekulation, Leben nach dem Tode bzw. vor der Geburt), sondert. Im vierten Abschnitt setzt Rozanov diese Überlegung dann fort. Auch hier geht es um die Dienstleistung der Kirche, welche die Philosophie von Pythagoras bis zum Positivismus überhaupt nicht in Betracht gezogen habe¹⁵². Der Geistliche ersetzt den abwesenden „Vater“ in allen Bedeutungen und Funktionen. Er hält die Hand des Sterbenden und der Gebärenden und verrichtet so das, was der geschwächte, abwesende, nicht vorhandene wirkliche Vater nicht in der Lage ist, zu tun.

¹⁵⁰Rozanov spielt immer wieder auf diese akustische Interferenz an, z.B. wenn er Tolstoj vorwirft, dieser habe "что-то *imbécile*" (habe etwas *imbéciles* an sich) – wobei hier offensichtlich die französische Konversation in Tolstoj's Gesellschaftsroman parodistisch gegen ihren Autor verwendet wird. Tolstoj's großer Roman trägt ausdrücklich den Titel *Война и миръ* (Krieg und Welt), wurde jedoch schon bald nach Erscheinen mit Billigung des Autors unter dem Titel *Война и миръ* (Krieg und Frieden) diskutiert und in andere Sprachen übersetzt. Der Titel meint eigentlich den Gegensatz zwischen den Schauplätzen, Kriegsleben und Gesellschaftsleben, wurde aber umgedeutet in einen geschichtsphilosophischen. Tolstoj's geschichtstheoretische Exkurse im Roman ersetzen jenen "Frieden", der im Sujet des Romans, abgesehen vom Epilog, gar nicht gegeben ist. Wenn Rozanov nun Tolstoj's Gedanken schwäche angreift, dann spielt er mit jener Differenz von "i" und "и", welche das analytische Denken auszeichnen müßte: "Толстой... Когда я говорил с ним, между прочим о семье и браке, о поле, – я увидиел, что во всем этом он путается, как переписывающий с прописей гимназист между «и» и «і» и «й»; и, в сущности, ничего в этом не понимает, кроме того, что «надо удерживаться». Он даже не умел эту ниточку – «удерживайся» – развернуть в прядочки льна, из которых она скручена. Ни – анализа, ни способности комбинировать; ни даже *мысли*, одни восклицания. С этим нельзя взаимодействовать, это что-то *imbécile*..." (Rozanov 1990, 111: Tolstoj... Als ich mit ihm unter anderem über die Familie und die Ehe, das Geschlecht sprach, bemerkte ich, daß er alles das miteinander verwechselt wie ein Gymnasiast, der in der Rechtschreibung nicht zwischen "и", "і" und "й" unterscheiden kann; und daß er im wesentlichen nichts davon versteht, abgesehen davon, daß man „sich zurückhalten muß“. Er konnte sogar dieses Fädchen – „halte dich zurück“ – nicht mit dem Wollknäuel verbinden, aus dem es gezogen war. Weder Analyse war da, noch die Fähigkeit zu kombinieren; nicht einmal der *Gedanke*, nur der Ausruf. Damit kann man nicht zusammenarbeiten, das hat etwas *imbéciles*...)

¹⁵¹Vgl. Heer 1953, 271ff. Bereits in der *Legenda o velikom inkvizitore* nimmt Rozanov Stellung in der Auseinandersetzung zwischen dem katholischen und dem orthodoxen Anspruch auf „Rom“ als „Welt“. Die Faszination, die dieses Thema seit Caadaev und Gogol' auf die russische Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts ausübt, bleibt Rozanov allerdings unverstänlich; vgl. zur Gogol'-Kritik Erofeev 1987. Für Rozanov ist jede kulturell-religiös definierte Ganzheit ein monadisches Modell der ganzen Schöpfung, und kann deshalb sein eigenes Rom beanspruchen. Die Faszination des Katholizismus, wie sie sich um die Jahrhundertwende z.B. in V. Solov'ev's *Tri razgovory* (Drei Gespräche; 1899) manifestiert, hat Rozanov nicht berührt. In einem Beitrag zu den "Russisch-Katholischen Beziehungen" (*Russko-katoličeskija otnošenija*) nimmt Rozanov eine ausgesprochen pragmatische und vermittelnde Position ein. Die Wiedervereinigung der Kirchen ist eine wünschenswerte, aber vor allem politische Frage. Nicht die Vorsehung wird sie entscheiden, sondern der Interessenausgleich des politischen Gleichgewichts: "Что касается соединения церквей [...] оно очень трудно потому, что отнимая у русской иерархии как бы национальную автономность, на подобие галликанизма, естественно встречает в этой иерархии вражду. [...] Впрочем, всякое дело мира – дело благое. И не ожидая больших событий и уже явных манифестаций Провидения, каждый про себя и за себя должен работать в направлении общецерковного, всемирно-церковного мира. Только нужно предупреждать католиков: если они думают приобрести русския души (т.е. единение с ними) *только как материал*, то они глубоко ошибаются." (Rozanov 1906 I, 410; 413: Was die Vereinigung der Kirchen betrifft [...] so ist sie deswegen sehr schwierig, weil die Aufhebung der scheinbaren nationalen Autonomie des russisch Klerus, etwa nach dem Vorbild des Gallikanismus, in diesem Klerus auf Feinde stoßen wird. [...] Trotz allem ist jede Tat des Friedens Heilsgeschehen. Und da wir keine großen Ereignisse und klärenden Manifestationen der Vorsehung mehr erwarten, muß jeder für sich in die Richtung des allgemeinkirchlichen, des weltumspannenden Kirchenfriedens arbeiten. Nur muß man die Katholiken warnen: wenn sie denken, sie könnten sich der russischen Seele *nur als Material* bemächtigen [d.h. der Einheit von Russentum und Seele], dann haben sie sich gründlich getäuscht.)

¹⁵²Rozanov 1990 510f.

Neben diesem existentiellen Müssen gibt es auch andere Dienstleistungen der Kirche, die Rozanov als symbolisch begreift. Dazu gehört die Liturgie, die Welt des "Lichts", also jener idealen, durchaus platonischen Welt, welche im Kirchengebäude bewahrt wird, ohne daß es notwendig wäre, immer dorthin zu gehen:

’ ’ ’ ’

Не *дотягивал* я многого в церкви. Редко ходил с детьми в церковь. Но это «редко» так счастливо вспоминается. Это свет.

И такой «свет» разлит по всей стране. «Приходи и бери его даром». Кто не ленив – приходи все. Какой это недостаток по селам, что там нет службы в будные дни. Это недосмотрено. Приходили бы старухи. Приходили бы дети. Ведь это поучение.

Зачем священников обременили статистикой? И всякими глупостями, кроме прямого их дела, которое не исполнено.¹⁵³

’ ’ ’ ’

Vieles in der Kirche habe ich nicht *begriffen*. Selten ging ich mit den Kindern in die Kirche. Doch an dieses „selten“ erinnert man sich so beglückt. Es ist Licht.

Und dieses „Licht“ ist über dem ganzen Lande ausgegossen. „Es komme und erhalte jeder seine Gabe“. Wer nicht faul ist – der komme. Was für ein Fehler, wenn in den Dörfern werktags nicht Gottesdienst gefeiert wird. Dies ist ein versehen. Alte wären gekommen. Kinder wären gekommen. Denn es ist Belehrung.

Warum hat man die Geistlichen mit der Statistik belastet? Und mit all den Dummheiten außerhalb ihrer eigentlichen Aufgabe, die doch nicht erfüllt ist.

Das sechste Textstück beschäftigt sich mit dem Gebot, Vater und Mutter zu ehren, und damit auch implizit mit dem Verhältnis von Ahnenkult und monotheistischer Religion. Rozanov verbindet diesen Aspekt mit einer der russischen Kultur innewohnenden Geschichtslosigkeit, die deshalb im allgemeinen „Bewußtsein“ immer wieder aktualisiert werden müßte¹⁵⁴. Die Charakterisierung der Gesamtheit des Volks dient, wie im Alten Testament, als Ermahnung an die Fürsorgepflicht der Geistlichkeit.

’ ’ ’ ’ ’ ’

У русских нет сознания своих предков и нет сознания своего потомства.

«Духовная нация»... «Во плоти чуть-чуть»...

От этого – наш нигилизм: «До нас ничего *важного* не было». И нигилизм наш постоянно радикален: «Мы построим все *сначала*».¹⁵⁵

’ ’ ’ ’ ’ ’

Die Russen haben kein Bewußtsein von ihren Vorfahren und kein Bewußtsein für ihre Nachkommenschaft.

„Geistliche Nation“... „Im Fleische so lala“...

Daher kommt auch unser Nihilismus: „Vor uns hat es nichts *Wichtiges* gegeben“. Und unser Nihilismus ist beständig radikal: „Wir bauen alles *von neuem*“.

Die folgenden drei Textabschnitt kommen wieder auf das "Müssen" als "Bedürfen" zurück. Die Kirche ist auf dem "Müssen", nicht auf dem "Sollen" oder "nicht dürfen" errichtet, deshalb ersetzt sie den nur gebotenen Bund mit Gott durch den notwendigen, die zureichende Religion durch eine hinreichende, die auf Einsicht basierende Vernunft und die gegen Kritik wehrlose religiöse Moral – hier durch eine existentialistische Ethik der Offenbarung (z.B. des empirischen Wissens um Krankheit und Tod).

¹⁵³Rozanov 1990, 511.

¹⁵⁴Es bestehen Ähnlichkeiten zum Projekt Fedorovs, das die Wiedererweckung der Väter als Widerstand gegen die Geschichtsvergessenheit Rußlands fordert. Die durch die Anamnese erzielte Diagnose, wird hier mit einer Therapie beantwortet, deren Sinn nicht nur in ihrem Ziel, sondern in der permanenten Arbeit an der Verwirklichung der (aller Wahrscheinlichkeit nach gar nicht zu verwirklichenden) Ziels besteht. Man könnte von einem generellen Widerstand gegen das Wahrscheinliche sprechen.

¹⁵⁵Rozanov 1990, 511.

’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

Скоро кончатся мои дни... О как не нужны они мне. Не «тяжело это время», но *каждый час тяжел.*

Bald werden meine Tage zuende sein... O, wie wenig ich ihrer bedarf. Nicht „schwer lastet die Zeit“, sondern *jede Stunde lastet.*

’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

Все больше и больше думаю о Церкви. Чаше и чаще. *Нужна она мне стала.* Прежде любовался, восхищался, соображал. Оценивал пользу. Это совсем другое. *Нужна мне* – с этого начинается все.

До этого, в сущности, не было ничего.

’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

Immer mehr und mehr denke ich an die Kirche. Öfter und öfter. *Nötig ist sie mir geworden.* Früher habe ich mich an ihr ergötzt, mich begeistert, fast habe ich sie verstanden. Ich schätzte den Nutzen. Nun ist es etwas völlig anderes. *Ich benötige Sie* – damit beginnt alles erst.

Bis *dahin* war im wesentlichen nichts.

’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

Церков основывается на «НУЖНО». Это совсем не культурное воздействие. Нет «просвещенного народа». Все эти категории пройдут. «Просвещение» можно взять у нигилистов, «культурное воздействие» дадут и жида.

МНЕ НУЖНО: вот камень, на котором утверждается Церков.

’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

Die Kirche ist auf dem „MUSS“ gegründet. Das ist überhaupt kein kultureller Einfluß. Es gibt keine „aufgeklärten Völker“. Alle diese Kategorien sind vergänglich. „Aufklärung“ kann man sich von den Nihilisten holen, „kulturellen Einfluß“ geben einem sogar die Juden.

ИЧ MUSS: das ist der Stein, auf dem Die Kirche sich konsolidiert.

’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

Отпустим им грехи их, дабы и они отпустили нам грехи наши.¹⁵⁶

’ ’ ’ ’ ’ ’ ’

Vergeben wir ihnen ihre Sünden, damit auch sie uns unsere Sünden vergeben.

Rozanov endet mit einem fast schon kalauerartigen Wortspiel über einen Satz des *Vater Unser*, das in ein „Kirche Unsere“ verwandelt wird. Hier ist die Aussage an die Gemeinschaft der Kirche selbst adressiert, nicht mehr an den Vater. Die verlangte Entlassung aus der Sünde berührt natürlich den klischeehaften Vorwurf der moralischen und religiösen Unzulänglichkeit des niederen russischen Klerus. Rozanov entkräftet ihn – ganz im Sinn von Leskovs *Legendy* der 1890er Jahre¹⁵⁷ – dadurch, daß er ihm rechtgibt und gleichzeitig wieder zum Bestandteil des Systems macht.

Rozanov macht sich nicht nur Gedanken über die Funktionen der Kirche, er entwirft eine konservative Theologie, die ebenfalls nicht auf einer theologischen Tradition oder einer idealistischen Religionsphilosophie, sondern auf aktueller Kirchenkritik beruht. Hier schließt Rozanov besonders an Gercen und die radikale Religionskritik der progressiven Linie der russischen Kultur an, die bereits seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts eine metaphysische Begründung von Religion als unzureichend ablehnt. Wenn Rozanov von Gercen und den "Progressiven" spricht, greift er als Vergleichsmaßstab gleich zu Christus und den Kirchenvätern, d.h. zur idealen Praxis des Christentums¹⁵⁸. Die wesentlichste Qualität der christlichen Kirche ist für Rozanov ihre politische und gesellschaftliche Nützlichkeit, die sich nicht in der politischen Symbolik der Figur Christi er-

¹⁵⁶Rozanov 1990, 511f. Zum Problem der Geistlichkeit bei Rozanov vgl. auch das Vorwort von J. Czapski in Rozanov 1964, bes. 58ff.

¹⁵⁷Im Schaffen Rozanovs finden sich nur ganz wenige explizite Hinweise auf Leskov. Auch eine persönliche Begegnung ist nicht nachzuweisen, obwohl Strachov gut mit Leskov bekannt war oder z.B. Rozanovs Verleger und Förderer Suvorin auch Leskovs Werk intensiv betreute. Gollerbach 1922, 68 dagegen behauptet, Leskov sei, auch über die Vermittlung Remizovs (der Leskov und Rozanov sogar miteinander verglichen habe), einer der Lieblingsschriftsteller Rozanovs gewesen.

¹⁵⁸Vgl. Rozanov 1990, 554.

schöpft. Dabei stehen jedoch für Rozanov nicht die Leistungen der kirchlichen Sozialfürsorge und der "tätigen Nächstenliebe" im Vordergrund, sondern die Existenz der Institution. Von der „christlichen Zivilisation“ spricht Rozanov nur in doppelten Anführungszeichen¹⁵⁹. Die Geschichte der Kirche ist nicht die Geschichte ihres Heilswerks, sondern ihre Geschichtslosigkeit, ihre Stabilität, die wiederum politische und soziale Identität garantieren hilft. Die Kirche ist vor allem anderen der Ort und die Aufsicht über das Gebet, das vor allem in Rozanovs Spätwerk in fast häretischer Ausschließlichkeit das Zentrum seiner Theologie bildet. Hier wird der Einfluß Florenskijs auf Rozanovs späte Schriften vor allem deutlich. Wenn Z. Gippius und Merežkovskij diesen Einfluß beklagen, dann auch deshalb, weil damit Merežkovskijs zentralem Anliegen, einer Reformation der orthodoxen Kirche aus dem Geiste einer christlichen Soziallehre und Politik, widersprochen wird. Gippius beklagt die völlige Abwesenheit, der von ihr so herausgehobenen Instanz des individuellen "Gewissens" (sovest') bei Rozanov zugunsten einer umfassenden "religiösen Allgemeinheit" (religioznaja obščestvennost')¹⁶⁰.

Die "Kirche" (Cerkov') ist die institutionalisierte Erscheinungsform des Testamentarischen Bunds zwischen Gott und den Betenden. "Zavet" (Vermächtnis, Testament) und "molitva" (Gebet) werden von Rozanov fast synonym gebraucht; sie bilden ein mystisch allegorisches Paar, als dessen Kind der Sohn erscheint. Das Gebet ist immerwährend und damit auch der Bund zwischen "zavet" und "molitva". Das Gebet hat einen paradoxalen Ort (etwa den zerstörten Tempel) und daher auch einen parabolischen Adressaten: Das Grab des Vaters – den Himmel, beziehungsweise dessen architektonisch-symbolische Nachgestaltung im Tempel ("chram") oder der Idee des Tempels. Die meisten Gebete (auch soweit sie in den orthodoxen Liturgien des Basileios und Johannes Chrysostomos benutzt werden) entstammen dem Textkorpus des Alten Testaments, vor allem dem Buch der Psalmen. Und so besteht in Rozanovs Texten ebenfalls eine Tendenz in die Vaterwelt, an den Väterlichen Ort des Alten Testaments zurückkehren zu wollen, zum Ursprung der kanonischen und unveränderlichen Gebetstexte. Diese Rückkehr zum "zavet" erlaubt weniger der (grammatisch) männliche Sohn (Syn), als die weibliche "molitva", die in Rozanovs Konzeption der hellenistischen und komplexen "Sophia" Solov'evs entgegengesetzt wird. Rozanov war der chronikale und urwüchsige Text des Alten Testaments sympathischer als die hellenistische Welt des Neuen Testaments und der Apokryphen. Das Alte Testament ist an den Heimatort, das Haus, den festen Ort des Gebets gebunden. Das Gebet des Alten Testaments ist nicht kollektiv bzw. eine von einem Priester stellvertretend für ein Kollektiv vollzogener Akt, sondern es ist individuell. Während die Neutestamentarische Kirche den unbegleiteten, homophonen griechischen Chor als Gebetsform wählt, wird das Alttestamentarische Gebet von einem einzelnen Sänger oder einer Sängerin vorgetragen, die sich jeweils selbst auf einem Instrument begleiten und damit ihren individuellen Gefühlen unmittelbaren musikalisch-lyrischen Ausdruck verleihen. Miriam zur Pauke und David zur Harfe vollziehen nicht nur den rituellen Akt, sondern verschaffen ihren emotionellen Bedürfnissen Raum durch das Gebet. Nietzsches Oppositionspaar Dionysisches – Apollinisches wird auf einen Gegensatz Jüdisches – Griechisches appliziert.

Какое-то странное угашение молитвенности... Сколько путешествуют в «Деяниях» и – нет чтобы помолился кто, кто, отпрвляясь в путь; и нет чтобы помолился кто, вернувшись благополучно с дороги. А сколько – хлопот. Нельзя не заметить насмешли-

¹⁵⁹Vgl. Rozanov 1978, 20.

¹⁶⁰Gippius 1991, 144. Florenskij nennt sie (ebd., 145) den "anscheinend schlausten und grausamsten aller Geistlichen" (samogo, kažetsja, umnogo i žestokogo svjaščennika – P.F.) und zitiert damit frei ein Attribut, das bei Rozanov lediglich ironisch charakterisierend für Florenskij verwendet wird.

во: «Ты слишком хлопчешь, Марфа, – присядь к ногам Отца Небесного»... Но именно Отец Небесный загадочно уже на умнику не приходит: только – Сын, везде – Сын, замещающий Отца... Между тем, что же такое *молитва*, как не исчерпывающее отношение дитяти-человека к Богу? И вот именно она-то таинственно исчезает. Только рассуждают. И приходит на ум, что арфу Давида, лиру Аполлона и свирель Марсия, – *мы окидываем весь древний мир*, – отныне заменят богословствующее споры. И что, пожалуй, тайный-то ноумен Евангелия и всего «дела евангельского» и лежал в перемене – музыки молитвы на «*cogito ergo sum*» богословия. 161

Ein ganz eigenartiges Erlöschen der Hingabe ans Gebet... Wieviel auch in der „Apostelgeschichte“ herumgereist wird, ist es doch nicht einmal so, daß der, welcher die Reise antritt, zu beten beginnt; und auch nicht der, welcher wohlbehalten vom Wege zurückgekehrt ist, betet. Und dabei so viele Mühen. Man darf kaum erheitert bemerken: „Du mühest dich ja ziemlich ab, Martha – setz dich doch zu Füßen des Himmlischen Vaters“... Aber gerade der Himmlische Vater kommt rätselhafterweise keinem in den Sinn: nur der Sohn, überall der Sohn, der an die Stelle des Vaters tritt... Ganz nebenbei gesagt, was ist denn das *Gebet*, wenn nicht eine erschöpfende Beziehung des Menschen als Kind zu Gott?? Und genau diese verflüchtigt sich in geheimnisvoller Weise. Man erörtert bloß. Da kommt einem in den Sinn, daß Davids Harfe, die Leier des Apollon und die Flöte des Marsyas – *wir überblicken die ganze antike Welt* – von nun an durch theologische Dispute verdrängt werden. Und daß am Ende das geheime Numen des Evangeliums und des ganzen „evangelischen Werkes“ in der Ablösung der Musik des Gebets durch das „*cogito ergo sum*“ der Theologie lag.

Doch entdeckt Rozanov in keiner Gestalt des Alten Testaments ein historisches oder ideologisches Programm. Es bleibt ihm "Musik" als der "Flügel Schlag der Seele"¹⁶² und Vorbild, das ständig im eigenen Wort aktualisiert werden muß. Das "Gebet" (*molitva*¹⁶³) muß unmittelbar und laut gesagt und gesungen werden. Alle Schrift dagegen ist zwar Heilige Schrift, doch ohne die Präention, unmittelbar an einen Gott adressiert zu sein. Heiligkeit ist eine menschliche, eine kirchliche Erscheinung und unabhängig von einer absoluten religiösen Wahrheit.

Каждая моя строка есть священное писание (не в школьном, не в «употребительном смысле»), и каждая моя мысль есть священная мысль, и каждое мое слово есть священное слово.

– Как вы смеете? – кричит читатель.

– Ну вот так и «смею», – смеюсь ему в ответ я.¹⁶⁴

Jede Zeile von mir ist heilige Schrift (nicht im schulischen, nicht im „gängigen Sinne“), so wie jeder meiner Gedanken ein heiliger Gedanke und jedes Wort von mir ein heiliges Wort.

– Wie können Sie es wagen? – schreit der Leser auf.

– Na „ich wage“ es hiermit einfach, – gebe ich ihm lachend zur Antwort.

Das wesentliche politische Verdienst der Kirche ist nach Rozanov ihr Alter. Das Alter der Kirche entspricht der Dauer des durch sie verrichteten Gebets, der Stabilität ihres Diskurses. Die im Verlauf der eintausendneunhundertjährigen Geschichte angesammelte Praxis des Christentums steht für Rozanov höher, als das theoretische und theologische Potential der christlichen Religion und Philosophie. Rozanov stellt sich in die Tradition einer Theologie der Vernunft, welche die natürlichen Bedürfnisse des Menschen und den moralischen Anspruch der geoffenbarten Heilslehre miteinander zu versöhnen versucht. In der Tradition eines Erasmus und dessen Lutherstreitschrift *De libero arbitrio er-*

¹⁶¹ Rozanov 1990, 629. Übersetzung teilweise nach Rozanov 1963, 285. Vgl. auch die Definition von A.A. Veselovskij (1899), zitiert in Lachmann 1990, 200 (Übersetzung von mir korrigiert; A.S.): "[Unter Synkretismus der archaischen Poesie verstehe ich] die Verbindungen rhythmisierter, instrumental begleiteter Bewegung mit Lied-, Musik- und Wortelementen."

¹⁶² Rozanov 1990, 96.

¹⁶³ Vgl. Etymologie und Gebrauch der russischen Wortwurzel "mol" (er sprach) und die poetische Äquivalenz "mol" – "slovo" (Wort).

¹⁶⁴ Rozanov 1990, 96.

scheint die Frage nach der Vorsehung irrelevant angesichts der unmittelbaren Präsenz des Lebens, bei dem Handlung und Plan immer gleichzeitig zur Wirkung kommen. Erst in den letzten beiden Lebensjahren versucht Rozanov, in der *Apokalipsis našego vremeni* eine auf die Vorsehung begründete pessimistische Geschichtstheorie an die theologische Konzeption zu knüpfen. Oft erscheint aber in diesem Kontext seine Theologie wiederum selbst zu wenig spekulativ und zu stark an die Kirchenkritik gebunden. Die Apokalypse reduziert sich so lediglich als Strafe Gottes zur Antwort auf das Wirken von zwei oder drei Generationen der russisch-orthodoxen Geistlichkeit. Rozanovs Vorstellung der Apokalypse entspricht dabei auch nicht einer umfassenden kosmischen Katastrophe, sondern eher einem göttlichen Strafgericht, wie es im Alten Testament immer wieder verschiedene Orte und Personen trifft, z.B. in der Erzählung des Untergangs von Sodom und Gomorra¹⁶⁵ oder in der Geschichte von Hiob¹⁶⁶. Rozanov tritt somit nicht vor eine Öffentlichkeit als Prophet, der einen adventistischen Diskurs aufgreift, sondern als ein Prophet der Klage, der aus der Geschichte des Unterganges und der göttlichen Bestrafung emotionelle Energie und moralische Belehrung zieht. Auch dafür versichert sich Rozanov seiner Kompetenz und Autorität, weniger aus dem Versagen der eigenen religionspolitischen Strategie oder gar aus einem individuellen religiösen Erlebnis (einer Offenbarung, Läuterung u.ä.), als vielmehr aus dem Vakuum, das eine über Nacht verschwundene kirchliche Autorität hinterließ. So beklagt Jeremija aus dem babylonischen Exil den Untergang des Tempels, obwohl er die Tempelgeistlichkeit (als Teil des Tempels) auch als die Ursache für den Untergang und die Verschleppung des Volks Israel ansieht.

Но церковь... Ранше их было «32 иера» с желанием «свободной церкви» «на канонах поставленной». Их теперь все 33333...2...2...2...2 иера и под-иера и сверх иера подскочили под социалиста, под жида и не под жида; и стали вопиять, глаголить и сочинять, что «церков Христова и всегда было в сущности социалистической», и что особенно она уже никогда не было монархической, а вот только Петр Великий «принудил нас лгать».

Русь слиняла в два дня. Самое большее - в три. Даже «Новое Время» нельзя было закрыть так скоро, как закрылось Русь. Поразительно, что она разом рассыпалась вся, до подробностей, до частностей. И, собственно, подобного потрясения никогда не бывало, не исключая «Великого переселения народов». Там было – эпохе «два или три века». Здесь - три дня. Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска. Что же осталось-то? Станным образом – буквально ничего.¹⁶⁷

Aber die Kirche... Früher gab es „die 32 Bischöfe“ mit dem Wunsch nach „Freiheit der Kirche“, „die auf einem festen Kanon errichtet ist“. Doch jetzt haben sich alle 33333...2...2...2...2 Bischöfe und Unter-Bischöfe und Über-Bischöfe den Sozialisten unterworfen, den Juden und dann wieder nicht den Juden, und begannen zu heulen, altkirchenslavisch zu sprechen und Traktate zu verfassen, daß „die Kirche des Christus ihrem Wesen nach immer schon sozialistisch“ gewesen ist und daß sie im besonderen schon überhaupt nie monarchistisch gewesen ist, und nur Peter der Große „uns zum Lügen gezwungen hat“.

Die Rus' verschwand innerhalb von zwei Tagen. Wenn es hochkommt - in dreien. Sogar „Novoe Vremja“ hat man nicht so schnell zumachen können, wie man die Rus' zugemacht hat. Erstaunlich, wie sie da so mit einemmal zu Kleinstteilchen, Bröckchen auseinandergefallen ist. Und selbstverständlich hat es eine ähnliche Erschütterung noch nie gegeben, die „Große Völkerwanderung“ nicht ausgeschlossen. Da war es eine Epoche, „zwei oder drei Jahrhunderte“. Hier – waren es drei Tage. Nichts ist geblieben vom Reich, nichts ist geblieben von der Kirche, nichts ist geblieben vom Heer. Was ist den dann übergeblieben? Eigenartigerweise – buchstäblich nichts.

So erhält der apokalyptische Diskurs bei Rozanov satirische, fast zynische Züge. Die

¹⁶⁵Vgl. Rozanov 1990, 377; 541.

¹⁶⁶Vgl. Rozanov 1990, 138; 335; 355; 508; 589; 613; 643.

¹⁶⁷Rozanov 1990, 579.

ironischen Anspielungen auf die Zahlensymbolik der Johannesapokalypse dienen nicht geheimnisvoller Prophetie, bzw. zur Formation einer häretischen Minderheit der Ausgewählten, sondern der polemischen Zuspitzung. Die Rettung der wenigen Gerechten ist nicht Rozanovs Anliegen, sondern ein bitterer Spott, der den Sprecher selbst mit einbezieht. Konsequenterweise zeigt sich Rozanov auch hier gegenüber jeder Form des Messianismus immun. Vor allem gegenüber jenem negativen Messianismus, der, ausgehend von Nietzsche, das „prophetische Sprechen“ auch in der russischen Philosophie und Literatur der Jahrhundertwende prägt¹⁶⁸. Rozanov klagt nicht nur an, er mokiert sich über das Versagen gerade jener Hierarchie, die ihn, schon ob seiner dogmatisch nicht sanktionierten, dennoch aber provokativ in aller Öffentlichkeit als Literatur präsentierten Ehe, zu exkommunizieren so demonstrativ verabsäumt hatte. Das Argumentationsziel von Rozanovs letzten Schriften ist eine konservative Neudefinition von Kirche. Er versuchte, die Kirche für eine Zeit nach der Revolution zu trainieren, im Widerstand zu üben, wobei er, ganz im Alttestamentarischen Sinne, darin die Möglichkeit einer ereignishaften Neubekräftigung des Alten Bundes im Widerstand vorauszuahnen meinte¹⁶⁹.

[...] троны, классы, сословия, труд, богатства. Все потрясено, все потрясены. Все гибнут, все гибнет. Но все это проваливается в пустоту души, которая лишилась древнего содержания.¹⁷⁰

Throne, Klassenverhältnisse, Stände, Arbeitsverhältnisse, Reichtum. Alles ist erschüttert, alle sind erschüttert. Alles geht zugrunde, alle gehen zugrunde. Doch all das bricht auch hinein in die Leere der Seele, die ihres einstigen Inhalts verlustig gegangen ist.

Rozanov kritisierte dabei nicht nur die christliche Lehre als "lebens- und lustfeindlich"¹⁷¹ und damit als Grundlage jener "Leere"; er glaubte, neues Leben anstelle der beklagten Inhaltsleere ließe sich nur durch einen gänzlich veränderten Bezug der Kirche zur Sexualität herstellen. Rozanovs neues Leben erscheint somit als eine gegenläufige Lektüre Nietzsches, die sich vor dem (negativen) Messianismus zurück in einen anarchischen Zustand des Dionysischen flüchtet, – selbst wenn dies unter zeitweiser Aufhebung aller existierenden moralischen Begrenzungen, unter Auflösung von Institutionen wie Familie, Ehe usw., stattfinden muß¹⁷². Rozanovs Versöhnung von Heidentum und Christentum in einem neuen Frühling der religiösen Extase¹⁷³ überspringt, durch den apokalyptischen Zustand dazu gezwungen, alle vorhandenen Standes- und Ranggrenzen, um schließlich aller „falschen“ Hemmungen entkleidet, die alte und wahre Hierarchie wieder neu zu zeugen. Sie erneuert ein kirchliches Leben, das nicht mehr darüber hinwegtäuschen muß, daß die Religion auf die Bekräftigung der Legitimität von Herrschaftsausübung (wie im Absolutismus seit Peter dem Großen) reduziert worden war; daß sie nicht einmal mehr als Mittel zum Zweck (wie ihr das der Sozialismus vorwirft) eingesetzt werden konnte; daß sie letztlich zur Privatangelegenheit (wie im bürgerlichen Liberalismus) herabgesunken war. Rozanovs späte Theologie der Sexualität vertraut, in seiner Metaphorik gesprochen, auf die moralisch unhintergehbare Qualität des "Samens" und des Selbsterhaltungstriebes.

¹⁶⁸Vgl. Bethea 1989, 108ff, der ausgehend von Belyj auf Nietzsche, Solov'ev, Skovoroda, Steiner und Vološin Bezug nimmt.

¹⁶⁹Grübel 1993a, 201 sieht in *Apokalipsis našego vremeni* die Revolution von 1917 von Rozanov gewertet "als Beleg für den erwarteten Niedergang des Christentums und die Rückkehr zum Alten Testament". Eine Belegstelle zitiert Grübel nicht; auch ich kann eine solche nicht ausmachen.

¹⁷⁰Rozanov 1990, 786.

¹⁷¹Vgl. Schlögel 1988, 133.

¹⁷²In früheren Arbeiten über das russische Altgläubigentum und Sektenwesen hatte Rozanov derart weitgehende Konsequenzen noch weit von sich gewiesen und z.B. auf der absoluten Unverletzlichkeit der Familie insistiert; vgl. Rozanov 1914c.

¹⁷³Vgl. Rozanov 1990, 641f.

Es ist das sexuelle Leben, welches die "bewußtlose Masse"¹⁷⁴ zum Organismus zusammenwachsen läßt: dafür findet Rozanov das Bild des "Nests" (гнездо)¹⁷⁵. Das "Nest" ist die zusammengedrängte und einander wärmende Familie der Kirche, es ist das organische Äquivalent der mystischen Rose; nicht im Werk steinerner Kathedralen, die den Himmel einzufangen suchen, sondern die Arbeit der "himmlischen Vögelchen", die zum Kranz gewoben wird, ohne daß sie gelehrt oder befohlen werden hätte müssen¹⁷⁶. "Gnezdo" endet mit einem "O", aber es visualisiert dieses Omegazeichen auch als das naturgeschaffendes Zeichen für das Ende. Durch das Omega hindurch fällt das Licht der nachapokalyptischen Kondition: die Wärme des brütenden Vogelpaars. Das "Nest" ist das himmlische Jerusalem der Rozanovschen Apokalypse, ihr optimistischer finaler Ausgang und der Ausblick in die "Sterne" wie zu Ende der Danteschen Wanderungen¹⁷⁷.

Die im Samen enthaltene christliche Religion selbst bildet eine ewige und unabänderliche Wahrheit, denn sie garantiert durch ihre "Natur" Staat und Recht, welche nicht erst durch Verfassung oder Souverän garantiert werden müssen. Die Inhalte der Religion müssen deshalb keine Wahrheiten sein, solange sie nur der Realität des Lebens in der Natur entsprechen¹⁷⁸. Sie verleiht dem Souverän zwar Macht von Gottes Gnaden, verbürgt aber vor allem die unantastbaren Rechte des Landes, der Stände. Insofern ist Rozanovs distanziertes Verhältnis zum Christentum selbst Teil konservativer Tradition, wobei Rozanov die von ihm selbst herausgearbeitete, pragmatisch sophistische Haltung des russischen Konservatismus¹⁷⁹ sogar durch religiöse, wenn auch nicht durchgängig christliche Substanz, zu verfüllen sucht. Schlögel führt Rozanovs kritischen Ansatz selbst auf die Tradition der Orthodoxie zurück:

Anders als viele Kirchenkritiker aus den Reihen der Intelligencija nahm er gerade die inkonsequenten, «materialistischen», irrationalen und antiaufklärerischen Seiten des Kirchenlebens in Schutz. Er schätzt an ihr das Nicht-Institutionelle, die Fruchtbarkeit der Popenfamilien, das Pharisäertum und die Korruption, die Kirche als Laienkirche, nicht die Kirche der Hierarchie, die Kirche der Liturgie und nicht der Unterweisungstätigkeit.¹⁸⁰

Laienkirche umfaßt sowohl die um die Gemeindekirche und den Popen gescharten Gläubigen als auch einen Gemeindebegriff, der sich jeder Hierarchie entledigt hat. Der Laie Rozanov steht in Opposition zur byzantinischen Mönchskirche und damit zur Kirchenhierarchie, aber auch zu einer Laienhäresie im Sinne des Chlystentums¹⁸¹. Die Auseinandersetzung des Laien mit der Orthodoxie findet aber nicht auf jener Oberfläche statt, die Schlögel umreißt. Sexualität und Geschlechtlichkeit sind keinesfalls innerhalb einer stabilen Institution zu fixieren. Sie sind, innerhalb der konservativen Systems, die einzig zugelassenen, ebenso gefürchteten wie begrüßten Bereiche der Freiheit. Einzig Sexualität

¹⁷⁴Vgl. die Definition Gerlachs: "Die Masse als solche ist das Bewußtlose" (zit. nach Schoeps 1981, 49).

¹⁷⁵Vgl. Rozanov 1990, 647.

¹⁷⁶Bereits in seinen Italienaufzeichnungen kommt Rozanov auf den hl. Franziskus zu sprechen; vgl. Rozanov 1990b, 442. Auf die Metaphorik des Spätwerks Rozanovs erhält der hl. Franziskus großen Einfluß. 1913 erscheint in Moskau die Ausgabe *Cvetočki svjatogo Franciska Assizkogo*, mit deren Hilfe sich Rozanov der "trockenen" „Scholastik“ zu erwehren versucht: "Фл. мог бы и смел бы сказать: но он более и более уходит в сухую, выскомерную, жестокую церковность. «Засыхают цветочки» Франциска Ассизского." (Rozanov 1990, 515: Fl. könnte etwas sagen und er hätte etwas zu sagen: doch mehr und mehr tendiert er zu einer trockenen, hochmütigen und grausamen Kirchlichkeit. Des Hl. Franziskus von Assisi „Blümchen vertrocknen“.)

¹⁷⁷Vgl. Rozanov 1990b, 452ff. Vgl. dazu auch Grübel 1993, 209f.

¹⁷⁸Allen Spekulationen über einen negativen, "gnostischen" Status der Natur selbst widerspricht Rozanovs Praxis. Die Natur ist die unbedingte Positivität und das einzige Hilfsmittel zur Fundierung des Positiven; vgl. Rozanov 1886, 234f.

¹⁷⁹Vgl. z. B. Rozanov 1990b, 340ff zur Religionstheorie Katkovs.

¹⁸⁰Schlögel 1988, 133.

¹⁸¹Vgl. Rozanov 1914c; dazu auch die Verweise bei Carlson 1992.

ist der Motor einer Entwicklung, die auch Einwirkung auf die Schöpfung ist. Dieses Prinzip göttlichen Wirkens durch den Menschen arbeitet allerdings nicht in Richtung auf einen Fortschritt, sondern auf ein Gleichgewicht von "erniedrigenden", d.h. "negativierenden" (nizchodjaščie) und "erhöhenden", d.h. "positivierenden" (voschodjaščie) Energien hin¹⁸². Wenn Zen'kovskij allerdings bei Rozanov "religiös motivierten Biozentrismus" ausmacht, so um ihn deutlich von Nietzsche zu unterscheiden. Rozanov kennt kein andere motivierende Konstante als die Sexualität; diese aber versteht er religiös und eben nicht als Grundlage einer auf der Biologie gegründeten Geschichtsphilosophie, wie R. Grübel vorschlägt¹⁸³.

«Всеобщее ожидание» в области, где вообще нет и не должно быть «всеобщего», породило ропот, осуждение, недовольство, пересуды: «отчего та пара совокуляется не так, как все», причем, разумеется, собственно – «не так, как Я»... Ответ на это многообразен: «Да вы-то точь ли точь живете так, как все?» или: «Я не живу как вы по той причине, по которой вы не живете так, как я». [...] – они породили давление *морального закона* там, где в общем его не может быть, так как вся-то область эта – *биологическая*, и не «моральная», и не *анти-«моральная»*, а просто – *своя*, другая. Моральный закон, неправо вторгнувшись в не свою область, расслоил совокупления на «нормальные», то есть ожидаемые, и «не нормальные», то есть «не желаемые», причем эти «не желаемые» не желаются теми, которые их не желают и в таком случае исполняют.¹⁸⁴

Eine „allgemeine Erwartung“ auf einem Gebiet, wo es nichts „allgemeines“ gibt und auch *nichu geben darf*, führte zu Murren, Verurteilungen, Unzufriedenheit, Streitereien: „Warum begattet sich dieses Paar nicht wie alle“, vielleicht deshalb, versteht sich, weil es „nicht so wie Ich“ ist... Die Antwort darauf ist vielfältig: „Ja leben Sie denn auch aufs Haar genau wie alle?“ oder: „Ich lebe genau aus demselben Grunde nicht wie *Ihr*, aus dem *Ihr* nicht lebt wie ich“. [...] – sie erzeugen da den Druck eines *Moralgesetzes*, wo es eigentlich keines geben kann, so wie dieses ganze Gebiet ein *biologisches*, und kein „moralisches“ ist, genausowenig wie es auch *kein anti-„moralisches“* ist, sondern einfach ein *eigenständiges*, anderes. Das Moralgesetz, das unrichtigerweise in ein ihm fremdes Gebiet eingedrungen ist, differenziert den Geschlechtsakt „normale“, d.h. zu wünschende, und in „nicht normale“, d.h. „nicht erwünschte“ Akte, wobei diese „nicht erwünschten“ von denjenigen nicht gewünscht werden, welche sie nicht wünschen und doch tun.

Die Konsequenz der Rozanovschen Kirchenkritik ist eine naturphysiologische Ethik der religiösen Praxis. Sie umfaßt das religiöse Unterbewußte als sexuelle Triebenegie ebenso, wie einen auf das "moralische Gesetz" gegründeten Schöpfungsplan.

Rozanov sieht, lange Jahre bevor Freud seine Thesen über den *Mann Moses und die monotheistische Religion* veröffentlicht, ebenfalls die Grundlage des Problems des Religiösen im latent unterdrückten Monotheismus des ägyptischen Religionslebens. E. Schmidt 1986 hat in ihrer Arbeit über das Ägyptische im Werk Andrej Belyjs deutlich gezeigt, wie weit auch Rozanovs Ägyptenstudien jenseits der zum Jahrhundertanfang modisch verbreiteten Ägyptenesoterik angesiedelt sind. Rozanovs Beschäftigung geht von seinen geschichtsphilosophischen Interessen aus und läßt sich auf die Beschäftigung mit Hegels Geschichtstheorie zurückverfolgen¹⁸⁵. Von dieser typisierten Vorstellung „Ägypten“ setzt sich die Religionsanthropologie (Feuerbach, Bachofen) ab, die

¹⁸²Vgl. die Überschrift des zweiten Kapitels von *Ljudi lunnogo sveta*: "Pol kak progressija nizchodjaščich i voschodjaščich veličin" (Sexus als Progression erniedrigender und erhöhender Größen); Rozanov 1913, 27ff.

¹⁸³Vgl. Grübel 1993a, 201. Grübels Interpretation von Rozanov als eines postmodernen Nietzscheaners, soweit diese überhaupt für etwas plädiert, beruht auf der konsequenten Verwischung und Verwechslung dieser Konstanten. Für die weit ausholenden Beispiele werden somit Vorwände geschaffen, zum Nachweis der Thesen fehlen jedoch durchweg (richtige) Belege.

¹⁸⁴Rozanov 1990b, 398f.

¹⁸⁵Ein ähnliches Interesse zu Beziehung von Zeichen und Leben findet sich wieder in den Studien zur Semicouk Hegels bei Derrida 1972, 79ff, "Le Puits et la Pyramide". Vgl. dazu auch das Vorwort von S. Weber in Vološinov 1975, 20f.

Solov'evs Interesse an Ägypten beständig speiste. Solov'ev reiste 1876/76 nach Ägypten und glaubte in der altägyptischen Kultur, vor allem der Wandmalerei, das "theurgische Prinzip" der "allgemeinen Auferstehung oder Wiederauferstehung" dargestellt, das die Herrschaft der "freien Theurgie" über Wissenschaften und Kunst dokumentiere.¹⁸⁶ Während Solov'ev also vor allem die Tradition religiöser Geheimlehren und der durch die Herrschaft von intellektuellen Eliten garantierte Ordnung aus seinen Ägyptenstudien herleitete, so betrachtet Rozanov die altägyptische Kultur als eine substantiell weltliche Ordnung, welche die Religion ganz der Staatlichkeit unterwirft.

Rozanovs Interesse für Ägypten berührt sich mit der Ägyptenmotivik des Symbolismus, ohne daß jedoch ein theosophisches Interesse an Beispielen archetypischer Symbolik bestünde. Ägypten interessiert Rozanov weder als Quelle von mystischen bzw. pythagoreischen Geheimlehren noch als Wiege des Christentums der östlichen Kirchen. Während Michail Kuzmin oder Andrej Belyj¹⁸⁷ (auch auf den Spuren von Dostoevskijs Stepan Trofimovič und Solov'evs) nach Ägypten bzw. ins Heilige Land reisen, faßt Rozanov noch nicht einmal den Plan zu einer solchen Pilgerfahrt. Er reist an die obere Volga, in die Landschaft seiner Kindheit, und veröffentlicht Aufzeichnungen über das alltägliche Leben in der agrarischen Provinz, vom Antagonismus zwischen der „bürgerlichen“ Kultur des Altgläubigentums und der Welt des Kleinadels (dem er selbst entstammte) unter dem Titel: *Russkij Nil; Putevye očerki po Volge* (Der russische Nil; Reiseskizzen von der Volga)¹⁸⁸. Trotzdem verbindet sich für Rozanov und einzelne Symbolisten wie Belyj eine ähnliche Opposition mit der Ägyptenmotivik. Alles Ägyptische wird mit dem männlichen Prinzip assoziiert. Ägypten ist die solare, patriarchale Dauerhaftigkeit, die zyklische Befruchtung¹⁸⁹ – aber eben inmitten der unbewegten, eigentlich lunaren und weiblichen Erde – durch den Nil. Dieses Ägypten birgt Wüsten. Ägypten ist

¹⁸⁶Vgl. Solov'ev II, 222ff und dazu Goerdts 1984, 488f.

¹⁸⁷Im Epilog von Belyjs Roman *Peterburg* ist es ja gerade der intellektuelle Dissident Nikolaj Apollonovič Ableuchov, der durch seinen Ägyptenaufenthalt von allen anarchistischen Tendenzen, vor allem aber vom Versuch der Zerstörung der patriarchalen Familienordnung geläutert wird. Dabei verläßt Nikolaj die orientalistisch drapierte Welt seiner Zimmerflucht in Petersburg und erreicht die über die strenge Geometrie des Ägyptischen schließlich das blendende Monochrom der sehenden Blindheit (die bei Belyj nicht im Sonnenrot oder in der Farblosigkeit des Suprematismus, sondern im Dämmern, Verdunkeln, im Halbdunkel der Grabkammer kulminiert). In Ägypten vergißt er auch mit "Kant" seinen existentiellen Kampf mit dem kategorischen Imperativ, den Konflikt von politischem Ethos und familiärer Bindung. Ägypten ist nicht das Land der aufgehenden Sonne, sondern des Sonnenuntergangs, der Dekadenz, des "Buchs der Toten": "Николай Аполлонович провалился в Египете; и в двадцатом столетии он провидит – Египет, вся культура, – как эта тухлая голова: все умерло: ничего не осталось. [...] и Николай Аполлонович тянутся к мумиям; к мумиям привел этот «случай». Кант? Кант забыт. Завечерело: и в беззорные сумерки груди Гизека протянули безобразно и грозно; все расширено в них; и все от них – ширится; во взвешенной в воздухе пыли загораются тёмно-карие светлы; и – душно." (Belyj 1981, 418: Nikolaj Apollonovič hat sich in Ägypten vergraben; und auch im zwanzigsten Jahrhundert erscheint ihm Ägypten, seine ganze Kultur, wie dieses verwiterte Haupt; alles ist erstorben.; nichts ist übriggeblieben. [...] Und Kant. Kant ist vergessen. Es dunkelte: und auf den unbeschränkten Geröllhalden von Gizeh sind die Dämmer[schatten] abstrakt und drohend hingestreckt; alles in ihnen ist ausgedehnt; und von ihnen geht alle Dehnung aus; auf dem in der Luft hängenden Staub werden die dunkelgrauen Lichter verglühen; und schwül ist es.) Vgl. Schmidt 1986, 422ff.

¹⁸⁸Publiziert in *Russkoe slovo*, Juni/Juli/August 1907; Rozanov wollte auch diesen Text geschlossen als Buch publizieren und im Rahmen der Gesamtausgabe den anderen Reisaufzeichnungen (*Ital'janskije vpečatlenija* und den Deutschlandaufzeichnungen) zuordnen; vgl. Rozanov 199, 495 und 1991b, 252. Die ersten Reiseberichte über die obere Volgaregion publizierte A.N. Ostrovskij 1859 unter der Überschrift *Putešestvie po Volge ot istokov do Nižnego-Novgoroda* (Reise an der Volga von den Quellen bis Nižnyj-Novgorod). Ostrovskij war im Auftrag einer staatlichen Kommission zu seinen Beschreibungsarbeiten angeregt worden. Im selben Jahr situierte er auch seine erste Tragödie *Groza* (Gewitter) an einem fiktiven Schauplatz an der oberen Volga, die damit zu einem der beliebtesten Genre-Motive des russischen Realismus aufstieg; vgl. Sergl 1994. In der Nachfolge Ostrovskijs schufen auch zahlreiche Maler und Photographen mit Genre-Bildern aus Volgamotiven gleichsam eine selbständige Gattung des Realismus; vgl. Alekscev 1923, 151ff.

¹⁸⁹Vgl. dazu das Paradigmenschema bei E. Schmidt 1986, 78.

wiederum der mesopotamischen Halbmond, die "Sichel" (kosa¹⁹⁰), die matriarchale Gottheit der Babylonischen Ischtarkulte und das babylonische Interesse an der Astrologie, dem lunaren, nächtlich kreisenden Kosmos entgegengesetzt¹⁹¹.

Rozanovs Beschäftigung mit Ägypten beschränkt sich nicht auf den religiös-ethnologischen Aspekt, der aus der Kunst, in erster Linie der bildenden Kunst herausgelesen wird. Der Kunst wird ein Eigenwert zugebilligt; aber "grundsätzlich zu bemerken ist, daß sie hauptsächlich aus einem Kontingent ägyptischer Bilder (Wandmalereien aus Tempeln und Gräbern, Vignetten) hergeleitet wird, die weitgehend ohne jede Berücksichtigung ihrer Entstehungszeit und ihres Kontexts sowie unter völligem Verzicht auf ägyptologische Erklärungen, Rozanovs assoziativer, von seiner Weltanschauung gelenkter Interpretation dienen, die auch das Auswahlkriterium für die Bilder vorgibt."¹⁹² In einer Serie von Artikeln unter programmatischen Titeln¹⁹³ entwirft Rozanov lange vor O. Spengler das Bild der ägyptischen Kultur, die, bei all ihrer Vielfalt und trotz der immer wieder einsetzenden Verfallsperioden, stets auf einen zu restaurierenden Anfangspunkt orientiert ist: Das agrarische Denken der Pflanzung und die regelmäßige Wiederkehr der Überschwemmung. Dies erlaubt der ägyptischen Kultur ihr auch künstlerisches Programm gewordenen Vertrauen auf das Stabile, das Ewige. Deswegen ist in ihr das Zyklische, ja die Wiederauferstehung, ebenso permanent angelegt wie die ständisch agrarische Staatsordnung. Auch nach langen Perioden der Fremdherrschaft und der "Dekadenz" gelingt der ägyptischen Kultur aus dieser ständisch-agrarischen Struktur heraus ihre Rekonstruktion nach dem alten Muster. Der Buch Israels mit Ägypten bedeutet den Austritt aus der festgefühten ständischen und gesellschaftlichen Ordnung, vor allem aber den Sieg des Religiösen über das Staatliche. In Ägypten gelang der Gesellschaft die "Erhöhung der Kindheit zu aristokratischer Apotheose"¹⁹⁴ – der Auszug aus Ägypten bedeutet so auch den Bruch mit der Kindheit. Während das Hellenische und Neutestamentarische für Rozanov den (katholischen) Westen in seinen politischen Organisationsformen geprägt haben, ist Ägypten weiterhin der Orientierungspunkt für die Welt des Ostens, des Orients. Die Sonne wird dort nicht geboren, sondern sie steht nur wieder auf aus dem "svjatoe črevo Azii" (dem heiligen Leib Asiens). Rozanov spätes großes Ägyptenbuch von 1916 heißt denn auch *Iz vostočnich motivov* (Aus orientalischen Motiven) und schließt auch Arbeiten zur jüdischen Frage mit ein. Die "izraitjanki", also die Alttestamentarischen Juden (gleichsam aus der Perspektive der Ägypter bezeichnet) werden als radikal auf das Religiöse konzentrierte Fortsetzer der ägyptischen Orientalität interpretiert.

1899 entstehen die ersten ausschließlich Ägypten gewidmeten Artikel: "O drevnegipetskoj krasote" (Über altägyptische Schönheit)¹⁹⁵ versucht, eine Ästhetik der symbolischen (bzw. hieroglyphischen) Zeichen und der Affekte der Körperstellungen zu rekonstruieren. Rozanov meint, in der ägyptischen Kunst einen absolut auf den menschlichen Körper bezogenen Schönheitsbegriff erkennen zu können, der sich aber nicht am Ideal der mimetischen Abbildung orientiert. Daneben gibt es nur einen kanonisierten Effekt des

¹⁹⁰Zum Motiv "kosa" (Sichel, Halbmond, [weiblicher bzw. priesterlicher] Zopf) im russischen Symbolismus vgl. Hansen-Löve 1989, 387.

¹⁹¹Vgl. E. Schmidt 1986, ausfaltbares Schema im Anhang.

¹⁹²Schmidt 1986, 79.

¹⁹³Z.B. "Koncy i načala", in *Mir iskusstva* (1902) 118, 124. Rozanov greift für seinen Titel auf A. Gercens gleichnamiges Werk von 1863 zurück. Gercens Text ist in acht Briefe untergliedert und zu einem großen Teil aus dem Material seiner Briefe an Turgenev montiert. Gercens beschäftigt sich in Hinblick auf die damals aktuelle politische Situation Europas (z. B. die italienische Unabhängigkeitsbewegung) mit den Implikationen und geistesgeschichtlichen Traditionen einer Reglementierung der Moral durch Religion. Lev Šestov hat den lediglich umgekehrten Titel (Načala i koncy) später nicht ohne Grund für seinen Essayband zur existentialphilosophischen Deutung Čechovs wiederverwendet; siehe dazu IV. 1 dieser Arbeit.

¹⁹⁴Vgl. Rozanov 1903, 501ff. Dazu auch E. Schmidt 1986, 80.

¹⁹⁵"O drevnegipetskoj krasote" in *Mir iskusstva* (1899) 13, 105-109; 15, 121-124; 18, 1-8; 21, 29-32.

Naturschönen, das in die anthropozentrische, altägyptische Ästhetik (konkret und symbolisch) aufgenommen ist: das Sonnenbild. Die Überblendung von Körper und Sonne, welche die Sonne zum Körper, den Körper zur Sonne werden läßt, bezeichnet in der ägyptischen Ästhetik ein auf Dynamik und Intensität ausgerichtetes Schönheitsideal, das sich nicht auf einen abstrakten Begriff, sondern ein "aristokratisches" Vorbild orientiert¹⁹⁶. Das spätere Alttestamentarische Bildverbot wird hier mithilfe einer konservativen Methode umgangen, um die vor seinem Entstehen auch ihm zugrundeliegende Ästhetik zu rekonstruieren. Der ägyptische Mensch und sein Bild sind Zeichen für das von einer Ästhetik gemeinte Schöne. Wie für Freud dienen immer Plastiken als Anregung und Beispielobjekt von Rozanovs Überlegungen. 1899 betrachtet Rozanov im letzten Fragment der "Èmbrinoy" Michelangelos Mosesstatue. Sie wird als Irreführung (obmanyvajuščaja figura) durch den "apriorischen Gedanken" (apriornaja mysl') des Künstlers bezeichnet¹⁹⁷. Rozanovs imaginiert sich Moses „physiologisch“ als einen Ägypter – und darüber hinaus als Intellektuellen, der sich durch Bilder-Zeichen, also Hieroglyphen ausdrückte und eben nicht durch Worte. Das Stottern des Moses behindert ihn in der ägyptischen Kultur nicht, in der Befehle noch unterstrichen werden können durch die Affektgebärde der Körperstellung und der durch sie repräsentierten Macht. Moses als Schriftgelehrter und Hieroglyphenmaler spricht durch die komplexe und nur Eliten zugängliche Komposition der Bildzeichen; schließlich wird er auf dem Sinai zum Gestalter des Alphabets. Auf der Ebene des Diskurses aber ist der Stotterer Moses nur durch die Mittel des „skaz“ zu imaginieren. Als nicht mehr selbst schreibende, als erzählte, bearbeitete oder statuarisch dargestellte Figur wird Moses zum Skaz-Erzähler. Das Zusammenwirken von eigener Uneigentlichkeit und kompilierender Bearbeitung dieses Diskurses durch spätere Bearbeiter, läßt in den Bildern vom Stotterer und von der Bocksgestalt die „ethische“ Dimension des Uneigentlichen merkbar werden. Es geht nicht um die Fiktionserzählung eines Rednerhelden oder um die Dichtung eines Poeten, sondern um die Brechung dieser Textverfahren, welche die im Text dargelegten ethischen Dominanten aus der Erzählung bzw. Dichtung herauslöst und selbst problematisch werden läßt. Moses, der nicht sprechen kann, ist eine Figur seines uneigentlichen literarischen Skaz-Verfahrens. Gerade diese Figur übt aber – indem sie im Defekt vorweg Verantwortung für das Uneigentliche übernimmt – einen kaum zu hintergehenden Authentizitätsdruck auf die ethische Eigentlichkeit und A-Figurativität des Texts aus.

Moses ist keine Gestalt des Neuen Testaments, keine Gestalt der griechischen Sprache und der sich in ihr manifestierenden "Macht des Wortes", indem das Wort Fleisch geworden ist¹⁹⁸, sondern eine Zeichengestalt der ägyptischen Hieroglyphe, einer jener Schreiber bzw. Hieroglyphenmaler, die sich in der ägyptischen Kunst so oft selbst dargestellt haben: bartlos, braungebrannt, im Halbprofil, eher klein und doch der Inbegriff (nicht das Ideal!) von menschlicher Schönheit.

Моисей был косноязычен; *написатель* книг, равных которых не знает мир, вовсе не мог говорить. Не паразитально ли? Вся мощь слова сосредоточилась в духе. И для телесного языка, для этого болтающагося куска мяса – ничего не осталось. [...]

Я думаю – он был мал и тшедушен; быть может – без бороды или с немногими редкими волосами на подбородке. Я думаю, он также был в теле совсем нем по отношению к делам, им совершенным как был нем в языке по отношению к написанным им книгам.

¹⁹⁶Darin besteht für Rozanov auch das platonische Mißverständnis der ägyptischen Welt; vgl. E. Schmidt 1986, 82f. In Anlehnung an das Vorbild der Legende von Platons Ägyptenfahrt sieht Rozanov auch in Solov'evs ägyptischer Vision der "Sophia" ein Mißverständnis.

¹⁹⁷Rozanov 1979, 246.

¹⁹⁸Vgl. Serres 1993, 70.

Он весь был внутри, сосредоточен. Без сомнения, он был прекрасен, как никто из людей – никто до Христа. Но это красота неуловимая, не передаваемая, и во всяком случае не преданная.¹⁹⁹

Moses war ein Stammeler; *der Schreiber* von Büchern, denen Vergleichbares die Welt nicht kennt, *konnte* überhaupt nicht sprechen. Ist das nicht erstaunlich? Die ganze Macht *des Wortes* ist im Geist konzentriert. Und für die körperliche Sprache, für dieses plappernde Stück Fleisch ist nicht übriggeblieben. [...]

Ich glaube, er war klein und gebrechlich; vielleicht ohne Bart oder mit einigen wenigen Haaren unter den Kinn. Ich glaube, daß er auch in seinem Körper völlig stumm war in Bezug auf die von ihm vollbrachten Taten, genauso wie er auch körpersprachlich stumm war im Bezug auf die von ihm geschriebenen Bücher.

Er war ganz verinnerlicht, konzentriert. Zweifellos war er herrlich wie keiner unter den Menschen – keiner vor Christus. Doch es ist eine unfaßbare, nicht wiederzugebende, und jedenfalls nicht überlieferte Schönheit.

Im gleichen Band, in dem auch die "Èmbriony" erscheinen, versucht Rozanov in "Nečto iz sedoj drevnosti" (Etwas aus grauer Vorzeit) auch eine weitergehende Begründung seiner religionsgeschichtlichen Betrachtungen²⁰⁰. Rozanov beschäftigt sich mit den Frauengestalten des Alten Testaments und kommt dabei zu ganz ähnlichen Fragestellungen wie die heutige (jüdische) feministische Theologie²⁰¹. Es ist auffällig, daß gerade die großen Frauengestalten des Alten Testaments nicht den positiven weiblichen Werten der Neutestamentarischen Religionen und des aufgeklärten Humanismus entsprechen. Im Gegenteil sind sie härter, grausamer und unnachgiebiger als die Männer; sie scheinen oft nicht an das für Männer unbedingt geltende Gesetz gebunden. Andererseits stellen sie die Prinzipien geltender sittlicher Regelungen weit über die Solidarität untereinander. Zwar haben sie als Frauen die Möglichkeit, bis in höchste politische Ämter vorzudringen (wie die Richterin Deborah oder Königin Esther) und im Gegensatz zu allen anderen orientalischen Religionen auch das Recht auf den vollen Genuß der Sexualität²⁰², doch ihre wesentliche Macht besteht in der Erbfolge. Die religiöse Zugehörigkeit zu Israel ist zwar frei wählbar; die Proselytin Ruth ist ihr Vorbild²⁰³. Die Zugehörigkeit zum Volk Israel dagegen vererbt sich nur von der Mutter auf den Sohn, ohne Rücksicht auf den religiösen Status des Vaters. Rozanov sieht darin nicht einen Überrest des Matriarchats (und widerspricht somit Bachofen), sondern den Versuch, sich gegenüber Ägypten und den dort herrschenden patriarchal agrarischen Gesetzen ethisch und ethnisch eigenständig zu definieren. Um den Auszug aus Ägypten zu motivieren, mußten sich die Söhne unter Berufung auf die Wiedererrichtung einer alten Ordnung gegen die fest in Ägypten verwurzel-

¹⁹⁹Rozanov 1979, 246; auch in 1990c, 256.

²⁰⁰Vgl. Rozanov 1979, 204-238. Alle im Fortgang dieses Kapitel dargestellten Thesen beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf die Darstellung dieses Texts und der daran anschließenden, teilweise inhaltlich identischen Arbeiten über Ägypten aus den ersten Hefen von *Mir iskusstva* und *Novyj put'*, welche später auch das Ausgangsmaterial des ersten Bands von *Iz vostočnych motivov* bilden: "Drevneegipetskie otbleski", "O drevno egipetskoj krasote", "Čuvstvo solnca i rastenij u drevnych evreev" (NP 1903, 3), "Judaizm" (NP 1903, 5-12); vgl. dazu auch Rozanov 1990, 496.

²⁰¹Vgl. Meyers 1988 und Navè-Levinson 1989. Beide interpretieren, auf den Vorwurf hin, die Bibel sei frauenfeindlich z.B. das Verhalten der Sara gegenüber Hagar in ethnologischem und anthropologischem Kontext. Sie versuchen auch eine Rekonstruktion der geltenden moralischen Gesetze der konkreten Welt der Beduinen des zweiten vorchristlichen Jahrtausends, vgl. Kapitelüberschriften bei Meyers wie "The Highland Environment of Ancient Israel" und "Household Functions and Female Roles".

²⁰²Die Beschneidung der Frau wird durch 1 Kön 18, 28 und Deut. 14, 1 ausdrücklich untersagt; vgl. auch Navè-Levinson 1989, 58f.

²⁰³Vgl. Rozanov 1979, 227: "Кто была Руфь? – Моавитянка, т.е. поклонница Хамоса" (Wer war Ruth? – Eine Moabiterin, d.h. eigentlich eine [Frau], die Chamos anbetete) und ebd., 229: "Однако первая жена Соломона была египтянка; Моавитяка Руфь стала женою Вооза; халдеянка Ревекка – женою Исаака; халдеянки бывали женами царей Израильских." (Die erste Frau Salomons war eine Ägypterin; die Moabiterin Ruth wurde zur Frau des Boas; die Chaldäerin Rebekka zur Frau von Isaak; Chaldäerinnen waren die Frauen der Israelitischen Könige.) Zu Čechovs Interesse an Rozanovs Interpretation der Ruth-Gestalt vgl. Čechov 8, 463.

ten Väter stellen; sie taten dies unter Berufung auf die Mütter. Die Erzählung um Moses illustriert diesen Schritt. Seine Mutter Jochbed setzt ihn im Schilf aus und widersetzt sich so den Anordnungen des Pharaos; Moses Vater Amram dagegen hat in der Geschichte keine Funktion und wird nur in Stammbäumen genannt. Die veränderte ethische und gesetzliche Stellung hat einen von Rozanov untersuchten Status der Ehe zur Folge, der als wichtigste moralische Neuerung betrachtet werden kann. Durch die Ehe tritt Israel aus der ägyptischen Kindheit heraus. Die Ehe ist eine Form der Offenbarung Gottes bzw. seines Interesses an der Moral. Der Bund des Alten Testaments wird von Rozanov auf diesen Status bezogen. Der Bund wird unmittelbar erst durch Moses Frau Zippora geschlossen, welche die erste ist, die das (neue) Gesetz der durch die Mutter vererbte Zugehörigkeit des Sohns zum Volk konsequent erfüllt durch die Beschneidung des Sohns. Beschneidung und "Testament" (zavet) werden bedeutungsidentisch – wobei Rozanov die allegorische Lesweise talmudischer Kommentare zugunsten des Blicks auf den daraus resultierenden rechtlich-politischen Status der Frau aufbricht²⁰⁴

Моисей, только что выслушав Божие наставление около Хорива, возвращается в Египет, откуда бежал было, для изведения из рабства своего народа. [...] в хлопотах пути, Сепора на время отложила совершение «профилактической операции», и вот прислушаемся к тонам как бы далеко и зловещаго, переката громов: «И случилось дороною на ночлеге, что встретил его (Моисея) и хотел умертвить его. Тогда Сепора, взявши каменный нож, обрезал крайнюю плоть сына своего, и, бросивши к ногам его, сказала: ты женой крови у меня. И отошел от него Господь. Тогда сказала она: жених крови по обрезанию.» (Исход, глава 4, ст. 24-26) И так, один не обрезанный малютка едва не произвел поворота в решенной уже судьбе целого племени. «Если же кто не обрежет крайнюю плоть свою – истребится душа того из народа», сказал Бог Аврааму при заключении самого завета. И так, «завет» – был: его мысль именно в «обрезании». [...]

«Завет» – конечно с Богом; но «завето-исполненни», судя по точке печати – конечно только в браке [...] ²⁰⁵

Unmittelbar nachdem er bei Chorvin Gottes Anweisung vernommen hatte, kehrte Moses nach Ägypten, von wo er geflohen war, zurück, um nun sein Volk aus der Knechtschaft zu führen [...] auf den Mühen des Wegs hatte Zippora die Ausführung einer „prophylaktischen Operation“ auf später verschoben, und schon vernehmen wir aus gleichsam fernem und unheilswangeren Tönen Donnerrollen: „Unterwegs in einer Herberge trat Jahwe Moses entgegen und wollte ihn töten. Da nahm Zippora ein Steinmesser, schnitt die Vorhaut ihres Sohnes ab, warf sich ihm zu Füßen und sagte: ‚Ein Blutbräutigam bist du mir!‘ Darauf ließ der Herr von ihm ab. Damals sagte sie ‚Blut-

²⁰⁴ Rozanov stützt sich bei seinen Überlegungen vor allem auf die russische Übersetzung der *Mischna*, der Kommentarschriften zum Alttestamentarischen Gesetz und N. Pereferkovičs *Talmud, ego istorija i soderžanie* (Der Talmud, seine Geschichte und sein Inhalt), Sankt Peterburg 1897; vgl. Rozanov 1979, 213.

²⁰⁵ Rozanov 1979, 206f. Vgl. zur radikalen Position Rozanovs die im Rahmen der feministischen Theologie von Navè-Levinson 1989, 20f wiedergegebenen Allegoresen: "Die Rabinen meinen, wohl von der Realität im Leben mancher Proselytinnen ausgehend, daß ihr Vater verlangte, einen ihrer beiden Söhne in seinem Glauben zu erziehen, ihn also auch nicht zu beschneiden. Dieser Kompromiß wäre fast tödlich für Mose ausgegangen. Auf dem Weg nach Ägypten wollte Gott ihn sterben lassen. Zippora nahm ein Steinmesser und beschnitt den Sohn. Mit dem Blut berührte sie seine Füße und sagte: Du bist mir ein Blutbräutigam. So nannte man seitdem die Neubeschnittenen (Ex 4, 24-26). Weshalb wollte Gott Mose sterben lassen? Doch wohl deswegen, weil Mose, der die versklavten Israeliten in die Freiheit und zu Gottes geboten führen sollte, selbst mit seiner Familie kompromißlos als Vorbild vorangehen mußte (S.R. Hirsch 1967–, 2, 39-41). Abraham Ibn Esra meint, daß Zippora an ihren Sohn die Worte richtete, die bedeuten: „Deinetwegen wäre mein Mann fast umgekommen“! Jedenfalls rettete sie die Sendung Moses durch ihr weitsichtiges Verstehen der Situation. Das „Töten“ bestand nach dieser Deutung in einer schweren gottgesandten Krankheit. Andere Auffassungen, besonders Volkstraditionen, sehen Zippora mit Satan ringen, der von Gott in Gestalt einer Schlange geschickt wurde, um Mose zu verschlingen. Mit dem Blutopfer der Beschneidung wendet sie das Unheil ab (L. Ginzburg 1909 –, 2, 295). Martin Buber meint: Die Frau erwirkt die Versöhnung. Sie unterstellt ihre Sippe, die Geborenen wie die Ungeborenen, dem Gott Israels und versöhnt ihn. Es gehört zum Urwesen dieses Gottes, daß er den, den er erwählte auch restlos herausfördert. Dann zeigt sich das, was Buber „göttliche Dämonie“ nennt (M. Buber 1948).

bräutigam“ (Exodus 4, 24-26²⁰⁶) So hat eine nichtabgeschnittene Kleinigkeit beinahe einen Umsturz im schon entschiedenen Schicksal eines ganzen Stammes hervorgerufen. „Wenn einer seine Vorhaut nicht beschneidet, soll seine Seele aus dem Volke ausgerottet werden“, sagt Gott zu Abraham beim Bunde des Testaments selbst. So bestand denn „das Testament“ eben in seiner Idee der „Beschneidung“ [...]

„Das Testament“ ist selbstverständlich mit Gott geschlossen; doch die „Testaments-Vollstreckung“ besteht, urteilt man genau nach dem Gedruckten, selbstverständlich nur in der Ehe [...]

Die Frau ist, durch die matrilineare Vererbung der Zugehörigkeit zur Religion, die jederzeit ungefährdete Trägerin der Tradition Israels. Der Mann wird erst durch die vollzogene Ehe bzw. im Vollzug der Ehe zum Teil seines eigenen Volkes – und erst dadurch findet er die Beachtung Gottes. Somit beginnt Religion erst mit dem Vollzug der Ehe in der Ehenacht vom Freitag auf den Sabbat.

Für diese Interpretationen zieht Rozanov neben den kanonischen Texten der Bibel und des Talmud auch Plastiken und Statuetten heran²⁰⁷ und bezieht sogar die Funktion der Musik in seine Überlegungen mit ein. Der rituelle wöchentliche Vollzug der Ehe gliedert die Zeit und verleiht dem Leben eine Dynamik und den sexuellen "Pulsschlag" (bienie)²⁰⁸. Die Dominanz des pulsierenden Rhythmus ist Ausdruck für das dem Ethos und Sexualität vereinigende, nach dem religiösen (und gleichzeitig biologischen) Gesetz geordnete Zusammenleben der Geschlechter. Das "Rätsel Israel" löst Rozanov durch den Hinweis auf die fundamentale Bedeutung der Vaternötung, die in der Beschneidung symbolisch vollzogen wird. Israel tötet Ägypten als den Vater und unterwirft sich durch die Beschneidung dem vollkommenen, patriarchalischen und monotheistischen Gesetz, das von der Frau (Zippora) initiiert und tradiert, oft sogar kontrolliert wird. Rozanov verweist hier auf die initiale Bedeutung seiner Schiller-Lektüre, wenn er jedes religiöse Ritual bzw. dessen Verletzung als die Wiedergabe der Vaterbeziehung begreift.

См. «Разбойники» Шиллера, рассуждение Франца Моора: «что такое отец? что такое – я? Для него это был скотский момент, после пьянства»... Не буквально, но мысль – именно эта, и слышав пьесу, слушая именно эти слова, я был чрезвычайно поражен, как-то дико поражен еще юношею-гимназистом; и признаюсь – тогда же ужаснулся и отверг такое представление. Замечательно что Франц Моор и запирает отца в башню голода: т.е. великое сыновнее неуважение к родителям не отделимо от «низин» представление пола, как израильское «чти отца и мать» – есть только приложение и дальнейшее развитие «курений», «финима» и «лампад» около половых выявлений. ²⁰⁹

Vgl. Schillers „Räuber“, die Erwägungen Franz Moors: „Was ist der Vater? Was bin ich? Für ihn war es nur ein viehischer Moment nach einem Besäufnis“... Nicht wortwörtlich, aber dem Sinn nach – genau das hat mich schon als Jüngling im Gymnasium, und wenn ich das Stück höre, höre ich eben diese Worte, ziemlich erregt, fast schon wild erregt; und ich gestehe – damals schon hat mich diese Vorstellung erschreckt und ich habe sie zurückgewiesen. Bemerkenswert ist, daß Franz Moor seinen Vater auch im Hungerturm einsperrt: d.h. die große Mißachtung der Eltern durch den Sohn ist nicht zu trennen von den „Niederungen“ der Geschlechtsvorstellung, so wie das israelitische „ehre Vater und Mutter“ auch nur eine Hinzufügung und Weiterentwicklung von „Weihrauch“, „Phinima“ und „Leuchter“ neben der geschlechtlichen Offenbarung ist.

Immer steht Rozanov auf der Seite des Vaters, der gegen den Sohn verteidigt werden muß, der durch die Mutter „beschnitten“ werden muß. Daß in Schillers *Räubern* dem

²⁰⁶Der von Rozanov herangezogene Bibeltext enthält einige Übersetzungsfehler; so muß es statt "warf sich ihm zu Füßen" eigentlich "berührte damit seine Scham" heißen.

²⁰⁷Vgl. in Rozanov 1979, 213 die Interpretation der "statuëtka Didou": Die Ästhetik der vollplastischen Darstellung des Körpers ist die Umsetzung des religiös-ethischen Gesetzes, nach dem in das ethische und ästhetische Ideal des Tempels nur der bzw. die körperlich vollkommen Intakte Einlaß finden dürfe. Rozanov verweist hier auf die Rigidität von Lev. 21, 17-21.

²⁰⁸Vgl. Rozanov 1979, 235ff.

²⁰⁹Rozanov 1979, 217.

Materialisten Franz der gute Bruder Karl gegenübergestellt ist, wird von Rozanov übergangen; ausdrücklich dekontextualisiert er sein Interesse an den von Franz gestellten Fragen und an dessen Handlungen²¹⁰. Franz und Karl haben keine Mutter mehr und sind beziehen ihre Sittlichkeit ausschließlich auf den Vater. Nicht der Sohn nimmt das Martyrium auf sich, sondern der Vater, der von den Söhnen im Grabturm bzw. der Pyramide bei lebendigem Leibe ausgehungert wird. Im Hinweis auf Schiller versichert bei Rozanov auch gegen die Aufklärungstheologie des 18. Jahrhunderts, die als Wurzel des Untergangs von ständischer Theologie ausgemacht wird. Ein psychologisierter, als anthropologische Kategorie in den Menschen hineingeborener Gottesbegriff widerspricht Rozanovs Festhalten an einer "Ordnung des Lebensgewebes" (porjadok živennoj tkani), welche sich in kollektiven Vorstellungen und Träumen manifestiert²¹¹. Die Frau (ob als Mutter oder Ehefrau) schlägt sich immer auf die Seite des Siegers in der Auseinandersetzung zwi-

²¹⁰In der poetischen Etymologie von Materialismus und lat. "mater" interpretiert Rozanov die materialistische Anschauung der radikalen Aufklärung als Ausdruck einer fast kultischen Verehrung, die das Material an die Stelle der Mutter Gesetz habe; vgl. Rozanov 1990, 691, dort auch zu Rozanovs Artikel "Organičeskij process i mehaničeskaja pričinnost'" (Der organische Prozeß und die mechanische Kausalität) von 1889.

²¹¹Rozanov 19790, 217 nennt in diesem Zusammenhang als Vertreter einer Kritik am Materialismus neben Descartes(!), Berkeley und Malebranche auch die Konzeption der "idées innées", die auch für die Anthropologie des jungen Mediziners Schiller von Bedeutung war, und über die Rezeption der *Räuber* vor allem auch für Dostoevskijs Anthropologie und Ethik wirkungsvoll wurde. Die Theorie, daß der Mensch sich selber eingeboren sei ("Nous nous sommes presque innés") stammt aus Leibniz erst 1768 veröffentlichten *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*. Sie behauptet letztlich nicht weniger, als die Abhängigkeit von Religion und Ethik von einer Psychologie des Individuums, mit der sie jederzeit in Konflikt geraten kann. Leibniz hatte nicht gewagt, zu Lebzeiten diese Theorie über die Verfaßtheit des Unbewußten zu veröffentlichen. Er spekuliert in seinem Werk auch über Zusammenhang von Traumdeutung und möglichen Rückschlüssen auf einen anthropologische Religions-theorie. Über die Vermittlung der Tradition von Herbart und Fehner war um die Jahrhundertwende auch die Geschlechtstypologie Weiningers und die Psychoanalyse Freuds (selbst in ihrer ersten „materialistischen“ Konzeption) von Leibniz' Fragestellungen beeinflusst (zum tragischen Konflikt Weinger mit dem "eingeborenen" ethischen Konflikt mit seiner Homosexualität vgl. Rozanov 1990, 181). Wodurch Rozanov auf die Konzeption von Leibniz gestoßen war, läßt sich schwer nachweisen. Auch in der frühen philosophischen Schrift *O ponimanii* finden sich keine Spuren einer Auseinandersetzung mit Leibniz und der Herbartradition. Eventuell kann Nietzsches Bemerkung in *Jenseits von Gut und Böse* zu Leibniz Psychologie als Anregung gedient haben; vgl. Nietzsche 5, 136. Rozanov versucht jedoch (im Gegensatz zu Nietzsche, der solches ablehnt), diese Leibnizsche Konzeption des psychologisch "Eingeborenen" in seine Sexualtheorie zu integrieren und bindet dabei wie Freud (in der Gegenüberstellung von "Eros" und "Thanatos") dieses „Material“ völlig an den Sexualtrieb bzw. die Erfahrung der existentiellen Konstanten (Geborenwerden; Sterbenmüssen). Das Problem der Abweichung von der Norm bzw. der widersprüchlichen Unabhängigkeit ethischer und sexueller Psychologie scheint ihm später dennoch unbefriedigend gelöst; vgl. Rozanov "Pol i duša" (Sexus und Seele), in *Novoe vremja*, 4. April 1902. Das Motiv der Homosexualität findet sich in Rozanovs Schriften kaum. Einerseits ist Homosexualität im System von *Ljudi lunnogo sveta* gar nicht eigentlich (bzw. nur im Sinne einer allgemeinen Bisexualität) denkbar, andererseits scheint Rozanov mit vielen homosexuellen Intellektuellen unter seinen Bekannten außerordentlich gute Beziehungen unterhalten zu haben. Während sich z.B. Gippius immer wieder explizit mit moralischen Argumenten gegen die (latente) Homosexualität bei Filosofov, Čičerin, Džagilev und dann vor allem bei Kuzmin wendet, unterhält Rozanov gerade mit diesen unproblematische Freundschaften; vgl. dazu Remizov 1978. Daß innerhalb des "Religiozno-filosofskoe obščestvo" Leibniz diskutiert wurde, unterstreicht Vološin 1988, 414. Er behauptet darin, Brjusovs Gedicht "K portretu Leibnica" (An ein Porträt von Leibniz) allegorisiere Merežkovskijs Religionsphilosophie von der "Einsamkeit" des wahrhaft religiösen Menschen innerhalb seines Jahrhunderts (odinočestvo v svoem veke). Ausgehend von einer Bemerkung Nietzsches in *Zur Genealogie der Moral* lag es nahe, den sexuellen Asketismus verschiedener Philosophenbiographien (darunter auch derjenigen Leibniz') als Hinweis auf latente Homosexualität zu lesen: "Dergestalt perhorresziert der Philosoph die Ehe samt dem, was zu ihr überreden möchte, – die Ehe als Hinderniss und Verhängniss auf seinem Wege zum Optimum. Welcher grosse Philosoph war bisher verheiratet? Heraklit, Plato, Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer – sie waren es nicht; mehr noch, man kann sie sich nicht einmal denken als verheiratet. Ein verheirateter Philosoph gehört in die Komödie [...]" (Nietzsche 5, 350). Auch Nietzsche war nicht verheiratet; Rozanovs Interesse aber gehört einzig der Propagierung der Ehe. Wenn der Philosoph die Ehe nicht "denken" kann, so kann es auch die Philosophie nicht. Rozanov distanziert sich von ihr mithilfe der Ehe und um der Ehe willen. Er ersetzt die Philosophie, aber nicht durch den Materialismus, sondern durch eine ethische Anthropologie, deren Baustein die Ehe als Prinzip ist.

schen Vater und Sohn; sie gehört und gehorcht keinem von beidem ausschließlich, nur dem Prinzip der Fortsetzung, das von der notwendigen hierarchischen Ordnung, die nur ein Oberhaupt anerkennen kann, strukturell bedingt ist. Der Kampf des Sohns gegen den Vater um das Erbe in der ständischen Welt wird in der modernen Welt in einen Kampf der Geschlechter überführt bzw. in den gemeinsamen Kampf des Vaters und des Sohns mit den Anforderungen des Geschlechtlichen²¹². Nur eine strenge Einordnung in eine vorgegebene Ordnung, absolute Strenge und Zucht gegenüber dem System sowie die Sublimierung möglicher Konflikte mit der Ordnung im Ritual bilden die Gewähr für Grundlagen der Gesellschaft und Religion. Nur durch sie kann der Vater beschützt werden.

Rozanovs Konzeption des Staates bleibt jedoch immer am Vorbild Ägypten orientiert. Er läßt keine Zweifel daran, daß der Auszug Israels aus Ägypten nur durch den Befehl Gottes, dessen Versprechen auf einen territorial selbständigen Staat, nicht durch eine Kritik an der durch Ägypten repräsentierten Staatsidee zu rechtfertigen ist²¹³. Ägypten bleibt der Sonnenstaat, welcher als "steinerne" Konkretion dem geistigen Raum des biblischen Worts beige stellt ist²¹⁴. Die Sonnenhieroglyphe verbindet beides als steingewordenes Wort: sie bedeutet das eine des Monotheismus, des Staats (Pharao) und der sexuellen Wärme von Fruchtbarkeit, Fortpflanzung und Liebe. An die Stelle von Sonnenkönig und Sonnenkult tritt die wirkliche Sonne – verkörpert wiederum durch die Münze, über deren Studium der Numismatiker seine Nächte durchwacht. Das Metall der Münze symbolisiert den Sonnenkult, der Gebrauch der Münze aber dessen wirkende Wirklichkeit als aller Körperlichkeit bereinigter Signifikant²¹⁵.

Rozanovs Religionskritik wird leicht mißverständlich, wenn man nur einen zwingenden, neurotischen Dualismus bzw. eine Lust an der Religion zur Beschreibung der Argumentation heranzieht²¹⁶. Die Antinomie einer persönlichen, lust-motivierten Abhängigkeit von der Religion einerseits und einer in der Religions(praxis) festgeschriebenen Lustfeindlichkeit andererseits, so sehr sie auch als Auslöser gedient haben mag, wird ja von Rozanov argumentativ aufgehoben. Die Antinomie selber ist nur das offene Eingeständnis einer von den Konservativen immer schon als positiv gedeuteten und praktisch genutzten Erhebung von Gebräuchen oder Gebräuchlichkeiten der unmittelbaren Umgebung in den Rang von Gesetzen. So obsiegt die Familie über die Kirche, die Kommunikation über die Doktrin. Rozanovs spezifischer Beitrag, schon in *V mire nejasnogo i ne rešennogo* (In der Welt des Unklaren und Unentschiedenen) besteht in der, selbst beim heutigen Bedeutungswert des Worts als konservativ zu bezeichnenden Entdeckung, daß die moderne, emanzipierte Frau, die „femme fatale“ der Jahrhundertwende oder über-

²¹²Vgl. die Figurenkonstellation in Dostoevskijs Roman *Podrostok* und vor allem Tolstojs Erzählung *Krejerova sonata*, auf die Rozanov 1979, 210 in diesem Zusammenhang verweist.

²¹³Zur Verbindung von Ägyptenmotiv und antisemitischer Polemik und Rozanovs Rolle in diesem Kontext vgl. Dudakov (*T'ma egipetskaja: Russkaja antisemitskaja literatura XIII - XX vv.*) 1993. Der wichtige Aspekt, wie sehr sich antisemitische Positionen auf „ägyptische“ Quellen hin stilisieren lassen, bleibt leider bisher in allen literaturwissenschaftlichen Studien zum Ägyptenmotiv unberücksichtigt. Daß jedoch sowohl die theosophisch-anthroposophische Ägyptenmotivik (z.B. bei Steiner und Belyj) als auch die Ägyptenbeschäftigung der fortschrittlichen Bibelkritik auf komplexe Weise durch antijüdische Voreinstellungen motiviert sind, kann kaum überschen werden.

²¹⁴Vgl. Rozanov 1979, 237: "Как губоко «корни» этих племен ушли в «мать-землю». И какие памятники – в слове (Библия) или камне (пирамиды)". (Wie tief sind die „Wurzeln“ dieser Völker in die „Mutter-Erde“ eingegangen. Und welche Denkmale bestehen im Wort [die Bibel] oder in Stein [die Pyramiden].)

²¹⁵Osip Mandel'stam verwendet in seinem Poem "Naščdšij podkovku" dasselbe, sowohl diachron als auch synthetisch applizierbare Bild. Bei ihm ist allerdings das Vertrauen in den anhaltenden Wert der Münze und ihre sexuell energetische Kaufkraft verloren. Sie dient als Scheidemünze, deren metaphysischer Wert ein Stück der Sonnenhoffnung in die Unterwelt (die man mit Dantemotto assoziiert ist: "Voi ch'enrate, lasciate ogni speranza") mit hinabträgt. Vgl. Nachweise bei Ronen 1983.

²¹⁶Vgl. z.B. Schlögl 1988.

haupt jede Frau, die keine Familie mehr gründen, keine Kinder mehr gebären will, Konsequenz der Inkamationslehren des Neuen Testaments sei, dessen moralischen Folgen als Fortpflanzungsfeindlichkeit sichtbar würden (z.B. in der rechtlichen Stellung der Witwen bei Paulus²¹⁷) selbst. Und Rozanov meint damit nicht nur die aufreizende und infame, nazarenerhafte Ununterscheidbarkeit von Christus und Salome bei Oscar Wilde²¹⁸, er meint eine gewohnheitsmäßig etablierte Struktur des Christlichen selbst, die sich aus dem Neuen Testament durchaus herleiten läßt. Er trifft dabei einen der wesentlichsten Punkte, warum die konservative Vorstellung der christlichen Religion als Garanten eines rückwärts gewandten utopisch-politischen Systems nicht mehr taugen kann: Es hat sich während seiner eintausendneunhundertjährigen Entwicklung in seiner Morallehre immer mehr an der idealen Organisation seiner Führungshierarchie orientiert, anstatt das biologische Normal„maß“ der Schöpfung in Rechnung zu ziehen²¹⁹. Für Rozanov ist die Sexualität, die Fortpflanzung und Fruchtbarkeit aller Lebewesen der Pfeiler, auf dem das ganze Gebäude der Schöpfung ruht. Wenn Florenskij die Liebe (zwischen Logos und Sophia) als „die Grundfeste der Wahrheit“ bezeichnet, so ist dies für Rozanov nur Euphemismus. Aufgabe der Kirche ist es, die Sexualität, die biologische Wahrheit der Schöpfung, jenseits des Guten und des Bösen als Prinzip, also auch jenseits des hohen Prinzips der Liebe, in die den Menschen (im Unterschied zu allen anderen Lebewesen) ethisch definierende Ehe zu überführen. Wenn die Kirche sich ganz auf die obere Hierarchie zurückzieht und die Fortpflanzung nur mehr als moralisches Problem begreifen kann, dem in den durch sie gestifteten Ehen und Familien kein ethisches Handeln mehr entspricht, bedeutet dies den notwendigen Einsturz des Pfeilers der praktizierten Volksfrömmigkeit. Der Einsturz erfolgt unmerklich und ohne am Gebäude der Kirche sichtbar zu werden. Rozanov konstatiert die Wahrheit von Nietzsches Diagnose vom Tod Gottes am Tod der Ehe. Der Jammer der Atheisten über die ihnen von der moralischen Dekadenz aufgebürdete Verantwortung war lauter als die Trauer der Gläubigen über das Ende der Macht Gottes. Den Zerfall aller Werte, wie ihn Nietzsche konstatiert, glaubt Rozanov, ganz auf sich allein gestellt, verhindern zu können, indem er auf die Doppelmoral verzichtet und das Ideal der Reinheit nicht nur als unmoralisch sondern auch als brandmarkt. Selbst Zarathustra scheint nach Rozanovs Maßstäben ein Asket, der die von ihm intellektuell beklagte Doppelmoral selbst in seinem Asketismus praktiziert²²⁰.

²¹⁷Vgl. Rozanov 1990, 632.

²¹⁸Vgl. den Aufsatz "Religija i zrelišča. Po povodu znjatija so sceny «Salomej» Uajl'da" von 1908 (in 1990c, 276-283).

²¹⁹Vgl. zu diesen Überlegungen über das biologische Normalmaß Remizov 1983, 13-43 über Rozanovs und Remizovs gemeinsame heimliche Besichtigung des in Spiritus konservierten "Phallus" von Katerinas II. Liebhaber Potemkin.

²²⁰Vgl. den Aufsatz "Smysl asketizma" (Der Sinn des Asketismus) in Rozanov 1979, 176-186. "Der Sinn des Asketismus" liegt für Rozanov nur darin, daß er keinen habe, sondern auf einer spontanen Neigung beruht, einem Interesse gehorcht, das selbst dem Genie erlaubt, sich für etwas nicht zu interessieren, bzw. seiner eigenen Methode untreu zu werden. Auch hier (ebd., 182) nennt Rozanov den hl. Franz von Assisi als einziges positives Beispiel für religiös motivierten Asketismus, eben weil Franziskus seinen Asketismus niemand aufgezwungen habe, ja sogar selbst von ihm abgeraten habe. Ein weiteres interessantes Beispiel ist für Rozanov Descartes, der Schöpfer der neuen und logischen Philosophie, dem es gelungen sei, die Algebra in die Geometrie zu überführen. Trotzdem ist er persönlich unabhängig vom moralischen Asketismus seiner logischen Philosophie "Декарт видит сон, и в неясных строках записывает, что он должен сходить к Лоретской Божьей Матери на богомолье, ибо она дала ему чудное прозрение, чуть ли не во сне дала, а именно выражать в алгебраических уравнениях, и тогда самые трудные, и, казалось, даже неразрешимые вопросы по геометрии могут быть разрешены легко. [...] анекдот с ним на улице, в связи с восторгом его, что теперь в геометрии нет для него неразрешаемых задач. Истинно пора, когда не знаешь – «пойдет ли в монастырь или сожжет деревню!»" (Rozanov 1979, 179f: Descartes hat eine Traumerscheinung und schreibt in unklaren Zeilen nieder, daß er zur Mutter Gottes von Loretto wallfahren muß, denn sie habe ihm eine wundersame Erscheinung gegeben, noch beinahe im Schläfe, aber genau ausgedrückt in algebraischen Begriffen – und dabei noch den schwierigsten –, und es habe ihm geschienen, daß sogar nicht gelöste Fragen der Geometrie leicht ge-

Ist die eigentliche Ordnung zerfallen, sind Staat und Kirche nur mehr so benannte Zerrbilder des ursprünglichen Plans, so bleibt schließlich nur mehr die Familie als letzter Garant, als letzte Stützfeste, welche die eigene Position in der ideologischen Landschaft abgrenzend markiert. Die Familie, die eigene und die absolute, ist Rozanovs Beitrag für die Debatte um die *Vechi*²²¹. Die Familie konserviert die organisch-gottgewollte Ordnung als kleinste strukturbildende Zelle, aus der sich allerdings das ursprüngliche Ganze rekonstruieren läßt. Die Neu- oder Reformierung einer stabilen Kirche wird so abhängig von einer stabilen Familie. Schlögel bemerkt dazu: "Stabile Familienverhältnisse hatte es in der russischen Aristokratie, innerhalb der Geistlichkeit und innerhalb der Altgläubigen-Gemeinden gegeben."²²² Trotzdem hält er Rozanovs Begeisterung für Familie und "domašnost'" für "das Credo des modernen russischen Kleinbürgers"²²³ Selbst wenn die Institutionalisierung einer streng patriarchalisch organisierten Familie in der russischen Kultur auf der bürgerlichen Ebene also etwas häretisches an sich haben sollte, kann damit doch keine Parallele zur Kleinbürgerlichkeit gezogen werden²²⁴. Hinzugefügt werden müßte noch, daß das russische traditionelle Kaufmanns- und städtische Bürgertum keine festgefügte Familienordnung kannte, und daß die Altgläubigen, sich von der Außenwelt streng abschließend, zu Kleinstsektenbildung und ans Inzestuöse grenzenden Familien-ehen neigten, für Rozanov weniger vorbildhaft waren, als die völlige und ausschließliche Übereinstimmung der Konstitution von Familie beim russischen (niederen und mittleren) Adel und im Judentum!²²⁵

Wenn Kirche und Familie sich wechselweise ähnlich werden, so muß beiden ein gemeinsames oder vergleichbares Mysterium eigen sein. Die kirchliche Sakramentalität rettet sich in die Familie, aus dem sie sich neu begründet. Hier nehmen 1898 Rozanovs Überlegungen ihren programmatischen Ausgang; er veröffentlicht *Brak i christianstvo*;

löst werden konnten. [...] die Anekdote mit ihm auf der Straße [steht] in Verbindung mit seiner Begeisterung, daß es nun in der Geometrie keine für ihn unlösbaren Aufgaben mehr gebe. Das ist in Wahrheit der Moment, wo du nicht mehr weißt – „Geht er jetzt ins Kloster oder zündet er das Dorf an!“)

²²¹ Vgl. Rozanovs Rezension "Meždu Azefom i „Vechami“" (Zwischen Azef und den „Vechi“) in *Novoe vremja*, vom 20. August 1909, 2f; wieder in 1991b, 48-63 und Rozanov 1990, 91; 551 zur „privaten“ Auseinandersetzung mit diesem 1910 erschienenen und stark diskutierten Sammelband über die Zukunft der russischen Intelligenz.

²²² Schlögel 1988, 139; vgl. dazu die Ausführungen von G.F. Freeze zu "Caste and Emancipation: The Changing Status of Clerical Families in the Great Reforms", in Ransel 1978, 124ff. Neuerdings hat P. Pera 1992, bes. 86ff in *I vecchi Credenti e l'Anticristo* den sich aus den Alttestamentarischen Legenden fortschreibenden Mythos der "Familie" näher untersucht. Vor allem das Werk von Pavel Onufrevič Ljubopytnyj (1782-1848) weist erstaunliche Parallelen zu Rozanov auf. Der Begriff des "brak" wird bei ihm in jenem erweiterten Sinne verstanden, den man etwa auf dem Hintergrund der orthodoxen, sich aufs juristische beschränkenden Zurückhaltung (vgl. Feofan Prokopovičs Traktat *O brakach pravovernych lic s inovernymi*, Peterburg 1721) als totalisierend und grundlegend systembildend bezeichnen kann. Rozanovs reduziert Theologie und Sittenlehre des russischen Altgläubigentums entsprechend des Titels seines Aufsatzes "Psichologija russkogo raskola" (Psychologie des russischen Altgläubigentums), in Rozanov 1979, 23-54 auf die soziologische und psychologische Problematik. Seine Untersuchung ist durchweg in „positivistischer“ Methode gehalten. Sie konzentriert sich auf die empirisch meßbaren soziologischen und psychologischen Einflüsse, die den religiösen und moralischen Diskurs steuern.

²²³ Vgl. Schlögel 1988, 139.

²²⁴ Vgl. zum Begriff des Kleinbürgertums im literarischen Bild der russischen Gesellschaft der Jahrhundertwende Gor'kij's *Kleinbürger* Drama, in der Gor'kij diese Klasse noch vor seiner Wendung zur aktiven Linken sehr ambivalent darstellt. Die von Schlögel mitimplizierte These, die das Kleinbürgertum zum Schuldigen aller totalitären Regime des 20. Jahrhunderts stempelt, ist selbst eine auch publizistisch kaum zu haltende Halbwahrheit. Vor allem aber entspricht sie nicht dem Bedeutung des Worts Kleinbürger um die Jahrhundertwende, sondern entstammt selber einer revolutionären oder avantgardistischen Sprachgebrauch, in den Rozanov nicht mehr selbst involviert war.

²²⁵ Nosev 1993, 12 insinuiert, ausgehend von Rozanovs eigenem Familienleben und der unglücklichen Geschichte seiner beiden Ehen, daß es sich bei Rozanovs "domašnost'" um eine Projektion handelt: "Семейный уют он обрел [...]" (Die Gemütlichkeit der Familie hat er aufgefunden [...])

*Sem'ja kak religija*²²⁶. Das konkrete Abendmahl der Kirche in die Familie zu transportieren wäre nicht spektakulär gewesen – es entsteht eine Parallele zum Sabbatabendessen der orthodoxen jüdischen Familie, aber auch zur ständigen Anwesenheit des Priesters in der orthodoxen adeligen Familie. Rozanov will aber nicht nur das konkrete Abendmahl, sondern auch sein Mysterium wiedergeben. Das Mysterium der Familie ist der Opfergang des Geschlechtsakts, das gleichzeitig zum Mysterium der Kirche wird. Der Geschlechtsakt substituiert die symbolische Schlachtung des Lamms und setzt dagegen die Zeugung und die Vereinigung des Bluts.

Das Vorbild für die Orthodoxe Kirche wird bei Rozanov daher die Familie (...) Er erinnert an die antiken Fruchtbarkeitskulte, an die Kraft der Sonne und den Zyklus der Jahreszeiten und verlangt nicht weniger, als daß das Christentum phallisch werden müsse. Theologie ist dann keine Sache der geistlichen Akademien mehr. „Unendlich viel mehr Theologie ist in einem Stier, der eine Kuh deckt... und überhaupt: Der Frühling kommt, der Frühling kommt. – Und grünes Rauschen überall. – Das ist Heidentum welches wahr ist, da sind Apis und Serapeum.“²²⁷

Die Familie ist die Keimzelle der Religion. So ist auch die Religion auf verwandschaftlichen Rückbezügen errichtet, freilich nicht mehr auf der Grundlage der verwandschaftlichen Genealogien und Geschlechter übergeordneter Götter, sondern diejenigen zwischen den Gläubigen. Die Diskursbeziehungen innerhalb der Familie (an denen wiederum die sexuellen Diskurse einen wesentlichen Anteil haben) sind diejenigen eines intakten religiösen Diskurses, der nach außen hin als Handlungsethik sittlich vorbildhaft erscheint. Trotzdem ersetzt der Familienvater nicht den Priester. Erst der Priester stiftet die Ehe als ethische Institution – und dies weniger durch seinen Segen als vielmehr durch das gelebte Vorbild. Rozanov wollte nicht die Geistlichkeit entmachten, er wollte auch nicht nur ein theologisch provokantes Programm als das einer positiven Ästhetik preisen, an dem es dem "dunklen Antlitz" (*Temnyj lik*) des Christentum schon so lange gefehlt habe. Es geht zuerst darum, die letzten Überreste des "jux primae noctis" zu verteidigen, und damit zumindest im Ansatz die Idee der Großfamilie, der Sippe, zu retten. Es handelt sich um aktive Verteidigung des als hochgradig gefährdet erkannten Patriarchats, das die heiratsfähige Frau zwischen und in den Sippen handelt als Äquivalent von Macht, Grund und Besitz, als Medium des ethischen und biologischen Erbguts, all dies die unabdingbare Grundlage ständischer Ordnung²²⁸. Was Rozanov wiederholt, das sind die im Mythos festgeschriebenen Regeln des Patriarchats - das Weib als Acker.

Всякий оплодотворяющий девушку сотворяет то, что нужно.
(канон Розанова, 28 ноября).²²⁹

²²⁶Vgl. Rozanov 1992b. Die Reihe dieser spektakulären und oft mehrteiligen Artikel hat Rozanov später in *V mire nejasnogo i nerešennogo* erweitert. Noch in *Uedinennoe* referiert er stolz die Debatten, die er damit bei der Geistlichkeit ausgelöst hat, wobei die Katalogliste im Absatz "O dobrote našego duhovenstva" (Über die Güte unsere Geistlichkeit; in Rozanov 1990, 121f) fast kommentarlos nur Namen der hohen Geistlichkeit aufzählt, welche sich mit ihm in Polemiken eingelassen hatten. Der Konflikt mit der Geistlichkeit ist ethischer Natur und gründet in deren polemisch angegriffener moralischer "Güte" (dobrota), sowie in der Psychologie der einzelnen Charaktere, nicht in der Religion selbst. Vgl. hierzu auch die Interpretation durch Pjatigorskij 1980.

²²⁷Schlögel 1988, 136.

²²⁸Vgl. dazu auch 1975, 23ff, der auch die "dunklen" Seiten der christlichen Familie benennt und beklagt, daß diese Fakten von einer idealisierten Gesetzesvorstellung bzw. von einem Christentum des "Klosters" (monastyr') nicht als systeminhärent wahrgenommen würden. Rozanov weist darauf hin, daß es selbst für das Kind als das prädestinierte Opfer in der christlichen und intakten Familie des Dorfes selbstverständlich sei, daß es regelmäßig von Vater und Mutter geschlagen werde. Der christliche Diskurs des hohen Ethos der "Klöster" verletzt selbst in den Augen der „unschuldigen Kinder“ die "physiologischen Bedürfnisse" (fiziologičeskie nuždy), die in der Familie, besonders am Dorf "faktisch" (I tože kak vyraženie – prosto fakta!) bestehen.

²²⁹Rozanov 1990, 543.

Jeder, der ein Mädchen befruchtet, verrichtet, was getan werden muß.
(*Rozanovs Kanon*, 28. November)

Der Priester überwacht die Tätigkeit des Vaters, erinnert ihn an die Fälligkeit seiner Pflichten, spornt ihn mit den dafür vorgesehenen Feiern und Ritualen an. Rozanov hat schließlich aufgrund dieser Setzung versucht, das Konzept der monotheistischen Religion selbst neu zu überdenken und wieder zu deren Ursprung aus dem Mythos zurückzukehren. Seine immer wieder untermauerte These war, daß das ursprüngliche Mysterium der jüdischen Gottheit Jahwe, noch ehe der zum Alleingott des Monotheismus wurde, der rituelle Vollzug von Befruchtungs- und Geschlechtsakt war²³⁰. Daß die Entstehung des Monotheismus am Mythos nachvollziehbar war, wurde um die Jahrhundertwende, vor allem durch die Entzifferung der mesopotamischen, altägyptischen und aramäisch-gnostischen Quellen evident. Dabei erwies sich, daß die Eingottheit des Judentums im wesentlichen eine Verschmelzung des Aton mit einer altkanaanitischen, bzw. midannitischen Vorstellung eines männlichen Stiergotts, der Fruchtbarkeits-, Jahreszeiten- und Schöpfungskulte auf sich vereinigte, darstellte und dieser sich auch erst zur Zeit der babylonischen Emigration und Bibeltextrevision allgemein durchgesetzt hatte. Noch Autoren der römischen Epoche wie Josephus Flavius und Tacitus unterstreichen die Ähnlichkeit des Jahwekultus mit den griechischen Überlieferungen zu den Dionysien und behaupten, der Gott der Juden sei eine von den Griechen übernommene Variante des Dionysos. Ältere Textschichten und ausgestoßene Apokryphen offenbaren einen reichhaltigen und nicht national eingegrenzten Götterhimmel, in dessen Kreis Jahwe nur als Fruchtbarkeitsgott, verkörpert in den Phalli und Säulen, wie sie als Grenzsteine und Kultbilder errichtet wurden (siehe etwa Jaakobs Pakt mit Esau), der altisraelischen Hirtenstämme fungiert. Die totale Etablierung des Monotheismus entpuppte sich so als gelungener Versuch einer Adels- und Priesterklasse, ihren Machtanspruch auch unter den Umständen von Emigration und äußerer Enteignung, Entrechtung durch einen (fremden) absoluten Monarchen beizubehalten. Neukonservative Denker der ersten Jahrhunderthälfte in Rußland waren durchweg von diesem Phänomen fasziniert und versuchten, es als Argument auf ihre Art nutzbar zu machen, indem sie Nietzsche folgend, die Trinitätslehre durch einen konsequenten, dionysisch aufgewerteten Monotheismus zu ersetzen versuchten (vgl. Berdjaev, Ivanov, Geršenzon); andere haben zumindest nach einem synthetischen Monotheismus gesucht (Šestov, Losev). Unter letzteren kommt dem späten Rozanov eine Vorreiterrolle zu. Er versuchte als erster, seine Vorstellung aus der Kulturanthropologie und einer Kollektivpsychologie herzuleiten, wengleich seine Nachfolger später ungleich systematischer und gebildeter vorgingen²³¹. Das paradoxale Konstrukt eines synthetischen Monotheismus erlaubte es, tradierte, ständische und empirisch offenbar(t)e, d.h. gottgegebene, Herrschaftsverhältnisse auch dann weiter als begründet erscheinen zu lassen, wenn Tradition, Klassengesellschaft und Offenbarung selbst nicht mehr als Werte angenommen werden. Der synthetische Monotheismus behauptet die historische und ethische Notwendigkeit des Monotheismus und bedient sich dabei Argumentationsstrategien der Soziologie, der Anthropologie, der Psychologie und der Literaturwissenschaft, indem auf die

²³⁰ Vgl. Freuds Spätschrift *Der Mann Moses* und die zahlreichen Arbeiten von M. Eliade. Es scheint, daß sich Rozanov sehr wohl der radikalen Konsequenzen seines Bekenntnisses zur Alttestamentarischen, und das meint zur kaum dem Mythos entwachsenen Religion bewußt war, daß ihm aber nichts an einer historischen Forschung gelegen war. Rozanov (1990, 320) äußert sich sogar skeptisch gegenüber Leont'evs Interesse an einer vergleichenden Religions- und Mythoskunde. Schien ihm dies ein durch den Positivismus überwundenes Erbe der Generation der russischen Schellingianer?

²³¹ Vgl. die Kritik Berdjaevs und Šestovs, zusammengefaßt bei Fedotov 1954, 357ff. Dazu, auch A. F. Losevs frühen Versuch einer kulturanthropologischen Betrachtung der antiken Ästhetik, die sich auf Rozanovs Schriften über Ägypten beruft; Losev 1927, 16ff. Zum Vergleich Fedotovs mit Rozanov vgl. die Einleitung von Ivask in Rozanov 1956, 56ff.

Konstanz und Strukturähnlichkeit von Mythen, ethischen Traditionen und historischer Wirklichkeit hingewiesen wird²³². Dabei wird gleichzeitig angenommen, daß die daraus erwachsenden bzw. ableitbaren Rechte, egal welcher Tradition zugehörig, durch einen monotheistischen Gott garantiert würden.

Letzte Konsequenz war für Rozanovs Überlegungen, daß seine Religion im Sinne des talmudischen Kanons ebenso jüdisch war wie das Judentum selbst. Daraus erwuchs eine Konkurrenzsituation; sie führte Rozanov nach der Auseinandersetzung mit der orthodoxen Hierarchie auch in eine Polemik gegen die jüdische Geistlichkeit, deren Vertreter ihm jedoch nicht näher bekannt waren. So zielt Rozanovs Polemik hier weniger gegen eine Organisation, sondern gegen einen sehr allgemeinen Begriff von „Judentum“, unter dem, ohne Rücksicht auf den jeweils verschieden gerichteten „religiösen Diskurs“, verschiedenste Beschreibungsformen von Kultur oder Religion subsummiert wurden. Noch im Rahmen der Bejlis-Affäre des Jahres 1911/13 stützt sich Rozanov bei seiner Darstellung des Blutkults in der ostjüdischen Kultur auf ein Werk, das bereits Dostoevskij für seine *Brat'ja Karamazovy* herangezogen hatte²³³. D.A. Chvol'sons Traktat über den Ritualmord aus dem Jahr 1879²³⁴ bekämpft die Legende vom Ritualmord, versammelt jedoch die unterschiedlichsten Thesen, Erzählungen und Vorurteile über dieses Thema, die Rozanov dann gleichwohl ungeachtet der Intention seiner Quelle zur Stützung der Ritualmordhypothese als Indizien gegen Bejlis anführt. Wenn Rozanov Chvol'sons Werk also noch fünfunddreißig Jahre nach seiner Entstehung für einen aktuellen Fall heranzieht, dann weil er grundsätzlich von der Stabilität, der Konservativität des jüdischen Gesetzes ausging. Der religiös normierende Diskurs von dem Rozanov spricht, ist absolut invariabel und keiner Fortentwicklung bzw. Anpassung an veränderte psychologische, kulturelle, soziale Umstände unterworfen. Ebenso wie die chronologische Linie wird auch die Grenze zwischen Zustimmung und Ablehnung, zwischen Fiktion und Wirklichkeit gelöscht. Rozanov begründet gar nicht näher, warum er die Ritualmordthese, dargestellt entsprechend der Informationen bei Chvol'son, im Gegensatz zu seinem Informanten befürwortet. Die Integration dieser Thesen in das fiktionale Sujetgefüge von Dostoevskijs

²³²Die Beispiele für diese Art von Argumentation sind Legion. Beispielhaft erscheint sie im Zentrum von Thomas Manns Joseph-Romanzyklus, der auf unnachahmliche Weise konservative Denktradition ironisch präzisiert und mit den analytischen Ansätzen Tillichs, Kernýs und des späten Freud hell-sichtig versetzt; auf T. Manns *Joseph und seine Brüder* verweist für seine Rozanovinterpretation auch Grübel 1993b, 216, der hier eine Entfaltung der "globalen topographischen Metapher der Romanik für Genealogie" mit der positivistischen Milieuthorie konfrontiert sieht. In Hinblick auf diese zentrale Frage der avantgardistischen und postavantgardistischen Moderne, ob es nämlich einen religiösen Strukturalismus geben könne, der den Analytiker nicht definitiv aus dem Denken der Religion selbst verweist, erweist sich die russische Religionsphilosophie als wissenschaftlich außerordentlich elaborierter Ansatz. Die nämliche Argumentation teilen Husserls Schule und sogar Heidegger, die den Monotheismusgedanken mit der totalisierten Seinsidee gleichsetzen - hier handelt es sich um den erstaunlicherweise nie genau untersuchten Fall der von den methodischen Prämissen her völlig unvorstellbaren Vorwegnahme aller Thesen des späten Freud durch den frühen Husserl - oder ihn wie Heidegger stillschweigend durch den Seinsbegriff ersetzten; Edith Stein ist schließlich genau über dieser Fragestellung der Konvergenz der monotheistischen Mythen mit dem Seinsbegriff dazu übergegangen, die Psychologie und Pädagogik wieder durch die Religion zu ersetzen. Auch die im strengen Sinn strukturalistische Schule hat oft ihre Motivation in erstaunlichem Maße - hinter der Fassade strenger Wissenschaftlichkeit im positivistischen Sinn - aus dem Glauben an eine ästhetische und moralische Überlegenheit von ständischen Gesellschaftsformen bezogen; vgl. etwa den Schlußteil von Lévi-Strauss *Tristes Tropiques* oder M. Leiris tetralogischem Hauptwerk *La règle du jeu*, das nicht zufällig den gleichen Titel trägt wie Renoirs berühmter Film. Dort inszeniert ein dekadenter, ländlicher Adel seinen Untergang als mythologische Hetzjagd. Der „archetypische“ Adelige verliert ja seine Macht durch den Anblick eines Gottes (Diana, Uriddu), der ihn wie Diana den Aktaeon stellt - nicht aber durch den Anblick des auf seinem Grund wildernden Bürgertums oder Pöbels.

²³³Vgl. Grossman 1934, 110ff; Ingold 1981, 230f und neuerdings Aronson 1990.

²³⁴Vgl. *Upotrebljajut-li evrei christijanskiju krov'? (Razuždenie bogoslovsko-istoričeskoe D. A. Chvol'sona)*. Sankt Petersburg 1879. Deutsch als *Die Blutanklage und sonstige mittelalterliche Beschuldigungen der Juden (Eine historische Untersuchung nach den Quellen von Dr. D. Chvolson)*. Frankfurt a.M. 1901.

realistischem Roman ist ihm, durch die dort erzeugte Wahrscheinlichkeit, Nachweis genug für die Möglichkeit des Verbrechens. So bezieht sich auch die ethische Norm als religiöses Gesetz nicht auf das tatsächliche Handeln, sondern auf das Potentielle, das mögliche Handeln, das innerhalb des falschen Gesetzes möglich wird. Und so besteht auch Bejlis Verbrechen nicht in seiner individuellen Mordhandlung; es ist sogar ganz bedeutungslos, ob der Ritualmord stattgefunden hat bzw. durch Bejlis verübt wurde, angesichts der Möglichkeit, daß er, entsprechend dem von Rozanov als unbedingt zwingend unterstellten religiösen Gebot, verübt werden hätte müssen.

In der Aufsatzsammlung *Obonjatel' noe i osjazatel' noe otnošenie Evreev k krovi* (Olfaktorischer und sensibler Bezug der Juden zum Blut; 1914) referiert Rozanov noch einmal die wichtigsten Thesen seiner religiösen Dichotomie. Das Judentum ist für Rozanov auf die sinnliche und moralische Erregung des Menschen durch die Religion gegründet, während das Christentum einzig durch die Qual motiviert werde. Der Offenbarung der Qual als Ausdruck der Neutestamentarischen Sophistik steht eine Religion der Verborgenheit und des Tempelgeheimnisses gegenüber, die ein ständiges Interesse zu erwecken weiß, ohne dafür Versprechungen eingehen zu müssen²³⁵. Der Kultus beider Religionen ist um das Blut gegründet; doch einzig die jüdische Religion bekennt sich offen zu diesem Blut und fordert ein Blutopfer, das nicht symbolisch, sondern konkret vollzogen werden soll²³⁶; das Christentum spricht den Namen Gottes laut aus, verschweigt aber seinen „Bezug zum Blut“, und damit auch zu Fortpflanzung und Sexualität²³⁷. Blut ist ein ganz besonderer Saft, es ist die "Seele" (duša); Religion betrifft nur die Seele, nicht aber den Geist (den „Logos“ des Johannesevangeliums), der in den Bereich der Ethik fällt²³⁸.

Rozanov versichert sich im Untertitel zu seinem Werk ausdrücklich einer positivistischen Wissenschaftlichkeit: "Voprosy nauki rešajutsja ne sčetom golosov, a znaniem nauki" (Fragen der Wissenschaft werden nicht nach Stimmenzahl, sondern durch wissenschaftliche Kenntnisse entschieden). Wissenschaftliche Wahrheiten werden also nicht deshalb weniger wahr, weil sie von wenigen akzeptiert würden. Rozanovs Darstellung des Judentums stützt sich vorzüglich auf eine wissenschaftliche Quelle, die Forschungen des Assyriologen und Orientalisten F. Delitsch, der die jüdische literarische Tradition auf sumerische, assyrische und babylonische Einflüsse reduzierte. Delitschs Ausführungen wurden als Panbabylonismus von verschiedener Seite, auch von der noch jungen zionistischen Bewegung für eigene, vor allem politische Zwecke instrumentalisiert. An den Arbeiten Delitschs interessierte Rozanov die Reduktion. Er ersetzte Delitschs preussisches Babylon durch Ägypten oder sprach von antiägyptischem Einfluß. Delitsch glaubt, alle mesopotamischen Religionen seien auf einen Geheimkult gegründet, der auf Blutopfer angewiesen sei. Rozanov geht jedoch noch einen Schritt weiter, wenn er die Ritualreligion des Blutopfers unmittelbar an eine antiägyptische Alttestamentarische Ethik knüpft, und dies als Kern des "izrail'skoe npravoverie" (israelitischen Moralglauben) bezeichnet. Um den strengen ethischen Anforderungen eines Gottes zu genügen, der (und hier zitiert Rozanov wiederum Pascal) nicht der Gott der Philosophen und Wissenschaftler ist, gesteht dieser Gott seine eigene Schwäche – diejenige für das Blut – auch dem Volk zu²³⁹. Ein "Blutfetischismus" hilft dem Juden die strengen Gebote des Blutleeren und Koscheren kompensieren. Negative und positive Fixierung sind nur zwei Seiten desselben Zentrums. Rozanov, der dabei auf zahlreiche standardisierte Motive des antisemiti-

²³⁵Vgl. Rozanov 1914, 5f; vgl. dazu auch Glouberman 1974 und 1976, 117ff.

²³⁶Rozanov 1914, 98.

²³⁷Vgl. Rozanov 1914, 16f; zum Ritusproblem des Blutopfers ebd., 62f.

²³⁸Vgl. Rozanov 1914, 24.

²³⁹Rozanov 1914, 94f.

scher Polemik zurückgreift, behauptet freilich, selbst die Doppelung von positivierendem und negativierendem Zugang ausschließen zu können. Er sieht sich, ausschließlich und authentisch, als Verteidiger des wahren Judentums. Im deutlich biographisch motivierten Abschnitt des Buchs, "V Religiozno-filosofskom obščestve" (In der religiös-philosophischen Gesellschaft)²⁴⁰ setzt er zu einer umfassenden Verteidigung seiner Positionen an, und verwahrt sich gegen den Vorwurf des Antisemitismus, der zu seinem Ausschluß aus der Gruppe geführt hatte. Rozanov behauptet, er habe, gleichsam als wahrer Orthodoxer, den Glauben des Moses gegen den Widerstand der Unwissenden, im Kontext des Bejli-Prozeß der Juristen und Journalisten, in der Religiös-philosophischen Gesellschaft sogar gegen die "heutigen Juden mit ihren Krawatten" vertreten²⁴¹. Rozanov wirft Merežkovskij vor, daß er gegenüber einem jüdischen Mitglied der Gruppe, Minskij, selbst antisemitische Bemerkungen gemacht habe – allerdings in Form einer witzigen Beleidigung. Rozanov dagegen glaubt, Minskij besonders seriös zu behandeln, wenn er ihm unterstellt, dieser hätte allen Gästen der Gruppe bei einer Séance einen Tropfen Blut dem Getränk zugegeben, weil er selbst – authentisch – an diesen Atavismus glaube²⁴².

Seine unvollständige Integration in das innerjüdische religiöse Gespräch verleitete Rozanov zu der Annahme, bei seinem Monotheismus handle es sich um eine Rekonstruktion von bereits mesopotamischen bzw. altägyptischen Gebräuchlichkeiten bzw. um eine Rekonstruktion eines Judentums vor dem Exodus aus Ägypten, ja vor dem Auszug Abrahams aus Mesopotamien. Der Aufenthalt in Ägypten und später das babylonische Exil prägten das Wesen des Judentums als einer „parasitären“ Nation. Das Leben der Juden in Rußland entspricht dem in Ägypten oder Babylon – es ist wiederum parasitär²⁴³. Doch kann Rußland dieser parasitären Struktur nicht entsprechen, denn es ist nicht nach dem idealen Vorbild Ägyptens organisiert. Ägypten garantiert den Monotheismus (auch derjenigen, die es parasitär zu negieren versuchen) und wirkt somit heilsträchtig. Es hilft damit dauerhaft eine pyramidal-ständische und statisch beständige Gesellschafts- und eine friedliche Weltordnung zu erhalten. Es bildet den Gegensatz zur mesopotamischen und phönizischen Welt, in der eine militärisch totalitäre Diktaturherrschaft jeweils die andere, vorhergehende vernichtet. Rozanov proklamiert dabei ein politisches Ideal, nicht aber das Ergebnis einer kritischen Lektüre der Texte des Alten Testaments, in denen die kulturell und ethisch ganz unterschiedlich spezifizierten Diskurse verschiedener „Autoren“ und „Redaktionen“ ineinander übergehen oder übergangslos nebeneinander stehen. Wie jedem konservativen Denken, war es auch demjenigen Rozanovs unmöglich, Kompilation von vielfältigen Informationen als notwendige Komplikation zu verstehen²⁴⁴. Das Alttestamentarische Denken präsentiert sich so als eine Kompilation zwischen und dem intellektuell dissidenten jüdisch/mesopotamischen Ideengut (auch Abraham stammt ja aus Mesopotamien²⁴⁵) und dem offiziellen ethisch normierenden Diskurs Ägyptens, also seinen Gesetzen, der Religion, dem ständischen Sozialsystem.

Die Juden, die sich dem männlichen Prinzip Ägyptens entgegenstellen, die sich ganz ihrem männlichen Gott unterwerfen – sie folgen nicht Moses, sondern Zippora. So kommt es schließlich zur Gleichsetzung von Juden und Frauen, der radi-

²⁴⁰Rozanov 1914, 117-149.

²⁴¹Rozanov 1914, 121.

²⁴²Rozanov 1914, 142.

²⁴³Vgl. Rozanov 1914, 151ff.

²⁴⁴Vgl. W. Proß 1987, 88, der Herder (und im wissenssoziologischen Vergleich auch G. Vico und damit den Beginn der Kulturanthropologie) mit der durch einen Druckfehler erzeugten Fehlleistung – der Verwandlung vom "großen Kompilator der Weltgeschichte" in deren "großen Komplikator" – charakterisiert hat.

²⁴⁵Das russische Wort für "Mesopotamien": "meždu-reč'e" (Land zwischen den Flüssen) erfaßt signifikant auch das Vorurteil vom mesopotamischen Erbe des jüdischen Diskurses, das der „Land-Zunge“, die immer doppeldeutig, taktisch, offen für "Zwischentöne" (mez-rečen'e) ist, vgl. Merežkovskij 1925.

kalten Fortschreibung und in sich nur teilweise, nämlich in der Angst vor der Stärke des Gegners, folgerichtigen Folgerung von Rozanovs Versuch einer Erneuerung einer Religion des Patriarchats. Die Frauen gestalten eine paradoxe Synthese: Sie unterwerfen sich der Herrschaft der Männer, jedoch nur unter der Bedingung, daß diese „weiblich“ werden. Aus dieser paradoxalen Konstitution erklärt sich für Rozanov das jüdische Bildverbot, das die Verschleierung dieser Form des Geschlechtswechsel befördern soll.

Да жидов оттого и колотят, что они - бабы: как русские мужики своих баб. Жиды - не они, а онс. Лапсердаки их суть бабы каноты: а на такого кулак сам лезет. Сказано - «будешь бисн», «язвлен будешь». Тут - не экономика, а мистика; и жиды почти притворяются, что сердятся на это.²⁴⁶

Die Juden werden doch deshalb geschlagen, weil sie *Weiber* sind: wie die russischen Bauern ihre *Weiber* schlagen. Die Juden das sind nicht *sie* (männlich), sondern *sie* (weiblich). Ihre Kaftane sind wie die *Bauernröcke* der Weiber: und darauf rutscht doch die Faust von selber aus. So wie man sagt - „wirst verdroschen werden“, „wirst verletzt werden“. Dahinter steckt nicht Ökonomie, sondern Mystik; und die Juden tun fast so, als ob sie sich darüber ärgerten.

Das Bild, auf das hier eingeschlagen wird, hat kein Gesicht. Der Angriff trifft nicht das Volk (die "Rasse"), sondern über das Geschlecht direkt die Religion; in diesem Fall symbolisiert durch die Kopfbedeckung als Symbol strenger Religiosität²⁴⁷. Dabei findet Rozanov jedoch für die jüdische "Hausfrau" (chozjajka) überschwänglich lobende Worte. Die phallische Religion, die Rozanov im Judentum ausmacht kann allerdings auch ohne die den Phallus verehrende Frau keine Evidenz erlangen. Erst durch die religiöse und gleichzeitig sexuelle Hingabe herausragender Frauen wird aus der jüdischen Religion auch ein "Ausdruck von Ethizität" (Religija vyrazila „εθνος“)²⁴⁸.

Rozanovs Antisemitismus sollte man als seine Involviertheit in den antisemitischen Diskurs beschreiben; einen Diskurs, der sich durch seine Differenz vom bzw. Distanzierung von allem vorgeblich „Jüdischen“ als etwas Selbständiges von der idealistischen Religionsphilosophie absetzen wollte, gleichzeitig aber den agitatorischen Mechanismen des Antisemitismus erlag²⁴⁹. Auch die theologische und kulturanthropologische Spekulation ist nicht aus sich selbst heraus gefeit gegen eine ethisch verwerfliche Praxis²⁵⁰. Rozanov hat in seinen späten Schriften diesen Fehler in der Prämissen seiner Überlegungen auch eingestanden und (auch bei den Juden) dafür um Entschuldigung gebeten: Sein moralischer Diskurs, seine Form der Studien als "gumanitarnye nauki" erlaubten nicht die wertungsfreie Darstellung bzw. die wertungsunabhängige Koexistenz zweier oder mehrerer, von einander verschiedener Kultur- und Gesellschaftssysteme, gerade weil er ganz im Glauben befangen war, das Judentum selbst verhielte sich aufgrund des Auserwähltheitsdogmas gegenüber allen anderen Gesellschaftsformen notwendig feindselig. Der

²⁴⁶Rozanov 1990, 372f.

²⁴⁷Diese Art des religiösen Antisemitismus gehört zum intrikaten Schatz der grotesken, "engagierten" Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren besten Hervorbringungen. Vgl. Gogol's jüdische Figuren (worauf Rozanov 1989b, 166ff selbst hinweist), die Juden Dostoevskijs (vgl. Ingold 1981), aber auch die jüdischen Figuren bei Auerbach (die russischen Übersetzungen seiner Werke erschienen seit 1879 in *Novoe vremja!*) oder bei Pomjalovskij. Vgl. hierzu auch die Ausführungen über die Metaphorik von Geschlecht aus *Iz vostočnych motivov* bei Rozanov 1916, 24, kommentiert in Nosev 1993, 81f.

²⁴⁸Rozanov 1990, 434.

²⁴⁹Vgl. hierzu die engagierten Ausführungen bei Engelstein 1992, 320ff. Die Autorin folgt allerdings kaum der Argumentation Rozanovs, sondern versammelt Zitate aus Rozanovs Schriften als Belege für die von ihr analysierten (sexuellen) Implikationen des Antisemitismus im Rußland der Jahrhundertwende. Engelstein vertritt dabei einen „psychohistorischen“ Ansatz im Sinne von L. de Mause. Ihre Ausführungen zu Rozanov sind im einzelnen zu bejahen; auch der theoretische Ansatz soll nicht in Frage gestellt werden. Es scheint mir jedoch sehr problematisch, eine soziologisch-analytische Arbeit einzig hinsichtlich der Quellen auf ausgewählte Zitate eines einzelnen Autors, und noch dazu eines Autors wie Rozanov zu stützen.

²⁵⁰Vgl. Rozanov 1990, 644.

späte Rozanov bekennt sich zu einer segensreichen Vielfalt der Gesellschaftsformen, nicht der alleine Religionen:

Я нисколько не верю во вражду евреев ко всем народам. В темноте, в ночи, незнаем – я часто наблюдал удивительную, рачительную любовь евреев к русскому человеку и к русской земле.

Да будет благословен еврей.

Да будет благословен и русский.²⁵¹

Ich glaube überhaupt nicht an die Feindschaft der Juden gegenüber allen anderen Völkern. In der Dunkelheit, in der Nacht, unerkant habe ich oft die verwunderliche, fürsorgliche Liebe der Juden zum russischen Menschen und zum russischen Boden beobachtet.

Der Jude sei gesegnet.

Und es sei auch der Russe gesegnet.

"Rozanov hat keine «Gesellschaftstheorie»", stellt dagegen Schlögel fest²⁵². Das ist in Rozanovs System aber nicht Mangel, sondern Voraussetzung. Die Fähigkeit auf Restitution ausgerichteter religiöser Utopien, Gesellschaften zu organisieren (auch ohne sie als Sozialsysteme zu begreifen), kann nach den Arbeiten von Troeltsch und Mannheim (in der Nachfolge von Webers Calvinismustheorie) nur von Anhängern eines ebenso restaurativen Soziologiemodells bestritten werden²⁵³. Die soziologische Analyse darf sich nicht daran erschöpfen, Gesellschaften so oder so zu wollen, und sich dabei jenseits ihrer Faktizität (oder ihres falschen Bewußtseins von sich selbst) zu positionieren. Gesellschaftstheorie ist da nicht nötig, wo es eine, wie Franz von Baader das nennt, "Sozietätsphilosophie" gibt, die einen allgemein anerkannten Konsens des Selbstbewußtseins (sei dieses nun analytisch erfaßt oder nur ein unreflektiertes Bewußtsein des Eigenwerts) einer Gesellschaft zum Ausdruck bringt. Die russische Sozietät (als "obščestvo" und nicht im Rahmen einer idealistischen "sobornost") liegt für Rozanov begründet in der Sicherheit des Glaubens an die ewige und gottgegebene Ordnung, die gegen Erschütterungen nur geschickt (mit gutem Willen, nicht mit kritischem Denken) verteidigt zu werden braucht, und deren Gesetzmäßigkeiten vom Menschen niemals durchblickt werden können

Sowenig sich Rozanovs „Werk“ in einen revolutionären und reaktionären Teil separieren läßt, sowenig kann man auch behaupten – wie er selbst es getan hat, er sei anfänglich ein revolutionärer Schwärmer und später ein Erzreaktionär gewesen, immer in Opposition zu jenen, die er verdächtigte, sie seien selbstzufrieden geworden – erst die Monarchie, dann die Revolution.²⁵⁴

Rozanov war ein Vertreter und manchmal auch ein pragmatisch orientierter Verräter an der konservativen Selbstnormierung von Gesellschaften. Innerhalb dieses Konservativismus ist etwa diese Doppelung von sozialer Schwärmerei und, vor allem religiöser, Reaktion selbst tradiertes Konzept. Dieses Konzept ist keine innovative politische Ideologie, und doch will sie nicht die Ideologie, sondern die Politik innovieren bzw. ihr neue Anstöße verleihen. Das faktische Kennzeichen dieser Argumentationsweise ist jene „Ideologie“, deren wichtigstes Kennzeichen das Bekenntnis zur Überflüssigkeit der Politik ist. Politik und Selbstorganisation von Sozietäten bilden den größten denkbaren Gegensatz. In der Ideologie der Anti-Politik wird das Unvereinbare vereinbar; damit wird es möglich, den Untergang der eigenen politischen Anschauung sehenden Auges zu fixieren. Es entsteht eine Hilfskonstruktion, die eigene ideologische Überzeugungen als Stückwerk

²⁵¹Rozanov 1990, 644.

²⁵²Schlögel 1988, 140.

²⁵³Vgl. Mannheim 1984; Löwith I und IX; Troeltsch 1922, 150ff zur Selbstorganisation und zum bürokratischen Charakter kirchlicher Organisationen).

²⁵⁴Schlögel 1988, 144.

im faktisch bestehenden gesellschaftlichen Konsens nachweisen wollen. Dabei weiß auch Rozanov, daß diese Vorgehensweise aus der Defensive noch keine restaurative Bewegung zum Ziel geführt hat. Andererseits schreckt auch Rozanov vor den erprobten Mitteln einer gegen den gesellschaftlichen Konsens verordneten Restauration durch eine Elite zurück. Dafür wäre es nötig gewesen, politisch aktiv zu werden, die Gegner mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, zu zerschlagen, sie zu zerschmettern, den Prozeß der Nivellierung zu stoppen und sich in den konservativen Mythos des Widerstands gegen die Veränderung auch gewaltsam zu definieren. Auf Politik als Arrangement mit der Veränderung antwortet der Konservative mit einem Fluch auf die Politik, der nichts weniger ist als politisch.

Нужно разрушить политику... Нужно создать аполитичность. «Бог больше не хочет политики, залившей землю кровью»... обманом, жестокостью.

Как это сделать? Нет, как *возможно* это сделать?

Перепутать все политические идеи... Сделать «красное - желтым», «белое - зеленым», - «разбить все яйца и сделать яичницу»...

Погасить политическое пылание через то, чтобы вдруг «никто ничего не понимал», видя все «запутанным» и «смешавшимся»...

А, вам нравилось, когда я писал об «а-догматизме христианства», т.е. об отрицании твердых, жестких, не уступчивых костей, *линий* в нем... Аплодировали.

Но почему?

Я-то думал через это мягкое, нежное, во все стороны поддающееся христианство – указать возможность «спасти истину». Но аплодировали-то мне *не на это*, я это видел: а – что это сокрушает *догматическую церковь*. [...]

Меня пробрал прямо ужас ввиду всеобщих *культурно-разрушительных* тенденций нашего времени... «Все бы – нивелировать... Одна - *пустыня*»... Кому? Зачем?²⁵⁵

Man muß die Politik zerstören.. Man muß die A-Politik errichten. „Gott will keine Politik mehr, nachdem die Erde blutüberströmt ist“... mit Betrug, Grausamkeit.

Wie soll man das angehen? Nein, wie soll man versuchen, das anzugehen?

Alle politischen Ideen durcheinanderbringen. Das „Rote - gelb“, das „Weiße - grün“ machen, - „alle Eier(köpfe) zerschlagen und Rührei draus machen“...

Die politische Zündlei kann man nur dadurch auslöschen, daß auf einmal „niemand mehr irgendwas versteht“, wenn man sieht wie alles „durcheinander“ und „vermischt“ ist..

Ach, das gefällt euch, wenn ich über „A-Dogmatismus des Christentums“ schreibe, d.h. über die Ablehnung der *harten*, festen unnachgiebigen (alten) Knochen, der *Linien* (Jahresringe) in ihm... Da haben sie applaudiert.

Aber warum?

Ich habe da gedacht, durch dieses weiche, zärtliche, nach allen Seiten nachgiebige Christentum eine Möglichkeit zu zeigen „die Wahrheit zu retten“. Doch sie haben mir *nicht dafür* applaudiert, ich habe es gesehen: sondern - weil es *die dogmatische Kirche zerschmettert* hat... [...]

Mich ergriff geradewegs das Erschrecken, als ich aller *kultur-zerstörerischen* Tendenzen unserer Zeit ansichtig wurde. „Würde nur alles nivelliert sein... eine einzige *Wüste*“... Für wen? Wofür?

Sind das die Fragen des "protheischen Menschen" (Stammler) oder gar eines typischen "Denkers der präfaschistischen Moderne"?²⁵⁶

Mit Rozanovs radikaler, ethisierender Infragestellung des theologischen Diskurses, hatten streng religiöse Zeitgenossen bereits um die Jahrhundertwende Schwierigkeiten. Vor allem in der *Apokalipsis našego vremena* wird Rozanovs Diskurs noch avancierter, löst sich ganz von den Prämissen der Religionsphilosophie. Rozanov nimmt die Konsequenz seiner anthropologischen Geschichtsphilosophie auch politisch auf: Es entsteht ein politischer Diskurs nach dem Ende des Christentums, nach dem Ende der letzten mögli-

²⁵⁵Rozanov 1990, 344f. Zum Problem des gesellschaftlichen "Konsens" vgl. Sergl 1993a, bes. 10f.

²⁵⁶Schlögel 1988. Siehe dazu dann auch III. 3. dieser Arbeit.

chen und denkbaren, geoffenbarten Religion; der Diskurs einer "Psyche" (duša), die ohne gesellschaftliche Absicherung in die "Leere" (pustota) gesetzt ist, wobei sogar letztere ihres "einstigen Inhalts verlustig gegangen ist" (lišilas' drevnego sodržanija)²⁵⁷.

Rozanov verschmähte es, mit dem alten Adel in die Emigration zu fliehen, vielleicht auch deshalb, weil gerade der Apokalyptiker letzten Endes nicht ans Ende glaubte. Die "Leere" war jene „tabula rasa“, auf der alle Inhalte und Bedeutungen neu geschrieben werden konnten – und nun nicht mehr arbiträr, sondern wie nach den Alttestamentarischen Apokalypsen (der Zerstörung von Sodom und Gomorrha, der Sintflut, der Zerstörung des Tempels) nach einer Reinigung und Bewährung neu, aber reduziert auf die immerwährenden Regeln geschrieben werden können.

d. „Seelen“-Diskurse

Der einzige Ort innerhalb der modernen Welt, an dem Herrschaft nach der Alttestamentarischen Gesetzgebung legitim sein kann, ist die Ordnung der "Häuslichkeit" (domašnost') und die Familie. Dort hat der Vater nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zur Kontrolle der ihm unterstellten Ordnung. Er probt im kleinen Kreis seinen auf das Gesamte zielenden Entwurf von der Familie als dem Sitz der Seele²⁵⁸ und des testamentarischen Bundes mit Gott, vor allem aber als dem Modell der ständischen Gesellschaft, die nicht nur religiös lebt, sondern die Religion selbst ist.

Семья есть самая аристократическая форма жизни... Да! – при несчастьях, ошибках, «случаях» (ведь «случай» бывали даже в истории Церкви) все-таки это единственная аристократическая форма жизни.²⁵⁹

Die Familie stellt die *aristokratischste* Form des Lebens dar... Ja! – auch bei Unglückssituationen, Fehlern, „Fällen“ (denn solche „Fälle“ gab es sogar in der Geschichte Der Kirche) ist es trotzdem die einzige aristokratische Form des Lebens.

Es ist aufschlußreich, daß Z. Gippius Kritik am Denken Rozanovs bei dessen Privatleben ansetzt und seine beiden unglücklichen Ehen als Schlüssel zum Verständnis seines Werks heranzieht. A. Suslova ist eine "tjaželaja starucha" (eine schwer erträgliche Alte), Varvara Dimitrevna eine religiös Eifernde, deren Krankheit aus ihrem Sündenbewußtsein erwächst, mit dem sie ihren Mann und die Familie tyrannisiert. Rozanov dagegen ist unfähig, auch nur ein kritisches Wort über seine Frau zu äußern, er darf wegen ihrer fortwährenden Eifersucht das Haus meist nicht verlassen²⁶⁰. Der Propagandist der "Häuslichkeit" (domašnost') ist so selbst nicht fähig, die Ordnung in seiner eigenen Familie zu kontrollieren. Das Konzept dient zur Sublimation privaten Unglücks. Z. Gippius zeigt auch einen noch viel wichtigeren Aspekt. Rozanovs "Idee" der Häuslichkeit entsprach bei ihm keinesfalls einer „Alttestamentarischen“ Praxis der Ehe, wie sie in altgläubigen Familien nach den Vorschriften des *Domostroj* erhalten worden war. Tatsächlich ermächtigte die "Idee" Rozanov im Sinne landadeliger Gepflogenheiten dazu, sexuelle Beziehungen außerhalb der Ehe als innerhalb des religiös Möglichen, ja Erwünschten zu betrachten²⁶¹. Die "Häuslichkeit" definiert sich primär über die Funktion und Rolle der Frau.

²⁵⁷Rozanov 1990, 786.

²⁵⁸Vgl. zusammenfassend zu diesem Rozanov lebenslang beschäftigenden Thema den Abschnitt "Domostroj" in *Apokalipsis našego vremeni*; Rozanov 1990, 642ff.

²⁵⁹Rozanov 1990, 94.

²⁶⁰Gippius 1991, 121f.

²⁶¹Gippius 1991, 123f erzählt als Beispiel von einer derartigen Bekanntschaft Rozanovs mit einer Studentin, die von Rozanov „danach“ einfach sitzengelassen wurde. Rozanov berichtet Gippius nicht selbst offen davon, erwidert aber, als er darauf angesprochen wird: "Да, я так плакал..." (Ja, ich habe so geweint...) Und Gippius kommentiert: "В другой город перевелся, только бы она не приехала" (ebd.; Er wäre eher in eine andere Stadt übersiedelt, nur damit sie nicht zu ihm kommt.)

Человеческое в женщине не занимало его. Ту, с которой не выходит этого особого, женского интимничанья, он скоро переставал замечать. То есть начинал к ней относиться как вообще к окружающим. Если с интересом порою, то уже без специфического оттенка в интимности.

Смешно, конечно, утверждать, что это нежно-любопытное отношение к женщине было у Розанова только «идейным». Он входил в него весь, с плотью и кровью, как в другое, что его действительно интересовало. Я не знаю²⁶² и знать не хочу, случилось ли с ним то, что называют «грехом», фактической «изменой». Может быть, да, может быть, нет. Неинтересно, ибо это *ни малейшего значения не имеет*, раз дело идет о Розанове. И сам он слишком хорошо понимает – ощущает – свою органическую *верность*.²⁶³

Das Menschliche in der Frau hat ihn nicht beschäftigt. Diejenige, bei der er nicht mehr auf jene besondere, weibliche Annäherung hinauswollte, bemerkte er bald nicht mehr. Das heißt, daß er sich ihr gegenüber zu verhalten begann wie überhaupt zu seiner gesamten Umgebung. Wenn auch manchmal mit Interesse, so doch ohne eine spezifische Neigung zum Intimen.

Natürlich ist es lächerlich zu behaupten, daß diese zärtlich-neugierige Beziehung zur Frau bei Rozanov nur „ideell“ war. Er ging ganz darin auf, mit Fleisch und Blut, wie bei allem anderen, was ihn wirklich interessierte. Ich weiß nicht und will auch gar nicht wissen, ob mit ihm das passiert ist, was man „Sünde“ nennt, tatsächlich aber „Ehebruch“ ist. Vielleicht ja, vielleicht nein. Es ist uninteressant, da es *nicht die geringste Bedeutung hat*, solange es um Rozanov geht. Auch er selbst versteht – fühlt – nur zu gut seine Ergebenheit unter das Organische.

Die Selbstinstrumentalisierung des jungen Rozanov im Dienste des von ihm zum Propheten und zum „geistlichen“ bzw. „geistigen“ Vater erhobenen Dostoevskij, ist selbst von ihm nahestehenden Personen nicht verstanden worden; vor allem nicht Rozanovs Versuch noch nach dem Tode Dostoevskijs in dessen Sphäre der "Häuslichkeit" einzudringen, indem er Dostoevskijs einstige Geliebte, Apollinarija Suslova heiratete²⁶⁴. Dostoevskij, vor allem die Biographie Dostoevskijs, die er wohl vor allem durch die Biographie von Strachov und Miller kennenlernte, weist zahlreiche Aspekte auf, mit denen sich Rozanov identifizieren konnte. Auch Dostoevskij stammte väterlicherseits aus einer landadeligen Familie, die ihre Geschichte im Sinne des familiären Prestiges bis in die Kiever Rus' zurückverfolgte. Der Adel war allerdings „verfallen“, und Dostoevskijs Vater erreichte seine Aufnahme in den Dienstadel erst durch seine Verdienste in den Napoleonischen Kriegen. Von der Familie wurde dies jedoch lediglich als nur allzu notwendige Kompensation empfunden. Dostoevskijs Mutter kam dagegen aus dem Moskauer Kaufmannsstand und der damit eng verbundenen Sphäre des altgläubigen Klerus, und war in streng gläubiger Familie mit zumindest altgläubigen Lebensformen aufgewachsen. Die Dostoevskijs erwarben, durch die Adelsprivilegien dazu ermächtigt, jedoch ohne eigentlich die Mittel zu besitzen, ein Landgut, dessen Bewirtschaftung scheiterte, und das nach dem mysteriösen Tod des Vaters aufgegeben werden mußte. Die beiden älteren Söhne erhielten eine den Möglichkeiten entsprechende Schulbildung, während die jüngeren Geschwister im besten Falle untergebracht werden konnten²⁶⁵. Alle diese biographischen Details, über die Rozanov vielleicht durch A. Suslova noch genaueres erfuhr, gleichen

Letztlich weint Rozanov sich bei seiner „Frau“ (der „Freund“) aus. Die sentimentale Komponente des Verhaltens einschließlich der Asketismusvorsätze und die, laut Gippius, krankhafte Eifersucht von Varvara Dimitrevna, entsprechen der Praxis des landadeligen Familienlebens des 19. Jahrhunderts, das von Gogol'schen Gutbesitzerfiguren ebenso geführt wurde wie vom Grafen Tolstoj; vgl. dazu auch Rozanovs Aufsatz „Smysl asketizma“ in 1979, 176ff und Ransel 1978, 15ff.

²⁶²Hier widerspricht die rhetorische Pose allerdings dem, was Gippius noch wenige Seiten vorher als Faktum berichtet hat.

²⁶³Gippius 1991, 134f. Kursive im Original.

²⁶⁴Darüber hüllt sich auch Dostoevskijs erster und offizieller Biograph Strachov in Schweigen; vgl. Rozanov 1992, 369f.

²⁶⁵Vgl. dazu neben der Biographie Strachovs (1883) bei Frank I, 6ff.

(wenn auch teilweise spiegelbildlich) den Verhältnissen in Rozanovs Familie²⁶⁶. Schließlich erstaunt auch die Ähnlichkeit des Charakterbilds, soweit man hier bei den wenigen Informationen, vor allem über Rozanovs Jugend, zwischen Authentizität und Stilisierung unterscheiden kann (und sollte). Um aber auf Gippius These vom Frauenbild Rozanovs als Beispiel zurückzugreifen, so gehen gerade hier die Ähnlichkeiten weit über die Möglichkeit des zu Stilisierenden hinaus. Wie Dostoevskij, so hatte auch Rozanov lebenslang keine Beziehung oder Freundschaft mit einem Mann, die über ein intellektuell interessiertes und distanzierendes Verhältnis hinausging. Die Pose von freundschaftlichem Vertrauen und liebevoller Zuneigung entspricht bei Dostoevskij einem sentimentalischen Umgangston. Freud hat dahinter im Falle Dostoevskijs latente Homosexualität vermutet²⁶⁷. Gleiches könnte man aus manchen Schilderungen Rozanovs ableiten. Andererseits gibt es biographisch keinerlei Entsprechung für jene literarisch beschworenen Seelenfreundschaften. Folgt man der Darstellung Strachovs, so war Dostoevskijs wichtigste Beziehung, nach einigen kurzlebigen Schulbekanntschaften, sicher die zu Belinskij. Sie war kurz, beruhte auf dem Einfluß des Kritikers und behandelte Dostoevskij als das Instrument zur Realisation der Theorie des Kritikers. Dieses Verhältnis wiederholt sich in der Beziehung Rozanovs zu Strachov²⁶⁸. Dagegen gibt es in Dostoevskijs und Rozanovs Leben eine Reihe von intensiven Frauenbeziehungen, darunter diejenige zu A. Suslova

Rozanov begriff das Verhältnis Vater – Sohn immer im Sinne der späten Dostoevskij-Romane vom Leiden des Sohns her. Der Vater erscheint als übermächtige Gestalt, der immer alle Dinge im Leben realisiert hat, die für den Sohn noch Wünsche sind²⁶⁹. Der Sohn kämpft dabei durchaus mit der Einsicht, daß er vielleicht gerade diejenigen Dinge wünscht, die sich bereits im Besitz des Vaters befinden, ohne sich allerdings von der Fixiertheit auf eine Konkurrenz mit dem Vater (und letztlich auf einen Sieg über ihn) lösen zu können. Der frühe Tod von Rozanovs Vater, die Kindheit bei verschiedenen Verwandten und im Internat, hinterließen bei Rozanov das Vakuum der Vaterschaft; und dies eben nicht nur in einer psychoanalytisch zu klärenden Funktion von Vaterschaft²⁷⁰. Die Suche nach dem Vater ist stets verbunden mit der nach dem gesellschaftlichen Rang. Die russische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ist eine Ständegesellschaft; vom Rang und Titulaturssystem, in das man über die Einstufung des Vaters hineingeboren wurde, abhängig sind Sozialisation, Bildungsweg, letztlich das gesamte Selbstverständnis²⁷¹. Der Tod des Vaters bedeutet auch den Verlust des Landeigentums und damit des

²⁶⁶Vgl. auch Rozanovs Antworten im Fragebogen des Archiv des Nižegordsker Gouvernements in Rozanov 1990, 707.

²⁶⁷Freud XVI, 397ff und die Erörterung dieser These bei Frank I, 379-392.

²⁶⁸Vgl. Rozanov 1992, 236ff. Rozanov vergleicht Strachov hier in einem kleinen, lediglich dem Briefwechsel mit ihm angemerktten Essay mit Belinskij. Er betont besonders die Differenz Belinskijs zu Gercen/Ogarev, denen er falsche Sentimentalität vorwirft und Kraevskij, der im Gegensatz zu Belinskij nur für Geld geschrieben habe. Vgl. auch Rozanov 1992, 251ff. Strachov liest noch das Manuskript von Rozanovs *Legenda o velikom inkvizitore*, das ihm ein Bekannter überbracht hatte, angeblich ohne daß Rozanov davon gewußt hätte, und erkennt sofort die Begabung Rozanovs. Rozanov verbirgt dabei nur wenig, daß die Arbeit so abgefaßt wurde, daß sie den Prärogativen Strachovs selbst entsprechen sollte. Selbst wenn dies alles offensichtlich stilisiert ist, die Parallele zur ebenfalls zur Legende stilisierten Erzählung von Belinskijs Lektüre der *Bednye ljudi* ist offensichtlich.

²⁶⁹Vgl. das Verhältnis Versilov – Arkadij in *Podrostok* (Der Jüngling). Der Vater besitzt bereits all das „Gut“ (Geld, Frau, Adel, Macht), welches Arkadij erst noch auf eigene Verantwortung und wenn es sein muß, jenseits aller ethisch gebotenen Regeln erwerben will.

²⁷⁰Das schmale biographische Material, das über Rozanov vorliegt, verbietet jeden ernsthaften Versuch einer psychoanalytischen Deutung. J. Frank I, 379ff hat sehr gut gezeigt, daß dies (abgesehen von einigen oberflächlich richtigen Betrachtungen) selbst Freud im Falle Dostoevskijs mißlungen ist. Freuds Scheitern betrifft nicht seine Methode, sondern die Mangelhaftigkeit, mit der die wenigen ihm vorliegenden Dokumente rezipiert und gewichtet wurden.

²⁷¹Der Hinweis auf die ständische Struktur der russischen Gesellschaft wird meist als überflüssiger Gemeinplatz abgetan. Tatsächlich scheint es kaum ein größeres Desiderat in der Slavistik zu geben als eine Literaturgeschichte unter Berücksichtigung der ständischen Gesellschaft, die diese Literatur auf

eigentlichen Selbstverständnisses der Großfamilie²⁷². Die Einstellung Rozanovs gegenüber dem "Sohn" (syn), d.h. Jesus Christus, ist gekennzeichnet von der Eifersucht auf den gemeinsam beanspruchten Vater. Der in der Tradition mittelalterlicher Mystik stehende Gedanke substituiert hier eine Gleichstellung von Gott Vater und Ich (Rozanov), die durch den jeweils begründeten Anspruch auf den Sohn garantiert wird. Nach der Nachricht vom Typhustod des eigenen Sohns Vasilij an der Polenfront 1918 schreibt Rozanov in der *Apokalipsis*, die dadurch auch zur Auslöschung des eigenen Geschlechts wird:

Чтобы сын родился – нужно допустить какой-то недостаток в отце. Отец – это так полно. Отец – это всё. Отец – это Солнце, и душа, и правда солнца. Везде лучи Его до концов Вселенной. Отец, и – конечно.

Что же значит, что Сын родился? Только если Отец в чем-то недотворил? Или, может быть, он не научил или не доучил? Но и «нравственный закон» он уже принес (на Синае). Вовсе не одно сотворение «глыб», «солнца и луни» и «света» и «ночи». Что же? Как же?

Нельзя понять иначе, как заподозрив отца в недостатке и полноте. «Отец – это еще не все и не конец».

Ну, – тогда понадобился и Сын.²⁷³

Damit der Sohn geboren werde, muß man im Vater irgendeine *Unvollkommenheit* annehmen. Der Vater – das ist Vollkommenheit. Der Vater – das ist alles. Der Vater – das ist die Sonne und sie Seele und die Wahrheit der Sonne. Überall sind Seine Strahlen bis zu den Enden des Alls. Der Vater, und – endverständlich.

Was aber bedeutet, daß der Sohn geboren ward? Heißt es nur, daß der Vater in etwas etwas *nicht* zuendegeschaffen hat? Oder vielleicht hat er nicht gelehrt oder nicht zuendegelehrt? Doch auch das „Sittengesetz“ hat er doch schon (auf dem Sinai) übergeben. „Lehm“, „Sonne und Mond“ wie „Licht“ und „Nacht“ sind überhaupt nicht eine Schöpfung. Was denn? Wie denn?

Das darf man nicht anders verstehen als in der Verdächtigung des Vaters als *Unvollkommenheit* und Vollständigkeit. „Der Vater – das ist noch nicht alles und nicht das Ende“.

Nun, dann wird auch Der Sohn notwendig.

Der Zweifel am Vater kann nicht durch eine „Versöhnung“ mit ihm kompensiert werden. Es ist ein Zweifel an der vom Vater gesetzten Ethik, der nicht dadurch entschärft werden kann, daß der Vater als notwendige Motivierung der eigenen Rolle und damit als Funktion formalisiert wird. Der Zweifel am Vater kann nur durch die allgemeine Identifikation mit seiner ethischen Notwendigkeit ausgeräumt werden. Er muß eine „Verväterlichung“ im Denken der Gesellschaft zur Konsequenz haben. Der "Vater" als Jahwe und jeder individuelle Vater sind im Hinblick auf das moralische Modell (das Gesetz) identisch. Keine Differenz ist festzumachen zwischen dem Vater (großgeschrieben) als "Otec"

jeder strukturellen Ebene beschreibt; vgl. dazu auch Lahusen 1982. Zu wünschen ist eine Monographie, die nicht den sozialhistorischen Klischees der sowjetischen Literaturgeschichtsschreibung entspricht, die allem Anschein nach bis heute auch im Westen jedes Interesse an dieser Frage erstickt haben. Die literarische Konkurrenz des 19. Jahrhunderts ist eine Fortsetzung des ständischen Ideals der Konkurrenz, der Ritterschaft, des noblen Turniers. Noch für Rozanov steht es außer Frage, daß wirkliche Literatur, und das ist "Literatur" im Sinne der russischen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts, nur von Adligen hervorgebracht werden kann; vgl. Rozanov 1990, 58. Der Kritiker dagegen kann nichtadeliger Herkunft sein. Belinskijs Stellung in der russischen Kultur seiner Zeit beruht wesentlich darauf, daß er der erste wirklich auf die adelige Kultur der "Literatur" Einfluß nehmende bürgerliche Teilnehmer am literarischen Leben war, der dort akzeptiert wurde. Die Dekadenz der Literatur der achtziger und neunziger Jahre entspricht ihrem Absinken aus der Sphäre des Adels. Hierin liegt der Grund für das vom Realismus beförderte "Ende der Literatur", wie es Crone 1978 beschreibt. Es ist selbstverständlich ein relatives Ende, ein Ende jener adeligen Kultur, der sich Rozanov noch zugehörig fühlt, auch wenn er das Ende paradoxerweise in der Selbstbeschränkung der „bürgerlichen“ Rolle des Kritikers beobachtet. Darin liegt der Verfremdungseffekt der Diskurs- und Diskursmontagetechnik Rozanovs. Die Zerstörung, die Absenz der eigentlich „adeligen“ Literatur, die kulturell normierend wirkt, wird an der chaotischen Beliebigkeit ineinandergreifender Stülhöhen und Diskurse illustriert.

²⁷² Vgl. Pjatigorskij 1980.

²⁷³ Rozanov 1990, 604. Die bedeutungstragenden Unterschiede bei Groß- und Kleinschreibung der Worte "otec" und "syn" sind leider im Deutschen nur sehr notdürftig wiederzugeben.

und dem Vater als "otec" (kleingeschrieben). In jeder Ausprägung ist er der Träger der Vollständigkeit, der Fülle, des Pleroma. Der Sohn bringt die Differenz in das Denken, teilt die Einheit der kosmischen Schöpfung und damit auch das verfügte "Sittengesetz". Die Geburt des Sohns statuiert damit auch seine Notwendigkeit (vgl. "rodilsja" – "ponadobilsja"). Diese Verknüpfung ermöglicht auch den Gedanken einer Gnosis. Er besteht wesentlich in der Auflehnung gegen den Vater, dem durch die Existenz des Sohnes die "Unvollkommenheit", die Fehler, das Nichtentsprechen nachgewiesen wird²⁷⁴. Rozanovs Familienleben, die Ordnung seines Hauses, ist durch diese zwei Merkmale gekennzeichnet. Erstens seinen Ehebruch bzw. sein uneheliches Zusammenleben. Zweitens durch sein Problem mit der Definition eines Vater-Sohn-Verhältnisses²⁷⁵. Beide Probleme

²⁷⁴Hier ist die Parallele zu Florenskijs Philosophie, vor allem nach *Stolp i utverdenie istiny* (letzte Version 1914, deutsch teilweise 1925 in Bubnoff/Ehrenberg II als: Der Pfeiler und die Grundfeste der Wahrheit) offensichtlich. In seinen zwischen 1916 und 1920 verfaßten Aufsätzen zu *Mysl' i jazyk* versucht Florenskij, das Christentum aus der Abhängigkeit von "mythologischen Sujets" zu befreien, und es ganz in den "Mythos des Namens" (imja mifa) überzuführen, der sich im Namen des Vaters erschöpft. In "Stroenie slova" (Der Bau des Worts) und "Magičnost' slova" (Magic des Worts) propagiert Florenskij die analytische Konzentration auf den Gottesnamen im Sinne der Praxis des "Imeslavie", d.h. der repetitiven Versenkung in das "Namenlob": "Imja Božie est' Sam Bog" (Der Name Gottes ist Gott Selbst); Florenskij 1972 und 1988. Die Christologie wird dabei aus der Theologie Florenskijs verbannt, weil Florenskij entgegen der Sündenfalllehre davon ausgeht, daß der Mensch selbst der Begriff des Guten ist. Daraus resultiert, daß eine Erlösung und Rechtfertigung des Menschen durch den Sohn (in einer paradoxal zukünftigen Vergangenheit) unnötig wird; vgl. dazu Zen'kovskij 1950, 413ff, bes. 428 und die „evangelische“ Kritik bei Baur 1991, 83ff. Florenskij löst sich hier mit Rozanov aus seiner Verbindung mit dem Kreis jener Symbolisten, dem er vor dem Weltkrieg nahestand. Offensichtlich distanziert er sich vor allem von den christologisch-dionysischen Überlegungen von Vjač. Ivanov (*Ty esi; Du bist; 1913*), sowie der revolutionären Christologie von Belyj (*Christos voskres; Christ ist erstanden, 1918*) und Blok (*Vozmezdje; Vergeltung, 1913* und *Dvenadcat'; Die Zwölfe, 1918*). Spuren von Florenskijs Praxis einer – der Beljyschen "Glossolalie" nahestehenden – Konzeption der Allegorese von Phonemen scheint hier auch Rozanov aufzugreifen. In "Stroenie slova" erläutert Florenskij, daß sich die Bedeutung von Worten dreifach „phonemisch-phänomenal“ dokumentiere. Erstens durch die Lautbildung des Körpers, die den musikalischen Ausdruck hervorbringe; zweitens durch die Korrelation von Phonem und Morphem, die oft onomastisch funktioniert (Hier bestehen auch Ähnlichkeiten zu Chlebnikovs aus Sprachwurzeln geformten Trans-Etymologemen des "zaum"). Schließlich folgt als dritte Stufe die Erweiterung und Kombination von bereits „etymologisch“ verschmolzenem Morphem und Phonem zum eigenständigen Semem, das nun mit symbolischen Assoziationen ausgestattet werden könne: "Слово есть миф, зерно мифотворчества, развертывание во взрослый мифический организм по мере выглядывания в это зерно. Единый признак, выражаемой морфемой, хранит в себе возможности бесчисленных проявлений жизни." (Florenskij 1972, 364: Das Wort ist Mythos, Samenkorn der Mythenschöpfung, Entfaltung zum erwachsenen mythischen Organismus nach Maße der Einsicht in dieses Samenkorn. Ein Phänomen, ausgedrückt durch ein Morphem, enthält in sich die Möglichkeit zahlloser Erscheinungen des Lebens.) Rozanovs Assoziation betreffen einen "Namen Gottes", dessen wesentlichste Eigenschaft, die Vaterschaft, ihm als strukturelle Konkretion dient. Die dreiteilige Entfaltung des Körperphonems nach Florenskijs Vorschlag führt von "otec" (Vater) zu "konec" (Ende) und schließlich "konečno" (selbstverständlich). Rozanov verbindet vor allem die phonemischen Wurzeln oder Samenkörner des Vatersnamens: /ot/ und /ec/ mit dem Verschluslaut /k/ und schließlich der Verneinung der Verneinung /no/ als Palindrom von /on/. Der Mythos vom Vater, der auch der Mythos von Geburt und Tod des Sohnes ist, wird hier ersetzt durch einen Mythos des Namens, der nicht mehr an die realisierte Differenzqualität der Vaterschaft gebunden ist. Der Vater ohne Sohn ist "der Mythos des Worts".

²⁷⁵Vgl. dazu die These von Deleuze/Guattari 1979, 38ff, daß im Falle der "anti-ödipalen" Vaterlosigkeit fetischisierte Gegenstände (bzw. gegenstandserzeugende Produktionsprozesse oder Produktäquivalente wie Geld bzw. Frauen) die Vaterrolle übernehmen. Deleuze/Guattari nennen diese Art des Vaterersatzes "Wunschmaschinen". Die "Maschine" produziert dabei gleichsam einen Zusammenhang zwischen den streng antinomischen Ebenen von "Wunsch" und "Gesellschaft". Selbstverständlich funktioniert auch Literatur als eine solche "Maschine". "(Wunsch-)Maschinen" können zwar zerstört werden, wodurch der ödipale Akt der Vätertötung symbolisch vollzogen wird, werden gleichzeitig aber halbbewußt nach ihrer Reproduktionsfähigkeit hin ausgewählt. Es ist das gemeinsame Merkmal aller dieser "Maschinen", daß sie den kapitalistischen Re-Produktionsprozeß (immer wieder) repräsentieren; vgl. Deleuze/Guattari 1977, 35ff. In diesem Sinne ließ sich Rozanovs Vater-Sohn-Problem durchaus repräsentiert finden in seiner Auseinandersetzung mit der Doppelbedeutung von "pečat" als "Maschine", d.h. dem Druck/der Presse als Ausdruck des Ethos bzw. des Gesetz und der dem Druck/der Presse als Erzeugung eines Industrieerzeugnisses, das einzig in Hinblick auf sein Äquivalent, das Geld funktioniert, unter Erzeugung eines Mehrwerts, der durch die (unterbezahlte) Arbeit von Autoren, Redakteuren und Druckerarbeitern erzielt wird. Rozanov analysiert die schizophrene Situation der

me sind an Dostoevskij geknüpft. R. Grübel kommentiert dies aus implizit freudianischer Position:

So hat Rozanov 1880 vierundzwanzigjährig in erster Ehe die wesentlich ältere Apollinarija Prokof'evna Suslova geheiratet, die große Leidenschaft Dostoevskijs, und damit den Platz des zu diesem Zeitpunkt noch lebenden großen Prosaschriftstellers einzunehmen versucht.²⁷⁶

Doch mit dem Unglück dieses jugendlichen Versuchs ließ es Rozanov nicht bewenden. In einem Brief vom Anfang Februar 1898 bittet Rozanov Anna Grigor'evna Dostoevskaja, seit sechzehn Jahren Witwe des Schriftstellers, durch eine ausführliche Darstellung seiner zerrütteten Familienverhältnisse mit inzwischen drei unehelichen Kindern, sich für ihn bei Pobedonoscev und damit vor dem Obersten Synod wegen der Scheidung von A. Suslova-Rozanova zu verwenden²⁷⁷. Und A.G. Dostoevskaja antwortet darauf, indem sie ihn nicht nur einfühlsam berät, sondern auch in die ähnlichen ehelichen Schwierigkeiten ihres Sohnes und ihrer Schwiegertochter einweiht, über die sie sich allerdings Stillschweigen ausbittet²⁷⁸. Rozanovs Reaktion zu Beginn des folgenden Briefs vom 9. Februar ist entsprechend. Er hat sein Ziel erreicht und ist in die Welt der Häuslichkeit Dostoevskijs, in die Familie Dostoevskij einmal mehr aufgenommen:

Глубокоуважаемая Анна Григорьевна!

Воистину – Вы ответили мне как сестра, горячо, быстро и открыто; и что ценнее, ценнее всего – не устанув и своего материнского горя. Да, это ужасно; и этот грех бросанья женами мужей не истребится, пока не прообразуются понятия о браке. Ведь женщина – хоть бы Ваша невестка (хоть у меня есть мысль, что она образумится) или Сулова, будь она моложе и переживи меня – не только загубит жизнь человека, но по его смерти придет получит его пенсию.²⁷⁹

Sehr verehrte Anna Grigor'evna!

Wahrlich – Sie haben mir wie eine Schwester geantwortet, heiß, schnell und offen; und was wertvoller, wertvoller noch ist als alles andere, mir auch Ihren mütterlichen Schmerz nicht verborgen. Ja, es ist schrecklich; und diese Sünde, daß Frauen ihre Ehemänner verlassen, wird nicht getilgt werden könne, solange sich kein Begriff von der Ehe abzeichnet. Denn die Frau – sei es nun Ihre Schwiegertochter (obwohl ich den Gedanken hege, daß sie noch zur Vernunft kommt) oder die Suslova, angenommen sie wäre jünger und würde mich überleben – stürzt nicht nur das Leben eines Menschen ins Verderben, sondern sie erhält ja sogar nach seinem Tode noch dessen Rente.

Rozanov war mit Beginn des Jahres 1898 aus dem Beamtenverhältnis ausgetreten – und vielleicht wirklich, weil er seiner offiziellen Frau, Apollinarija Suslova, im Falle seines Ablebens nicht auch noch eine hohe Rente sichern wollte. Vor allem aber sorgt sich Rozanov hier (wie auch in anderen Briefen an Anna Grigor'evna) auffällig um die Geldangelegenheiten im Nachlaß Dostoevskijs, um die Honorarverhandlungen der Witwe mit Verlegern und die langfristige Sicherung ihres Einkommens²⁸⁰.

Rozanov war im slavophilen Umkreis des späten Dostoevskijs schon durch seine Ehe

Literatur – der „Gewalt des Drucks“ – zwischen den idealen Vätern (dem Ethos Dostoevskijs) und den Funktionen der kapitalistischen Produktionsverhältnisse von Literatur, die zur Erzeugung eines Nutzwerts dienen sollen. Dieser Nutzwert ist symbolisch mit dem Sohn gleichzusetzen, erschöpft sich aber in einer quantitativen Kapitalrendite und nicht in einer qualitativen Verbesserung des Produkts (seines Ethos).

²⁷⁶Grübel 1991, 185. Zu Suslovas Biographie vgl. Fülöp-Miller/Eckstein 1931.

²⁷⁷Dostoevskaja 1990, 268f.

²⁷⁸Dostoevskaja 1990, 273.

²⁷⁹Dostoevskaja 1990, 274f.

²⁸⁰Vgl. Dostoevskaja 1990, 278f. Auch den Plan einer Lesebuchauswahl der Werke Dostoevskijs für Schüler befürwortet Rozanov explizit wegen der zu erwartenden Einnahmen und nicht nur wie Anna Grigor'evna wegen der Prestige konkurrenz zu Tolstoj's Lesebibeln und Jugendbuchbearbeitungen, vgl. Dostoevskaja 1990, 267.

mit A. Suslova bekannt, wenn nicht berühmt geworden. Ihr verdankte er die Bekanntschaft mit Strachov und später Solov'ev²⁸¹, über Strachov wiederum die Bekanntschaft mit Anna Grigor'evna und den Kontakt zu den Verlegern Per'cov und Suvorin.

Auch die emphatisierte Figur des Vaters und Propheten Dostoevskij kann zwar nicht als Rozanovs alleinige Erfindung gelten, doch ließ Rozanov Dostoevskij in unvergleichlich tragisch-kathartischer Meisterschaft "sprechen"²⁸². Die Studie über die *Legenda o velikom inkvizitore* ist die erste umfangreiche Monographie über Dostoevskij überhaupt; vor allem aber die erste Arbeit, die Dostoevskij einen derart umfassenden Anspruch als literarische, religiöse und politische Autorität diskussionslos zugesteht und ihn zum Ausgangspunkt philosophischer und religiöser Hermeneutik macht²⁸³. Rozanov wurde zum führenden Apologeten seines Vorbilds, den er sich als Vater gewünscht hätte, der diese Funktion aber, im Gegensatz zur Beziehung mit Solov'ev, nie eingenommen hatte. Weit- aus stärker als Strachov oder Solov'ev beeinflusste Rozanov das Bild Dostoevskijs für die religionsphilosophische Dostoevskijexegese, und sei es als negative Folie, gegen die polemisiert wurde²⁸⁴. Die Arbeit an der Verkündigung der Lehren Dostoevskijs führte zur Frage ihrer Praxis. Und diese Praxis konnte und durfte nicht wieder innerhalb der Literatur sein, sondern mußte den Austritt aus ihr ermöglichen, über jenen Punkt der „sanften“ Gewalt hinausdringen, den bereits Dostoevskijs Spätwerke *Krotkaja* (Die Sanfte; 1876) und die Großinquisitorparabel berührt hatten. Hinter dem existentiellen Paradox steht die Entscheidung der Disparatheit zwischen Selbstmord oder Verschwinden und dem politischen Zugriff auf die Macht. Noch der Abschnitt "Krotkaja" in *Apokalipsis našego vremena* plädiert angesichts der endgültigen Apokalypse gegen den persönlichen Rückzug in den Selbstmord²⁸⁵ und für den Widerstand der Leiche – noch über die letzte Minute hinausgelehnt. Aber der Widerstand ist nur noch schwach, er ist selbst ersterbend. Rozanovs eigenes Sterben, die letzten Monate und Wochen seines Lebens sind Schritte auf den Selbstmord zu. Aus den letzten Briefen und den Berichten der Tochter Rozanovs geht eindeutig hervor, daß Rozanov die Nahrungsaufnahme verweigerte – nicht zuletzt deshalb, um als Familienvater, der seine Familie nicht mehr standesgemäß ernähren kann, seiner Pflicht zur Ernährung aller anderen Familienmitglieder soweit wie noch möglich nachzukommen.

Ты не прошла мимо мира, девушка... о кротчайшая из кротких... Ты испуганным и искривленным глазком смотрела на него. [...]

Не пойду и я с миром. Не хочу. Я лучше останусь с тобой. Вот я возьму твои руки и буду стоять.

И когда мир кончится, я все буду стоять с тобою и никогда не уйду.

Знаешь ли ты, девушка, что это – «мир проходит», а – не «мы проходим». И мир пройдет и прошел уже. А мы с тобой будем вечно стоять.

²⁸¹ Vgl. Frank III.

²⁸² Dies erreicht Rozanov durch die Instrumentalisierung der von ihm zuerst "beobachtete(n) Verschmelzung innerer und äußerer Rede bei Dostoevskij (die Einführung von Selbst-Gespräch und Anrede, von *beseda s soboj* und *obraščenie k okružajuščim*)"; vgl. Ingold 1981, 258f, der wiederum auf Šestov 1964 verweist. Zu Rozanovs Rezeption vgl. Billington 1970, 496f.

²⁸³ Vgl. auch den bereits erwähnten Plan einer Ausgabe von Dostoevskijs „Philosophie“ in Form von aus den Werken exzerpierten Aphorismen und Lehrsätzen; Dostoevskaja 1990, 258f.

²⁸⁴ Šestov gesteht den Einfluß Rozanovs selbst zu; vgl. auch Wellek VII, 259f. Romano Guardinis Interpretation kann, ausgehend von seiner Vorbemerkung, nur als Polemik gegen Rozanov verstanden werden: "Die oft geübte Praxis, die Legende [vom Großinquisitor] als etwas in sich geschlossenes zu nehmen, fälscht die geistige Absicht und fälscht den künstlerischen Zusammenhang. Ja das ganze bekommt dann einen peinlichen Charakter von Demagogie. In Wahrheit kann der „Großinquisitor“ nur aus der Einheit heraus verstanden werden, in welcher er steht." Guardini 1933, 114.

²⁸⁵ Zum Diskurs über den "Ethos" des Selbstmords vgl. Rozanovs Beitrag ("O samoubijstvach") zum Sammelband *Samoubijstvo* (Selbstmord), Moskva 1911 (Izd. Zarja).

Потому что справедливость с нами. И мир воистину несправедлив.²⁸⁶

Du bist nicht an der Welt vorbeigegangen... O, Sanfteste der Sanften... Du hast auf sie erschreckten und erröteten Auges geschaut. [...]

Auch ich gehe nicht mit der Welt mit. Ich will nicht. Ich bleibe besser mit dir. Nun nehme ich deine Hände und bleibe stehen.

Und wenn die Welt endet, werde ich immer noch bei dir stehen und ich werde niemals weggehen.

Weißt du denn, Mädchen, daß nämlich „die Welt vorbeigeht“, aber nicht „wir vorbeigehen“. Die Welt geht vorbei und ist schon vorbeigegangen. Aber du und ich werden ewig stehen.

Weil die Gerechtigkeit mit uns ist. Aber die Welt ist wahrlich ungerecht.

Die Sprecherposition Rozanovs interferiert hier mit derjenigen des Autors Dostoevskij und derjenigen von Dostoevskijs Skaz-Erzähler, dessen inneren Monolog angesichts der Leiche der "Sanften" der Leser von Dostoevskijs Erzählung ausschließlich verfolgt. Rozanov spricht zur Leiche, zur „Sanftesten der Sanften“²⁸⁷. Aber er spricht auch für seine autobiographische und ideologische Position, die gegen die Welt und gegen das Vorübergehende für die ewiggültige "Gerechtigkeit" „einsteht“. Das Ich ist zu einer erzähltechnisch "interferierenden"²⁸⁸ wie axiologisch oszillierenden "Kippstelle"²⁸⁹ geworden, die an Komplexität sogar noch, hier programmatisch werdend, über Dostoevskijs differenziert motivierten Psychologismus hinausgeht. Das Ich ist einer extremen existentiellen Situation ausgesetzt, es ist vielleicht schon schizophren, vielleicht schon jenseits der Grenze des Verstummens in der Demenz. Doch in allen hier möglichen Analysen des bis in kleinste Bestandteile zersprengten Ich, dem zeitlich und räumlich disparaten, dem pathologischen, dem perversen, dem zynischen usf., bleibt der Anspruch auf dessen ethisch unhintergehbare Einheit bestehen. Die "Gerechtigkeit" ist es, die Dostoevskij – als dem Vater – nachgetragen wird.

Die Orientierung an Dostoevskij führte Rozanov zu seiner ans Pathologische grenzenden Emphasisierung der ersten Person und den Altruismen immer absurder werdender, sich relativierender, einander ausschließender Positionen, die ein und dieselbe erste Person zu vertreten hatte. Erst dieses argumentative Dilemma ermöglicht und rechtfertigt Rozanovs Philosophie der *Dispartheit*²⁹⁰.

Das Ich wird aus dem Nihil zum Kosmos. Zen'kovskij nennt Rozanov einen "Kosmozentristen"²⁹¹. Im Weiterleben aber zerspringt das Ich zu Impressionen, die nicht miteinander durch Kausalität, Erinnerung oder einen nachträglich zugewiesenen Sinn verbunden sind. Die Aufgabe des Ich in der Sexualität ist der *moralische* und *welterhaltende* Akt. Wenn diese Aufgabe nicht mehr erfüllt werden kann, ist die Differenzierung durch die Scheidung die notwendige und gebotene *religiöse* Reaktion.

²⁸⁶Rozanov 1990, 592.

²⁸⁷Diesem Motiv, dessen Erzähltechnik Dostoevskij im Vorwort zur *Krotkaja* auf Victor Hugos Roman *Le dernier jour d'un condamné* zurückführt, entspricht vor allem die Finalszene von Hugos Stück *Le roi s'amuse* (1831), bekannt aus Verdis Opernversion *Rigoletto* (1851). Vgl. neuerdings zu diesem Motiv die Arbeit *Over Her Dead Body* von E. Bronfen 1992, die aber weder auf Hugo/Verdi noch auf Dostoevskij referiert. Zur Beziehung Hugo – Dostoevskij zusammenfassend in Frank I, 108ff. Zur Funktion des Textendens siehe auch II.6.c. dieser Arbeit.

²⁸⁸Zur Interferenzerzeugung in der Icherzählung bei Dostoevskij vgl. W. Schmid 1986.

²⁸⁹Vgl. dazu Grübel 1983, 228f.

²⁹⁰Nosev 1993, 61 bezeichnet es als Rozanovs Leistung, eine Systematik der ethischen Oppositionen bei Dostoevskij erstellt zu haben: "Добру, по Достоевскому, может противостоять только необычно, сильное зло [...]" (Dem Guten gegenüber kann, nach Dostoevskij, nur ein ungewöhnliches, starkes Böses bestehen [...]) Zu Dostoevskijs Philosophie der Ethik vgl. Lauth 1951, 193-241, bes. 219. Bei Lauth wird die bei Dostoevskij so betonte Trennung von ethischer Überzeugung (dem Prinzip des eingeborenen Guten) und sittlicher Praxis angezweifelt. Doch auch Lauth zitiert Freuds „Rozanovische“ Behauptung, sittliche Praxis für Dostoevskij sei der *disparate Versuch* "die Triebansprüche des Individuums mit den Forderungen der menschlichen Gemeinschaft zu versöhnen".

²⁹¹Zen'kovskij in Rozanov 1956, 8.

Любовь есть совершенная отдача себя другому.

«Меня» уже нет, а «все – твоё».

Любовь есть чудо. Нравственное чудо.

Развод – регулятор брака, тела его, души его. Кто захотел бы разрушить брак, но анонимно, тайно, скрыл «дело под сукно» – это достаточно было бы испортить развод.²⁹²

Liebe ist die vollkommene Aufgabe seiner selbst zugunsten eines anderen.

„Mich“ gibt es schon nicht mehr, denn „es ist alles dein“.

Die Liebe ist ein Wunder. Ein moralisches Wunder.

Die Scheidung ist der Regulator der Ehe, ihres Körpers, ihrer Seele. Wer die Ehe zerstören wollte, und dabei anonym, geheim, wer die „Sache unter einem Tuch“ verbirgt – für den reichte es aus, wenn er die Scheidung ruiniert hätte.

Diese Disparatheit, die Möglichkeit im Brustton der Überzeugung als Ich zu sagen, plädiert für den sich im Ich manifestierenden Sonnengott und gegen den strafenden und eingreifenden Donnergott. Da kein Gott mit Blitz und Donner gegen das Falsche und Böse einschritt, heißt dies für Rozanov, daß die Apokalypse schon war²⁹³. Sie war nicht ein Punkt, auf den hin alles steuerte, sondern ein Prozeß, der sich bereits lange Zeit (um es mit Kafka auszudrücken) "verschleppte"²⁹⁴. Der zeitliche Dimensionssprung wird als Drohung wirksam, der das Ich auch räumlich verzerrt. Die Apokalypse wird formal wie der Prozeß des Zooms gedacht, der die Einzelheiten, die Konkretisierungen immer näher und beängstigender heranrückt. Es ist gleichzeitig für das „Ich“ im künstlerischen Text, für das „lyrische Ich“, für das Ich des Künstlers, eine sich stetig aufblähende Aufwertung, die erst plötzlich vom Ende des Endes ausgelöscht wird. Das Ende der Kunst ist nicht die Konsequenz einer Katastrophe, sondern eine Einsicht des Ich in eine Tatsache. Damit beginnt der Text von *Opavšie list' ja*:

Я думал, что все бессмертно. И пел песни.

Теперь я знаю, что все кончится. И песня умолкла.²⁹⁵

Ich dachte, daß alles unsterblich ist. Und ich sang Lieder.

Jetzt weiß ich, daß alles endet. Und das Lied ist verstummt.

Rozanov unterstützt die von den französischen Positivisten wie von den romantischen Geschichtsdenkern (Schelling, Michelet) gleichermaßen vertretene These, daß die grammatische erste Person bis ins 19. Jahrhundert als unbedingt vertrauenswürdig galt. Erst das verunsicherte religiöse Denken macht die "naive Poesie" der ersten Person unmöglich²⁹⁶. Der Untergang der religiös und metaphysisch fundierten Weltauffassung durch das wissenschaftliche Denken zerstörte diese Vertrauenswürdigkeit, was sich in der russischen Kultur des frühen 19. Jahrhunderts nach Rozanov im Ausweichen auf die französische Sprache manifestiert²⁹⁷. Zum zweisprachigen Ich tritt auch die Trennung zwischen

²⁹²Rozanov 1990, 468f.

²⁹³Vgl. Stammler 1974.

²⁹⁴Kafka realisiert die "Verschleppung" sowohl zeitlich als auch räumlich. Im *Prozeß* betreibt Josef K. die "Verschleppung" seines Verfahrens, in der Erzählung "In der Strafkolonie" die "Verschleppung" auf die Strafinsel. Das Motiv der "Verschleppung" ([za]laskanie) findet sich bereits in der Großinquisitorparabel Dostoevskijs. Kafka realisiert die Verschleppung nicht nur als Metapher, er greift auch diesen parabolischen Effekt in der Türhüterparabel wieder auf; vor allem erscheint die "Verschleppung" auch als Verschleppung des Berichts von der Strafkolonie. Die Erzählung drängt aus der Fiktion hinaus, da sie vorgibt ein Bericht über einen nicht geschriebenen Bericht zu sein. Damit fallen unendliche Verschleppung und authentische Unmittelbarkeit in eins. Ähnlich geht Rozanov 1975, 269ff in seinem Text "Trevožnaja noč" vor, der "Anstatt eines Nachworts" an *Temnyj lik* angefügt ist.

²⁹⁵Rozanov 1990, 166.

²⁹⁶Vgl. Rozanov 1990b, 131f.

²⁹⁷Vgl. dazu Rozanovs umfangreiche Besprechung einer Monographie Pogodins, die sich zur "Kul'turnaja chronika russkogo obščestva" (Kulturchronik der russischen Gesellschaft) auswuchs und die er in *Religija i kul'tura* aufnahm; vgl. Rozanov 1979, 68-89, bcs. 72ff.

privatem und öffentlichem Ich. Dies führt dazu, daß das Ich während der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts mehrere Sprachen für sich erlernt und synchron anwendet²⁹⁸ – eine Doppelung, die sich in der Rücksichtnahme auf den Kritiker als impliziten Leser im Laufe der 40er Jahre noch kompliziert²⁹⁹. Der frühe Dostoevskij trägt dieser Entwicklung auch literarisch Rechnung. Er führte zuerst in seinem Briefroman *Bednye ljudi*, dann auch in auktorial erzählten Texten mehrere unterschiedliche und nicht durchweg als vertrauenswürdig und kompetent markierte erste Personen wirklich diskursiv in ein Denken ein, das nur als deren Bezogenheit aufeinander verstanden werden konnte³⁰⁰. Ihm ging es darum, eine Erneuerung der Objektivität durch das Gottvertrauen auch ins Disparate zu garantieren. In den vielfältigen Ichstimmen der späten großen Texte, nicht nur innerhalb einzelner Werke, sondern auch zwischen den verschiedenen Texten, verlor das Ich alle Vertrauen markierende Funktion³⁰¹. Dostoevskij ging es in Rozanovs Augen darum, die selbstverständliche Basis der Objektivität, des Vertrauens in die Objektivität zu erschüttern³⁰². Wenn er Dostoevskij einen "Analytiker der menschlichen Seele" nennt, dann definiert er den "Analytiker" nicht nur als einen Konstatierenden, sondern als einen Therapierenden, als einen Seelenarzt. Dieser Arzt erlebt sich selbst in den von ihm analysierten Seelen, er projiziert sich selbst auf sie, denn er hat ein Interesse am Vorgang der Analyse als einer wissenschaftlichen Tätigkeit. Rozanov aber interessiert sich weniger für die medizinischen Behandlung, die Diagnose und den Eingriff in die Seele, als für den Kranken selbst.

Признают Достоевского глубочайшим аналитиком человеческой души. Таким он сделался вследствие того, что в ней увидел сосредоточение всех загадок, над которыми думает человек, и разрешение всех трудностей, преодолеть которые в истории до сих пор не дано было ему.³⁰³

Man würdigt Dostoevskij als tiefsten Analytiker der menschlichen Seele. Dazu wurde er deshalb, weil er in ihr die Konzentration aller Rätsel erkannte, über die der Mensch nachsinnt, und auch die Lösung aller Schwierigkeiten, welche dem Menschen in der bisherigen Geschichte nicht zu lösen möglich gewesen war.

Von Bachtins Theorie des Karnevalismus in Dostoevskijs Romanen und Freuds Zugriff auf Dostoevskij³⁰⁴ einmal abgesehen: Sollte damit und daraus ein kongruentes Den-

²⁹⁸Rozanov nennt hier als Beispiel Gribocedovs Čackij-Figur aus *Gore ot uma*, deren ungebrochene Aufrichtigkeit die Regeln jedes Diskurses, vom Liebesgeflüster bis zur konventionalisierten Konversation in der hohen Gesellschaft, verletzt. Čackij versperrt sich der Entwicklung der russischen "Literatur- und Gesellschaftssprache" (slovesnost', im Sinne Polevojs hin zu dem, was man mit Bachtin das „mehrtönige Wort“ nennen kann. Und Rozanov definiert diese Position der Verweigerung dann auch politisch, indem er den fiktiven Komödiencharaktertypus Čackijs mit der historischen Gestalt von Pestel' identifiziert und so die dekabristischen Revolutionäre zum eigentlichen Gegenpol der Tradition seines Denkens erhebt; vgl. Rozanov 1990, 60 und die umfassende Interpretation der Čackij-Figur in 1989b, 192-195.

²⁹⁹Vgl. zur Stellung Belinskijs in diesem Prozeß Rozanov 1979, 82ff.

³⁰⁰Vgl. zur Auseinandersetzung darüber bereits im Winter 1846/47 zwischen Dostoevskij und Majkov einerseits und Belinskij andererseits Frank I, 212ff.

³⁰¹Vgl. Drouilly 1971, 417ff.

³⁰²Rozanov reflektiert selbst über diese erzähltechnisch wie philosophisch relevante Bedeutungsveränderung der Subjektsteuerung von Texten in seinem Aufsatz "Dekadenty" von 1896 (in 1989, 211-216). Er bemerkt, daß das "ja", welches von der frühen Renaissance bis hinaus zu Goethe eine stabile Größe gewesen sei, danach eben bis zum Endzustand der "decadence" Nietzsches und der französischen Symbolisten (die Rozanov vor allem am Beispiel Maupassants referiert) sich explosiv und beständig verwandelt habe. Erst durch diese Transformation ("в своем роде нисус formativus'е человеческой культуры", ebd. 215) habe sich aber die gleichzeitig religiöse wie künstlerische Potenz des Ichbegriffs aufzeigen lassen. Vgl. auch Frank III, 311ff.

³⁰³Rozanov 1989, 68.

³⁰⁴Vgl. S. Freuds Aufsatz "Dostoevskij und die Vätertötung" (in Freud X, 267-286) dem man analog einen zweiten über Rozanov und die Sohntötung gegenüberstellen könnte. Die Stelle des Sohns besetzt Rozanov allerdings mit sich selbst. Sein Sadismus gilt tatsächlich nicht einem Opfer, mit

ken exzerpiert werden, dann konnte es nicht von Interferenzen zwischen Sprechern und ihrem quasi-objektiven, sprachlichen Erscheinen in der ersten Person abhängig sein. Rozanov erkannte bei seiner Analyse des Menschen Dostojewskij den Erkenntnisgewinn des Nichtvertrauenswürdigen; er vermutete hinter dem Romancier einen politisch und taktisch argumentierenden Denker. Einen Denker, der zwar nicht identisch war mit der religiösen oder politischen Ausgangsproblematik und auch nicht mit favorisierten oder verworfenen Ideologien in oder hinter den Figuren der Romane; aber doch einen Denker, dem die politischen und religiösen Probleme selbst letztlich wichtiger waren als deren Darstellung in literarischer Form. Dieser Denker war der Autor, der das große Marionettentheater aller ineinandergreifenden Ichstimmen initiierte und aus dem Hintergrund kontrollierte, wobei die "psychologische Analyse" nur ein Verfahren war, das den philosophisch umfassenden Anspruch der Texte jenseits aller Standpunkte untermauern sollte³⁰⁵. Der Ausdruck von Denken der ersten Person wurde dadurch zum didaktischen Spiel, das mehr mit dem Zeigen von Quantitäten operierte als mit einer kohärent exponierten Axiologie von Qualitäten. Und es beginnt schließlich zu oszillieren, wenn es nicht mehr deutlich wird, ob das Individuum in sich zerstört ist, oder nur die Bezugswelt vernichtet ist, die ihm zu einer Individualität verhelfen könnte. Der Denker tritt als Einzelner in den Kampf mit der Geschichte, mit Völkern und den irrationalen Prozessen des Massenverhaltens, der Massenlenkung.

[...] человеческая личность, признанная только средством, бросается к подножию возводимого здания цивилизации, и, конечно, никто не может определить, в каких размерах и до каких пор это может быть продолжаемо. Ею раздавлены уже всюду низшие классы, она готовится раздавить первобытные народности, и в воздухе носится иногда идея, что данное живущее поколение людей может быть пожертвовано для блага будущего, для неопределенного числа поколений грядущих. Что-то чудовищное совершается в истории, какой-то призрак охватил и извратил ее: для того, чего никто не видел, чего все ждут только, совершается нечто нестерпимое: человеческое существо, до сих пор вечное средство, бросается уже не единицами, но массами, целыми народами во имя какой-то общей далекой цели, которая еще не показалась ничему живому, о которой мы можем только гадать. И где конец этому, когда же появится человек как цель, которому принесено столько жертв – это останется никому не известным.

dessen Leiden er sich erst identifizieren müsste, sondern sich selbst; vgl. zur Definition des Sadismus z. B. bei Havelock-Ellis, Smirnov 1992, 249. Insofern erinnert Rozanovs Konzeption an die des "dionysischen descensus" des mittleren Symbolismus (S II), wie ihn Hansen-Löve 1991, 196 skizziert. Das von Hansen-Löve angeführte Gedicht von Vjač. Ivanov konnotiert diese bei Rozanov verdrängte Situation allerdings positiv, ja akklamativ ekstatisch: "Кто здесь жертва? – кто здесь жрец? – I Воскреситель и мертвец? II Друг на друга смотрим оба... I Ты ль, пришлец, восстал из гроба? I Ил уводишь в гроб меня, – (Ivanov II, 309; Übersetzung nach Hansen-Löve 1991, 196: Wer ist hier Opfer? – wer hier der Opferpriester? – wer Auferwecker und wer Leichnam? Beide schauen wir einander an... Bist du etwa, Messias, aus dem Grabe auferstanden? Oder führst du mich ins Grab?, –) Rozanovs sadistischer Impuls gilt der Selbstzerstörung. Dieses sadistische Interesse am Tod ist allerdings nicht wie im religionsphilosophischen Modell des Symbolismus auf eine absolute Positivierung des Dionysischen gegründet, sondern auf einen dionysischen Skeptizismus, welcher an der Utopie einer "Erlösung des Erlösers" (Wagner) starke Zweifel hegt. Das Leiden verlangt kein Opfer, das wie Fedor Karamazov durch die Tötung zerstört wird, sondern den andauernden Schmerz (bol'). Auch deswegen lehnt Rozanov den Selbstmord ab; der Selbstmörder flieht nur vor dem Vater, anstatt darauf zu warten, von diesem hingeopfert zu werden (Isaak und Abraham; Mythos von Semele; die homerischen epischen Berichte von Iphigenie und Idomencos); vgl. wieder Rozanovs, "O samoubijstvach", in *Samoubijstvo*. Sbornik stat'ej, Moskva 1911 (Izd. "Zarja").

³⁰⁵ Rozanov 1989, 69. Inwieweit man diesen – letztlich anthropologischen – Ansatz wiederum auf die metaphysische Grundlegung des Bachtinschen Polyphonicbegriffs, hängt letztlich davon ab, inwieweit man Bachtin in die Tradition einer psychologischen Hermeneutik zu integrieren bereit ist. Während Hansen-Löve 1978, 426ff versucht, eine solche Perspektive durch den typologischen Vergleich Bachtins mit Vygotskij zu eröffnen, spricht sich die wissenschaftshistorische Untersuchung bei Freise 1993 gegen eine solche Annahme aus.

С мощною идеею этой, которая не высказывается, но совершается, управляя фатами, Достоевский и вступил в борьбу, также не столько сознавая ее отчетливо, сколько чувствуя, ощущая.³⁰⁶

[...] die menschliche Persönlichkeit, nur als Mittel angesehen, wirft sich zu Füßen des im Bau befindlichen Gebäudes der Zivilisation, und selbstverständlich kann nun niemand mehr entscheiden in welchem Ausmaß und bis zu welchem Punkt sich dies fortsetzt. Sie hat bereits überall die niederen Klassen zerstört, und sie schickt sich an, die primären Völkerschaften zu zerstören, ja in der Luft liegt manchmal die Idee, daß die vorliegende lebende Generation von Menschen zum Heile der zukünftigen geopfert werden könne, für die nicht genau bestimmte Zahl Generationen noch Kommender. Etwas Ungeheuerliches ereignet sich in der Geschichte, irgendein Gespenst hat sie erfaßt und pervertiert: für etwas, was niemand noch gesehen, was alle nur erwarten, ereignet sich etwas Unerträgliches: das menschliche Wesen, bisher ewig ein Mittel, erhebt sich schon nicht mehr in Individuen, sondern in Massen, ganzen Völkern im Namen irgendeines allgemeinen fernen Ziels, das noch keinem Lebenden erschienen ist, über das wir nur spekulieren können. Und wo das Ende davon ist, wo dann der Mensch *als Ziel* erscheint, für das so viele Opfer gebracht wurden – das ist niemandem bekannt.

Mit dieser mächtigen Idee, die nicht ausgesprochen wird, sondern die sich ereignet, die Fakten schafft, ist auch Dostoevskij in Kampf getreten, wobei er ihrer nicht sosehr bewußt wird, sie vielmehr erfühlt und erspürt.

Dieses Zeigen, Aufzeigen von Möglichkeiten, Alternativen, von taktischen Wegen, die "fühlbar", "spürbar" gemacht werden sollen, ersetzt das Lehren. Das Zeigen zeigt, wie man aus der Lüge über die Lüge lernt, an ihr partizipiert und von ihr profitiert. Das Zeigen versucht gleichzeitig nachzuweisen, wie man an dieser Lüge genesen kann, in dem man das ihr innewohnende Potential an Durchsetzungskraft ("sila") richtig nutzt. Die "Kraft" ist das wichtigste Instrument des Ich. In ihr manifestiert sich der Anspruch des Rechts des Stärkeren genauso wie ein Duldungsvermögen gegenüber der Niederlage, der Vernichtung des Ich³⁰⁷. Die "Kraft" manifestiert sich in der Zeugungsfähigkeit des Mannes, im "Samen", der sich ständig reproduziert³⁰⁸. Der Begriff der "Kraft" ist schließlich ganz offensichtlich dem Schopenhauerschen und Hartmannschen Konzept des "Willens" entgegengestellt, das auch vom späten Strachov als Kritik an Dostoevskij vertreten worden war; Rozanov unterstreicht in einer Anmerkung von 1913 zu einem Brief Strachovs von 1888, daß er den „Willen“ bereits ohne Kenntnis der Nietzscheschen Schriften durch das Prinzip der "Kraft" ersetzt habe³⁰⁹.

К силе – все пристает, с силою (в союзе с нею) – все безопасно: и вот история нигилизма или, точнее, нигилистов в России.³¹⁰

An die *Kraft* schließt sich alles an, mit der *Kraft* (im *Bunde* mit ihr) wird alles ungefährlich: und das ist die Geschichte des Nihilismus oder, genauer gesagt, der Nihilisten in Rußland.

Rozanovs Rezeption blieb bis heute fast ausschließlich ein innerrussisches Phänomen. Wie oben bereits angedeutet, haben sich insbesondere die Religionsdenker der Emigration seine Propagierung nicht zur Aufgabe gemacht. Im Gegenteil ist zu erkennen, daß sie Rozanov und das, was sie ihm verdankten oder von ihm gelernt haben, schamvoll unter Verschuß hielten. Die einen, weil ihnen Rozanovs Denken in einigen Punkten, etwa dem

³⁰⁶Rozanov 1989, 69.

³⁰⁷Rozanov 1990, 182; 194; 237.

³⁰⁸Insofern ist die Charakterisierung bei Nosev 1993, 98, derzufolge für Rozanov "Kraft" das "Objekt ästhetischer Betrachtung" schlechthin ist, nur eine Implikation der in Rozanovs Werken bezogenen Position des freigewählten Einsiedlertums (uedinenie). Trotz dieses originellen Aspekts sollte nicht vergessen werden, daß sich der Begriff als konkrete Vorstellung bei Rozanov aus der materialistischen Philosophie des 19. Jahrhunderts und insbesondere aus L. Büchners in den 1850er und 60er Jahren allgemein diskutierten Werk *Kraft und Stoff* herschreibt.

³⁰⁹Vgl. Rozanov 1992, 121f.

³¹⁰Rozanov 1990, 457.

Komplex des Antisemitismus oder der Kirchenkritik, angesichts ihrer früheren Bekanntschaft mit Rozanov peinlich war, die anderen, weil sie, die selbst zum Teil mit reaktionären politischen Positionen sympathisieren, keine unmittelbaren Väter zu dulden vermochten, wieder andere, weil sie ihre Macht, Rozanov nämlich vergessen zu machen, genossen und als Teil ihres Werks verstanden. Hier spielt jenes Phänomen der "Karamazovščina" hinein, das Rozanovs erster Monograph Zakrčevskij schon 1912 auch als Kennzeichen der Rozanovrezeption ausmachte³¹¹:

«Карамазовщина» – это название все более и более становится столь же нарицательным, как ранее его возникшее название «обломовщина»; в последнем думали видеть опеределение русского характера; но вот отказывается, что он опеределается и в «карамазовщине». Не правильнее ли будет думать, что «обломовщина» – это состояние человека в его первоначальной непосредственной ясности: это он – детский чистый, эпилептический спокойный, – в момент когда выходит от лона бессознательной истории, чтобы перейти в ее бури, в хаос ее мучительных и уродливых усилий ко всякому новому рождению; «карамазовщина» – это именно уродливость и муки, когда законы повседневной жизни сняты с человека, новых он еще не нашел, но, в жажде найти их, испытывает движения во все стороны, чтобы из самого страдания своего в момент нарушения известных и священных заветов – найти, наконец, эти последние и подчиниться им.³¹²

„Karamzovščina“ wurde mehr und mehr zu einer ebenso pejorativisierenden wie gebräuchlichen Bezeichnung wie der bereits früher aufgetauchte Begriff der „Oblomovščina“; in letzterer hat man eine Definition des russischen Charakters zu erkennen geglaubt; aber nun stellt sich heraus, daß sich dieser auch durch die „Karamazovščina“ definieren läßt. Wäre es nicht richtiger zu denken, daß „Oblomovščina“ den Zustand des Menschen in seiner ursprünglichen und unbefangenen Klarheit ist: der ist kindlich rein, epileptisch ruhig – in dem Moment, da er aus dem Schoß der unbewußten Geschichte hervorgeht, um in ihren Sturm, in das Chaos ihrer gequälten und mißlich verzerrten Anstrengungen bei jeder neuen Geburt überzugehen; «Karamazovščina» ist die Mißgeburt und die Gequältheit selbst, wenn die Gesetze des tagtäglichen Lebens dem Menschen weggenommen worden sind, aber der noch keine neuen gefunden hat. In dem Begehren, sie zu finden, versucht er es mit Bewegungen nach allen Seiten, um aus seinem eigenen Leiden, im Moment der Zerstörung bekannter und geheiligter Vermächtnisse, zuletzt wieder Gesetze zu finden und sich ihnen unterzuordnen.

Die "oblomovščina" konzentriert ihr "Begehren" (žadžda) auf die kindliche Idylle, die Welt des Mütterlichen – die "karamazovščina" dagegen auf die Zerstörung, die Dekonstruktion aller bestehenden natürlichen und moralischen Gesetze und seelischen Bindungen, die Welt des Vaters. Die ganze Familie Karamazov geht aus verschiedensten Gründen gegen den Vater an, ja ihre Zusammengehörigkeit als eine Familie oder Gruppe definiert sich nur aus dem gemeinsamen Kampf gegen die vom Vater verkörperten Gesetze und Sanktionen. Gleichzeitig damit wird die Identität des Vaters als Instanz zerstört. Jeder Sohn versucht, sich vor dem Dämonischen dieses Vaters zu retten, der die moralische Autorität verkörpert, jedoch selbst ständig verletzt, ja der bereits „den Sohn“, also Christus, nicht anerkennen will. Rozanovs Interpretation der Großinquisitorparabel als notwendiger Triumph des Vaters über den Sohn, der gleichzeitig auf einer der realisti-

³¹¹ Vgl. den Traktat Zakrčevskij 1912 *Karamazovščina. Psihologičeskie paralely*; vgl. auch Rozanovs Reaktion in Rozanov 1990, 150 bzw. 379. Den Begriff "karamazovščina", analog zu "oblomovščina" gebildet, führt Rozanov selbst in seinem Artikel über Dostoevskij in den *Literaturnye očerki* (Literarische Skizzen; 1899) ein; wieder in Rozanov 1989, 202. Ivask spricht in seinem Einleitungssessay zur Ausgabe Rozanov 1956, 55 auch von analog gebildeten Kennzeichen einer "Rozanovščina".

Auch D. Merežkovskij behandelt Rozanov entsprechend seiner Rolle als „Karamazov“; er schreibt 1914 in einem Aufsatz über den Einfluß von Dostoevskij auf Gor'kij: "Излюбленный герой Достоевского Алеша Карамазов – будущий В. Розанов, «подвизающийся на поприще цинизма». (Merežkovskij 1991, 280: Dostoevskijs geliebter Held Aleša Karamazov, ein zukünftiger V. Rozanov, „betätigt sich auf dem weiten Feld des Zynismus“.)

³¹² Rozanov 1990c, 181.

schen Chronologie entzogenen Ebene das moralische Gleichgewicht wiederherstellt³¹³, wurde von den verschiedensten Interpreten immer wieder herangezogen, dennoch selten analysiert oder gar zustimmend zitiert. Das geschah auch mit dem Ziel, ihren ersten Interpreten zu widerlegen oder auszulöschen³¹⁴. In den wichtigsten westeuropäischen Sprachen gab und gibt es zwar Auswahlübersetzungen aus Rozanovs Werken, doch konnten diese nirgendwo größere Aufmerksamkeit erheischen, geschweige denn eine so breite Wirkung erzielen, wie die Werke vieler anderer russischer Religionsphilosophen. Wenn aber vor allem der „rechte“ Existentialismus eines R. Guardini, K. Jaspers, D.H. Lawrence oder A. Camus immer wieder "Dostoevskij" als wichtigen theologischen und philosophischen Gewährsmann im 19. Jahrhundert heranzieht, so nahm er doch, über vermittelnde Instanzen, sehr viel vom Inventionsgeist und dem denkerischen Impuls des Kritikers Rozanov mit auf. Auch seit den sechziger Jahren erscheint Rozanovs Name nur sehr selten und unvermittelt, ohne daß mehr als geringfügige Spuren einer Auseinandersetzung mit seinen Schriften sichtbar würden. Zumeist bleibt es bei der Rückversicherung eigener Anschauungen bei einem vermeintlichen Vertreter der Apokalyptik und des radikalen Pessimismus³¹⁵.

2. Zur Entwicklungsgeschichte des Denkers Rozanov

Ab 1891 begann Rozanov, seine vielfältigen Thesen nach und nach in selbständigen kleineren Texten, in einzelnen Erörterungen zu entfalten und versuchte sie nicht mehr, weiter unter dem Nenner eines übergeordneten Systems zu vereinen. Nach 1891 hat Rozanov keine ähnlich durchgehend argumentierenden und umfangreichen Texte wie *O ponimanii* oder die *Legenda o velikom inkvizitore* mehr verfaßt. Es entsteht jener verknappte Diskurs, der seinen Texten ihr typisches stilistisches Gepräge verleiht. 1891 ist das Todesjahr Leont'evs, mit dem Rozanov noch in dessen letzten Lebensjahr einen Briefwechsel begonnen hatte, den er 1903 in *Russkij vestnik* mit seinen Kommentaren veröffentlicht. Wenn Rozanov nun seine Ambitionen auf eine Universitätskarriere aufgibt, dann vor allem deswegen, um Leont'evs Vermächtnis in dessen Sinne weiterzuführen. Rozanov

³¹³Vgl. wieder Rozanov 1990c, 181ff.

³¹⁴So hat das zumindest Šestov in seiner Rozanovrede proklamiert, wobei er allerdings weniger sich und seine Kollegen mit dem Verweis auf die unglückliche und prototypische Familie zu treffen versuchte, als vielmehr Rozanov selbst, der in seinen Augen alle Karamazovs zu gleicher Zeit in ein und der nämlichen Person habe vorstellen wollen (und können! – woran, im Sinne des Kierkegaardinterpreten Šestov, einmal mehr Hegel und der Idealismus schuld sind); vgl. Šestov 1964, 95-102. Vgl. im Gegensatz dazu auch die Ansicht von z.B. Prišvin, der insbesondere Šestovs Werk lediglich als "Auslegung" von Rozanovs "Ideen" begreift: "3. Февр(аля) [1909]: Читал ст(атью) Шестова (Русск[ая] м[ысль] I) о Толстом: приложение розановских идей..." (Prišvin 1990, 163: 9. Februar 1909: Ich las einen Artikel von Šestov (Russk. mysl' I) über Tolstoj: das ist nur die Auslegung Rozanovischer Ideen...)

³¹⁵In den sechziger Jahren erschien sowohl eine Neuauflage der französischen Übertragung von *Uedinenoje* und *Apokalipsis* (V.V. Rozanov, L'Apocalypse de notre temps, précédé de Esseulément, Paris 1930) als auch eine Übersetzung von *Temnyj lik* (Vassily Rozanov, La face sombre du Christ, Paris 1964). In Amerika erschien 1968, herausgegeben im Band von Roberts 1968, eine Übersetzung der Arbeiten zu Gogol' und Dostoevskij. Die deutschsprachige Auswahlausgabe der Werke Rozanovs in der Übertragung und Bearbeitung von H. Stammeler liegt seit 1963 vor und ist seither ununterbrochen im Handel. Eines der wenigen Beispiele der Rezeption Rozanovs im deutschen Sprachraum nach dem kurzen Zitat aus den *Ital' janskije vpečatlenija* in Kandinskys und Marcs *Blauem Reiter* von 1912, ist die Tagebuchprosa *Einer von ihnen* von Hans Bender 1979, 75. Hier wird im Zusammenhang der deutlich an das Rozanovsche Vorbild angelehnten Notatform deutlich, daß jemand, der sich selbst als Teilnehmer der 68-er Bewegung verstanden hat, in Rozanov einen provokativen Gegenpart sucht, aber auch ein Modell des Rückzugs ins Private vorgeprägt findet, auf das er sich selber stützt.

wird zum Kritiker und ordnet sich einer Tradition zu, die für ihn durch das Beispiel des Großfürsten Leont'ev geädelt ist. An Leont'ev schreibt er noch am 20. Mai 1891 von seinem Entschluß, nun als Siebenunddreißigjähriger noch einmal alles zu ändern.

Все, что Вы пишете о судьбе своей как писателя, действительно характерно для «грамотократии» нашей: мало есть положений и мало родов деятельности, которые бы так расшатывали, обезличивали или искажали все устои индивидуального существования человека: его характер, его совесть будет состоять в восполнении этого недостатка. Сделаю вам признание: мне теперь 37 лет, и я занят многими разными вопросами, но между 16 и 23 годами я не прочел не одной книги и совершенно ни о чем не думал, кроме этой одной теории, – думал, просыпаясь даже ночью, сидя в гостях или обедая; а на 3-ем курсе университета нашел его разрешение. В своем роде это так же просто и всеобъемлюще, как ваша теория триединого процесса развития. Но у меня одно несчастье: я не могу писать о том, что у меня разъяснилось и я уже пережил и решил; пишется лишь о том, что переживаешь теперь, прошлое скучно.³¹⁶

Alles was Sie von ihrem Schicksal als Schriftsteller schreiben, ist tatsächlich charakteristisch für unsere „Alphabetokratie“: es gibt wenig Lagen und Arten von Tätigkeiten, welche den ganzen Bau des menschlichen Individuums derart untergraben, gesichtslos machen und entstellen würden: sein Charakter und sein Gewissen wird in der Korrektur dieser Unzulänglichkeit bestehen. Ich mache Ihnen ein Geständnis: Ich bin jetzt 37 Jahre und mit vielen unterschiedlichen Fragen beschäftigt, doch zwischen dem 16. und dem 23. Lebensjahr habe ich nicht ein Buch gelesen und habe an überhaupt nichts anderes gedacht als an diese eine Theorie, – ich dachte nach, sogar wenn ich nachts aufwachte, wenn ich irgendwo eingeladen war oder zu Abend aß; im 3. Universitätsjahr habe ich die Lösung gefunden. In ihrer Art ist sie genauso einfach und umfassend anwendbar wie Ihre Theorie des dreiteiligen Entwicklungsprozesses. Doch ich hatte ein Unglück: ich konnte nicht über das schreiben, was mir klar geworden war und was ich *bereits* durchlebt und entschieden hatte; man schreibt nur darüber, was man jetzt durchlebt; das Vergangene ist langweilig.

Rozanov zieht sich also auf eine Position der Selbstbeschreibung zurück. Seine frühe philosophisch-theoretische Entdeckung hat er publiziert, doch ohne damit auf Erfolg oder auch nur auf breite Kritik zu stoßen. Nun will er diese zwar erneut und wiederholt darstellen, dabei aber auch die Situation ihres Nichtverstandenwerdens bzw. ihren Nichtverstandenwerdendkönnens dokumentieren und analysieren. Und letzteres führt Rozanov ebenso auf die gesellschaftlichen und politischen Umstände wie auf den theoretisierenden Charakter seiner frühen Arbeiten zurück. Der Adressat Leont'ev interessiert Rozanov nicht als Romancier, sondern als politischer Publizist und konservativer Ideologe, als Verfasser der Essaysammlung *Vostok, Rossija i Slavjanstvo* (Osten, Rußland und Slaventum; 1881) und des Traktats *Vizantizm i slavjanstvo* (Byzantinismus und Slaventum; 1876)³¹⁷. Darin setzt Leont'ev sich mit der Lage Rußlands nach der gescheiterten Eroberung Stambuls im Türkeikrieg von 1878 und mit den Theorien des christlichen Sozialismus (F. Lesseps, Gladstone, Gambetta, J. Fabre) auseinander.

In der ersten Hälfte der 1890er Jahre ist Rozanov vor allem als später Vertrauter Leont'evs und intimer Kenner von Leont'evs konservativer Ideologie bekannt. Als es darum geht, für den Band XVII der Enzyklopädie "Borkhaus-Èfron" 1895 einen Artikel über Leont'ev zu verfassen, ist es für V. Solov'ev (der für die Verteilung der vorgesehenen Einträge zur Philosophie zuständig ist) selbstverständlich, Rozanov um einen solchen Text zu bitten. Doch für die Redaktion ist die Mitarbeit Rozanovs nicht vermittelbar³¹⁸; Solov'ev schreibt den Artikel daher selbst, bittet aber Rozanov dafür um Informationen und private Mitarbeit, da er außer der Arbeit Leont'evs über Dostoevskij und Tolstoj

³¹⁶Rozanov 1989, 503.

³¹⁷Vgl. Rozanov 1990, 503ff und Kommentar 570f.

³¹⁸Vgl. dazu den Briefwechsel Solov'ev – Rozanov in Solov'ev X und die von Rozanov in *Zolotoe runo* 1905, 5 und 6 herausgegebenen und kommentierten Briefe.

kaum etwas von diesem Autor kenne³¹⁹; so entstand eine für beide Autoren außergewöhnliche Gemeinschaftsarbeit, die Rozanov später selbst als Mischung zwischen seinen Ideen und Solov'evs objektivierendem und verkürzenden Stil charakterisiert hat³²⁰. Rozanov weist in diesem Text Leont'ev bestimmte, vor allem politische und religiös-ethische Thesen zu, die dieser nie in dieser Deutlichkeit vertreten hat und attestiert ihm eine erstrangige Position innerhalb der Auseinandersetzung des konservativen Lagers, die Leont'ev über die beiden Aksakovs, Katkov und die Slavophilen der ersten Generation erheben hilft. Andererseits wird das umfangreiche literarische Werk Leont'evs als wenig bedeutsam abgetan, als Mischung von "George Sand den Ideen und Turgenev dem Stil nach" (vlijaniem Ž. Zanda po idejam i Turgeneva po stilju)³²¹.

Solov'ev und Rozanov definieren durch Leont'ev einen "empirischen Konservatismus", der sich durch das Ideal des Mönchtums, der idealen Vorliebe für einen guten aber absoluten Monarchen und die Erhaltung regionaler und nationaler kulturell-traditioneller Eigenheiten auszeichnet³²². Daneben wird eine oft paradoxe Trennung verschiedener Aspekte von Leont'evs Denken konstatiert, die sich nicht unter einem gemeinsamen Begriff oder gar unter einen dominierenden Aspekt subsummieren lassen. In der Widersprüchlichkeit des gleichzeitig innerhalb eines Charakters möglichen liegt die Besonderheit der Person und des Werks von Leont'ev.

Вообще Леонтьев во всех сферах высоко ценил *принудительный* характер отношений, без которого, по его мнению, жизненные формы не могут сохранить своей раздельности и устойчивости; ослабление принудительной власти есть верный признак и вместе с тем содействующая причина разложения или «смесительного упрощения» жизни. В своем презрении к чистой этике и в своем культе самоутверждения силы и красоты Леонтьев предвосхитил многие мысли Ницше, вдвойные парадоксальные под пером афонского послушника и оптинского монаха. Леонтьев *религиозно верил* в положительную истину христианства в узко-монашеском смысле личного спасения; он *политический надеялся* на торжество консервативных начал в нашем отечестве [...], он *эстетически любил* все красивое и сильное; эти три мотива господствуют в его писаниях, а отсутствие между ними внутренней положительной связи есть главный недостаток его мирозерцания.³²³

Überhaupt schätzte Leont'ev in jeder Hinsicht den *zwanghaften* Charakter von Beziehungen, ohne die seiner Meinung nach die Lebensgebräuche ihre Besonderheit und Widerstandsfähigkeit nicht bewahren konnten; die Schwächung der durch Zwang regierenden Macht ist das deutliche Zeichen und damit einhergehend auch ein mit wirksamer Grund für die Zersetzung oder „Vulgarisierung durch Vermischung“ des Lebens. In seiner Verachtung für die reine Ethik und dem Kult der Selbstbehauptung der Kraft und der Schönheit nahm Leont'ev viele Gedanken Nietzsches vorweg, die sich aus der Feder des Büßers am Athos und des Mönchs im Kloster im Optinskij-Kloster doppelt paradox ausnehmen. Leont'ev *glaubte religiös* an die offenbarte Wahrheit des Christentums im engeren mönchischen Sinne einer persönlichen Errettung; er *baute politisch* auf einen Triumph der Konservativen in unserem Vaterland [...], er *liebte ästhetisch* alles Schöne und Kraftvolle; diese drei Motive herrschen in seinen Schriften, wobei die Abwesenheit einer konstitutiven inneren Verbindung zwischen diesen auch der Hauptfehler seiner Weltsicht ist.

³¹⁹Gegen Leont'evs Broschüre "Naši novye christijane. F. M. Dostoevskij i gr. Lev Tolstoj" (Unsere neuen Christen. F.M. Dostoevskij und Gr. Lev Tolstoj; 1882) hatte Solov'ev bereits 1883 in seiner "Zamečka v zaščitu Dostoevskogo ot obvinenija v „novom“ christianstve" (Bemerkung zur Verteidigung Dostoevskijs gegen den Vorwurf vom „neuen“ Christentum) scharf polemisiert, ohne Leont'evs historische Erstleistung einer vergleichenden Analyse von Dostoevskij und Tolstoj anzuerkennen.

³²⁰Vgl. Rozanov 1991, 70f.

³²¹Solov'ev 1991, 567. Die negative Charakterisierung Turgenevs (und überhaupt seiner Stilistik) ist außerordentlich untypisch für Solov'ev und geht eindeutig auf Rozanovs Gleichgültigkeit gegenüber Turgenev zurück.

³²²Solov'ev 1991, 567.

³²³Solov'ev 1991, 570.

Was in Solov'evs Darstellung in kritischem Ton festgehalten wird, scheint Rozanov eine faszinierende und unkonventionelle Erscheinung zu sein. In "Neuznannyj fenomen...." (Ein unerkanntes Phänomen)³²⁴ streicht Rozanov die existentielle Ernsthaftigkeit von Leont'evs Widersprüchlichkeit heraus und setzt sie dem artifiziellen und experimentelleren Charakter der Schriften Nietzsches entgegen. Nietzsche ist ein Schauspieler, der auf der Ebene einer fiktiven Moral argumentiert; Leont'ev dagegen ein Tatmensch, dem es einzig um die Realisation einer Vernichtung der Moral zu tun war. Nietzsche ist dekonstruiert – Leont'ev destruiert.

[...] Леонтьев был plus Nietzsche que Nietzsche même; у того его антиморализм, антихристианство все же были лишь краткой идейкой, некоторой литературной вещцей, только помазавшей по губам европейского человечества. Напротив, кто знает и чувствует Леонтьева, не может не согласиться, что в нем это, в сущности, чудовищным аппетитом и что, дай-ка ему волю и власть (с которым бы Ницше ничего не сделал), он залил бы Европу огнями в чудовищном повороте политики.³²⁵

[...] Leont'ev war „plus Ni[e]tzsche que Ni[e]tzsche même“; bei letzterem waren sein Antimoralismus und Antichristentum trotz allem nur eine winzige Idee, eine gewisse literarische Angelegenheit, die nur auf die Lippen der europäischen Menschheit geschminkt wurde. Wer dagegen Leont'ev kennt und *erfühlt*, dem kann nicht entgangen sein, daß er im wesentlichen einen ungeheuren Appetit hatte und, hätte man ihm bloß Freiheit und Macht gegeben (mit denen Nietzsche *nichts angestellt* hätte) – er hätte Europa mit Feuer erfüllt bis zu einem ungeheuren politischen Umsturz.

Gleichzeitig zur Begegnung und Auseinandersetzung mit Leont'ev entsteht Rozanovs Interpretation von Dostoevskijs *Legenda o velikom inkvizitore*, die vor allem in ihrem Mittelteil deutlich Anleihen bei der Leont'evschen Konzeption einer Weltordnung auf der Grundlage einer „Pax Slavica“ macht. Was Rozanov den "Versuch eines kritischen Kommentars" ("opyt kritičeskogo kommentarija") nennt, ist eine umfassende Aneignung des Gegenstands, der sich mehr und mehr mit seinem Interpreten zu identifizieren scheint. Rozanovs Ausgangsthese ist, daß Dostoevskij (wie Leont'ev) zwar Romane geschrieben habe, die aber wesentlich mehr seien als herkömmliche Romane, als Fiktionsliteratur. Dostoevskij und Leont'ev sind beide "in erster Linie Psychologe" (prežde vsego psiholog)³²⁶. Dafür werden verschiedene Gründe genannt:

– Eine spezifisch russische Art des Denkens, die sich im akademischen Bereich nicht hatte ausdrücken können und deshalb in die Literatur zurückgezogen hätte. Hier gebraucht Rozanov ein Argument der radikalen positivistischen Kritik des 19. Jahrhunderts, wendet es aber gegen seine Erfinder, vor allem gegen Černyševskij, der nach seiner Gefangennahme im Gefängnis auf die politische Frage "Was tun?" mit einem Roman antwortet. Die Literatur ist nicht nur (wie für Belinskij) Ort der Popularisierung von Bildung und der philosophischen Aufklärung³²⁷, deren sich die moderne Philosophie

³²⁴Rozanov 1990c, 203-215.

³²⁵Rozanov 1990c, 214.

³²⁶Rozanov 1990b, 47.

³²⁷Rozanov fordert didaktisch das humanistische Gymnasium, das sich ausschließlich der Bildung durch Lesen widmet. Allerdings ist die Lektüre wiederum durch einen nationalen Konsens über Literatur vorenzensiert. Zensiert wird dabei auch noch der autobiographische und zeitgenössische Realismus von M. Gor'kij, der selbst als Autodidakt und ohne eine Schule besucht zu haben, nur über private Lektüre in die Intelligenz aufsteigen konnte; die Literatur des Aristokraten Tolstoj über die aristokratische und historische Lebenswelt der Napoleonischen Kriege dagegen wird als das Ideal der verbindlichen Volksbildung bezeichnet: "Вся Греция и Рим питались только литературою: школ, в нашем смысле, вовсе не было! И как возросли. Литература собственно ест естественная школа народа, и она может быть единственною и достаточною школою... Но конечно, при условии, что весь народ читать *Войну и Мир*, а *Мальву и Трое* Горького читают только специалисты-любители." (Rozanov 1990, 339: Ganz Griechenland und Rom verlangten nur nach Literatur: Schule in unserem Sinne gab es gar nicht! Und trotzdem ist aus ihnen was geworden. Die Literatur als solche ist die *natürliche Schule* des Volks, und sie kann die *einzige* und *ausreichende* Schule sein... Doch

bedient, um ihre allgemeinen Interessen zu verfolgen, sondern sie ist ein Mittel der Mystifikation und des Geheimnishaften, das vermeintlich Klares hinterfragt. Es ist ihr weniger um die realistische Nachahmung des "Lebens" (izobraženie byta), als um den vielfältigen und nicht normierten "Bau der Seele" (duševnyj stroj) zu tun³²⁸. Dies sind Aspekte des Diskurses, welche durch logisches Argumentieren nicht mitgeteilt werden können³²⁹.

– Ebenso wie Leont'ev begrüßt Rozanov die staatliche Repression durch Polizei und Zensur (verkörpert durch den Großinquisitor) als ein Mittel, Denken nicht nur zu evaluieren, sondern es auch aus ausgefahrenen Bahnen an neue Ziele und genauere Beschreibungsformen für das „Unsagbare“ zu führen, das somit allegorisch herausgerückt wird³³⁰. Die Repression ist in jedem Diskurs des literarischen "Lebens" (byt) bereits enthalten und dient als Antriebskraft der künstlerischen Verfremdung oder Überformung von primär kommunikationsorientierten Medien. Insofern evaluiert die Zensur als bloße Instanz ein Kunstbedürfnis und nachprüfbar Wertkategorien, die über das künstlerische Gelingen von Texten einen Konsens herstellen oder zumindest einen allgemeinzugänglichen Diskurs der Diskussion zur Verfügung stellt. Zensur und Repression sind zwar, wie Rozanov glaubt, grundsätzlich machtlos gegenüber der modernen Presse und ihrer Distribution; umso offensichtlicher ist aber, daß das Zensurierte auf seine Weise an Willkür der willkürlichen Repression der Zensur entspricht. Die Repression versucht, die Rezeption bestimmter Texte auf einen kleinen und ausgewählten Kreis zu beschränken, was ihr aber nicht mehr gelingt. Die moderne Zensur ist somit eine Parodie einstigen Adels.

Население – десятки миллионов; «пишущей братии» – едва наберется несколько тысяч. Нельзя же тысячами закрыть миллионы, нельзя же нужде миллионов предпочесть удобства и произволение этих немногих тысяч? Это умственная аристократия и прерогатива; но век аристократии и привилегии прошел. Все подчинено и блюдетсЯ государством: подчинена и должна блюстись и печать.³³¹

Die Bevölkerung sind Dutzende Millionen; „die schreibende Zunft“ kommt vielleicht auf einige Tausende. Darf man denn mit Tausenden Millionen verdrängen, kann man den Nöten von Millionen die Bequemlichkeiten und die Willkür von diesen wenigen Tausenden vorziehen? Es handelt sich um die geistige Aristokratie und Prerogative; doch die Epoche der Aristokratie und der Privilegien ist entschwunden. Alles ordnet sich der [monarchistische] Staat unter und kontrolliert es. Untergeordnet und kontrolliert wird auch die *Presse*.

– Schließlich interpretiert Rozanov Dostoevskij im Sinne von Leont'evs Traktat *Vizantizm i slavjanstvo* als Darstellung einer Außenpolitik mit universalem und religiösem Anspruch. Diese verlangt nicht weniger von Rußland, als die Welt insgesamt zu ordnen. Die Lösung liegt nicht in einer slavophilen Kolonialisierung der Welt unter den russischen Geist, sondern in einem durch die ewigen, in der Geschichte aufscheinenden Werte geordneten Umgang mit der Freiheit. Rußland ist aufgerufen, die Welt zu

selbstverständlich nur unter der Voraussetzung, daß das ganze Volk *Krieg und Frieden* liest, aber *Mal'va* und *Troe* [Dreie] von Gor'kij nur von Spezialisten und Liebhabern gelesen wird.)

³²⁸Rozanov 1990b, 47; 53f.

³²⁹Vgl. die 1892 parallel dazu entstandene Darstellung seines Eingreifens in die ideologischen Positionen der russischen Kritik und ihrer Tradition: "Tri momenta v razvitii russkoj kritiki" (Drei Stadien in der Entwicklung der russischen Kritik); Rozanov 1989, 177-191.

³³⁰In der Frage der Zensur war Rozanov demonstrativ immer wesentlich mehr an den wegen Pornographie, als an den aus politischen Gründen verbotenen Texten interessiert. Noch im Aufsatz "Cenzura" von 1916 (Rozanov 1989, 497-500) polemisiert Rozanov nicht, wie zu erwarten, gegen die Kriegszensur, sondern er erklärt den Umgang mit pornographischen Texten zur Frage der Erziehung zur Freiheit, wobei Rozanov mit Rousseaus *Émile* für eine Freigabe von allem, aber eben nicht für alle plädiert. Erziehung darf kein geschöntes Ideal der Welt entwerfen. Vgl. auch die von Gippius in 1991, 132f zu diesem Thema mitgeteilte zynische Replik: "Сами, голубчик, виноваты. Разве можно такое писать? Какая же это цензура выдержит? (Da sind Sie, mein Lieber, selber schuld. Wie kann man nur derartiges schreiben? Welche Zensur kann denn soetwas aushalten?)"

³³¹Rozanov 1989, 497f.

ordnen, nicht weil es selbst vorbildlich organisiert wäre, sondern weil es die Unordnung am besten kennt. Die Freiheit aber liegt im freiwilligen Rückzug auf die eigenen Bastionen und einem vorsichtigen Umgang mit jeder zweischneidigen Bündnis- oder Entente-politik, die sich in Abhängigkeiten verstrickt. Der Großinquisitor hat sich am Schluß von Rozanovs Text keinesfalls vor dem anarchischen Christus des Allerbarmens zu verantworten, sondern vor der drohenden Apokalypse, der Strafe des Vaters. Das Ausbleiben dieser Strafe versteht der Großinquisitor als Bestätigung seines Handelns. Dem Kuß Christi stellt Rozanov die Tränen des Vatergottes über das Strafgericht gegenüber. Christus ist der katholischen Welt (die als politische Größe begriffen werden muß) zugeordnet; Christus wendet sich entsprechend auch an diese katholische Welt, denn er erscheint ja in Spanien und nicht etwa in Moskau. Gott Vater symbolisiert die "byzantinische" Welt im Sinne Leont'evs. Die Geschichte und den Gegensatz der Zivilisationen be-greift Leont'ev als "razvitie vnutrennego nerva žizni" (Entwicklung des inneren Lebensnervs)³³². Immer wieder nennt Rozanov Dostoevskij einen Dialektiker – der vor-führt, wie sich der Einzelne, der Held, stellvertretend für große Kollektive wie Völker und Religionen, an der Geschichte abmüht. Die Geschichte ist die "Entwicklung der inneren Nerven" des Helden, der, wie Nietzsches von jeder Moral absehender Über-mensch, seine Theorie in und durch die Geschichte beweisen will³³³. Der Autor aber ist der Entwickler der eigentlichen Geschichte, der alle Bedeutungsaspekte des Begriffs "Ge-schichte" (istorija) umfaßt. Er überantwortet den stärksten Helden mit den stärksten Theorien die Geschichte, um sie dann doch in ihrem Schreiten als kraftlos vorzuführen.

Достоевский, всегда стоя выше своих героев (на которых никогда не любуется, но скорее выводит их для выражения своей мысли), любит наблюдать, как, несмотря на великие его силы, они ослабевают под давлением душевных мук, как они выдерживают своей собственной «широты» и переступности, хотя прежде возводили это в теорию (последний разговор Н. Ставрогина с Лизою в «Бесах», последнее свидание Ив. Карамазова со Смердяковым). Почти повсюду изображение очень сильного человека, если он не оканчивается раскаянием (как Раскольников), у Достоевского завершается описанием как бы расслабления его сил, унижением и издевательством над «прежним сильным человеком».³³⁴

Dostoevskij, der immer höher als seine Helden steht (die er nie bewundert, sie dafür aber umso eher dazu bringt, seine Gedanken auszudrücken), liebt es, zu betrachten, wie sie – ungeachtet ihrer großen Fähigkeiten – unter seelischen Qualen kraftlos werden, wie sie ihrer eigenen „Breite“ und der Fähigkeit zum Verbrechen nicht gewachsen sind, obwohl sie dies früher in der Theorie behauptet hatten (das letzte Gespräch Stavrogins mit Liza in den „Besy“ (*Dämonen*), das letzte Treffen Iv. Karamazovs mit Smerdjakov). Fast überall mündet bei Dostoevskij die Darstellung eines sehr kraftvollen Menschen, falls er nicht in der Reue endet (wie Raskol'nikov), in der Beschreibung einer Art Schwächung seiner Kräfte, einer Erniedrigung und Entkleidung des „einstigen starken Menschen“.

Der trickreich erfinderische und also dialektische Denker Dostoevskij wird zum Hel-den von Rozanovs kritischen Arbeiten und zum Vorbild für sein eigenes Denken. Dostoevskij übertrifft an Kraft und Geschick selbst die kraftvollsten politischen Ideologien, denn er bringt sie als Autor unter seine Kontrolle. Auf dem soliden Fundament von Dostoevskijs späten Romanen, vor allem der *Besy* und der *Brat'ja Karamazovy* versucht Rozanov, Beispiele und Argumente für ein erst noch zu errichtendes Lehrgebäude zu

³³²Leont'ev 1876, 11.

³³³Vgl. auch Rozanov 1990, 316: "Религиозно Л[сонтъ]в был совершенно спокойный человек, зовя битвы, мятежи, и укрощения, и несчастья на народы." (In religiöser Hinsicht war L[сонт'ев] ein vollkommen ruhiger Mensch, der Schlachten, Rebellionen, Fesseln und Unglück auf die Völker herabrief.)

³³⁴Rozanov 1989, 123.

sammeln, das alle "Theorien" enthält und gleichzeitig entkräftet, indem es die Kraftlosigkeit ihrer Vertreter offenlegt. Rozanovs Kritik sucht dafür nach einer dogmatischen Rechtfertigung. Er geht davon aus, ohne zu realisieren, daß auch dies nur eine Theorie ist, daß jede Ideologie, jede "Theorie" an einen "Helden" gebunden ist, der sie auch verwirklichen will. Ohne diesen willenhaften Impetus des Helden, der die eigene Theorie demonstrieren will, gibt es kein Ereignis in der Geschichte. Die Paulinische Kategorie des Willens ist also für Rozanov Grundlage seiner Dogmatik³³⁵. Und er geht sogar noch einen Schritt über Paulus hinaus. Er verzichtet auf das Moment der Bekehrung, der Wandlung ebenso wie auf die Rechtfertigung des Willens durch den Sinn. In einer Formulierung, die an avantgardistische Manifeste erinnert, ist er bereit, "die Entscheidung des Apostels vor die Füße des Mustangs zu werfen" (brosit' pod nogi mustanga rešenie Apostola):

«А если через исполнение закона (и, след., каких бы то правил) люди оправдываются перед Богом, – то вообще Христу тогда незачем было умирать».

А Он умер – и оправдал нас.³³⁶

„Aber falls die Menschen durch die Erfüllung des Gesetzes (und folgl. einiger bestimmter Regeln) sich vor Gott rechtfertigen, – dann ist Christus wirklich umsonst gestorben“.

Aber Er starb – und hat uns gerechtfertigt.

Dostoevskij besitzt für Rozanov eine entscheidende Eigenschaft: Er vermag zu überzeugen. An diesem rhetorischen Erfolg wird er gemessen. Er ist ein Prophet, der gehört wird, weil er sich auf geschickte Weise Gehör zu verschaffen weiß. Trotz der Widersprüche zwischen dem Propheten Dostoevskij, der zur Bekehrung vor dem Strafgericht mahnt und Dostoevskij als dem neuen Apostel aller Russen, hält Rozanov fest am Konzept vom allgemein und eigentlich richtigen, dem "wahren", geistigen Rußland, für das es nur einen Weg gibt³³⁷. Rozanovs Denken ist also weniger aus dem Geiste, als aus dem reichhaltigen ideologischen Material Dostoevskijs, Leont'evs, aber auch der späten Slavophilen (um Katkov) und der radikalen Kritik der sechziger Jahre entwickelt oder vielmehr geplündert. Dieses ideologische Material wird auf die Folie einer positivistischen Ethik aufgetragen, wobei nicht nur der Positivismus durch seine Russifizierung negiert, sondern auch viele dieser Ideologeme als negativ ausgewiesen werden sollen. Darin liegt auch seine Schwäche. Da sich Rozanov bei der Darstellung von Theorien, besonders zum Zwecke ihrer Entkräftung, Autoritäten, wie etwa Dostoevskij, zu verpflichten suchte, band ihn dies in starkem und immer mehr zunehmendem Maße an die Geisteswelt des 19. Jahrhunderts. Dies wird besonders deutlich in der sogenannten Bejlis-Äffäre. Rozanov nimmt dort zur politischen Debatte in der Judenfrage des Jahres 1912/13 Stellung in den Begriffen, die Dostoevskij angesichts der Judenpogrome der siebziger Jahre des 19.

³³⁵ Die Zuordnung des „Paulinischen“ zu Rozanovs Konzept der Kirchlichkeit (cerkovnost') lehnt sich wiederum an Leont'evs Begriff des "Byzantismus" (vizantizm) an. In Opposition dazu steht die Sozietät (obščestvo) jener Gemeinde, die sich unter der Kuppel eines gemeinsamen Brauchtums, einer Tradition oder eines Interesses zusammenfindet; vgl. Rozanov 1990, 319.

³³⁶ Rozanov 1990, 365. Rozanov bezieht sich auf Röm. 2, 12: "Denn alle, die ohne Gesetz gesündigt haben, gehen auch ohne Gesetz verloren, und alle, die im Gesetz gesündigt haben, werden durch das Gesetz gerichtet.", sowie implizit 1. Kor. 15, 17: "Ist aber Christus nicht erweckt worden, kann ist euer Glaube sinnlos [...]".

³³⁷ Später sah Rozanov das selbst äußerst kritisch. Er übte in starkem Maße Dostoevskijkritik, die eigentlich Selbstkritik hätte sein müssen, war sie doch Kritik an der eigenen einstigen Begeisterung. Doch erwähnt Rozanov seinen Beitrag zur Dostoevskij-Rezeption, der doch in seiner Leserschaft als bekannt vorausgesetzt werden konnte, im Rahmen seiner späteren Kritik überhaupt nicht mehr! "Достоевский как пьяная нервная баба вцепился в «сволочь» на Руси и стал пророком его. Пророком «завтрашнего» и певцом «давнопрошедшего». «Сегодня» - не было вовсе у Достоевского." (Rozanov 1990, 280: Wie ein betrunkenes nervendes altes Weib stürzte sich Dostoevskij auf das „Gesindel“ in der Rus' und wurde sein Prophet. Zum Propheten des „Mörgigen“ und zum Sänger des „Vorgestrigen“. „Heute“ existierte ja bei Dostoevskij überhaupt nicht.)

Jahrhunderts entwickelt hatte³³⁸. Man mag Dostoevskijs ambivalente Ansichten bewerten wie man will, sie waren allesamt auf die aktuellen Umstände bezogen und operierten innerhalb der damals aktuellen Debatte³³⁹. Rozanov jedoch bezieht seine Position aus der Annahme der zeitlosen Richtigkeit von Dostoevskijs Stellungnahme, ungeachtet der vollkommen veränderten politischen und sozialen Umstände³⁴⁰. Allerdings verdankt sich auch Rozanovs Ablehnung dem Bekenntnis Dostoevskijs, daß alle Rechtfertigungsgründe für ein Pogrom vor der Gültigkeit des fünften Gebotes hinfällig werden. Zwar versucht Rozanov das Gebot dadurch zu unterlaufen, daß er Menschen durch Metaphern (hier Völker durch Insekten) zu substituieren versucht, doch wendet er seine implizite Argumentation letztlich doch offen gegen seine Involviertheit in "rhetorische Figuren" und „entlarvt“ die Insektenmetapher als Sünde. Warum schließlich die Russen als "Fliegen" in der "Häuslichkeit" (domašnost') des Zimmers bleiben dürfen, die Spinnen aber daraus entfernt werden müssen und nur im Freien, außerhalb des Hauses existieren sollen, vermag auch Rozanovs rhetorisch-emblematische Figuration nicht zu begründen.

Погром – это конвульсия в ответ на муку.

Паук сосет муху. Муха жужжит. Крылья конвульсивно трепещут – и задевают паука, рвут бессильно и в одном месте паутину. Но уже ножка мухи захвачена в петельку.

И паук это знает. Крики на погромы – риторическая фигура страдания того, кто господин положения.

Погром – грех, жестокость. Прогром – всегда убийство и представляет собой ужас. Как убийство при самозащите есть все-таки убийство. И его нельзя делать и можно избежать – прямою физическою защитою евреев. Но сделать это – надо подрезать паутину по краям, и бросить ее, и растопать ее. Нужно освободиться от паука и вымести из комнаты все паутины.³⁴¹

Das Pogrom ist eine Konvulsion als Antwort auf eine Plage.

Die Spinne saugt die Fliege aus. Die Fliege summt. Die Flügel zittern konvulsivisch – und sie streifen die Spinne, zerreißen vergeblich an einer Stelle das Netz. Doch es ist ein Beinchen der Fliege im Netzwerk gefangen.

Und davon weiß die Spinne. Die Schreie beim Pogrom sind die rhetorische Figur des Leidens desjenigen, der Herr der Lage ist.

Das Pogrom ist Sünde und Grausamkeit. Das Pogrom ist immer Mord und bedeutet Terror. Wie der Mord zur Selbstverteidigung trotzdem Mord bleibt. Man darf ihn nicht tun und kann ihn durch die offenkundige physische Verteidigung der Juden vermeiden. Doch um dies zu tun, muß man das Spinnennetz unmittelbar an den Rändern herauschneiden, es wegwerfen und zertreten. Man muß sich von der Spinne befreien und alle Spinnweben aus dem Zimmer hinausfegen.

In der ambivalenten Bedeutungsfülle der Metaphorik, die eine Vielfältigkeit (und Unbegründetheit) der Positionen motivieren soll, liegt der Grund für die Undurchsichtigkeit und die Unüberschaubarkeit des Rozanovschen Denkens. Bei oberflächlicher Betrachtung liegt der Eindruck nahe, Rozanov selbst habe sich nie für ein bestimmtes Modell entschieden. Tatsächlich hat sich Rozanov aber immer, und zwar oft sehr radikal, für ein ideologisches Modell entschieden, aber eben von Fall zu Fall wechselnd, immer wieder für ein anderes und immer wieder für das momentan "kraftvollste"³⁴². Dies alles geschieht nicht im Sinne einer Entwicklung, die bestimmte Modelle im Laufe der Zeit gegen andere austauschen würde, sondern immer unter dem pragmatischen Leitmodell von Rozanovs "Theorie". Mit der Rekonstruktion dieser Theorie, welche Rozanov als Student um 1879/1880 entworfen haben will, muß auch die wesentliche Schwäche von Rozanovs

³³⁸Siehe III.1.c. dieser Arbeit.

³³⁹Vgl. Frank III, 133f.

³⁴⁰Vgl. auch III.6 dieser Arbeit, sowie Ingold 1981, 230f.

³⁴¹Rozanov 1990, 428.

³⁴²Rozanov 1990, 194. Vgl. zur Verknüpfung von "Ideologic", "Kraft" und Selektionsbegriff, analog zur Nietzscheanischen Konzeptionen Rozanov 1990, 220; 387. Siehe dazu auch II. 6. dieser Arbeit.

Zugriff auf die Ideologeme und vor allem den für diese Ideologeme typischen Diskurs bei Dostoevskij, Leont'ev, Katkov und anderen späten Slavophilen bezeichnet werden. Rozanovs "Theorie" ist ebenfalls durch ihren Impetus vergleichbar mit der pubertären Impulsivität des Vortrags jener „Idee“, mit der Arkadij Dol'gorukij, der Erzähler und Held von Dostoevskijs Roman *Podrostok* (Der Jüngling) vor sein Publikum tritt.

Моя идея, это – статья Ротшильдом. Я приглашаю читателя к спокойствию и к серьезности.

Я повторяю: моя идея, это – статья Ротшильдом, статья так же богатым как Ротшильд; не просто богатым, а именно как Ротшильд. Для чего, зачем, какие я именно преследую цели – об этом будет после. Сперва лишь докажу, что достижение моей цели беспечно математически.

Дело очень простое, вся тайна в двух словах: *упорство и непрерывность*.

– Слышали, – скажут мне, – не новость. Всякий фатер в Германии повторяет это своим детям, а между тем ваш Ротшильд (то есть покойный Джемс Ротшильд, парижский, я о нем говорю) был всего только один, а фатеров миллионы.

Я ответил бы:

– Вы уверяете, что слышали, а между тем бы ничего не слышали. Правда, в одном и вы справедливы: если я сказал, что это дело «очень простое», то забыл прибавить, что и самое трудное. Все религии и все нравственности в мире сводятся на одно: «Надо любить добродетель и убегать пороков». Чего бы, кажется, проще? Ну-тка сделайте-ка что-нибудь добродетельное и уберите хоть одного из ваших пороков, попробуйте-ка – а? Так и тут.³⁴³

Meine Idee ist – ein Rothschild zu werden. Ich ersuche den Leser um Ruhe und Ernst.

Ich wiederhole: Meine Idee ist – ein Rothschild zu werden; ebenso reich zu werden wie Rothschild; nicht einfach reich, sondern eben wie Rothschild. Weshalb, wozu, welche Zwecke ich dabei verfolge – davon wird später die Rede sein. Zunächst will ich nur beweisen, daß die Erreichung meines Ziels mit mathematischer Sicherheit gewährleistet ist.

Die Sache ist sehr einfach, das ganze Geheimnis ist in zwei Worten enthalten: *Beharrlichkeit und Unermüdlichkeit*.

„Haben wir schon gehört“, wird man zu mir sagen, „nichts Neues. Jeder Vater in Deutschland predigt das seinen Kindern, und außerdem hat es Ihren Rothschild“ (das ist der verstorbene Pariser James Rothschild, von dem ich spreche) „nur einmal gegeben, Väter dagegen Millionen.“

Ich würde antworten: „Sie behaupten, das schon gehört zu haben, indes haben Sie nichts gehört. Allerdings, in einem haben Sie recht: wenn ich gesagt habe, daß diese Sache ‚sehr einfach‘ ist, so habe ich vergessen hinzuzufügen, daß sie zugleich die schwierigste ist. Alle Religionen und alle ethischen Lehren in der Welt führen auf eines hinaus: ‚Man muß die Tugenden lieben und die Laster fliehen.‘ Was scheint einfacher zu sein? Nun, vollbringen Sie doch etwas Tugendhaftes und meiden Sie auch nur eines von Ihren Lastern, versuchen Sie es doch – wie? So ist das.“³⁴⁴

Rozanovs „Idee“ liegt nun darin, nicht Rothschild zu werden, sondern, dieses Zwischenstadium überspringend, selbst Dostoevskij (bzw. Leont'ev, Katkov usf.) zu werden – d.h. selbst als Sohn zum Vater zu werden oder vom Idol des fiktiven Erzählerhelden selbst an die Stelle von dessen Autor zu rücken. Dazu verhilft Rozanov eine totale Restauration des Vatergottes, zu dem eine Ausschließlichkeitsbeziehung aufgebaut wird, die, jenseits des Fatalismus, die eigene Position immer sichert. Dafür mag auch signifikant sein, daß Rozanov, wie Arkadij Dol'gorukij, die Unmöglichkeit, das Erbe seines Vaters umfassend anzutreten, in ein produktives Konzept zu verwandeln sucht. Arkadij ist jedoch auf der Suche nach dem Vater immer im Konflikt mit ihm um das vorenthaltene Erbe des Adelsnamens, während Rozanov, auf der Suche nach dem toten Vater, den verlorene Adel des Vaters wieder restaurieren will. Mittel zum Zweck ist nicht der finanzielle Reichtum als Ausdruck der Unabhängigkeit und Macht, sondern die von einer

³⁴³Dostoevskij VIII, 86f.

³⁴⁴Übersetzung zitiert nach Dostoevskij 1979, 98.

höheren Ordnung gerechtfertigte und eingesetzte Macht und ihre Rechtfertigung in der Tradition. Rozanov gibt all den Millionen "Vätern" recht – aber er wünscht sich nicht deutsche Väter, die den Reichtum ihrer Söhne im Auge haben, sondern eben russische, die auf die Tradition ihres Besitzes, auf ihr landadeliges Herkommen halten. Auch für Rozanov sind die Ziele der „Idee“ zweitrangig. Die Idee selbst ist religiös bzw. ethisch und rechtfertigt sich selbst, indem sie den ethischen Grundwiderspruch zwischen gut und böse in ein Gleichgewicht bringt. "Beharrlichkeit" und "Unermüdlichkeit" sind selbst zweckhaft geworden, von jedem Signifikanten gelöst und direkt auf die Ethik und Politik übertragen. An die Stelle von Arbeit rückt die Idee: Das Ergebnis ist Rozanovs Theorie des Konservatismus. Man könnte Rozanovs "Theorie" auch der Konzeption Solov'evs entgegenstellen. Solov'ev versichert sich der „Sophia“, jener weiblichen Konzeption der Idee, in der alle Differenz aufgehoben ist und die Evidenz erreicht ist. Gleichzeitig ist die „Sophia“ ohne Existenz und Evidenz, weil sie eben Existenz und Evidenz selber ist. Diese Position der Existenz ohne Existenz, welche die Existenz selber ist, besetzt für Rozanov der Vater. Um evident zu werden, benötigt der Vater die Familie und den ihm entsprechenden Gott. Zwischen Gott und Rozanov herrscht denn auch eine Identität des gemeinsamen Besitzes, eine Ausschließlichkeitsbeziehung.

Уже с 1-го курса университета я перестал быть безбожником. [...] С того времени и из этого, каковы бы ни были мои отношения к церкви [...], что бы я ни делал, что бы ни говорил и ни писал, прямо или в особенности косвенно, я говорил и думал, собственно, только о Боге: так что Он занял всего меня, без какого-либо остатка, в то же время как-то оставив мысль свободную и энергичную в отношении других тем. Бог меня не теснил и не связывал: я стыдился *Его* (поступая или думая дурно), но никогда не боялся, не пугался (ада никогда не боялся). [...] Бог был «дом» мой (исключительно меня одного, – хотя бы в то же время и для других «Бог», но это меня не интересовало и в это я не вдумывался), «все» мое, «родное мое». Так как в этом чувстве, что «Он – мой» [...] ³⁴⁵

Schon im ersten Kursjahr an der Universität hörte ich auf, Atheist zu sein. [...] Wie seither auch immer meine Beziehungen zur Kirchen gewesen sein mögen [...], was habe ich nicht getan, was habe ich nicht gesagt oder geschrieben, offen oder *besonders mittelbar*, was ich nicht selbst nur über Gott tat oder schrieb: so daß er mich stets erfüllte, restlos erfüllte, aber gleichzeitig den freien und energischen Gedanken in Bezug auf andere Themen erlaubte. Gott band mich nicht und er schränkte mich nicht ein: ich *schämte mich für Ihn* (wenn ich etwas dummes dachte oder dumm auftrat), doch niemals *habe ich ihn gefürchtet, bin ich erschrocken* (die Hölle habe ich nie gefürchtet). [...] Gott war mein „Haus“ (ausschließlich *von mir allein*, obwohl gleichzeitig und für andere „Gott“, doch dies hat mich nicht interessiert und darüber habe ich auch nicht nachgedacht), „ganz“ mein, „von Geburt mein Eigentum“. So mit diesem Gefühl, daß „Er – mein“ sei.

Eine weitere Entwicklungsstufe seines Denkens datiert Rozanov dann auf das Jahr 1896/1897, in welchem er auch den Entschluß realisiert, den Staatsdienst zu quittieren. Jetzt gelingt es ihm, seine Theorie auch als provokative Struktur auf gesellschaftlich allgemein gültige und nicht nur auf mit dem gesellschaftlichen Konsens konkurrierende Modelle zu übertragen. Er entwirft seine Sexuallehre und Geschlechtstheorie und setzt sie in historisch genetische Verbindung mit einer Religionstheorie, die nun, ohne bloße Synthetisierung von fremdem Material zu sein, aus verschiedensten Quellen schöpft: den Aristotelesstudien, der religiösen Ethik des Positivismus, den Erfahrungen aus den Werken von Leont'ev und Dostoevskij, und immer stärker aus der jüdischen Tradition von Mischna und Talmudkommentaren.

«Чувство Бога» продолжается у меня (без перерывов) с 1-го курса Университета: но

характер чувства, и, следов., постижение Бога изменилось в 1896-1897 г. в связи с переменою взглядов на: 1) пол, 2) брак, 3) семью, 4) отношение Нового и Ветхого Завета между собою. Но рубрика 1), 2) и 4) были в зависимости от крепчайшего утверждения в семье. Разные семейные коллизии сделали, что мне надо съехать с почвы семьи, с камня семьи. Но тут уперлась вся моя личность, не гордым в себе, а именно смиренным, простым, кротким [...]

Все время с 1-го курса университета я «думал» solo [...]³⁴⁶

Das „Gefühl für Gott“ setzt sich bei mir fort seit dem ersten Kursjahr an der Universität (ohne Unterbrechungen). Doch der Charakter des Gefühls, und folgl. das Gottesverständnis veränderten sich 1896/1897 verbunden mit der Veränderung der Ansichten in Hinblick auf: 1) Geschlecht, 2) Ehe, 3) Familie, 4) gegenseitiges Verhältnis von Neuem und Altem Testament. Dabei waren die Rubriken 1), 2) und 4) abhängig von der allerstärksten Unterstützung innerhalb der Familie. Verschiedene familiäre Zwistigkeiten verursachten, daß ich den Boden der Familie, den Stein der Familie verlassen mußte. Doch hier sträubte sich meine ganze Persönlichkeit, nicht mit dem, worauf sie stolz ist, sondern mit dem Friedlichen, Einfachen, Sanften in ihr [...]

Die ganze Zeit seit dem ersten Kursjahr an der Universität dachte ich ‚solo‘ [...]

Einen dritten wichtigen Einschnitt für Rozanovs Denken bildet das Revolutionsjahr 1904/1905. Rozanov ist inzwischen aus seiner finanziell angespannten Lage herausgetreten und hat sich als über Vierzigjähriger eine zweite Karriere als freier Publizist gemacht. Die Revolution bringt nun die Möglichkeit, bisher nur publizierte Ziele im Rahmen der politischen Umwandlung auch zu vertreten und sie vor einem breiteren Publikum zu propagieren. Rozanov beginnt, sich mit dem Problem der Popularisierung seines Denkens auseinanderzusetzen. Als konservativer Publizist begrüßt und begründet er die revolutionäre Bewegung, wirbt um Verständnis für Ausschreitungen und Studentenunruhen. Er intensiviert seine Publikationstätigkeit und schreibt nun – teilweise unter Pseudonymen wie "Varvarin" (einer Huldigung an den Vornamen seiner Frau) – mehr und auch in anderen Zeitschriften³⁴⁷, veröffentlicht dort Arbeiten zu Themen, die in *Novoe vremja* selbst für Rozanov nicht opportun waren, wie z.B. gesetzliche Absicherung der Emanzipation der Frau, die Einrichtung von selbstverwalteten Universitäten, die Reform des Religionsunterrichts usf. Erst als die revolutionäre Bewegung unterliegt, wendet sich Rozanovs Reformbegeisterung in Zynismus und damit auch gegen sich selbst. Er führt das Scheitern darauf zurück, daß die linken Streikführer jede Verbindung mit den kirchlichen und konservativen Reformkräften von sich gewiesen hätten. Im Band *Kogda načal' stvo ušlo* (Als die Autorität abgetreten war) von 1910 vereinte Rozanov später Artikel der Jahre 1905 und 1906 zum Revolutionsgeschehen. Rozanov gesteht darin sein Scheitern bei diesem Versuch der aktiven politischen und breitenwirksamen literarischen Arbeit offen ein. Die Revolution sollte auch für Rozanov den Sprung in die aktive Politik ermöglichen, doch scheiterten seine Ambitionen, wie er selbst eingesteht, gerade an seiner Bekanntheit als Publizist und daran, daß er alle Gruppen und Parteien bereits scharf

³⁴⁶Rozanov 1990, 709f. "Solo" – eventuell eine Anspielung auf die (Selbst-)Charakterisierung Stepan Trofimovič Verchovenskijs als alternder Junggeselle in Dostoevskijs *Besy*.

³⁴⁷Rozanovs Pseudonyme sind fast sämtlich durch die journalistische Praxis bestimmt. Von den 47 verschiedenen Formeln, die das Lexikon von Masanov 1960 (IV), 407 aufführt, sind die meisten gebräuchliche Namensabkürzungen ("V.V.", "V.R.", "R.V.", "R-v, V.", "R-nov), Druckfehler ("B. Rozanov") oder fiktive Diskurspositionen, die an den Text des Artikels anschließen, z.B. im Falle stilisierter Leserbriefe, die mit Ortsnamen unterzeichnet sind ("Vctlugin", "Moskvič", "Zritel", "Konstitucionalist", "Kostromič", "Peterburgskij starožil", "Petrogradskij starožil", "Staryj provincial", "Staryj čitatel"). Eine besonders originelle Unterschrift trägt ein Artikel über Solov'ev, den Rozanov mit "Mnimoupavšij so stulja" unterzeichnete; in einer Vorlesung Solov'evs über das Kommen des Antichrist soll unter Rozanov krachend der Stuhl zusammengebrochen sein; vgl. dazu auch Rozanov 1990c, 13. Wirkliche Mystifikationen im Sinne eines Autors, der unter mehreren fiktionalen Identitäten Texte erstellt hätte (etwa im Sinne F. Pessoa), finden sich auch unter Rozanovs journalistischen Pseudonymen nicht; darüber hinaus hat Rozanov nicht eine einzige seiner Buchpublikationen unter Pseudonym oder anonym veröffentlicht!

angegriffen hatte³⁴⁸. Auch für Z. Gippius, welche die Jahre nach der Revolution von 1905 in Paris lebte, – hier vom aktualisierten Standpunkt der erneuten Emigration von 1921 – läßt sich das Scheitern des aktiven Politikers Rozanov darauf zurückführen, daß seine Bemühung schon von allem Anfang an der zur Solidarität unfähigen Voreinstellung von Rozanovs Persönlichkeit scheitern mußte.

«Я еще не такой подлец, чтобы думать о морали», – говорит Розанов и начинает писать двумя руками: в «Новом времени» одно, в «Русском слове», под прозрачным и нескрывающим псевдонимом, – другое.

Обеими руками он пишет искренно (как всегда), от всей махровой души своей. Он прав.

Но совершенно прав и П.Б. Струве, печатая в «Русской мысли» рядом параллельные статьи Розанова и обвиняя его в «двурушничестве». [...]

В Петербурге же, после «половиной» революции, многие вообразили, что можно что-то «делать», во всяком случае, тянулись к активности.

О Розанове ходило тогда много слухов, вернее сплетен, [...] ³⁴⁹

„Ich bin noch kein solcher Lump, daß ich über Moral nachdenken müßte“, sagt Rozanov und beginnt mit zwei Händen zu schreiben: in „Novoe vremja“ mit der einen, in „Russkoe slovo“ unter durchsichtigem und nichts verbergendem Pseudonym mit der anderen.

Mit beiden Händen schreibt er feurig (wie immer), aus seiner vollen reaktionären Seele. Er hat recht.

Doch vollkommen recht hat auch P.B. Struve, der in „Russkaja mysl““ nebeneinander parallele Artikel Rozanovs abdruckt und ihn der „Doppelzüngigkeit“ bezichtigt. [...]

Nach der „halben“-Revolution [von 1905] dachten damals auch viele in Petersburg, daß man etwas „tun“ könne, auf jeden Fall zog es sie zu Aktivitäten.

Über Rozanov kursierten damals viele Gerüchte, oder richtiger Klatsch [...]

Rozanov schrieb 1904 bis 1906 in verschiedenen Zeitungen, darunter gleichzeitig in der Petersburger Tageszeitung *Novoe vremja* und in der Moskauer Tageszeitung *Russkoe slovo*. Jene war großbürgerlich-konservativ, diese liberal, kulturellen Neuentwicklungen sehr aufgeschlossen, aber auch kirchentreu. Als Kritiker von *Russkoe slovo* verstand sich die Monatszeitschrift *Russkaja mysl'*, die in Petersburg erschien und bürgerlich-liberale und vor allem stark kirchenkritische Ansichten vertrat³⁵⁰. Wenn sich nun Struve in *Russkaja mysl'* kritisch über Rozanovs Tätigkeit äußert, entspricht das der Position der Monatsschrift im Konkurrenzkampf des politischen und publizistischen Diskurses³⁵¹. Struve versucht, im Rahmen eines persönlichen Angriffs³⁵², Ausschnitte

³⁴⁸Vgl. Rozanov 1904, 23f.

³⁴⁹Gippius 1991, 142.

³⁵⁰Vgl. Fridlender 1958 und den Kommentar in Rozanov 1990, 876. Hier wird auch wieder der oft bemühte Antagonismus zwischen der religiösen Hauptstadt – Moskau – und der weltlichen Hauptstadt – Petersburg – sichtbar, mit dem selbst die Presse Identität erzeugt.

³⁵¹Gippius bezieht sich auf den Artikel "V.V. Rozanov – bol'šoj pisatel' s organičeskim porokom" (V.V. Rozanov – ein großer Schriftsteller mit organischem Laster) in *Russkaja mysl'* 11 (1910). Aus diesem Artikel leitet sich auch Šklovskijs Behauptung her, es gebe einen "schwarzen" und einen "roten" Rozanov, der sich vielerlei Pseudonyme bedient habe und sogar gegen sich selbst polemisiert habe; vgl. Šklovskij 1990, 127.

³⁵²Crone 1978, 138 spricht von "fierce attack on Rozanov of absolutely no value to the literary scholar". Für den Literaturhistoriker ist diese Arbeit dagegen receptionshistorisch außerordentlich aufschlußreich. Šklovskij und Gippius sind nur die Ausgangspunkt einer Tradierung dieses Rozanovbilds, das sich stereotyp bis in die jüngsten Darstellungen (vgl. Stammler in Rozanov 1963, Schlögel 1988) wiederholt, ohne mit Beispielen illustriert worden zu sein. Aufschlußreich ist auch, daß die Bibliographie der Rozanovsekundärliteratur bei Gollerbach 1922, 105-110, die auch entlegenste Rezensionen aufführt, die Arbeiten Struves nicht vermerkt! Rozanov hat in einem Brief vom Februar 1918 an Struve bei diesem um Verständnis für seine Arbeit gebeten, die er mit seiner materiellen Bedürftigkeit erklärt. Er hält allerdings daran fest, daß hinter allem von ihm verfaßten ein kongruentes Programm (edinnaja programma) steht. Im übrigen bittet er Struve provokant und ehrlich um die Möglichkeit, etwas für *Russkaja mysl'* oder *Russkaja svoboda* schreiben zu dürfen, nur um an ein wenig Geld zu kommen; abgedruckt in Rozanov 1990, 680ff.

aus verschiedenen Texten Rozanov gegeneinander ins Feld zu führen. Besonders bemüht sich Struve darum, Rozanovs "moralische" Unzuverlässigkeit herauszustellen, und das Bild eines Autors zu präsentieren, der nur in zynischer Absicht ("für Geld") schreibe, aber nichts vom Vorgetragenen selber vertrete. Andererseits wird Rozanov auch von Struve des politischen Extremismus (egal ob des rechten oder linken) bezichtigt, um ihn jeweils für die Leser in *Russkoe slovo* und *Novoe vremja* verdächtig zu machen. Struves eigentlich wenig brillanter, argumentativ in sich selbst widersprüchlicher und offensichtlich pressepolitisch motivierter Angriff auf Rozanov hat, wie sonst kein zweiter, in die Rezeptionsgeschichte des Autors hineingewirkt. Davon, daß Rozanov in den beiden Zeitschriften zwei verschiedene, einander widersprechende Positionen durchgehend erichtet hätte, kann keine Rede sein (und auch Struve suggeriert das nur in seinem Kommentar, zeigt aber bloß, daß Rozanov in beiden Zeitungen abwechselnd verschiedene Positionen eingenommen hat). In *Novoe vremja* war Rozanov Leitartikelschreiber und Feuilletonist, in *Russkoe slovo* dagegen, unter einem Pseudonym, als Kolumnist beschäftigt. Daß dieses Pseudonym (Varvarin) so durchsichtig war, verdankte sich, glauben wir Z. Gippius, sicher nicht dem Namen, sondern der Tatsache, daß dort unverwechselbar Rozanov seine Ansichten präsentierte. Denn der Stil beider Zeitungen und der publizistischen Genres war grundsätzlich verschieden. In *Novoe vremja* wandte sich Rozanov an ein hochgebildetes Publikum und konnte seine Ansichten im Rahmen von oft polemischen Auseinandersetzungen oder Rezensionen in eine, wenn auch vielleicht nur tendenziell dargestellte Debatte einfließen lassen. In *Novoe vremja* schrieb Rozanov einen sprachlich hohen und komplexen Stil³⁵³. In *Russkoe slovo* dagegen verfaßte Rozanov kurze Texte, die auch zum Zwecke der Popularisierung seiner Ansichten dienen sollten. Rozanov bezog sich dabei weniger auf andere Publikationen (oder gar Bücher), sondern vor allem auf die politische und soziale Debatte der Zeit, z.B. zum Ehescheidungsrecht, zu den Revolutionsereignissen, dem Japankrieg von 1905/1906, zur Fragen der nachrevolutionären Reformen (Strafrecht, Eigentumsrecht, Schulpolitik usw.) In die Sammelbände *V mire nejasnogo i nerešannogo*³⁵⁴ und *Kogda načalstvo ušlo*³⁵⁵ gehen jeweils Artikel aus beiden Zeitungen ein, ohne daß behauptet werden könnte, hier stoße man auf Hervorbringungen der "Doppelzüngigkeit".

Rozanov hoffte, zumindest bis zu den Reformen nach der Revolution von 1905 und der Niederlage im Japankrieg 1906, daß seine Arbeit sich wegen ihrer denkerischen Qualität in die politische Wirklichkeit umsetzen lasse. Dies betraf in erster Linie seine pädagogischen Invektiven zur Reform des Schul- und Universitätswesens, sowie seine Darlegungen zur Familienfrage, die nicht nur kirchenpolitische und dogmatische, sondern vor allem auch juristische und sozialpolitische Konsequenzen verlangten³⁵⁶. Rozanov hatte keinerlei reelle Aussichten, in einer Organisation oder Partei zu reüssieren; in den konservativen Gruppierungen, die ihm Heimstatt bieten hätten müssen, war er mehrheitlich nicht zu vermitteln (schon durch seine Sozialisation und seine Eheverhältnisse, hinzu kam noch sein Antimilitarismus). Eine klerikale Partei, welche die Interessen des niederen Adels, der Großbauernschaft und des provinziellen Bürgertums vertreten hätte (vergleichbar mit dem deutschen „Zentrum“) gab es in Rußland nicht. Mit den liberalen Positionen

³⁵³Zur Frage des Stils und der Stilhöhenlehre in der russischen Literatur der Moderne vgl. Eshelman 1993; zu Lomonosov als Quelle vgl. Murašov 1993, bes. 38-48.

³⁵⁴Enthält die Artikel bis 1904, erschienen mit der Jahreszahl 1904 im darauffolgenden Jahr in Sankt Petersburg. Rozanov nennt den Band "Glavnaja idejnaja kniga" (im Deutschen sinngemäß wiederzugeben als: Das programmatische Hauptwerk); Rozanov 1990, 711.

³⁵⁵Enthält ausgewählte Artikel der Jahre 1905 und 1906; erschienen Sankt Petersburg 1910.

³⁵⁶Rozanov hat auch später immer wieder Vorschläge für solche praktikablen politischen Konzeptionen gemacht oder zumindest wiederholt; vgl. *Semejnyj vopros v Rossii* und die Ausgabe 1913 von *Ljudi lunnogo sveta*, jeweils mit den Kommentaren für Juristen und Mediziner.

der Mehrheit der Kadettenpartei konnte Rozanov sich nicht identifizieren. Mit fast allen wichtigen Politikern der Kadettenpartei hatte sich Rozanov darüber hinaus bereits vor der Revolution in Polemiken verstrickt. Die von Nikolaj II. ab 1907 entmachtete Duma hat Rozanov späterhin auch nicht mehr als erstrangige politische Kraft angesehen. Andererseits kann man nicht behaupten, Rozanov hätte das Parlament und jede Form des Parlamentarismus verachtet³⁵⁷. Im Gegenteil, seine Angriffe auf Politiker wie Vitte oder V.D. Nabokov sind eher aus Verzweiflung darüber entstanden, daß es diesen nicht gelang, die Entmachtung der Duma zu verhindern³⁵⁸. Rozanov mußte andere Möglichkeiten nutzen, wollte er sich gesellschaftlichen Einfluß verschaffen. Das geschah auf drei Ebenen:

– Durch den beruflichen, und d.h. vor allem auch den kommerziellen Erfolg des Journalisten Rozanov.

– Durch die konsequente Propagierung und Übertragung der eigenen Persönlichkeit als Norm für die Bereiche des Privaten und des Staatlichen, nach Maßgabe eines Denkens in Präzedenzfällen.

– Durch einen kreativen, innovativen Umgang mit den formalen Mitteln (politischer, theologischer u.ä.) Propaganda wie Broschüren, auf Schlagworte verkürzte Titel, Kürzesttexten, Pamphleten, Polemiken.

Dem letzten Punkt vor allem galt die Bewunderung vieler Leser für den Denker Rozanov nach 1906. Rozanovs große Ambition, zu allen wichtigen literarischen, kulturellen und politischen Themen Stellung zu beziehen, die Dreistigkeit, mit der er von seiner publizistischen und literarischen Position aus immer wieder in die gesellschaftliche Debatte eingriff, und als Konsequenz davon die hohe und stetige Produktivität zeichnen ihn vor allem aus. Dies gilt auch für *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja*; kein Werk der russischen Literatur seit Gercen griff derart explizit und unverbrämt mehr oder minder alle Fragen der politischen und gesellschaftlichen Aktualität auf. Auch Šklovskij, dessen Interpretation Rozanov auch der nachrevolutionären Generation der frühen zwanziger Jahre zur Rezeption vorschlug, sieht keinesfalls von den Inhalten von Rozanovs Literatur ab, wenn er vor allem dessen Präsentation in den Ausgangspunkt seiner Betrachtung stellte³⁵⁹. Indem Šklovskij Rozanovs Denken implizit handhabt, unterstreicht er eher die Kraft, die von diesen Positionen ausging, selbst als die unmittelbare Tagesaktualität Rozanovs Positionen weithin überholt hatte. Šklovskij behandelt Rozanov keinesfalls nur „inhaltlich“ als überholte Erscheinung – gerade „formal“ versucht er ihn ja in die Position eines Fortsetzers der literarischen Tradition des 18. Jahrhunderts zu drängen. Die Implizitheit von Šklovskijs Argumentation ist jedoch nur verständlich, wenn man sie im historischen

³⁵⁷ Vgl. Rozanovs Entgegnung auf diese Vorwürfe in 1991b, 93ff. Rozanov nennt als legitimes Prinzip des Parlamentarismus die "Wechselseitigkeit" (*obojudnost'*) von Exekutive und parlamentarischer Kontrolle, die sich nicht zugunsten eines parlamentarischen "Cäsarismus" verschieben dürfe.

³⁵⁸ Vgl. z.B. den sehr polemischen Abschnitt Rozanov 1990, 567, der u.a. einen Angriff auf P. B. Struve enthält, den Rozanov „unter der Gürtellinie“ führt: "Струве спит только с женою, а я – со всеми (положим): и между тем он даже не муж жены своей, и не мужчина даже, а транспарант, напр., «по которому хорошо писать», или гирия на весах, «по которой можно хорошо свесить». А я – все-таки муж, и «при всех» – вернейший одной." (Struve schläft nur mit seiner Ehefrau, aber ich [sagen wir mal] mit allen: und dabei ist er sogar nicht einmal der Mann einer Frau, sogar nicht einmal ein männliches Wesen, sondern nur ein durchsichtiges Linierpapier, z.B., „auf dem man gut schreiben kann“, oder ein Gewicht auf einer Waage, „mit dem man gut messen kann“. Aber ich bin trotz allem ein Ehemann, und „trotz aller“ – treuer einer einzigen.) Struves Regierungspolitik wird hier mehrfach metaphorisiert zur Zielscheibe. Der Adelige verpflichtet sich zur bürgerlichen Ehe und zerstört damit den eigentlichen Begriff des "Ehemanns" (*muž*), den er als Konservativer zu vertreten hätte. Vor allem aber wird er mit jenem Motiv des Linierpapiers (*transparant*) verbunden, das in *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* immer wieder als Schreibmaterial für plötzliche, „genial“ inspirierte Einfälle herausgezogen wird. Auf dem Linierpapier schlägt bei Rozanov die Vision durch. Struve dagegen wird auf ein Linienpapier reduziert, das lediglich anderen Menschen mit Willen dazu dient, etwas korrekt aufzuschreiben und pedantisch festzuhalten.

³⁵⁹ Vgl. Šklovskij 1990, 124f. Zum Sujet kommt Šklovskij erst in seinem vierten Kapitel, ebd., 131ff.

Kontext sieht. Für den von Šklovskij imaginierten impliziten Leser der frühen zwanziger Jahre waren alle inhaltlichen Anspielungen, die erwähnten Personen und Zeitumstände, die politischen usw. Debatten noch selbstverständlicher Hintergrund und nicht mühsam zu rekonstruierendes historisches Wissen³⁶⁰. Šklovskij lobt den unerbittlichen Häretiker gegen „formale“ und „inhaltliche“ Konventionen in der Literatur. Er ist hingerissen vom stupenden Schreibhandwerk des Autors Rozanov, das eben nicht auf ein geschlossenes System zielt, sondern ein solches konsequent verfehlt, indem es mit einer Vielzahl montierter Diskurse allen feststehenden Kategorien nicht nur ausweicht, sondern ihnen formal und gattungstypologisch nicht widerlegbar entgegenarbeitet³⁶¹. Die "Genialität" Rozanovs sieht aber auch Šklovskij vor allem in Rozanovs aktuellem Denken, den neuen Themen, wenn er auch Rozanovs fundamentale Präntention zurückweist, grundsätzlich etwas Besonderes (da Adeliges, aber nicht Aristokratisches) zu sein. Šklovskij charakterisiert das Werk Rozanovs um 1910 sehr deutlich, wenn er darauf verweist, daß dieser neue Themen in die Literatur eingeführt habe. Es sind Themen der Alltäglichkeit und, ignoriert man den Kontext, vor allem unpolitische Themen. Dem Rückzug in das „Gut“ des Privaten wird die politische, ideologische Dimension entzogen, um ein neues literarisches "Thema" – symptomatischerweise auch ein *m u s i k a l i s c h e r* Terminus – zu gewinnen:

Розанов ввел новые темы. Почему он их ввел? Не потому что он был человек особенный, хотя он был человек гениальный, то есть особенный; законы диалектического самосоздания новых форм и привлечения новых материалов оставили при смерти форм пустоту. Душа художника искала новых тем.

Розанов нашел тему. Целый разряд тем, тем обыденщины и семьи.³⁶²

Rozanov führte neue Themen ein. Warum führte er sie ein? Nicht deshalb, weil er ein besonderer Mensch gewesen wäre, obwohl er ein genialer Mensch war, d.h ein besonderer; die Gesetze über das dialektische Selbstbewußtsein neuer Formen und die Hinzuziehung neuer Materialien hinterließen, unter dem Eindruck des Todes der Formen, Leere. Die Seele des Künstlers suchte neue Themen.

Rozanov fand ein Thema. Eine ganze Reihe von Themen, Themen der Alltäglichkeit und der Familie.

Rozanovs Verfahren der Verfremdung, das ist Šklovskij selbstverständlich, bedingt nicht nur Sujet-Strukturen von Rätsel und (Auf-)Lösung und die rhetorischen Strukturen im Sujet – wie Intrige, Taktik, Schmeichelei –, sondern vor allem die Faszination seiner "Themen" und ihrer denkerischen Ausarbeitung. Trotzdem ist auch die Rede vom "Genie", sowie, wenn auch negatiert, von "Gesetz" und "Dialektik". Der Formalist und nach und neben ihm auch eine Reihe von (im breitesten Sinne des Terminus) „akmeistische“ Avantgardisten wie Kuzmin, Mandel'stam und die Achmatova³⁶³ begreifen als Leistung von Rozanovs Denken vor allem seine exzentrisches Festhalten an einzelnen Ideen, die vielfach verwertet und entfaltet werden in einem singulären, jenseits aller literarischen Programme unverwechselbaren Prosastils welcher auch nicht mehr an literarische Gattungen gebunden ist.

³⁶⁰Vielleicht liegt darin auch ein Grund, daß Šklovskij nach 1925 nicht mehr versucht hat, diesen frühen und grundlegenden Aufsatz wieder zu veröffentlichen oder ihn umzuarbeiten.

³⁶¹Šklovskijs Aufsatz über Rozanov zeigt auch deutlich, daß die erst jüngstens von D. Rancour-Laffriere 1992, 337 wieder in die Diskussion geworfene These, der (frühe) Formalismus hätte keine Theorie der "literarischen Person" entwickelt, nur auf Unkenntnis der Texte beruhen kann. In Šklovskijs Text ist es gerade auffällig, mit welcher ausschließlicher Konzentration sich die Lektüre der Rekonstruktion der Biographie der literarischen Person ("literaturnaja ličnost"), dem autobiographischen und authentischen Ich der Figur Rozanov zuwendet.

³⁶²Šklovskij 1990, 126.

³⁶³Gumilev dagegen lehnte Rozanov als "unbegabt" und von Suvorin protegierten, sich stilisierenden Gottesnarren ab, wie Gollerbach 1991, 107 überliefert; vgl dazu auch Gröbel 1993c, 196.

Michail Kuzmin bemerkt (im Rozanov imitierenden "skaz"-Diskurs seiner fiktiven Kritikerfigur "Petr Otšel'nik") im Almanach *Petrogradskie večera* von 1914:

Вот еще предмет недоумения для всех не тщеславных тупиц и не лабазников: как остаются в тени, а если и оцениваются, то вовсе не за все то, за что достойны, такие крупные и русские писатели, как В. Розанов и Алексей Ремизов?³⁶⁴

Hier noch ein Gegenstand, über den sich alle verwundern werden, die keine eitlen Dummköpfe und keine Schwätzer sind: wie konnten solch herausragende und russische Schriftsteller wie V. Rozanov oder Aleksej Remizov im Schatten stehen bleiben, oder, wenn sie gewürdigt wurden, dann längst nicht für alles das, für das sie gewürdigt werden mußten.

Auch das Interesse von A. Achmatova richtet sich auf die inhaltlichen, politischen, ideologischen und denkerischen Aspekte von Rozanovs Schriften. Sie bemerkt zu Lidija Čukovskaja am 17. Januar 1940, auf die Frage, ob sie Rozanov gekannt hätte:

«Нет, к сожалению нет. Это (Розанов) был человек гениальный. Мне недавно Надя, дочь его, говорила, что они все любили мои стихи и спрашивали у отца, знал ли он меня. Он не знал меня и, кажется, стихов моих не любил, зато очень любил Мариэту Сиганян: "Девы нет меня благоуханней". А я у него все люблю, кроме антисемитизма и половой теории.»³⁶⁵

„Nein, leider nicht. Das (Rozanov) war ein genialer Mensch. Mir hat kürzlich Nadja, seine Tochter, erzählt, daß sie alle meine Gedichte liebten und ihren Vater gefragt hätten, ob er mich kenne. Er kannte mich nicht, und liebte allem Anschein nach meine Gedichte nicht. Dagegen liebte de Mariéta Siganjan: "Keine Jungfrau ist wohlriechender denn ich". Aber ich liebe alles bei ihm, abgesehen vom Antisemitismus und der Geschlechtstheorie.“

Achmatova läßt sich während der Arbeit an ihrer *Poëma bez geroja* (Poem ohne Held) von der Čukovskaja Rozanovausgaben besorgen, die, vor allem im ersten Teil der Dichtung, intertextuelle Spuren hinterlassen haben. Mandel'stam schließlich hat Rozanovs nicht nur in seinen Essays ("O sobesednike"; "O prirode slova") gedacht, sondern zahlreiche der Themen Rozanovs als Motive in seine intertextuellen Poetik eingearbeitet, ohne allerdings die Quelle zu markieren. Viele Anspielungen auf Rozanov, die sich eventuell in seinem Werk verbergen, sind in der Forschung sehr eingehend untersucht worden³⁶⁶. Daß die Akmeisten auch von den ethischen Traditionen und Konsequenzen von Rozanovs „Weltanschauung beeinflusst“, oder auch nur unbewußt angezogen und fasziniert worden sein könnten, wäre eine These, die auf der Grundlage der vorliegenden motivologischen Untersuchungen sehr genau geprüft werden müßte³⁶⁷. Schwierigkeiten bieten hier vor allem Gumilevs fanatischer Monarchismus, der mit Rozanovs politischer Position und mit seiner Literatur nicht vereinbar war und die "tragische Erkenntnis" (R. Gul'), daß die Revolution von 1917 die eventuelle Faszination des Apokalyptischen zur Makulatur machte, indem sie den oppositionellen Intellektuellen andere primär wirksame Mechanismen politischer Gruppenbildung (etwa Emigration/Nichtemigration) aufdiktierete³⁶⁸. Andererseits ist es möglich, daß vor allem die Interpretation Rozanovs durch V.N.

³⁶⁴Kuzmin 1989, 389. Das Pseudonym "Otšel'nik" (Eremit) versteht sich offensichtlich als Hommage auf *Uedinennoe*. Kuzmin benutzt für gewöhnlich keine Pseudonyme.

³⁶⁵Čukovskaja 1984, 64.

³⁶⁶Vgl. zur Lyrik O. Ronen 1983 (alle verstreuten Anmerkungen zu Rozanov sind durch das Register leicht aufzufinden) und zur Prosa Bonolla 1992, 224ff (zur "domašnost'"), 279ff (zum Motiv "smert'"); 350ff (zur Technik der "ornamentalen Prosa") und 364ff (zur "jüdischen Frage")

³⁶⁷Zum Problem dieser über die intertextuelle Analyse hinausgehenden Form der "Einflußforschung" vgl. die Konzeption von "Weltanschauung" durch Berdjaev 1925 und die Tradition einer "ochrannaja gramota" (Gogol', Dostoevskij, Rozanov, Mandel'stam) bei Segal 1981.

³⁶⁸Vgl. dazu sehr aufschlußreich die Äußerungen von G. Adamovič zu Rozanov aus dem zwanziger und frühen dreißiger Jahren (gesammelt in Adamovič 1967) und die Bemerkungen von R. Gul' 1958 zur Beziehung Rozanov – Georgij Ivanov.

Il'in nach dem Tod Gumilevs eine wichtige Anregung zur Entwicklung der akmeistischen Widerstandshaltung und des akmeistischen Konzepts der ethischen Wertschöpfung für Texte in den zwanziger und dreißiger Jahren war. Über Il'in, eine der interessantesten Gestalten in der russischen Philosophiegeschichte und einen Pionier des Freudianismus in Rußland, liegt bisher keine zusammenfassende kritische Untersuchung vor³⁶⁹, so daß hier weniger auf konkrete Forschung als vielmehr auf die Bedeutung der Person verwiesen werden muß.

Außer Zweifel steht die Wirkung Rozanovs in den frühen zwanziger Jahren auf mehr oder minder alle wichtigen, sich im Anschluß an die revolutionären Wirren neu formierenden literarischen Richtungen. Diese Wirkung kann nicht als Affirmation eines Vorbild rekonstruiert werden, sondern bildet ein Musterbeispiel für die Formalisierung von literarischen Motiven, vor allem aber der Formalisierung der Literarizität selbst. Rozanov vermochte nicht nur die problematisch gewordene Trennung zwischen fiktionalen und halb-fiktionalen Gattungen, wie sie die Formalisten so sehr beschäftigt hatte, ohne Schwierigkeiten aufzuheben, sondern auch diejenigen zwischen einem spirituellen und einem auf das Konkrete und Alltägliche ausgerichteten Denken innerhalb der nun ideologisch belasteten religionsphilosophischen Debatte. Selbst die einzelnen Abschnitte oder "Blätter" von *Uedinennoe* oder *Opavšie list'ja* sind zwar sowohl als Dokumente politischen und spirituellen Denkens, aber auch als Alltagsgegenstände (Papiere, Pantoffeln, Geld usw.) funktionalisiert. Die extreme Unterschiedlichkeit der einzelnen Texte ist immer sowohl thematisch als auch gegenständlich-materiell schwer zu steigern. Die Abfolge gehorcht weder einer Systematik des Kontrasts, noch der von thematischen oder gegenständlichen Gruppierungen; es gibt auch keinerlei regelhafte Korrelation zwischen qualitativer Bedeutsamkeit für den Gesamttext (wenn es einen solchen überhaupt noch gibt) und Denken. Der Umfang der Aufzeichnung sagt nichts über deren Bedeutsamkeit als Gegenstand oder als Dokument des Rozanovschen Denkens. Immer wieder wird auch ein Chiasmus zwischen diesen beiden axiologischen Systemen erzeugt: Während im „logischen“ Denken für gewöhnlich jener Satz als der beste gilt, der einen Sachverhalt in der kürzest möglichen Form[el] zureichend erfaßt, ist die Bedeutung der Gegenstände von ihrer Größe, von ihrer Anhäufung bestimmt³⁷⁰. Rozanov verkehrt dieses Verhältnis in sein Gegenteil. Der kleinste zureichende Gegenstand wird emphatisiert: Nicht die Bibliothek, sondern ein Buch, ein Blatt Papier, ein minimaler Ausschnitt einer wirklich schönen Handschrift. Dagegen werden Gedanken nach ihrer Quantität beurteilt. Nicht wer das Richtige denkt, sondern wer möglichst viel denkt, reüssiert in Rozanovs Konzeption. Die Gegenstände werden bei Rozanov „auf den Punkt gebracht“, auf jenes berechnete Mindestmaß an Zeichen reduziert, das sie ausmacht: die "točnost" der Gegenstände³⁷¹. So stehen die Kürze der einzelnen Einheiten und die Riesenhaftigkeit des Gesamtgebäudes dieser "(Papier)körbe" (korob)³⁷² nicht im Widerspruch. Das Buch bildet gleichsam nur die Fassade, eine anachronistische Form wie die Häuserfassaden in jenen historistischen

³⁶⁹Vgl. Ètkind 1993, 94ff zur Geschichte der Psychoanalyse in Rußland. Il'ins Einleitung zur Pariser Rozanovausgabe von 1927 verweist als Text auf frühere Arbeiten und vor allem Vorlesungen Il'ins zu diesem Thema; vgl. auch Il'in 1964, 78ff. Interessant ist auch, daß Il'in von den Anhängern einer im weitesten Sinne religionsphilosophischen Interpretation Rozanovs innerhalb der russischen Emigration mit Schweigen übergangen wird; vgl. dazu das Vorwort von Ivask in Rozanov 1956, 8f. Die in den neuerdings erschienenen bzw. erscheinenden Ausgaben Il'in 1993 und 1993b gesammelten Texte enthalten jedoch nur wenige und unspezifische Verweise auf eine beständige Beschäftigung des Philosophen mit den Arbeiten Rozanovs.

³⁷⁰Rozanov 1886, 43ff.

³⁷¹Rozanov 1990, 317f.

³⁷²Dafür ist auch die Herstellung des Korbs als Flechtwerk ("pletenic") von Bedeutung. Die Verflechtung des linearen Materials zum Raum-Gegenstand bildet ein strukturelles Äquivalent zum Aufbau der Werkform.

Stilmischungen der Petersburger Architektur der Jahrhundertwende, hinter denen sich doch immer ein und dieselbe alltägliche Wohnwelt genormter Mietskasernen und Hinterhöfe verbirgt³⁷³. Der "Korb" selbst ist ein Einrichtungsgegenstand der modernen „zivilisierten“ Bürowelt, der Topographie des Schreibtischs der Beamten und Abschreiber wie Akakij Akakievič³⁷⁴ und Makar Devuškin – jener „Mantel“, aus dem auch Rozanovs Literatur hervorgekommen ist. Diese Literatur sammelt sich im Papierkorb an, während auf dem Schreibtisch die publizistische Kopistenarbeit geleistet wird. Rozanovs "Literatur" ist Abfall seiner beruflichen Tätigkeit als Publizist, es sind jene kleinen Notate, die nicht in die Artikel eingehen und sich im heimischen Papierkorb ansammeln. Zwar bot Rozanov damit z.B. Šklovskij keine entsprechend zu affirmierende Ideologie, doch immerhin eine radikale Theorie des Denkens von Kunst als eines aus dem Widerstand gegen das Bestehende Kunstgriffe produzierenden Motors einer Fortentwicklung ästhetischer Dominanten. Literatur ist Teil eines Regelkreises, eines morphologisch zu begründenden Werdens und Vergehens von Material. Der Abfall der Blätter ist die literarische Ernte der Saison, aber er schafft auch Platz für die Erneuerung in der nächsten Saison. Rozanov bekämpft das Sterben moralisch³⁷⁵ und kalkuliert doch ästhetisch mit ihm. Dem entspricht die avantgardistische Forderung nach Löschung, Umbau oder Überformung des alten Materials durch die Revolution, welche heldenhaft ihr eigenes Vernichtetwerden durch die nächstfolgende Generation schon mit einbeziehen mußte. Dieser dialektische und pragmatische Schritt würde jedoch nicht von der avantgardistischen Dichtung selbst, sondern nur von der Theorie des Formalismus auch realisiert³⁷⁶. Die Revolution institutionalisierte auch den avantgardistischen Impuls: Dieser Satz kann als Koinzidenz, Banalität, Unwahrheit usf. gelesen werden³⁷⁷. Doch gerade am Beispiel Rozanovs hätte Šklovskij illustrieren müssen, wie sehr der Impuls der Erneuerung vom Bewußtsein seines Ausgelöschtwerdens gekennzeichnet war³⁷⁸. Der Rückzug auf eine Position der Schwäche bezeichnet bei Rozanov auch das Vertrauen auf deren Widerstandsfähigkeit. Anhänger der Theorie der permanenten Revolution hätten Rozanovs Technik zwar als "Kunstgriff" (priem) bestaunen, nicht jedoch dessen Intention und wissenschaftliche Notwendigkeit erkennen können, die pragmatisch an einen moralisch zu überzeugenden Rezipienten gerichtet war. So sehr man die Mittel bewunderte, so wenig vermochte man, den Inhalt abstrahiert darzustellen oder ihn in eine zweite, die eigene oder gar in eine Meta-Sprache zu übersetzen, um zu einer adäquaten kritischen Darstellung durchzudrin-

³⁷³Vgl. die Kritik konservativer Intellektueller bereits seit den 60er Jahren (Dostoevskij, Grigor'ev) an den neugebauten Wohnvierteln der Großstädte, die auch bei Rozanov immer wieder aufscheint; vgl. Rozanov 1990, 298 und das Buch von Schlögel 1988, das Rozanovs Werk in den Kontext der Entwicklung Petersburgs zur modernen Großstadt integriert.

³⁷⁴Vgl. dazu den Rozanovs Aufsatz "Kak proizošel tip Akakija Akakieviča?" (Wie kam es zum Typus des Akakij Akakievič) in *Russkij Vestnik* vom März 1894 und Rozanov 1990, 573. Kommentierend dazu Erofeev 1987. Vgl. auch den 1912 geplanten, dann aber nicht erschienenen Band "Činovnik. Očerk gosudarstvennosti" (Der Beamte. Skizze der Staatlichkeit), in dem Rozanov seine Beiträge aus *Russkoe slovo* und *Novaja slova* über das Beamtentum und das Rangsystem sammeln wollte; Rozanov 1990, 495.

³⁷⁵In dieser Hinsicht erinnert sein bedingungsloses „Engagement“, sein Aufruf zum unbedingten Widerstand gegen den Tod, an die Aphoristik *Die Provinz des Menschen* von E. Canetti 1976. Canetti war in den späten zwanziger Jahren, auf dem Höhepunkt seiner Begeisterung für K. Kraus, als Mitarbeiter des Malik-Verlags eng mit I. Babel' befreundet und lernte über diesen die wichtigsten Publikationen der neuesten russischen Literatur kennen.

³⁷⁶Ansätze dazu finden sich in Šklovskijs Arbeiten zur Filmopoetik, die aber immer von der These einer Perfektionierung der medialen Mittel innerhalb von einem System ausgehen; vgl. Šklovskij 1966, 117f. Vor allem R. Jakobsons Bemerkung in "Novejšaja russkaja poezija" von 1921 erinnert Majakovskij an die Konsequenz seiner eigenen Forderung, nicht an Traditionen anzuknüpfen.

³⁷⁷Über den psychologischen Impuls und die ethische Dimension dieses Vorgangs ist in den achtziger Jahren viel spekuliert worden; vgl. dazu Groys 1988, 18ff der auch die Beiträge von Papernyj und K. Clark referiert.

³⁷⁸Vgl. Rozanov 1990, 360.

gen. Ohne die strukturellen Ähnlichkeiten der Position zu bemerken, ging man von der These aus, daß das Rozanovsche Gedankengebäude, soweit überhaupt von Belang, sich in seiner Präsentation erschöpfe, hinsichtlich des „Gehalts“ aber banal und primitiv gewesen sei³⁷⁹. Vor allem durch Šklovskijs Beitrag (und dessen Republikation im Jahr 1925) aber gelang es, Rozanov in der innerrussischen ästhetischen Diskussion präsent zu halten. Das Interesse an Rozanov in der Emigration erwachte erst Anfang der dreißiger Jahre und beruhte, wie G. Adamovič zurecht feststellte, auf einer Entwaffnung des ideologischen Gegners mit bereits historischen Argumenten³⁸⁰.

Šklovskij reduzierte die Darstellung von Rozanovs Denken auf die Rekonstruktion eines Mechanismus nach der Art des Pavlovschen Schemas von Reizauslösung ("zagadka") und bedingter Reaktion ("razgadka"). Rozanov hatte vom Sujet gleichsam nur noch die Maschine übernommen, eine Maschine die kein sekundäres Produkt mehr herstellte, sondern die sich selbst reproduzierte. Dies betrifft nicht zuletzt die literaturspezifischen "Themen" wie Presse, literarischer Markt, Lohnverhältnis und Abhängigkeitsverhältnis von Schriftstellern usf., mit deren Ausarbeitung Rozanov durchaus als Vorläufer des Formalismus betrachtet werden kann. Šklovskij hat diese "Themen" bei Rozanov vorgefunden, ohne jedoch näher auf Rozanovs Analysen einzugehen. Daß Šklovskij diese literatursoziologischen Komponenten seines Gegenstands im Rozanovessay von 1921 noch nicht entsprechend gewürdigt bzw. dem Augenmerk auf die Fragmentarisierung von Sujetlinien vor allem autobiographischer Art untergeordnet hat, ist historisch erklärbar. Als der Formalismus später zu literatursoziologischen Fragestellungen überging, war ein Gespräch über den politischen Reaktionär Rozanov auch in dieser Hinsicht nicht mehr möglich³⁸¹. Auch dies ist eine Offenlegung der dominanten ideologischen und politischen Aspekte von Rozanovs Denken, dem auch die Formalisten durch einen Rückgriff auf dessen diskursive Struktur nicht zu entkommen vermochten. Auf eine geheimnisvolle Weise existiert in Rozanovs Denken bereits eine Voreinstellung, die sogar die Bewunderung der Formalisten hinterging. Rozanov wollte nicht vermittelbar sein – und dieses Nicht-Vermittelbarsein-Wollen war letztlich nicht vermittelbar³⁸². Darin lag denn auch die Qualität des Affronts. Ein ethisches Problem wird in ein ästhetisches Verfahren „umgemünzt“. So wenig Šklovskij also Rozanovs eigentlicher Intention nahe kam, so deutlich gelang es ihm doch, das Prinzip der Rezeption von Rozanovs Literatur im Kontext der frühen zwanziger Jahre herauszuarbeiten und darin die prototypische Realisation formalistischen Umgangs mit Texten angelegt zu sehen.

Es lassen sich also aus der Position der frühen Rezeption zusammenfassend mehrere, aufeinander aufbauende Phasen von Rozanovs Denken voneinander abtrennen, die jeweils an einen bestimmten dominanten Diskurs gebunden sind und damit auch eine bestimmte Rezeptionstendenz lenken.

– Nach dem Entwurf der grundsätzlichen Theorie noch während der Universitätszeit bemüht sich Rozanov um eine kohärente logische Ethik und Erziehungslehre durch eine Philosophie des Verstehens. Diese erste Phase ist gekennzeichnet durch die strenge Trennung verschiedener Fachsprachen (der abstrakt logischen, der literaturkritischen, der kirchenkritischen) und eines sehr zurückgenommenen, aber kaum selbstkritischen privaten Diskurses, der im ambitionierten Briefwechsel und in den Darstellungen seiner Lehrtätigkeit aufscheint. Es ist die Phase des ethisch didaktischen Diskurses.

³⁷⁹Vgl. dazu Trockij 1960 und Lunačarskij's Enzyklopädicartikel über Rozanov von 1935.

³⁸⁰Vgl. Adamovič in Rozanov 956, 9. K. Kraus hat 1933 in *Die Dritte Walpurgisnacht* die Vereinnahmung Nietzsches durch die Nationalsozialisten als absichtliches Mißverständnis charakterisiert. Mit Hilfe Nietzsches versuche Hitler den Anspruch auf die nationale Tradition zu untermauern, obwohl gerade Nietzsche der schärfste Kritiker dieser nationalen Tradition gewesen sei; Kraus 1967, 59f; 63f.

³⁸¹Vgl. Hansen-Löve 1978, 404ff.

³⁸²Vgl. Rozanov 1990, 161.

– Die zweite Phase ab 1896 definiert sich durch die Doppelung des journalistischen Arbeitens mit einem "religiös-philosophischen" Werk, deren gemeinsames Ziel die Propagierung von Rozanovs Theorien zu Geschlecht, Familie, Judentum und vergleichender anagogischer Bibel-Allegorese darstellt. Diese Phase ist gekennzeichnet durch das ironische Wiederaufgreifen der bereits bis dahin von ihm verwendeten Diskurse, die Anlehnung oder Polemik mit vorgegebenen politischen oder kulturellen Diskursen und die Entwicklung eines unverwechselbaren, publizistischen Personalstils, der die Stilisierung der Mündlichkeit (die literarische Tradition des "skaz") mit der Tradition der russischen Kritik des 19. Jahrhunderts seit Belinskij zu verbinden sucht. Sie setzt ein mit der Publikation des eigenen Briefwechsels mit Leont'ev. Rozanov bemüht sich nun darum, das religiöse Problem mit dem politischen wieder zu verknüpfen, wie das der späte Leont'ev als Grundthese seines Konservatismus empfohlen hatte³⁸³. Ein wichtiges Forum – gerade durch den Widerspruch, der ihm daraus erwächst und seinen Ruhm befördert – entsteht Rozanov auch durch die Zusammenkünfte des "Religiozno-filosofskoe obščestvo", durch die Mitarbeit in *Mir iskusstva* und *Novyj put'*, also in der Auseinandersetzung mit dem betont elitären künstlerischen Diskurs des Symbolismus um D. Merežkovskij und Z. Gippius. Es ist die Phase des stilisierten autotaktischen ethischen Diskurses.

– Ab 1905 geht Rozanov dann dazu über, seinen Diskurs immer weniger spezifisch adressatenorientiert anzulegen. Das Ziel liegt nicht mehr in der Darstellung und Bewerbung der eigenen Anschauungen, sondern wird in der pragmatischen Durchsetzung der eigenen politischen Überzeugungen gesehen. Zu diesem Zwecke werden sämtliche ihm zugänglichen literarischen, publizistischen und journalistischen Mittel von Rozanov auf ihre Wirksamkeit hin getestet. Rozanov arbeitet nun kaum mehr für Zeitschriften, sondern in Zeitungen verschiedener politischer Ausrichtung und publiziert mehr und mehr eigene ältere Arbeiten in neukommentierten und zusammengestellten Bucheditionen. In erster Linie bedient sich Rozanov dabei eines "ethischen" Diskurses (im Sinne der Definition von Morris), der gleichermaßen auf politische, religiöse und künstlerische Thematik adaptiert wird und auf nicht allgemein einsichtige ironische Strukturen verzichtet. Dabei wird der polemische Leitartikel zum Muster des gepflegten, hohen literarischen Stils und das exklusiv gebundene Buch in niedrigster Auflage zum Ort der Montage aus alltäglicher Rede, Affiche und Zeitungsstil. Der Radikalisierung der poetischen Techniken entspricht jedoch eine unwandelbare Konstanz der Interessen, der philosophischen und politischen Ansichten, die in ihren Grundzügen seit den frühen 90er Jahren für Rozanov feststehen. Der Autor ist aber immer stets bemüht, die argumentative Dimension des Diskurses an die jeweiligen Zeitumstände anzupassen, unmittelbar vergegenwärtigende Beispiele aus dem privaten oder öffentlichen Leben beizubringen, den Diskurs zu aktualisieren. Dies wird am deutlichsten in den umstrittenen Texten wie *Temnyj lik* und *Uedinennoe*, sowie der *Apokalipsis našego vremeni* nach den Revolutionen von 1917. Auch hier verändert Rozanov nicht entscheidend die ideologischen Inhalte seiner Argumentation. Alle vorgestellten Themen und vorgetragenen Thesen sind bereits aus früheren Werken bekannt, teilweise sogar als Selbstzitate wieder aufgegriffen. Nicht die Argumentation wird innoviert, sondern über die Aktualisierung der Argumentation, lediglich der Diskurs. Es ist die Phase des ethisch-taktischen Diskurses, der von Rozanov in seiner autotaktischen privaten Literatur zwar immer wieder selbst reflektiert und strenger Kritik unterzogen wird, ohne daß Rozanov diesen Diskurs aber zugunsten einer praktischen Ethik deswegen auf Vermittelbarkeit hin anlegen würde.

³⁸³Siehe dazu die Darstellung und die bibliographischen Nachweise in der Monographie von Ivask 1974 und bei Smirnov 1992.

3. Der Konservative wider Willen

In einem Kapitel seines Buchs *Jenseits des Großen Oktober*, das vollständig Rozanov gewidmet ist, hat Karl Schlögel 1988 diese letzte Phase im Schaffen Rozanovs generalisierend als paradigmatisch in Hinblick auf dessen Denken interpretiert. Schlögel versucht nachzuweisen, daß es sich bei Rozanov um den im Rahmen der russischen Kultur maßgeblichen Denker der "präfaschistischen Moderne" handle³⁸⁴. Dabei sei Rozanovs Arbeit dem Faschismus nicht nur historisch zum Opfer gefallen, sondern habe diesem aktiv zugearbeitet³⁸⁵.

Zum erstenmal seit H. Stammlers kurzer Einleitung zu seiner Auswahlübersetzung aus dem Jahr 1963³⁸⁶ ist hier in deutscher Sprache eine Interpretation Rozanovs gewagt worden. Wesentlich wichtiger ist jedoch, daß Schlögels Darstellung der Wiederentdeckung Rozanovs in Rußland, am Ende der Ära Gorbačev, unmittelbar vorausgeht. Der

³⁸⁴Schlögel 1988, 125. In Anschluß an Schlögels These ließe sich berechtigt fragen, was die problematische Konzeption einer „faschistischen Moderne“ eigentlich impliziert; vgl. dazu Ešl'vech 1993.

³⁸⁵Kaum ein Slavist hat außerhalb des unmittelbaren Fachpublikums hierzulande in den letzten Jahren eine derartige Wirkung entfaltet wie K. Schlögel. Dies ist nicht allein dadurch zu begründen, daß Schlögels Arbeiten bei W.J. Siedler, im führenden deutschen konservativen Verlag für politische Literatur erscheinen konnten und ihm so auch den Weg ins Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* ebnet haben. Schlögel vertritt als hervorragender Rußlandkenner und gewandelter Marxist seit den achtziger Jahren die durchaus romantische Vorstellung einer Neugeburt Mitteleuropas. Hier reiht sich Schlögel in ein Paradigma von erfolgreichen Publizisten wie C. Magris, T.G. Ash, J. Reich, D. Jančar usf. ein, die in den letzten Jahren ein großes Publikum gefunden haben. Die These selbst hat mehr mit den spezifischen Traditionen der deutschen Geistesgeschichte, als mit der nach 1989 offensichtlich werdenden politischen Entwicklung zu tun. Von einer Neubegründung des Phantoms Mitteleuropa kann realiter noch nicht einmal im Rahmen jener Generation von engagierten Intellektuellen die Rede sein, die diesen Gedanken als Utopie in die Diskussionen der letzten beide Jahrzehnte warfen; ein guter Indikator dafür ist die Mitarbeiterliste der Zeitschrift *Lettre internationale*. Wenn Schlögel nun in Petersburg einen Ort des historischen Mythos Mitteleuropa ausmacht, so unterstützt er diese Annahme, indem etwa Rozanov zum theoretischen Ahnherrn des mitteleuropäischen Faschismus erklärt wird. Schlögel geht es erklärtermaßen nicht um einen geschichtsphilosophischen Totalitarismusbegriff, sondern um eine romantische Utopie. Seine Darstellung restituiert einen vor-Borkenaussehen Ansatz und endet dabei in einem konservativ konzipierten und pessimistisch-restaurativen Denken. Die Wiederentdeckung Rozanovs ist selbst eine Form der Restauration, denn sie löst sich von jenem für die Kultur der Sowjetunion typischen Antagonismus zwischen der immer gleichen offiziell geduldeten Literatur und dem stetig sich innovierenden Samizdat, dem Schlögel bereits 1982 eine Studie gewidmet hatte. Darüber hinaus geht Schlögels Argumentation aus von der Wiederentdeckung Rozanovs durch eine, das nachideologische Vakuum füllende, nationalistische Bewegung in Rußland. Deren Gefährlichkeit besteht nach Schlögel, der hier nach eigener Auffassung den kleinsten gemeinsamen Nenner der westlichen Linken der siebziger Jahre vertritt, in einer Rückkehr des Faschismus. Nun kann der Faschismus nicht nach Rußland zurückkehren, wo er nie war, sondern nur zu uns; auf Rußland werden also in dieser Form der Totalitarismusdebatte Ängste verschoben, von denen sich Deutsche nicht zu befreien vermögen. Vor dem Hintergrund der jetzigen Neudefinition der westlichen Linken nach dem Zusammenbruch des Ostblocks (oder vielmehr nach dem diesem folgenden Zusammenbruch der Hoffnung auf einen durch Erfahrung klug gewordenen Sozialismus nach dem Ende des „bösen“ Totalitarismus) mithilfe eines mehrheitsfähigen Antifaschismus, erscheint Schlögels Arbeit als heilsichtige Vorwegnahme heutiger Diskussionen. Nach dem Scheitern der "perestrojka" zieht sich die Linke auf den Minimalkonsens einer Verhinderung um jeden Preis zurück – wobei mangels abzulehnender Zeitgenossen von nennenswerter Bedeutung gerne auf historische Feindbilder zurückgegriffen wird, sind sie nur eindeutig genug. Hier erfüllt Schlögels Darstellung von Rozanov ihre Aufgabe: Sie ist eine geschichtliche Lektion über die Angst vor einem Idologen eines heutigen russischen Faschismus, welcher bisher nicht in Erscheinung getreten ist.

³⁸⁶In Rozanov 1963, 7ff; vgl. dazu auch Stammlers Kurzmonographie von 1984 und die Philosophiegeschichte von Dahm 1979, die sich auf Stammlers Arbeiten stützt. Konsequenterweise entzieht sich dagegen die Arbeit über *Russische Philosophie* von W. Goerdt 1984. Dieses Überblickswerk zur Geschichte und zu Schlüsseltexten der russischen Philosophie verweist zwar im Register mehrfach auf Rozanov, ohne ihn einzuführen oder typologisch-historisch zuzuordnen. Auf jede Erwähnung des Namens Rozanov folgen Bemerkungen wie, daß sich mit bestimmten Werken erst noch "eingehend auseinanderzusetzen" sei, "harrt noch der Analyse und Interpretation" oder "Dies alles ist erst noch aufzuschlüsseln"; ebd., 368, 518, 622, 623. Dabei geht implizit aus Text und Literaturregister hervor, daß der Autor Rozanov mit der Ausnahme einiger Aufsätze aus *Priroda i istorija* (Natur und Geschichte) nicht eigentlich für einen vollwertigen „Philosophen“ hält.

posthistorische Blick Schlögels stützt allerdings eine Meinung, die bereits D.H. Lawrence in seiner Rozanovrezension von 1928 festgehalten hat.

His [Rozanov's] attitude to the Jews is extraordinary, and shows uncanny penetration. And his sort of „conservatism“, which would be Fascism today, was only a hopeless attempt to draw back from the way things were going.³⁸⁷

Außer Zweifel steht, daß der Apokalyptiker und Dichter Lawrence nicht den Anspruch auf Kompetenz als Historiker erhoben hätte. Lawrence beansprucht für sich selbst eine authentische konservative Position, deren Autorität sich auf die Implikation der Rechtfertigung durch die Geschichte stützt, d.h. daß das wahre Verständnis für eine im besten Sinne konservative Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erst entstehen konnte, nachdem der von den konservativen Autoren vorhergesehene Untergang der eigenen Welt auch wirklich eingetroffen ist.

Bei Schlögel werden sofort einige spezifische Schwierigkeiten des Rozanov-Verständnisses deutlich. Er liest Rozanovs Text als Hieroglyphe für die Veränderungen in der sterbenden Sowjetunion, im Zuge einer Suche nach der verlorenen Welt des vorrevolutionären Sankt Petersburg. Diese Suche darf als um so symptomatischer gelten, da Schlögel nicht nur einen essayistischen, sondern auch den geschichtswissenschaftlichen Anspruch erhebt, tatsächlich die gängigsten und richtigen Ansichten zum Thema anhand von Quellen vorzustellen, um dem Leser historisch verlässliche Informationen an die Hand zu geben. Schlögels Ausführungen reihen sich ein in die – bei aller ideologischen Distanz – um Verständnis für die Person bemühten Darstellungen Rozanovs, die aber letztlich eine moralische Kritik der Person anstelle einer Auseinandersetzung mit dem Werk anbieten³⁸⁸. Schließlich muß gerade das bei Schlögel in den Mittelpunkt gestellte politische Denken Rozanovs mithilfe von neuerer theoretischer Literatur genauer, vor allem historisch konsequenter untersucht werden. Schlögel hat einen weiteren überaus interessanten und entscheidenden Aspekt für eine Neubetrachtung Rozanovs vorgestellt, ohne diesen allerdings selbst zu diskutieren. Dies wiederum erhebt sein eigenes Buch in den Rang eines Kunstwerks. Soweit es wissenschaftlich fokussiert, ist Rozanov in diesem Rahmen nur eine beispielhafte Erscheinung des Topos St. Petersburg und dient als Quelle für die Monographie einer Stadt. Schlögel schreibt ein Werk, das sich selbst keiner Gattung zuordnen läßt und zur Gattungsinnovation des modernen Sachbuchs beitragen kann. Seine Zusammenstellung aus unabhängigen Einzeltexten, die wiederum Reisereportage, wissenschaftliche Darstellung und einen sehr dicht mit Zitaten und Allusionen angeereicherten Gesprächsdiskurs zwischen Autor und historischen Quellen miteinander vermischen, ist deutlich dem Vorbild der Rozanovschen Bücher verpflichtet. Mit Rozanovs Hilfe sollen die an Sankt Petersburg geknüpften politischen und literarischen Konzeptionen illustriert werden³⁸⁹. Schlögel hat nicht versucht, seine Interpretation, vor allem der axiologischen Aspekte, aus der theoretisch fundierten Analyse herzuleiten; er greift zu einem Feuilletonisten und Publizisten wie Rozanov, der seiner eigenen Darstellungsweise entspricht. Schlögel argumentiert auch nicht wissenschaftlich distanziert, sondern aus dem Überblick *ex post*, der sich in der These bereits ein Urteil erlaubt, der zeigt, wie kommen mußte, was gekommen ist.

Schlögel hält Rozanovs Denken und Schreiben in erster Linie für historisch repräsen-

³⁸⁷ Lawrence 1955, 253.

³⁸⁸ Viele Details seiner Darstellung verdankt Schlögel allem Anschein nach Z. Gippius, die allerdings nicht direkt zitiert wird.

³⁸⁹ Schlögel versucht hier eine Fortführung von Toporovs Projekt des Petersburger Stadttexsts, ohne sich allerdings der theoretischen Grundlegung einer Semiotik zu verpflichten; vgl. den Aufsatz Toporov 1984 im Sammelband *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury*.

tativ. Repräsentativ für den synchronen Zustand einer Epoche und repräsentativ für die diachrone Entwicklung der russischen Geschichte nach Rozanovs Tod. Schlögel rezipiert Rozanov im Rahmen politischer und literarischer Polemik, die sich im Verlauf der historischen Entwicklung als schöngestiger und indifferenter Diskurs ohne Relevanz erweisen wird (und der eben deshalb so geeignet ist für die Darstellung einer „untergehenden Welt“), und andererseits (in der Tradition Šklovskijs) als einen innovativen, leicht exzentrischen, vor allem aber agitatorischen und gefährlichen Schreibtechniker³⁹⁰. Rozanov darf und kann, und insoweit gebe ich Schlögels Darstellung uneingeschränkt recht, trotz seiner vielfältig begründeten Abhängigkeit vom Literaten Dostoevskij und eines, in aller Regel formal mit Restbeständen traditioneller literarischer Gattungen operierenden, ja kokettierenden Stils, nicht nur literarisch-hermeneutisch oder theologisch bzw. religionsphilosophisch erklärt werden. So sehr Aspekte der idealistischen Philosophietradition und der literarischen Tradition Rozanov auch fasziniert haben mögen, sowenig ist dadurch sein Werk, vor allem nach 1896/1897 zu erklären, insbesondere da, wo es sich formal und ästhetisch radikal vom Vorhergehenden unterscheidet. Wenn Rozanov auch der phänomenologischen Philosophie des russischen Husserlianismus³⁹¹ und des russischen Neoidealismus im Umkreis der mittleren Generation der Symbolisten Anregungen vermittelt hat, so wäre es doch ganz falsch, ihn im Vergleich zu einem Solov'ev oder Florenskij verstehen zu wollen³⁹². Auch Rozanov hat sich von einem solchen philosophischen Anspruch immer wieder distanziert.

Трех людей я встретил умнее или, вернее, даровитее, оригинальнее, самобытнее себя: Шперка, Рцы и Фл-го. [...] Замечательное в их уме или, вернее – в их душе, в их метафизической (до рождения) опытности, – было то, что они не знали ошибок; их суждения можно было принимать «вслепую», не проверяя, не раздумывая.³⁹³

Ich habe drei Menschen getroffen, die klüger, oder besser begabter, origineller und selbständiger als ich waren: Šperk, Rcy und Fl. [...] Das Bemerkenswerte an ihrem *Verstand*, oder besser an ihre *Seele*, ihrer (angeborenen) *metaphysischen Erfahrung* war, daß sie keine Fehler kannten; ihre Urteile konnte man „auf alle Fälle“ annehmen, ohne zu überprüfen, ohne zu überdenken.

Šperk und Florenskij verstanden sich als Philosophen, und Rozanov bestätigt ihnen diesen Anspruch als "angeborene" Fähigkeit zur Metaphysik. Rozanov sieht sich im Unterschied zu ihnen vor allem für Fehler anfällig. Ihm fehlt die Persönlichkeit des Philosophen. Rozanov hat selbst kein Zutrauen zu seinen Urteilen und zu seiner Persönlichkeit (samobytnost'). Er ist während seiner reifen Schaffensperiode, d.h. seit dem Tod

³⁹⁰S. L. Frank 1957, 28 - 57, ein Denker, der sich von Rozanov stark distanziert hielt, der aber in seiner Jugend von Rozanov beeinflußt war, weist in seinem Aufsatz "Puškin, kak političeskij myslitel'" (Puškin als politischer Denker) von 1937 unter Hinweis auf Rozanov darauf hin, daß von der russischen Kritik, egal welcher Schule, niemals die Dimension des politischen Denkens eines Autors ernsthaft als Gegenstand der Untersuchung erwogen worden sei. Er stellt diesen Mangel am Beispiel Puškins dar, einem Dichter für den das politische Denken ein ganz zentraler Bezugspunkt (eine Art ideeller Referent bzw. Rezipient) und Inspirator gewesen sei. Frank kommt dabei (52ff) auch auf die Auseinandersetzung zwischen dem idealisierenden Aristokratismus eines späten Puškin (der sich in seiner Hoffnung auf den guten Monarchen, der einmal die Gerechtigkeit herstellen werde, der imperialen Geschichtsschreibung hingeben wollte) und dem konservativen Beharren auf einem Feudalismus (der vom Monarchen – verkörpert als "Mednyj vsadnik" [Der eiserne Reiter] – nur das Schlimmste erwartete) zu sprechen, eines der Lieblingsthemen von Rozanovs Puškinporträt; siehe II. 2. dieser Arbeit. Ein Blick z.B. auf die literaturgeschichtlichen Darlegungen einer der wirklich herausragenden Gestalten der politischen Geschichte des 19. Jahrhunderts zeigt, daß Frank hier einen wichtigen Gedanken Rozanovs aufgegriffen hat: In Kropotkins berühmten Vorlesungen zur russischen Literatur werden so verschiedenartige Autoren wie Puškin, Gogol' und sogar Turgenev gleichermaßen ohne jede Referenz auf einen politischen Impetus abgehandelt, der den „großen“ Realisten selbstverständlich zugestanden und in der Betrachtung fast ausschließlich betont wurde.

³⁹¹Vgl. vor allem die Interpretation von Griscov 1911. Dazu auch Haardt 1991.

³⁹²Vgl. Gollerbach 1922, 33ff; kommentierend und zusammenfassend Kaulbach 1973, 12ff.

³⁹³Rozanov 1990, 109.

des Freundes Šperk, fast ohne Anschluß an die Autoritäten der Philosophie; Solov'ev hört er wie alle Studenten im Auditorium; das "Religiozno-filosofskoe obščestvo" ist nicht Ort philosophischer Tradition; Florenskij ist Rozanovs Beichtvater, nicht aber sein Partner in philosophischen Auseinandersetzungen. Rozanov betont, besonders wenn er zu Fragen der Philosophie publiziert, seinen Status als Dilettant, der von vornherein miteinkalkuliert, daß er sich auch täuschen wird, weil er gegen die Sache selbst Vorbehalte hegt. Als Literat ist er ein politischer Denker und Ideologe, der im Rahmen seiner Tätigkeit als politischer Denker/Philosoph ein bereits zertrümmertes weltanschauliches Gebäude beschreibend erwog, ohne dazu "(angeborene) metaphysische Erfahrung" zu besitzen. Ethik ist (wie schon bei Aristoteles) ein Aspekt auch der Politik, nicht aber der Metaphysik³⁹⁴. Im Rahmen seiner journalistischen und feuilletonistischen Tätigkeit ersetzt er diese fehlende Fähigkeit durch die aktive, polemische, intrikate und zynische Überzeugung³⁹⁵, mit der er für seine politischen Anschauungen warb. Die Richtigkeit dieser Anschauungen waren allerdings durch "(angeborene) metaphysische Erfahrung" garantiert, ohne daß (s)ein persönliches Ingenium dafür hätte garantieren müssen. Bei Rozanov erlaubt der Rückzug auf die fehlerlose Ansicht, auf die Ideologie, die keine Fehler haben kann, den Fehler, den der Publizist machen kann. Bei der Propagierung von Ansichten gibt es in erster Linie ein zweckhaftes Interesse, das die Ansicht rechtfertigt. Wer den Zweck im Auge behält, darf auf das zynische Argument nicht verzichten. Er muß sich nur als politischer Mensch zu seiner Initiative und zu seiner Absicht zur Tat bekennen. Der Zynismus legt den Zweck der politischen Publizistik offen: Den Versuch, aus der Literatur in die Tat hinüberzuwirken. Man beachte im folgenden Zitat besonders, daß es durch die trotzig (oder mea culpa-artig?) nachgeschobene zweite Klammer als Selbstcharakteristik ausgewiesen ist:

Да, есть политический цинизм. П.ч. политика есть вообще цинизм. И если вложит еще трагическое сюда - слишком много чести.

7 декабря (на извозчике в клинику)
(о себе)³⁹⁶

Ja, politischen Zynismus, den gibts. Weil die Politik überhaupt Zynismus ist. Und falls man da noch etwas tragisches hineinlegen sollte, so ist das schlicht zuviel der Ehre.

7. Dezember (in der Droschke auf dem Weg ins Krankenhaus)
(über mich)

Rozanovs politische Weltanschauung basiert auf Geschichte und Konzeption des im zundegehenden 19. Jahrhundert bereits durch das Zwangsbündnis mit dem bürgerlichen und kapitalistisch ausgerichteten Liberalismus organisatorisch zur Machtlosigkeit verdammten Altkonservativismus³⁹⁷, vor allem innerhalb der spezifisch russischen Umstän-

³⁹⁴Vgl. Mackie 1981, 300.

³⁹⁵Rozanov hat sich immer offen zu seiner Vorgangsweise bekannt und auch zur Selbstcharakteristik derartig pejorative Adjektive nicht gescheut. Und er wußte, daß in seinem bewußten Umgang mit dem Intrikaten und Zynischen sein Erfolg gründete; die damit verbundene Verantwortung war ihm vielleicht bewußt, verursachte ihm jedoch keine Gewissensbisse. Zur Durchsetzung des als richtig erkannten, war jedes Mittel recht; diese Lektion Machiavellis hatten die konservativen Gründerväter wie de Maistre und Gerlach, vor allem aber Burke, der heftig den Machiavellismus angreift (ja in ihm jene Sünde sieht, die durch die Revolution gestraft worden ist), gleichzeitig aber einräumt, daß wenn die Krone sich seiner bediene, der Adel sich der gleichen Waffe bemächtigen solle, durch die französische Revolution gelernt; vgl. Rozanov 1990, 688.

³⁹⁶Rozanov 1990, 553.

³⁹⁷Das Adjektiv "konservativ" erscheint innerhalb der Sekundärliteratur zu Rozanov mehrmals als allgemein charakterisierendes Epitheton. Meist bezieht es sich auf Rozanov als Teil der religionsphilosophischen Bewegung, die als konservativ (oder als „rechts“) eingestuft wird im Vergleich zur Avantgarde. Ein amerikanischer Band von 1968 mit Übersetzungen von Werken Leont'evs, Rozanovs und Sestovs, herausgegeben und übersetzt von S. P. Roberts, trägt die Überschrift *Essays in Russian Literature: The Conservative View*; Roberts 1968, darin Übersetzung aus Rozanov 357-384. Der

de. Rozanov versuchte, den eigentlichen, ständisch-aristokratischen Konservatismus angesichts drohender revolutionärer Umwälzungen, soweit dieser Gedanke überhaupt statthaft war, zu aktualisieren. Die Probleme des überhitzten Kapitalismus nach der Konjunktur der 1890er Jahre ließen im Rußland der Jahrhundertwende den Wunsch nach einer Alternative zur monarchistisch überformten Demokratie entstehen³⁹⁸. Rozanov lehnte Entwicklung der Demokratie nach dem englischen Vorbild (wie sie vor allem durch die Kadettenpartei vertreten wurde), aber auch den Sozialismus strikt ab. Die konstitutiven bzw. vagen konstitutionellen Konzeptionen des Sozialismus fürchtete Rozanov denn auch mehr als die meisten seiner Zeitgenossen³⁹⁹. Der Sozialismus war wesentlich tiefgreifender russifiziert als etwa die national und zentralistisch spezifizierte Ideologie der Kadettenpartei. Was den Konservativen beunruhigen mußte: Er hatte Anhänger und Vertreter in allen Ständen der russischen Gesellschaft bis hin zur sozialistischen Soziallehre innerhalb der Orthodoxie⁴⁰⁰. Im Gegensatz zur Generation Strachovs, die den Sozialismus verdammt, aber gleichzeitig imitierte, hatte Rozanov kein Interesse daran, sich mit sozialistischer Theorie zu beschäftigen. Rozanov hat die englischen Theoretiker des liberalen Pragmatismus zwischen Hume und Mill bereits an der Universität gründlich studiert, nie aber die Werke eines Fourier, welche er, nach eigenem Bekunden, nur aus den Romanen Dostoevskijs und in der Darstellung der russischen Kritik der sechziger Jahre kannte⁴⁰¹. Rozanov wollte, und dies trennt ihn von den slavophilen Gesellschaftskonzepten bei Leont'ev oder Strachov⁴⁰², nicht im Bündnis mit den sozialistischen Bewegungen die Gefahr eines sozialistisch dominierten Ständestaats (bzw. des modernen Militärstaats) oder einer Sektenbildung (wie im Fall der Tolstojaner) riskieren müssen. Da Rozanov als einzelner prophetischer Warner eine letzte Chance für das Altkonservativum, geläutert durch Dostoevskijs Einsichten, schon lange vor der Revolution von 1905 vorzusehen glaubte, widmete er die gesamte Breite seiner Produktion und Tätigkeit monomanisch der Propagierung konservativer Normen. Nicht nur angesichts des faktischen Untergangs des Konservativismus, wie er heute aus gebührendem Abstand zu übersehen ist, blieb Rozanov mit seinem Bemühen, wie er selbst es übersah, lange Zeit nur oberflächlich erfolgreich⁴⁰³. Erfolglosigkeit spricht aber nicht gegen die Ernsthaftig-

Einleitungssessay des Herausgebers (vii - xxiii) gibt jedoch keine Definition oder Auslegung des Begriffs "konservativ", weder im Sinne eines generellen Bedeutungsverweises hinsichtlich der Titel noch betreffend eines synekdochisch zu behandelnden, anderen gemeinsamen Charakteristikums der drei Autoren. Auch H. Stammler 1973, 241ff hat unter dem Titel "Conservatism and Dissent: V.V. Rozanov's Political Philosophy" einen kurzen Aufsatz veröffentlicht. Stammler kommt auf den im Titel angeführten Konservativismus-Begriff im Rahmen seines Aufsatzes nicht definierend zu sprechend. Für ihn scheint, wenn ich das richtig gesehen habe, die ästhetische Konsequenz eines supponierten Konservativismus vor allem in der Inkonstanz von Rozanovs Anschauungen zu liegen, die als selbständige Qualität von Stammler herausgestrichen wird. Stammler verneint in seiner Interpretation der Besonderheiten der Ästhetik Rozanovs eine denkrische Entwicklung, innerhalb der nacheinander verschiedene Position bevorzugt worden wären; Stammler erwähnt nicht einmal die Möglichkeit, daß es sich bei Rozanovs oft so kontradiktiven Ansichten um taktisch bezogene Positionen handeln könnte.

³⁹⁸Ein wichtiges Orientierungsdatum ist hierfür der Januar 1897, an dem Vittes Währungsreform in Kraft trat; vgl. Hösch/Grabmüller 1981, 229f.

³⁹⁹Die Beunruhigung, die von der sozialistischen Bewegung schon während der 90er Jahre ausgeht, kommentiert Rozanov 1990, 450f in einer polemischen Anspielung. Gornfel'd, Korolenko, Mjakotin, Plechanov und Kropotkin werden als "ohne Widerhall" in der Arbeiterschaft, deshalb aber als umso gefährlicher dargestellt.

⁴⁰⁰Vgl. z.B. zu Ioan Kronštatskij, Rozanov 1990, 204.

⁴⁰¹Vgl. Rozanovs umfangreichen Brief vom 4. November 1905 an Gor'kij in Rozanov 1989, 511ff.

⁴⁰²Vgl. Rozanov 1992, 483ff.

⁴⁰³Bereits 1892 hat einer der führenden Theoretiker der "Volkstümlerbewegung" (narodniki), N.K. Michajlovskij, in Rozanov, der damals ja noch nicht als politischer Publizist und Mitarbeiter in Zeitungen in Erscheinung getreten war, den kaum verkappten politischen Publizisten erkannt. Michajlovskij reagiert gereizt auf den beherrschenden und direkt adressierenden Diskurs der frühen Artikel Rozanovs über Fragen der Psychologie und Pädagogik für die *Moskovskie vedomosti*; vgl. Michajlovskij 1909, 367 - 376. Michajlovskij legt auch bereits den Konservativen in Rozanov frei, damit also den potentiellen

keit von Rozanovs Anstrengung. Als der prophezeite Moment der Machtübernahme gekommen war, erwiesen sich andere Gruppen, die Jahrzehnte mit ähnlichen Mitteln und vielleicht sogar mit weniger Begabung und Geschick gekämpft hatten, als besser organisiert und schneller im Zugriff auf das Vakuum; der Grund lag darin, daß es zu schwierig war, konservatives Gedankengut stringent zu organisieren; Rozanov hat diese Schwierigkeit erkannt, praktisch aber wenig unternommen, sie auszuräumen (z.B. sein Desinteresse am Militär). Sie ist sowohl in der Geschichte des Konservatismus entscheidend als auch als Thema in Rozanovs Schreiben. Eines der zentralen Probleme von Rozanovs Denken ist die These, daß höhere Formen von Organisiertheit nicht selbst schon politisch produktiv sind, bzw. daß sie ihre Produktivität in der Effektivität erschöpfen, den hohen Grad an Organisiertheit aufrechtzuerhalten. Nicht Polizei, Geheimdienste, stabile Parteien, gut organisierte Verbände und Gruppen garantieren produktive und gute Politik; sie erzeugen erst fatale Unordnung, Phasen des Auseinanderbrechens von Ordnungen, der Destabilisierung von Organisationsformen⁴⁰⁴. Dem gegenüber steht der Versuch, per definitionem ständisch differierendes Denken und Sprechen innerhalb eines Gebäudes zu organisieren. Die Bildung von übergreifenden Organisationen und Verbindungen wird überflüssig, da jeder Stand, jede Provinz und jede Zunft ihre Ordnung selbst stabil aufrecht zu erhalten trachten wird. Der Stand dient nur als minimal fokussierter Ausdruck jenes Ganzen, das insgesamt der konservative Staat ist: Das von Christus-Pantokrator garantierte und durch Tradition auf Erden eingerichtete System der Stände.

Es ist hier nicht Raum, um auf die Geschichte des Konservatismus im 19. Jahrhundert näher einzugehen, dafür sei auf das Standardwerk Karl Mannheims und vor allem auf die umfangreiche Monographie von Panajotis Kondylis verwiesen⁴⁰⁵, auf die im weiteren Verlaufe noch mehrmals zurückgegriffen werden soll. Kondylis betrachtet jedoch nur die Entwicklung in Frankreich, England und Deutschland, so daß hier eine Teildarstellung seiner Argumentation in Hinblick auf das expandierende russische Zarenreich des 19. Jahrhunderts angebracht scheint. Konservatismus wird gemeinhin als eine aktive, traditionalistische Gegenbewegung von Adel und Kirchenoligarchie definiert, die sich im Rahmen der Auseinandersetzung mit den politischen und ökonomischen Folgen der materialistischen Aufklärung, vor allem mit ihren praktischen Konsequenzen (dem möglichst ungehemmten Prosperieren eines vor allem durch ausländische Finanzdarlehen gestützten Kapitalismus seit der Epoche Nikolajs I herausbildete. Im Widerstand gegen

politischen Konkurrenten im nämlichen Lager. Er weist auch auf Ähnlichkeiten zwischen dessen Argumentation und der des offiziellen Staatshistorikers Michajlovskij-Danilevskij (von dem sich Michajlovskij schon wegen der Namensgleichheit immer zu distanzieren suchte) hin, wie auch auf Entlehnungen aus der Geschichtstheorie von Aksakov. Michajlovskijs Meinung nach haben diese, durch die Reformen der sechziger und siebziger Jahre, als überholt zu gelten. Trotzdem weist Michajlovskij die Möglichkeit einer Interesseverbindung nicht grundsätzlich von sich: "Конечно, ничто не мешает г. Розанову быть вполне самостоятельным и в мнениях своих независимым, но, в таком случае, возникает сомнение: имеет ли он право приглашать меня или кого бы то ни было «принять всю славянофильскую точку зрения»? Какого его собственное отношение к славянофилам? Я не знаю. Боюсь, что и в этом случае мы имеем дело с болезнью [...]" (ebd., 376: Selbstverständlich hindert Herrn Rozanov nichts daran, vollkommen selbständig und in seinen Meinungen unabhängig zu sein, doch in diesem Fall entstehen Zweifel: Hat er das Recht, mich oder wen auch immer dazu aufzufordern, „den gesamten slavophilen Standpunkt zu teilen“? Was hat er denn für eine eigene Beziehung zu den Slavophilen? Ich weiß es nicht. Ich fürchte aber, daß wir es auch in diesem Falle mit einer Krankheit zu tun haben [...]) Michajlovskij trifft den entscheidenden Punkt. Er zieht Rozanovs Anspruch in Zweifel, überhaupt im Namen der Slavophilen, d.h. von seinem Standpunkt aus für die eigentlichen Konservativen, sprechen zu können, ohne dafür von den wichtigsten Vertretern der Bewegung legitimiert worden zu sein. Auf die Verbindung Rozanovs mit konservativen Autoren der älteren Generation wie Aksakov usw. kommt Gollerbach 1922, 21ff erläutern zu sprechen.

⁴⁰⁴ Vgl. zur Fatalismus- und Apokalypsekonzeption Rozanov 1990, 586ff; dazu auch (in Hinblick auf Rozanovs Interpretation des Fatalistischen bei Lermontov) Grübel 1993.

⁴⁰⁵ Mannheim 1964, 408 - 464. Kondylis 1986.

Industrialisierung, Verstädterung usw. formiert sich der russische Konservatismus, dessen Selbstverständnis sich offiziell immer gegen die französische Revolution mit der anschließenden Militärdiktatur Napoleons, dessen Feudal- und Säkularisierungspolitik wenden muß, wenn sie die russische Monarchie meint⁴⁰⁶. Nach Kondylis liegt die eigentliche historische Bedeutung aller europäischen konservativen Bewegungen in ihrem Eingreifen in die neuzugestaltende sozialpolitische Ordnung des 19. Jahrhunderts. Lange vor der Konstitution und dem Erstarren der sozialistischen Organisationen, haben die Konservativen den liberalistischen Kapitalismus bekämpft, haben sie auf dessen fatale Konsequenzen aufmerksam gemacht.

Die meisten politisch aktiven Konservativen sahen jedoch (auch unter dem Einfluß der aufmerksam gelesenen französischen, legitimistischen Schriften) früh ein, welche Chancen die Ausnutzung des Klassengegensatzes in der entstehenden Industrie ihnen bieten konnte. So fanden die Ansichten oder Anklagen A. Müllers und Baaders über die inhumane Mechanisierung der Arbeit und die drückenden Arbeitsverhältnisse in den Fabriken leicht in das „Berliner Politische Wochenblatt“ Eingang, das aus eigenem Antrieb den „Hungerzwang“, wodurch die Arbeiter gefügig gemacht wurden, brandmarkte und das Bürgertum warnte, „den Bogen nicht allzu straff zu spannen und in tollem Übermuth die Kräfte der Arbeiter auszusaugen“, wollte es die Masse der Besitzlosen nicht gegen sich aufbringen.⁴⁰⁷

Gerade für Rußland darf dieses deeskalatorische und im Eigeninteresse proagrarisches Argumentieren der Konservativen, die sich dort in noch viel entschiedener Gegnerschaft zur meist weit entfernten Zentrale der Monarchie befanden, nicht unterschätzt werden. Der ideologischen Tradition des russischen Konservatismus konnte in starkem Maße vom Einfluß der französischen und preußischen konservativen Emigranten während der Napoleonischen Kriege vorgearbeitet werden (darunter so prominente Namen wie Stein und Hardenberg oder de Maistre). Viel länger als in den west- und mitteleuropäischen Flächenstaaten blieb im politisch stabilen und daher reformarmen Rußland aber auch die konservative Lebenswelt, einschließlich ihres soziokulturellen Codes, erhalten. Obwohl es ab den siebziger Jahren auch in Rußland zu einer sprunghaften industriellen Revolution kam, blieb z.B. das orthodoxe Kirchenjahr mit seinen vielen Feiertagen bis zur Revolution von 1917 unangetastet in Funktion⁴⁰⁸. Als bürgerliche Reaktion ist die Klage darüber, daß in Rußland nicht gearbeitet werde, notorisch. Trotzdem hat es selbst aus bürgerlich-liberalen Kreisen nie eine bedeutende Initiative gegeben, die Zahl der Feiertage herabzusetzen. Dagegen stehen jene „englischen“ Zustände, welche die Konservativen ebenso sehr fürchteten und bekämpften wie sie Friedrich Engels anprangerte⁴⁰⁹. Auch das militärische und zivile Rangklassensystem blieb seit Peter dem Großen bis 1917 unangetastet. Es gelang, trotz aller Auswüchse, ein in konservativem Verständnis natürliches Bündnis von Adel und Niederständen zu erhalten, welches das vorrevolutionäre Rußland an der letzten Jahrhundertchwelle entscheidend unterschied von den westeuropäischen Staaten. Trotzdem hatte es nicht verhindert, daß Rußland zu einer der mächtigsten und entwicklungspotentesten Industriemächte der Welt entwickelt worden war⁴¹⁰. Dieses Bündnis bestand, ja verfestigte sich zwischen der einfachen Bevölkerung, den Bauern und dem aufkommenden Arbeiterschaft einerseits, und dem konservativen Klein-

⁴⁰⁶Vgl. Rozanovs Aufsatz „Franko-russkija vpečatlenija“ (Französisch-Russische Eindrücke) in Rozanov 1977, 108-112.

⁴⁰⁷Kondylis 1986, 437.

⁴⁰⁸P. Urban in Čechov 1976, 380f: „Die Zahl der Feiertage lag im zaristischen Rußland wesentlich höher als in westlichen Ländern zur selben Zeit; das „Große Enzyklopädische Wörterbuch“, der russische Brockhaus, zählt in Band 48 (1898) in Rußland 98 Feiertage bei 267 Arbeitstagen (zum Vergleich Preußen: 60 bei 305 Arbeitstagen).“

⁴⁰⁹Vgl. dazu F. Heer 1953, bes. 615-20.

⁴¹⁰Vgl. Platonov 1927, 290ff.

und Mitteladel andererseits. Es richtete sich deutlich gleichermaßen gegen die Monarchie und den bürgerlichen Liberalismus, die miteinander nur schwerlich partizipierten. Als diese sich, während der ersten Hälfte der Regierungszeit Aleksandrs II. (1855-1881) einmal wenigstens nicht feindlich gegenüberstanden, beschwor dies die stärkste Gefährdung des russischen Konservatismus im 19. Jahrhundert herauf.

Rozanov geht in seinen Aufsätzen von 1894 und 1895 von einem in der Tradition organisch gewachsenen Bündnis zwischen niederem Adel und ständeloser Bevölkerung aus, das auf einem gottgefälligen Übereinkommen basiert⁴¹¹. Das Bündnis des Adels mit dem Bauern- und Arbeitertum wurde vom sozialen Engagement des guten, gutwilligen und volkstümlichen Adeligen, d.h. von dessen freiwillig erbrachten, zumeist ethisch motivierten Leistungen, getragen. Es war motiviert von der diesem Bündnis inhärenten Tradition, die es selbst wiederum realisierte. Dieser vorbildliche Gutsbesitzer entspricht dem biographischen Status des russischen Schriftstellers im 19. Jahrhundert und seiner Helden⁴¹². Die Figur des vorbildlichen Gutsbesitzers beherrscht als Idealtyp auch die literarischen Gattungen der Volks- und Massenkultur des 19. Jahrhunderts zwischen Balagančik und Ljubok. Auch die hohe russische Literatur des sich nachklassizistisch innovierenden Bildungskanons kennt bis hin zu Tolstojs alter ego Levin den Gutsbesitzer als Identifikationsfigur. Zuerst satirisch und erst dann psychologisch problematisiert, erscheint sie in der Typologie der Gogol'schen *Mertvyje duši* und bei Gončarov als *Oblomov* und in *Obryv. Oblomov* beginnt – wie der russische Realismus generell – in Hinsicht auf die Figur des Adeligen satirisch, und erobert sich erst nach und nach psychologische Verfahren; in Hinsicht auf die Figur des Bürgerlichen dagegen beginnt der Realismus psychologisch-sentimentalistisch, was erst gegen Ende der 1850er Jahre satirisch hinterfragt wird⁴¹³. Das Verhältnis von Oblomov und Štol'c illustriert auch Gončarovs Diagnose: Der Landadel wird moralisch gebrochen durch die versuchte Integration in die bürgerliche Lebenswelt des Liberalismus und des Petersburger Hoflebens⁴¹⁴. Noch in der Person des Lebenskunstwerks Tolstojs hat diese Idealgestalt des wahren Adels ihre selbsterzeugte Verwandlung in ein fast religiös verehrtes Denkmal erfahren⁴¹⁵. Das konservative Bojaren- oder Ritterideal mußte angesichts der seit den petrinischen Kirchenreformen herrschenden religiösen Verhältnisse auch religiös neu begründet werden. Auch hierfür kamen die wichtigsten Anregungen aus der russischen Literatur. Dem Landadeligen zur Seite stand seit dem Dekabristenaufstand die intellektuell beherrschte Bewegung des neuen Antimonarchismus. Sowohl die Volkstümpler als auch die Slavophilenbewegung identifizierten sich wesentlich mehr über gemeinsam anerkannte Märtyrer und Helden im antimonarchistischen Widerstand als mit den Institutionen der Monarchie. Von beiden so konträren Bewegungen wurde doch gleichermaßen die Rolle des Adels neu definiert. Seine ihm im 18. Jahrhundert auferlegte Dienstverpflichtung wurde als eigenstän-

⁴¹¹ Vgl. vor allem "Smysl nedalekogo prošlogo" (Der Sinn des unmittelbar Vergangenen) in *Russkij vestnik* vom Dezember 1894 und "Kul'turnaja chronika russkogo obščestva i literatury za XIX v." (Kulturchronik der russischen Gesellschaft und Literatur des 19. Jh.) in *Russkij vestnik* vom August 1895; wieder in Rozanov 1979, 68-90. Es muß hier noch einmal daran erinnert werden, daß Rozanov in seiner Interpretation der *Legenda o velikom inkvizitore* nicht nur die historisch relativierte Position des Großinquisitors in einem katholischen Land zur Zeit der Reformation usw. rechtfertigt. Er bringt selbst zusätzliche und auch auf die russisch-orthodoxe Welt bezogene Argumente bei, welche die Position des Großinquisitors als adäquat gerade für die russisch-orthodoxe Tradition und Auffassung von "Freiheit" beschreiben. Und auch dies ist keinesfalls als Kritik an Rußland zu verstehen – im Gegenteil behauptet Rozanov, daß Christi Kuß Rußland gelte. Großinquisitor und Rußland werden so miteinander identifiziert; der Großinquisitor wird zur Allegoriefigur von Rußlands orthodoxer Tradition.

⁴¹² Im folgenden stützt sich die Argumentation auf vorliegende kultursemiotische Arbeiten bei Lotman I und Lahusen 1982.

⁴¹³ Vgl. Lachmann 1990 über Dostoevskijs *Slaboe serdce* und Sergl 1994 über Ostrovskijs *Groza*.

⁴¹⁴ Vgl. Rozanov 1990c, 335ff; Kropotkin 1975, 162ff.

⁴¹⁵ Vgl. E.H. Schmitt 1916.

dige Tradition anerkannt, und so ideell von der Person des absolutistischen Herrschers gelöst und hin auf nationale, ideale und (allerdings kaum konkretisierte) konstitutionelle Werte gelenkt. Die in der Geschichtsschreibung meist überbewertete Rolle der Dienstpflicht für den Aufstieg Rußlands zur Großmacht wurde so gegen ihre Intention verkehrt und damit historisch wirksam⁴¹⁶. Der niedere Landadel wurde auf unterschiedliche Weise unterstützt vom niederen Klerus, der wirtschaftlich von der Kooperation mit ihm abhängig war. Zusätzlich kam der Beliebtheit der landadeligen Position die oft unsensible, korrupte, sinnlos übermilitarisierte und oft unverständlich brutale Regierungsbürokratie und -verwaltung entgegen. Das massive Auftreten des zaristischen Apparats als Exekutive entmachtete den Kleinadel nicht nur, sondern ersparte ihm auch viele Verantwortlichkeiten. Trotzdem lag die gesamte niedere und mittlere Jurisdiktion ohne Kontrollorgane in den Händen des Landadels, ohne daß sich dagegen besondere Widerstände formiert hätten. Auch die wirtschaftlichen Schwierigkeiten wurden der Regierungspolitik und dem angeblich gesetzlich nicht in Schranken gehaltenen Aufstieg der "Kaufmannsklasse" (meščanstvo) zur Last gelegt. Dieser war aus mehrfacher Sicht pejorativ belegt. Die Kaufmannsklasse hatte keinen Stand im Rangklassen- und Sozialsystem des russischen Reichs⁴¹⁷. Sie war kirchenfeindlich, sympathisierte mit oder bekannte sich offen zum Altgläubigentum; schließlich ging die Entwicklung von Manufakturen und Industrien mehr von ihr als von der zaristischen Verwaltung aus, so daß die Kaufmannsklasse im 19. Jahrhundert zum bedeutenden Arbeitgeber aufstieg und dabei als Pionier in einen rechtlich noch nicht geregelten Raum vordrang. Der Widerstand nach der Revolution von 1905 richtet sich seitens der Vertreter der Bauernschaft und des Landadels weiter gegen die meist von internationalen Finanzkonsortien beherrschte Industrie. Reaktionäre Gruppierungen wie der "Vereinigte Adel" unterstützen offen die Forderungen des offiziell illegalen "Bauernbunds" (Krestjanskij sojuz)⁴¹⁸. Rozanov sieht noch 1917 durch die Ereignisse der Revolution den substantiellen Zusammenhang von niederem Adel, Bauerntum und Industriearbeiterschaft erneut bestätigt, so daß es für die kommunistische Bewegung noch im April 1917 ein Wunsch sei, die Spitze einer breiten Arbeiter- und Bauernbewegung zu sein, während in Wirklichkeit nur einige wenige "Räte" sich in den zaristischen Gemächern "breitgemacht" hätten⁴¹⁹. Auch in der Zeit danach unterstreicht Rozanov, daß nicht einmal ein prozentual zweistelliger Betrag der Arbeiter der Hauptstädte und schon überhaupt kein Bauer sich an der kommunistischen Machtübernahme beteiligt oder sich gar mit ihr einverstanden erklärt habe⁴²⁰. Nach der Oktoberrevolution konstatiert Rozanov aber, daß das Einverständnis von Arbeitern und Bauern für die Revolution auch gar nicht nötig gewesen sei. Es handele sich bei der Machtübernahme durch die Räte um einen verkappten, negativen Militärputsch, der durch die Auflösung des eigentlichen Militärs erst möglich geworden sei. Dieser Militärputsch profitierte von seinem Bekenntnis zu einer sofortigen Beendigung der Kriegshandlungen und einer nachfolgenden Auflösung des Militärs. Ihm folgte aber eine systematische und "taktisch geschickte" Aushungerung der Gesamtbevölkerung⁴²¹. In Bezug auf diese Analyse der zeithistorischen Vorgänge erkennen heute russische Kommentatoren in Rozanov eine

⁴¹⁶Vgl. Platonov 1927, Kap. 6.

⁴¹⁷Aus diesem Grund wählte sie Ostrovskij in *Groza* (Gewitter) – einem der Schlüsseltexte der realistischen Literatur des Ethos zur Mitte des 19. Jahrhunderts – auch dazu aus, um erstmals ein „bürgerliches Trauerspiel“ im russischen Kontext zu verfassen. Nur die Kaufmannswelt eignete sich dazu, das Gebot der Ständeklausel zu hintergehen, gleichzeitig aber auch ein tragisches Gefälle um die Aura sittlich und moralisch hoher Personen aufzubauen; vgl. Sergl 1994.

⁴¹⁸Vgl. Hösch/Grabmüller 1981, 243.

⁴¹⁹Rozanov 1991b, 114ff.

⁴²⁰Rozanov 1991b, 226-229.

⁴²¹Rozanov 1990, 596f. Vgl. auch Gollerbach 1922, 88f und die Bewertung der russischen Revolution bei einem Geschichtswissenschaftler wie F. Borkenau 1954, 17ff.

Identifikationsfigur und den Propheten vieler Schwierigkeiten aller realsozialistischen Bewegungen bis zum heutigen Tage. Das Problem gründe im tief verwurzelten Widerwillen gegen alles Agrarische, welches mehr oder minder offen für minderwertig erklärt wird (der Bauernstaat hat die Bauern, wie von Rozanov vorhergesagt, auch konsequent ausgehungert oder sie durch Kolchosarbeiter ersetzt⁴²²). Damit verbunden ist der Schulterschuß technokratischer und bürokratischer Kräfte, welche einer bedingungslosen Bejahung der Industrialisierung solange das Wort redeten, bis sie dadurch zur alleinigen politisch-gesellschaftlichen Elite geworden waren⁴²³.

Rozanov hat darauf hingewiesen, daß Marx selbst die Inkarnation des Bürokraten darstelle, mitsamt seinem Naturhaß und der verklemmten Sexualität der "Rauschebärte" (lopata), obwohl er kaum etwas von Marx komplizierter privater Biographie wissen konnte⁴²⁴. Die Sozialisten seien in der Welt der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts verwurzelt und von dieser nicht zu trennen. Im Gegensatz aber zu Dostoevskij hätte es vor allem aber die russische Linke nicht geschafft, sich von der Fixation auf die Verhältnisse der vierziger Jahre zu lösen, in der sie einen ewig gültigen, negativen Bezugspunkt sehe⁴²⁵. Die vierziger und frühen fünfziger Jahre sind für Rozanov denn überhaupt die Schlüsselepoche zum Verständnis aller politischen Konzeptionen im russischen Denken seiner eigenen Zeit. Das keinesfalls traditionelle Bündnis zwischen Konservativen und den niederen Klassen war erst seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erneuert worden: nach dem Scheitern der Bauernrevolten, zusätzlich provoziert durch die Türkeikriege, schließlich sogar die Napoleonischen Kriege, initialisiert von Aleksandsr I. pathologischer Leidenschaft fürs Militärische, von seiner Fixierung auf das friederizianische Preußen. Die in der Politik Arcybaševs gipfelnde, ordnungspolitisch um sich greifende, auch in Rußland als „national“ verstandene Mobilisierung durch eine einzig der Krone verpflichtete Überwachungsbürokratie wurde weder durch die Aufhebung des Staatsbauerntums und später der Leibeigenschaft, noch von der Einführung der Rechtsgleichheit im Rahmen des Zemstvo der Reformen der sechziger Jahre in ihrer juristischen Substanz angegriffen. Für die Gutsbesitzer wie die gewählten Vertretungen innerhalb des Kulakentums, vor allem aber für die Staatsbauernschaft (die nurmehr de facto, nicht aber de jure als leibeigen betrachtet wurde) stellten diese Maßnahmen in der Mehrheit eine wirtschaftliche Bedrohung dar, so daß sie sich als Partner verstehen hätten können und müssen. Die liberalistische Ausführung jedoch, die wenig ständische Befestigung der Gerichte und Kreisparlamente, die dem Kapital ohne Zweifel hohe (wenn auch im europäischen Vergleich relativ geringe) Durchsetzungs- und Wahlchancen zubilligte, die liberalistische und antiklerikale Bildungspolitik usw. machte alle Reformen verdächtig und führte dazu, daß sich sowohl die Landbevölkerung als auch die Konservativen durch größtmögliche Nichtbeteiligung davon distanzieren, was ihren Einfluß im Staat nach und nach schmälerte⁴²⁶. Beide Gruppen opponierten auch gegen die russische

⁴²²Vgl. Rozanov 1990, 612.

⁴²³Vgl. Venedikt Erofeev 1987 und wiederum dazu Viktor Erofeev 1990.

⁴²⁴Rozanov 1990, 532 und vor allem die Anmerkung zu einem der Briefe Strachovs in Rozanov 1992, 235).

⁴²⁵Rozanov 1990b, 247ff.

⁴²⁶Die Widerstände der Konservativen wurden vor allem durch die "Redaktionskommissionen" (vtorogo priglašenija) und die Gouvernementskomitees getragen. Man wies ihrerseits darauf hin, daß es unmöglich sei, die Bauern auch nur mit dem notwendigsten an Existenz- und Finanzmitteln auszurüsten, um sie vor Geldleihern und Spekulanten zu bewahren, vor allem angesichts der Tatsache, daß sich der Bauer ja nur durch Loskauf (vykup) von seinem Gut trennen konnte, um eine wirklich freie Lebenswahl durch Wechsel des sozialen Stands, etwa ins städtische Proletariat, faktisch durchzuführen. Die wichtigsten Materialien zum konservativen Argumentieren in der Bauernfrage finden sich bei Skrebickij, einem der nächsten Mitarbeiter Košelevs, der als Wortführer der Konservativen in den sechziger Jahren angesehen werden kann, 1863 in seiner mehrbändigen Schrift *Krest' janskoe delo v carskovo-nie Imp. Aleksandra II*, die selbst auf dem Höhepunkt der liberalen Reformen (fingierterweise?) im

Kolonial- und Eroberungspolitik, von der sie sich keine Vorteile zu versprechen hatten, ganz abgesehen davon, daß dem Zustand des permanenten Konflikts eine slavophile Ideologie propagandistisch wenig geschickt zugeschrieben worden war – die eigentlichen Slavophilen begeisterten sich und andere allenfalls für einen gemeinsamen "Domostroj" aller Slaven⁴²⁷, nicht jedoch für eine panslavische, bzw. panasiatische Zentralregierung (in St. Petersburg!) unter der Leitung des ihrer Meinung nach von den "Deutschen" beherrschten Hofes der Romanovs. In der Anfang des Jahrhunderts unausweichlich werdenden Entscheidung zwischen Liberalismus und Sozialismus, die Rozanov in der gleichen Radikalität wie die Bol'sheviki konstatierte, ließen sich die meisten, politisch bereits vollkommen einflußlosen Altkonservativen auf ein hinhaltendes Taktieren im Lager der Liberalen ein. Der adeligen Fraktion innerhalb der Kadettenpartei um I.I. Petrunkevič steht Rozanov ohne Verständnis gegenüber⁴²⁸. Für Rozanov steht fest, daß die konstitutionell orientierten Konservativen (selbst im reaktionären Kontext des Wilhelminischen Deutschland und des Rußland unter Nikolaj II, Vitte und Rasputin) von den einflußreicheren Parteien schneller absorbiert wurden, als diese dies programmatisch und in ihrer theoretischen Entwicklung neuer Strategien verarbeiten konnten. Gerade das deutsche Beispiel zieht er zum Vergleich heran.

Когда Лютер, бедный августинский монах, забыв о своем ордене, об империи, о всемирной Церкви, твердо сказал, что он не признает себя заблуждающимся, пока ему не докажут этого «словом Божиим», – в нем, в этом упорном противопоставлении своего *я* всему миру впервые высказалась германская сущность и стала твердым фактом в истории, отныне не покоряющимся, но покоряющим. Мир религиозных сект, отсюда выросших, это странное исповедание Бога по-своему чуть не в каждой местности, без какого-либо желания согласовать свою веру с верою других, есть в сфере религиозного сознания то же, чем был ранее в сфере общественно-политической феодализм*, это другое странное желание делать повсюду центром своих понятий и интересов личное *я* как нечто безусловное, что ни с чем не согласуется, но с чем должно согласоваться все другое. Наконец, третий великий факт, внесенный германской расою в историю – ее особый способ воззрения на природу, ее философия, – есть также только последствие этого направления души. Как в сфере религиозной, как в сфере политической, как и здесь, в умственной области, собственное *я* было признано высшими выразителями этой расы за источник норм, граней и связей, какие мы наблюдаем в природе.⁴²⁹

Als der arme Augustinermönch Luther, seines Ordens, des Reichs und der Gesamtkirche vergessend, verfügte, daß er einen Irrtum seinerseits nicht anerkenne, solange man ihm das nicht „mit dem Worte Gottes“ beweise, – da sprach sich in ihm, in diesem hartnäckigen Widerstand seines *Ich* gegen die ganze Welt erstmals das deutsche Wesen aus und wurde zur unumstößlichen Tatsache in der Geschichte, welches seither nicht mehr sich, sondern andere demütigt. Die Welt der religiösen Sekten, die daraus hervorgegangen ist, ist ein befremdendes Bekenntnis zu einem Gott nach eigener Vorstellung schon fast für jede Örtlichkeit, ohne den geringsten Wunsch, seinen eigenen Glauben mit dem Glauben anderer in Einklang zu bringen. Dies ist in der Sphäre des religiösen Bewußtseins dasselbe, was es davor in der Sphäre des Gesellschaftlich-Politischen der Feudalismus war, es

rheinischen Bonn gedruckt werden mußte.

⁴²⁷Dieser zentrale Gedanke des Slavophilentums (vor allem von Chomjakov) ist von Rozanov übernommen worden. Im Hinblick darauf schreibt Rozanov: "Славянофильство не есть только истина выражаемая, но и некоторое нравственное требование: это не только доктрина, но и некоторый принцип жизни, закон и норма наших суждений и практических требований – вот из какой незамеченной стороны в нем вытекла упорная борьба, завязавшаяся над гробом последнего выдающегося славянофила. (Rozanov 1990c, 292: Das Slavophilentum ist nicht nur eine explizite Wahrheit, sondern eine gewisse moralische Forderung, das Gesetz und die Norm unserer Urteile und praktischen Forderungen – aus genau diesem, seinem unbemerkten Aspekt erwuchs der nachhaltige Kampf, der über dem Grabe des letzten hervorragenden Slavophilen [gemeint ist der Tod Leont'evs im Jahr 1891] in Gang kam.); zur Bedeutung Chomjakovs vgl. Rozanov 1906 II, 343-360.

⁴²⁸Vgl. dazu Rozanovs Brief an seinen Verleger und den Herausgeber von *Novoe vremja*, Suvorin in Rozanov 1989, 510f.

⁴²⁹Rozanov 1990c, 175f.

ist ein weiterer befremdlicher Wunsch, überall als Zentrum seiner Begriff und Interessen das persönliche *Ich* zu setzen, als etwas Unbedingtes, das mit keinem einverstanden ist, aber mit dem alle anderen einverstanden sein sollen. Die dritte wichtige Tatsache endlich, die von der deutschen Rasse in die Geschichte eingebracht worden ist – ihre besondere Fähigkeit der Naturbetrachtung, ihre Philosophie – ist ebenso nur die Folge dieser seelischen Voreinstellung. Wie in der religiösen Sphäre, wie in der politischen Sphäre, so ist auch hier, auf dem Gebiet des Geistes, das eigene *Ich* als der höchste Ausdruck dieser Rasse anerkannt worden, als Quelle der Normen, Facetten und Verbindungen, die wir in der Natur beobachten.

Und in der Anmerkung dazu entwickelt Rozanov den Gedanken einer fehlgeleiteten, d.h. entsolidarisierten Entwicklung des Feudalismus noch weiter. Ein Konservativismus, der in seine einzelnen Aspekte (den der politischen, feudalen Herrschaft, den des religiösen Gedankens und den von Bildung und Intellektualität) zerfällt, wird bereits durch die notwendig entstehende, wirtschaftliche Konkurrenz geschwächt werden – und ist zum Untergang verurteilt.

*Сущность феодализма едва ли не удачнее всего выражена в этой средневековой подговорке: «Chaque seigneur est Souverain dans sa seigneurie», где не политическая связь, не экономические отношения, но именно *провинциализм*, если так можно выразиться, *воли* указан как главная особенность всего жизненного строя. Замечательно, что формула эта выразилась на французском языке, т.е. сложилась в уме гораздо более способном к обобщению, к улавливанию соединяющих черт в комплексе разнородных явлений, хотя ее предметом служит учреждение бесспорно германского происхождения (территория распространения феодализма есть в то же время и территория расселения германского племени, которое в первые века нашей эры замешалось в исключительно романские до того времени страны). Исчезнув во всех странах с преобладающею романскою кровью, он, однако, сохранился доселе как политический партикуляризм в чисто германских.⁴³⁰

Das Wesen des Feudalismus ist kaum je besser ausgedrückt worden als in folgender mittelalterlicher Formulierung: „Chaque seigneur est Souverain dans sa seigneurie“, womit nicht die politische Verbindung, nicht die wirtschaftlichen Beziehungen, sondern ausdrücklich der *Provinzialismus*, und zwar, wenn man sich so ausdrücken darf, *des Willens* als wichtigstes Merkmal des gesamten Lebensaufbaus bezeichnet ist. Bemerkenswerterweise ist dies eine französische Formel, d.h. daß sie in einem Verstandesgeist verfaßt ist, welcher sehr viel mehr zur Vergesellschaftung, zum Auffangen unterschiedlicher Aspekte im Komplex vielfältiger Erscheinungen fähig ist, wenn auch der Gegenstand ihrer Darstellung von unzweifelhaft deutscher Herkunft zeugt (das Territorium, auf dem der Feudalismus verbreitet ist, ist zu gleicher Zeit das Territorium, auf dem die deutschen Stämme siedeln, welche sich in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung auch in bis dahin ausschließlich romanische Länder drängen). In allen Ländern mit vorherrschend romanischem Blut verschwunden, hat er [der Feudalismus] sich doch bisher als politischer Partikularismus in den rein germanischen [Ländern] erhalten.

Rozanov hat diesen Prozeß der Selbstzerstörung des Konservativismus im Sinne des Slavophilentums als eine West-Ost-Bewegung verstanden, allerdings ohne zu glauben, daß eine militärische Abgrenzung Rußlands den historischen und politischen Prozeß hätte kontrolliert steuern können. Der Gedanke des "Partikularismus" erscheint also auf jeder Ebene (in jeder "Sphäre") des Systems als der Feind der konservativen Idee. Das Partikularinteresse ist auch das Problem des russischen Konservativismus, der die Fehler der "Deutschen" vermeiden muß. Rozanov ist ein strenger Kritiker der Schwächen des russischen Feudalismus – aber jede Kritik, der er sich anschließt, muß ernsthaft sein⁴³¹. Im

⁴³⁰Rozanov 1990c, 176.

⁴³¹Daher erklärt sich Rozanovs Abneigung gegen Gogol', vor allem gegen den Autor der *Mertvyje duši*, der den Landadel dem Spott ausliefert, dabei aber in Rom oder in Aksakovs Stadtwohnung sitzt und sein eigenes Gut verkommen läßt; vgl. Rozanov 1990c, 47ff und als Selbstkommentar auch Rozanov 1990, 465ff.

Mittelpunkt von Rozanovs Kritik steht das Festhalten an partikularen Bequemlichkeiten, an nur scheinbar verteidigten Idealen und verspätete, oft falsche Entscheidungen aus kurzfristigem Pragmatismus; ganz im Zentrum aber steht der Umgang mit der monarchischen Zentralmacht, die zwar unabdingbarer Teil des konservativen Systems ist, aber de facto seit dem 18. Jahrhundert dessen aktivster Gegner⁴³². Rozanov kann als die Stimme dieses Untergangs, dieser "Apokalypse" des Konservatismus gehört werden, gerade weil er sich in seiner letzten Schrift, in *Apokalipsis našego vremeni* selbst so interpretiert hat. Einen heimlichen Präfaschismus in Form einer Militärdiktatur oder eines Diktators als Reaktion auf diesen apokalyptischen Untergang der alten Staatsordnung hat Rozanov für sich selbst nicht explizit erwogen. Auf die Gefahr einer Militärdiktatur Miljukovs hat Rozanov in einem als Leserbrief getarnten Artikel hinweisen wollen, der freilich 1916 nicht gedruckt werden konnte und erst nach der Revolution, in der noch von Rozanov projektierten Sammlung *Černyj ogon'* erscheinen sollte⁴³³, was aber so erst 1991 möglich wurde.

Это просто заболтавшийся и замотавшийся русский говорун, из нехрабрых во всех направлениях, лстящий английским чувствам и английским понятиям, когда он говорит в Англии, и лстящий русской большой толпе, когда он говорит или пишет в России самолюбвый и рвущийся к роли, которая требует и некоторой доли железа в характере, и золота вообще в натуре; требует ума и наличности больших планов. [...] Милюков все «разъясняет» русского Государя и его судьбу, но ему давно пора бы разъяснит самого себя, и погадать о своей судьбе, и всего лучше вслух всей публики.⁴³⁴

Das ist einfach ein unverbindlich plaudernder und selbstgefälliger russischer Schwätzer, aus den Reihen der Mutlosen aller Seiten, der den englischen Gefühlen und den englischen Auffassungen schmeichelt, wenn er in England spricht und der großen russischen Masse schmeichelt, wenn er in Rußland spricht oder schreibt; selbstverliebt und eifersüchtig ist er auf die Rolle, die auch ein Quentchen Eisens im Charakter und vor allem Gold in der Natur der Person verlangt; sie verlangt Verstand und die Disponibilität großer Pläne. [...] Miljukov „klärt“ über den russischen Zaren und über sein Schicksal auf, doch wäre es [für ihn] schon lange nötig gewesen, sich selbst aufzuklären und sein Schicksal vorauszusagen, und zwar am besten laut vor allem Publikum.

Mussolinis Machtergreifung hat Rozanov nicht mehr miterlebt. Den noch nicht totalitären Diktator vom Typos einen Sun-Yat-Sen oder der südamerikanischen Unabhängigkeitskämpfer (Victoria, Bolivar) hat er nicht wahrgenommen. Den Petersburger kümmerte es wenig, daß Rußland weit im Osten ein Drittel Chinas in Besitz genommen hatte und auch nach dem Krieg gegen Japan nur auf die halbe Mandschurei verzichtete. Wenngleich es besonders im Deutschland der Weimarer Republik Verbindungen zwischen der „Apokalypse“ des preußischen Konservatismus und dem aufkommenden Faschismus gege-

⁴³²Zur Auseinandersetzung von Rozanovs Konservatismuskonzept mit der Monarchie vgl. den Aufsatz "O monarchii (o podrazumaemom smysle našej monarchii)" (Über die Monarchie [über den impliziten Sinn unserer Monarchie]) von 1895. Der Abdruck wurde von der Zensur verboten und aus den Exemplaren der *Russkie vedomosti* herausgeschnitten. Es finden sich jedoch auch nichtzerstörte Exemplare der Nummer. Nachdem die einzelnen, herausgeschnittenen Seiten geheftet Seltenheitswert erlangt hatten, ließ Rozanov 1912 noch einmal einen Privatdruck des Aufsatzes als Broschüre folgen. Auch in den *Opavšie list'ja* kommt Rozanov auf diese Arbeit zu sprechen; vgl. Rozanov 1990, 245; 460. Zur Auseinandersetzung des Konservatismus mit der Kirche bzw. mit den Kirchen als Institutionen vgl. die Abschnitte "Meždu svetom i t'moju" (Zwischen Licht und Finsternis), "Cerkov' „prežde počivšich“ i Cerkov' živych" (Die Kirche der „bereits Entschlafenen“ und Die Kirche der Lebendigen) in *Okolo cerkovnych sten*; Rozanov 1906 I, 131-270. Im gleichen Band findet sich dazu auch eine umfassende Auseinandersetzung mit der "narodnost'" Tolstojs; ebd., 451ff. Zur Auseinandersetzung mit dem Liberalismus und den revolutionären sowie anarchistischen Bewegungen hat Rozanov vor allem in *V mire nejasnogo i nerešenogo* und in den ab *Uedinennoe* folgenden, großen Zyklen Stellung bezogen; siehe dazu auch III. 4f dieser Arbeit.

⁴³³Zur Publikationsgeschichte vgl. Rozanovs Brief an Gor'kij vom Februar 1917 in Rozanov 1989, 524f.

⁴³⁴Rozanov 1991b, 100.

ben haben mag, so ist eine modellhafte Übertragung dieser Situation auf Rußland auch als Spekulation aufgrund der verschiedenen Ausgangssituation (wie man sie gerade in den Schriften Rozanovs polemisch überspitzt dargestellt findet) zum Scheitern verurteilt⁴³⁵. Der Nationalsozialismus bediente sich (neben der Gruppe um den Bauernflügel der NSdAP, die aber von Hitler schon kurz nach der Machtübernahme restlos beseitigt worden ist) aller an der Remilitarisierung Deutschlands interessierten Organisationen, daneben auch der Widerstandshaltung führender Konservativer gegenüber der Weimarer Demokratie⁴³⁶. Doch Hitler hat den Konservativen nie etwas anderes als die Vernichtung versprochen; der konservative Ständestaat ist mit dem rassistisch-militärisch gegliederten Ständestaat des Faschismus unvereinbar. Dies lehrt auch ein Blick auf die mit Rußland weitaus eher zu parallelisierende Entwicklung in Italien und Österreich nach 1918.

Rozanov selbst hat sich ebensowenig als Faschist verstehen können, wie er sich von allem Anfang an zu einem Begriff des Konservativismus bekannt hat, der sich längst der legitimistischen Form des bürgerlichen Repräsentativsystems ausgeliefert hatte. Im Gegenteil, Rozanov hat versucht, sich von den im real existierenden, städtischen, liberal-konservativen Großbürgertum aufgehenden Konservativismus zu distanzieren, gerade weil er für diesen Leserkreis als Journalist bei *Novoe vremja* in erster Linie schrieb und so äußerlich selbst zu diesem gezählt wurde⁴³⁷.

Почему я так сержусь на радикалов?

Сам не знаю.

Люблю я консерваторов?

Нет.

Что со мною? Не знаю. В каком - то недоумении.

(14 декабря 1911г.)⁴³⁸

Warum rege ich mich so über die Radikalen auf?

Ich weiß es selber nicht.

Mag ich die Konservativen?

Nein.

Was will ich dann? Ich weiß nicht. Darin liegt so eine befremdliche Unschlüssigkeit.

(14. Dezember 1911)

Daß Rozanov die Konservativen, insbesondere diejenigen Journalisten, mit denen er zusammenzuarbeiten hatte, oft nicht besonders schätzte, will aber gerade nicht sagen, daß er selbst keiner sei. Erfolgsjournalisten wie den mächtigen Feuilletonisten O.L. Oršer hat Rozanov⁴³⁹, mit Razin'kov, seinem Kollegen bei *Novoe vremja* arbeitet er zusam-

⁴³⁵Vgl. wieder Schlögel 1986. Zum „Konservativismus“ der Emigration vgl. Berdjajev 1990, 109-123.

⁴³⁶Den Vergleich zwischen Suvorin und der Hugenbergpresse hat im Pariser Exil auch Merežkovskij gezogen; vgl. Gippius 1951, 266.

⁴³⁷Rozanov war das Zugpferd der Leitartikelspalte und des Feuilletons des *Novoe vremja*, das dieser Tageszeitung mit ihrer doch relativ geringen und konstanten Auflage von 50000 im Jahr 1897 bis 62800 im Jahr 1913 (Zahlen nach Schlögel 1986, 213) einen Käufer- und Rezipientenkreis auch außerhalb der zahlenmäßig dünnen, konservativen Stammkäufer-schicht sicherte. So berichtet Igor Stravinskij, der aus einer liberalen Familie stammte und sowohl in Rimskij-Korsakovs Kreis als auch später neben Džagilev in Paris in politisch außerordentlich progressiven Zirkeln verkehrte, in seinen späten Gesprächen mit dem Assistenten Robert Craft: "Ich entsinne mich, daß ich die Nachricht von Brahms Tod in der *Neuen Zeit* las (der konservativen Zeitung von St. Petersburg; ich hatte sie wegen der Artikel von Rosanow abonniert) und welchen Eindruck sie auf mich machte." (Stravinsky 1961, 26) Auch nach Huxley 1953, 95f äußerte sich Stravinskij ähnlich: "Then the talk takes a literary turn, and we pass from Tolstoj (whom Stravinsky does not greatly admire) to Dostoevsky (whom he does) to Rozanov and Shestov, and from Gide to Chopin to the musical bad taste of Marcel Proust."

⁴³⁸Rozanov 1990, 123.

⁴³⁹Vgl. Rozanov 1990, 309. Osip L'vovič Oršer, der meist unter dem Pseudonym O.L. D'Or publizierte, war einer der wenigen freischaffenden Feuilletonisten im vorrevolutionären Rußland und einer der wenigen arrivierten jüdischen Autoren.

men⁴⁴⁰, seinen Konkurrenten I.R. Romanov (Rcy) aber verehrt er. Rcy führt, im Gegensatz zu den „Konservativen“ in der Presse oder der Duma, das wahrhaft konservative Leben, das Rozanov vorbildhaft erscheint:

Мы прощались с Рцы. В прохожей стояла его семья. Тесно. И он говорит:

– Все по чину.

– Что? – спрашиваю я.

– Когда Муравьев («Путешествие по Св. местам») умирал, то его соборовали. Он лежал, закрыв глаза. Когда сказали «аминь» (последнее) он открыл глаза и проговорил священнику и сослужителям его:

– Благодарю. Все по чину.

Т.е. все было прочитано и сплето без пропусков и малейшего отступления от формы.

Закрывает глаза и помер.⁴⁴¹

Ich verabschiedete mich von Rcy. Im Eingang stand seine Familie. Dichtgedrängt. Und er sagt:

– Alles nach der Rangfolge.

– Was?, frage ich.

– Als Murav'ev („Reise zu den HI. Stätten“) im Sterben lag, erteilte man ihm die letzte Ölung. Er lag mit geschlossenen Augen da. Als sie das „Amen“ sprachen (das letzte), öffnete er die Augen und sagte zum Geistlichen und zu dessen Mitzelebanten:

– Ich danke. Alle[s] der Rangfolge nach.

D.h. alles wurde lückenlos und ohne die mindeste Abweichung von der Form abgelesen und zusammengestellt.

Er schloß die Augen und verstarb.

Es darf bei der Einordnung von Rozanovs Denken als eines, im historischen Kontext besehen, konservativen nur um eine Freilegung von Rozanovs Selbstverständnis zu tun sein. Eine Beschreibung, die Rozanovs Selbstdefinition bis zu einem gewissen Punkt auch folgt, ist ein notwendiger Versuch, Rozanovs argumentativem Verhalten nicht von vornherein zu mißtrauen. Solches Mißtrauen schürt Rozanov selbst immer wieder in seinen Bekenntnissen zur eigenen Unentschlossenheit, aber auch zur unkontrollierten Spontaneität und Unzurechnungsfähigkeit, vor allem aber durch seinen zur Kritik herausfordernden aggressiven Diskurs. Das Mißtrauen gegenüber der eigenen Überzeugung wird damit zu einem Katalysator seiner künstlerischen Potenz, wobei es seinerseits durch ein konservatives Staats- und Systemdenken abgesichert ist, das auf dem Mißtrauen gegenüber allen vereinheitlichenden Neuerungen und Allgemeingültigkeit beanspruchenden Überzeugungen fußt. Es illustriert, daß und wie ein solches Denken sich den Unwägbarkeiten des historischen Prozesses stellt. Vor allem zeigt es, mit welchen widerstrebenden Gefühlen alle konservativen Gruppierungen (zumindest aus damaliger Perspektive) auf eine Rettung hofften, jedoch die Führung eines entschlossenen Retters ablehnten⁴⁴².

Wo Rozanov jedoch nicht nur selbstkritisch mit sich selbst korrespondiert – wie in der dialektischen Montage von Diskursen der *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* – sondern mit dem politischen Gegner und der von diesem vertretenen Öffentlichkeit, geht er in die Offensive. Ein Brief an Maksim Gor'kij von 1912 beschreibt die politische Position auf der publizistischen Rückwand der aphoristischen Kunstwerke. „*Warum wurde ich zu einem Konservativen?*“, heißt die einleitende Frage, die Rozanov sich rechtfertigend beantwortet⁴⁴³. Er nennt als Vorbilder Strachov und Leont'ev und führt sie gegen Šče-

⁴⁴⁰Z.B. durch Gefälligkeitsrezensionen; vgl. Rozanov 1990, 365.

⁴⁴¹Rozanov 1990, 363f.

⁴⁴²Darin sieht Rozanov bereits den wichtigsten Unterschied zwischen Nietzsche und Leont'ev, worin sich auch die Differenz zwischen der deutschen (lutherischen) und der russisch-orthodoxen Tradition manifestiert; vgl. Rozanov 1990c, 213f.

⁴⁴³Rozanov 1989, 521.

drin und Michajlovskij ins Feld (mit denen Gor'kij ihn verglichen hatte). Er verteidigt sich ebenfalls gegen einen Vergleich (wie ihn Gor'kij in seinem Schreiben angestellt hatte) mit Filosofov und Merežkovskij. Diese Mitglieder des "Religiozno-filosofskoe obščestvo" hält er gerade nicht für wirklich Konservative. Konservativität heißt für Rozanov auch bedingungslose Solidarität mit jenen Kreisen, die ihn in schwierigen Zeiten unterstützten. Seitens der konservativen Prominenz sei er eben aber in solch schwierigen Zeiten im Stich gelassen worden. Merežkovskij und Gippius hatten, nachdem ihre ganz persönlichen politischen Utopien eines christlichen Sozialismus gescheitert waren, und sie darüber hinaus einen Prozeß zu gewärtigen hatten, Rußland 1906 gegen das Pariser Exil eingetauscht. Hier setzt Rozanov an, wenn sein Konservativismus aus einer ästhetischen und traditionell wie sozial kodierten Position in eine radikalisierte Praxis desertiert. "Die Rache ist mein" steht bereits als Motto über Tolstojs *Anna Karenina*, wo der Autor den Familienvater und Hausherrn als Hüter der echten Ordnung mit dem himmlischen Herrn gleichsetzte, wofür Rozanov Tolstoj ausdrücklich lobt⁴⁴⁴. Die Rache ist auch ein Mittel der Auseinandersetzung innerhalb des konservativen Lagers. Wer Rache übt, der zeigt, daß er der Herr im Hause ist. Rozanov nutzte die Bühne der Publizistik deshalb auch nicht nur als Kritiker von ideologischen Gegnern, sondern auch als Rächer an den Gegnern in den eigenen Reihen. Wer sich nicht in Solidarität übte, den traf die Rache auch mit unlauteren Methoden; beispielhaft sind die Ausfälle gegen Tolstoj nach der Radikalisierung von dessen pazifistischer Sekte: Als Herr seines Guts konnte Tolstoj bestimmen, was immer er wollte, doch als seine Predigt auf fremde Territorien zielte, schließlich auf den ganzen Staat, kannte Rozanov kein "Erbarmen"⁴⁴⁵.

Rozanov hat die programmatische Konservativität von *Novoe vremja* nicht nur als Mitarbeiter mitgetragen, sondern er prägte sie durch seine persönliche Lebenssituation, z.B. die nicht kirchlich anerkannte Ehe mit Varvara Dimitrevna, die Bekanntschaft mit den Symbolisten, die scharfe Polemik gegen die zu "falschen Konservativen"⁴⁴⁶ gewordenen ehemaligen Liberalen um Ivanov-Razumnik und Michajlovskij. So wird die Ideologie der Zeitung für den herausragenden Publizisten von der Bühne als "Organ" zum Teil des eigenen Körpers. Rozanov identifiziert nicht nur sich wider Willen mit den Konservativen und mit der konservativen Zeitung, aber er identifiziert sich selbst vollkommen als die Seele der Konservativität der Zeitung. Er schreibt im Brief an Maksim Gor'kij:

Хотя лично мне было бы в высшей степени приятно и практически полезно, если б в редакц. «Нов. Вр.» вошли эти друзья мой. Это было в 1902–1905 гг.

Тогда, зная, что «или Нов. Время или умру с голоду, если не социалист» – они перешли в социализм.

Нет, Алексей Максимович: вы – мечтатель, вы – сновидец (для литератора это и отлично) и не знаете истории литературы, не знаете судьбы русских писателей, не знаете чудовищного черного погреба, в котором она копошится, как червь в гробу: и оплакиваете в золотых вшивочках людей и топчите ногами замученных праведников русской земли.

Вы просто фактов не знаете.⁴⁴⁷

Es wäre mir *persönlich* höchst angenehm und praktisch zuträglicher gewesen, wenn diese meine Freunde [Merežkovskij, Filosofov u.a.] auch in die Redaktion von „Novoe Vr.“ gekommen wären. Das war in den Jahren 1902-1905. Damals, als ich wußte, „entweder *Nov. Vremja* oder ich sterbe vor Hunger, falls ich kein Sozialist werde“, – sind sie zum Sozialismus übergelaufen.

Nein, Aleksej Maksimovič: Sie sind ein Träumer, Sie sind ein Hellseher (und für einen Litera-

⁴⁴⁴Rozanov 1990, 60.

⁴⁴⁵Rozanov 1990, 110f bringt diese Einstellung gegen Tolstoj selbst in Zusammenhang mit Nietzsche und Leont'ev.

⁴⁴⁶Vgl. Rozanov 1990c, 141f.

⁴⁴⁷Rozanov 1989, 521f.

ten ist das ja hervorragend) und wissen nichts von der *Geschichte der Literatur*, Sie wissen nichts von den *Schicksalen russischer Schriftsteller*. Sie kennen den ungeheuren schwarzen Keller nicht, in dem die Literatur herumwimmelt wie ein Wurm im Grab: und Sie betrauern die Leute in goldenen Schnürchen und treten mit Füßen auf die gequälten Bekenner der russischen Erde.

Sie kennen einfach die Fakten nicht.

4. Die Auseinandersetzung mit dem politischen Gegner als Medieninszenierung

a. Der Hof: Verlautbarung und Gerücht (Regierung, Rasputin)

Eine Rozanov in seinem Anspruch wesensverwandte Erscheinung und doch auch dessen großer Gegner ist Rasputin, wie auch Schlögel argumentiert⁴⁴⁸. Rozanov hat sich in seinen journalistischen Arbeiten mit Rasputin explizit wenig beschäftigt; doch war dies auch wegen der Zensur, auch der selbstauferlegten Diskretion der konservativen Presse, nur schwer möglich⁴⁴⁹. Rasputin war mehr ein Gegenstand von Gerüchten, denn von Berichten. Rozanov sah in Rasputin keinen Diktator, sondern ein unvermeidliches Akzidens von monarchistischen Systemen. Rasputins Einfluß und politisches Wirken war eine, wenn auch degenerierte Form der Kabinettpolitik, des Hofklatsches und der "frejleiny"⁴⁵⁰. Rasputin besaß außer der Unterstützung durch die Zensur keine publizistische Macht, ja er war als öffentliche Stimme kein ernstzunehmender Gegner, mit dem sich ein Rozanov überhaupt polemisch messen hätte können. Die Nachrichten über Rasputin besorgten andere, oder sie sprachen für sich selbst. Als Rozanov 1915 in seiner Schrift *Vojna 1914 goda i russkoe vrozozdenie* (Der Krieg von 1914 und die russische Wiedergeburt) zur Kriegslage Stellung bezog, erwies sich die schon im Titel angeführte "vrozozdenie" als ironisches Zitat der sektiererischen Rhetorik, die vom Hof den prophetischen Verlautbarungen Rasputins entlehnt war. Der gesamte Text liest sich (auf der Grenze des durch die Zensur noch möglichen) als erschütterte Parodie gebräuchlicher, nationalistischer und propagandistischer Diskurse und nimmt den existentiellen Zynismus der *Apokalipsis našego vremeni* vorweg⁴⁵¹. Rozanov destruiert in dieser seiner wohl komplexesten Prosa alle Positionen, auf die er sich beruft. Dabei ist sorgsam jedes als satirisch erkennbare Diskursmerkmal vermieden. Das Zitat selbst entlarvt kommentarlos und kommentiert eindeutig. Das Buch erschöpft sich im Eingeständnis des Autors, nichts Sinnvol-

⁴⁴⁸Schlögel 1986, 125. Leider bringt Schlögel für diese These keine Textnachweise bei.

⁴⁴⁹"Есть глухие намеки, что Распутин преследовал падчерницу Розанова А.М. Бутягину. Личное знакомство Розанова с Распутиным тоже мало освещено. (V. G. Sukač im Vorwort zu Rozanov 1990, 17: Es gibt unter der Hand Gerüchte, denen zufolge Rasputin Rozanovs Stieftochter A.M. Butjagina nachgestellt hätte. Die persönliche Bekanntschaft von Rozanov und Rasputin ist ebenfalls wenig aufgeklärt.)

⁴⁵⁰Rozanov verliert in den meisten seiner dafür in Frage kommenden Schriften kein Wort über Rasputin. Vgl. Rozanov 1991b: "Разве бы на него напустить Распутина? Говорят, всемогущий человек? Не знаю, что с ним делать." Als Übersetzung käme hierfür das Karl Kraussche Diktum in Frage: "Zu Hitler fällt mir nichts ein". Selbstverständlich erlaubte es die Zensur auch nicht, genauere Kommentare zu veröffentlichen. Das Gerücht, dessen Macht Rozanov hier insinuiert, tat auch im Fall Rasputins das seinige; vgl. Rozanov 1915, 5ff.

⁴⁵¹I. Smirnov 1994, 54-59 exponiert in seinem Text "Neizvestnyj soldat" (Der unbekanntes Soldat) zwei Möglichkeiten des Denkens von Krieg in der neueren russischen Kultur. Dafür setzt er das Denken von Solov'ev und Bulgakov gegen das radikal analytische und pazifistische Anliegen Tolstojs. Erstere akzeptieren Krieg als authentische Repräsentation von Konflikten und versuchen den Wirklichkeits- und Existenzanspruch ihres Denkens dem Krieg strukturell zu applizieren und zu legitimieren. Tolstoj impliziert dagegen die Ersetzung eines Kriegs der Philosophien und Philosophen durch die diesem inhärente Selbstvernichtung. Innerhalb einer solchen Typologie läßt sich Rozanovs Position nur an der Seite Tolstojs suchen. Ein Anknüpfen an die fatalistische Existenzphilosophie Bulgakovs oder eine geschichtsphilosophische Rechtfertigung wie bei Solov'ev dagegen erweist sich als ausgeschlossen.

les über die Ereignisse an der Front aussagen zu können. Damit wird der militärische Oberbefehlshaber Zar Nikolaj II. und sein Berater Rasputin kritisiert, welche die Ereignisse von Petersburg aus zu steuern versuchen. Rozanov hält so fest, daß ihm der Kommentar nicht nur verboten ist, sondern daß sein eigentlicher Adressat ebenso „hinter“ den Handlungen an der Front zurückbleibt, also durch keinen Kommentar mehr aufgearbeitet werden kann. Das "russkoe vozroždenie" ist die prägnanteste Satire auf den Untergang alles Russischen: Wie kann etwas wiedergeboren werden, das noch gar nicht untergegangen ist?

Rozanov macht den Leser immer gerne glauben, daß er nur zu unentschlossen und zu bequem sei, und sich selbst im Wege stehe (was natürlich auf einer bestimmten Ebene doch stimmen mag). Er behauptet von sich, er sei mitunter unfähig zur Gegnerschaft, zur rücksichtslosen Auseinandersetzung. Rozanov präsentiert sich als Verteidiger, der nur nach starker Provokation Aggression entwickeln kann, vordringlich um seine private Rückzugssphäre, die Familie und die Familienehre, das eigene Leben zu schützen. Auf den Oktober 1915 ist eine Eintragung datiert, die Rozanovs Gegner durch Markierung der Zensur unter Rechtfertigungszwang setzt. Der Propaganda durch werbende, hymnische Rhetorik wird eine moralisch motivierte Antiästhetik des unterdrückten Schreis und der Notwehr entgegengestellt.

В 1904-5 г. я хотел написать что-то в роде «гимна свободе»... Строк 8 вышло, – но больше жару не хватило: почувствовал, что загнуло в риторику... А теперь!..

... бежать бы как зарезанная корова, схватившись за голову, за волосы, и реветь, реветь, о себе реветь, а, конечно, не о том, что «правительство плохо» (вечное extemporalia ослов).⁴⁵²

Im Jahr 1904/5 wollte ich etwas in der Art einer „Freiheitshymne“ schreiben. Es kamen acht Zeilen dabei heraus – doch für mehr hatte die Begeisterung nicht gereicht: ich fühlte, daß ich in Rhetorik verfiel... Aber jetzt!...

.... zu laufen wie eine angestochene Kuh, sich an den Kopf fassend, an den Haaren raufend, und zu heulen, zu heulen, über sich selbst zu heulen, aber selbstverständlich nicht darüber, daß „die Regierung schlecht ist“ (die ewigen extemporalia der Esel).

Die Punkte sind in doppeltem Sinne intertextuelle Spuren einer Fragmentarisierung. Sie deuten auf den vom Zaren persönlich zensurierten oder zur dialektischen Selbstzensur gezwungenen Puškin, aber sie zeigen auch deutlich den politischen Abstand zwischen zwei unvereinbaren Textpositionen, wobei die dominante Opposition „einst“ vs. „jetzt“ von ihrer propagandistischen Fortschrittsgläubigkeit ins ernüchtert bis skeptische Konservative gewendet ist. Rozanov entlarvt in Tiermasken, wie politische Gegner sich in der Hervorbringung überzeugend hitziger Propaganda auf den allgemeinen Konsens berufen. Was als Gefühl ausgegeben werde, sei oft nichts als schülerhafte Rhetorik. Kühe und Esel, das Muhen und an den Haaren Zerren entstammen dem bildreichen Vokabular der berüchtigten „animalischen“ Anfälle des Vegetariers Rasputin. Was die Symbolik der politischen Sprache des "Zoos" (zverinec) betrifft, so verlangt Rozanov nach einer strengen Trennung der Käfige. Nicht verwechselt werden dürfen Tiere als Bilder (als positiv oder negativ moralisierende Embleme zur Identifikation von Nationen oder Parteien, etwa auf Münzen) und Tiere als Worte (in der analytischen Lehrgattung der Fabel)⁴⁵³.

⁴⁵²Rozanov 1990, 491.

⁴⁵³Der direkte Bezug auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra* scheint naheliegend, läßt sich jedoch hin-

Nelzja pomещать коня в коровник, корову в стойло, собаку в птичник, курицу в собачью конуру.

И только.

(за нумизматикой; как устроен у нас брак; отсутствие развода)⁴⁵⁴

Man darf niemals ein Pferd in einem Kuhstall, eine Kuh in einer Box, einen Hund in einem Vogelkäfig oder ein Huhn in einem Hundezwinger unterbringen.

Und nur so.

(bei der Münzsammlung; wie bei uns die Ehe geregelt ist; die Nichtvorhandenheit der Scheidung)

Rozanov will den Umtausch, den Wechsel von Geld in Gekauftes und Wiederverkauftes, die Trennung zwischen Bewertetem und Bewertendem. Gegen Positionen, die den Tausch aus Prinzip ablehnen, existiert stille, latente und präventive Gegnerschaft, die aus Gründen rein instinktmäßiger Abneigung prinzipielle Abstände schafft.

Der Erinnerung an Rasputin gilt einer der letzten Briefe Rozanovs an Gollerbach vom 6. Oktober 1918. Der Autor beobachtet, wie sich das "Potentielle („der Same“) realisiert"⁴⁵⁵ und über dieses erotische Geheimnis nach Weltherrschaft strebt. Rasputin fürchtet Rozanov; der Machthaber fürchtet den Publizisten, der in seinem Text mißbilligen muß, was andere "gutheißen". Rasputin bestätigt Rozanovs Macht und moralische Kraft.

А чувствовал-то я внутренне и уже не стыдящимся чувством, что – именно так, именно – ноуменальные миры, и что я их держу в руках. Я тих и скромн, к томе же так безобразен: но я чувствую в себе какос-то державство к Миру. Кстати, знатели Вы таинственное слово, какое мне сказал Григорий Распутин? Но сперва о слове Феофана, «праведного» (действительно праведного) инспектора Духовной Академии в Спб. Сижу я, еще кто-то, писатели, у ахимандрита (и цензора «Нов. Пути») Антонина. Входит – Феофан и 1/4 часа поговоривши – ушел. Кажется, не он вошел, а «мы вошли». Когда Антонин спросил его: «Отчего Вы ушли скоро», он ответил: «оттого, что Розанов вошел, а он – Дьявол.

Теперь – Распутин: он танцевал, с замужнею, с которо и «жил», и тут же, при ее муже, говорил об этом: «вот и жена его меня любит, и муж –любит». Я – спрашиваю его: «Отчего вы тогда, Григорий Ефимович, ушли так скоро? (от отца Ярослава, с женою коего он тоже «жил», и о. Ярослав тоже «одобрял» это. Тут вообще какая-то Райская история. Эдем «общения жен и детей»). Он мне ответил: «Оттого, что я тебя испугался». Честное слово. Я опешил.⁴⁵⁶

Aber ich spürte da innerlich und schon bar allen Schamgefühls, daß es genau so sei, daß es sich um noumenale Welten handele, und daß ich sie in Händen halte. Ich bin still und zurückhaltend, und außerdem auch häßlich: doch ich fühle in mir so etwas wie die Herrschaft über die Welt. Apropos, wissen Sie von dem geheimnisvollen Wort, das Grigorij Rasputin zu mir sagte? Doch zuerst zu einem Wort von Feofan, dem „gerechten“ (wirklich gerechten) Inspektor der geistlichen Akademie in SPb. Da sitze ich, und noch einer, beide Schriftsteller, beim Archmandriten (und Zensor von „Nov. Put“) Antonin. Feofan kommt, und geht, nachdem wir eine 1/4 Stunde miteinander geredet haben. Es scheint, nicht er sei gekommen, sondern als seien „wir gekommen“. Als Antonin ihn fragte: „Warum sind sie gleich wieder gegangen“, antwortete er: „Deshalb, weil Rozanov gekommen war, und er ist der Teufel“.

Jetzt zu Rasputin: Er tanzte mit der Verheirateten, mit der er auch „lebte“, und dabei sprach er in Anwesenheit ihres Ehemanns auch darüber: „Seine Frau liebt mich, und der Ehemann liebt mich auch«. Ich frage ihn also: „Warum, Grigorij Efimovič, sind sie damals so früh gegangen? (vom Vater Jaroslav, mit dessen Frau er auch „lebte“, wobei auch V. Jaroslav das „guthieß“. Das ist überhaupt so eine Paradiesgeschichte, ein Eden „des Verkehrs mit Weib und Kindern“). Er antwortete mir: „Deshalb, weil ich dich gefürchtet habe“. Ehrenwort. Ich war vor den Kopf geschlagen.

sichtlich der Tiermetaphorik ("Esel") nicht nachweisen; vgl. Nietzsche 4, 390ff.

⁴⁵⁴Rozanov 1990, 436.

⁴⁵⁵Rozanov 1970, 544.

⁴⁵⁶Rozanov 1970, 550; vgl. dazu den Kommentar bei Noscov 1993, 198f.

b. Die radikale Linke und ihre Idee der publizistischen Konkurrenz als Manifestation der Intelligencija (Rousseau, Wagner, Marx, Lenin)

Für die Auseinandersetzung mit dem geheimnisumwitterten Rasputin bedient sich Rozanov des Mittels des Verschweigen des Gegners. Dagegen steht die offene Konfrontation mit den Vertretern der radikalen Linken bis hin zu einer Gestalt vom intellektuellen Anspruch und der Rücksichtslosigkeit Lenins. Rasputin wechselt zwischen Anfällen der Askese und der Völlerei ab. Lenin ersetzt das Prinzip des bewußten Tausch durch die Häufung, die Totalität und das der Ununterscheidbarkeit. Bei ihm geht es nicht mehr darum, daß Pferd und Hund nicht verwechselt werden können bzw. einander nicht verwechseln (lassen), sondern daß sie, obwohl gleich an Tauschwert, nicht mehr ausgetauscht werden dürfen, weil sie keinem Bewertenden mehr gehören. Es geht dabei nicht nur um die Rücksichtslosigkeit, die Solženicyn aus Rozanovs Konzeption (Apokalypse gleich Revolution) für sein geschichtsphilosophisches Projekt des *Krasnoe koleso* hergeleitet hat. Dort tritt Lenin als die überlegen unbesiegtbar verführerische Inkarnation des Bösen, als der Satan selbst auf⁴⁵⁷. Es geht um die lange Jahrzehnte über theoretisch vorgeübte Rücksichtslosigkeit des Staatsdenkers Lenin⁴⁵⁸. Rozanov hat sich selten auf direkte Polemiken mit der Linken eingelassen; vermutlich hat er auch in den Jahren nach 1905 die Effektivität der Richtungskämpfe innerhalb der Linken unterschätzt. Er behandelt sie als kohärente, wenn auch zerstrittene Gruppe, konzentriert um ein Sprachrohr: die Zeitschrift *Sovremennyj mir*. Autoren dieser Zeitschrift wie Lenin, Plechanov, Gor'kij, Arcybašev werden geradezu als Kollektiv angesprochen. Rozanovs Adressat ist immer die Zeitung oder Zeitschrift, nie eine Persönlichkeit. So sieht Rozanov auch die Person der Autoren dieser Zeitschrift durch seine polemische und eben oft sehr „persönliche“ Kritik nicht angesprochen. Gor'kij genießt (vor allem in den Jahren seines Exils nach 1905) das persönliche Wohlwollen Rozanovs, auch wenn seine politischen Anschauungen als naiv bezeichnet werden⁴⁵⁹; Lenin dagegen ist Rozanov schlicht ein "unangenehmer Zeitgenosse"⁴⁶⁰.

Während Rozanov den in der Zeitschrift *Sovremennyj mir* vertretenen "Empirio-kritizismus" aufgrund seines auf Stabilität zielenden historisch-politischen Denkens für eine stumpfe Fortsetzung des englischen Materialismus hielt, erkannte Lenin in ihm die beliebig manipulierbare und gutgetarnte Waffe. Lenin insistierte auf einer objektiven und "materialistischen" Wissenschaft nicht deswegen, weil er sich besonders für Physik interessierte, sondern weil er seiner politischen Theorie durch Analogiebeweis ein unbezweifelbares, wissenschaftliches Fundament zu verleihen sucht. Lenin betont dabei den "materiellen" Wert des offenen Kriegs gegenüber dem scheinbaren Frieden des parlamentarischen Kompromisses⁴⁶¹. Ob Lenin daran im Sinne eines Bekenntnisses oder nur einer Pragmatik der minderen Dummheit geglaubt haben mag, haben viele seiner Anhänger unterschiedlich interpretiert⁴⁶². Der Krieg ist für Lenin folgerichtiger Ausdruck des kon-

⁴⁵⁷Vgl. Solženicyn I. Solženicyn stützt *Krasnoe koleso* (Das rote Rad) für die eingearbeitete historische Dokumentation häufig auf Artikel aus *Novoe vremja*. Der Name Rozanov wird allerdings nicht erwähnt; nachprüfbar durch das Register im Kommentaranhang der deutschen Übersetzung.

⁴⁵⁸Es ist aufschlußreich, daß die entscheidenden Angriffe auf den noch sakrosankten Lenin zu Anfang der Gorbačev-Zeit durch die zitierende Berufung auf den untadeligen Nationalisten Rozanov erfolgten. Am Beginn steht hier die Publikation des bereits zehn Jahre früher entstandenen Essays von Venedikt Erošev 1987 (in *Lettre* 8), die Publikationen im Almanach *Kontekst* und die Bemühungen der Herausbergergruppe um die spätere Zeitschrift *Naše nasledie*.

⁴⁵⁹Rozanov 1990, 109. Vgl. auch den, Anfang der 20er Jahre in Berlin von Gollerbach ausschnittsweise veröffentlichten Briefwechsel Rozanov – Gor'kij; wieder als Gor'kij 1985 und in Rozanov 1989, 518–528. Der Umgang der Briefpartner zeugt durchaus von wechselseitiger persönlicher Achtung. Gor'kij's Schreiben sind jedoch durchweg zurückhaltend, kurz und sehr sachlich gehalten.

⁴⁶⁰Rozanov 1990, 613.

⁴⁶¹Lenin 1980, 200f; 334f. Vgl. auch Kondylis 1988.

⁴⁶²Vgl. hier den Versuch einer zusätzlichen „religiösen“ Absicherung des Leninischen Materialismus bei

kreten Denkens – und Rozanov denkt Lenin konsequent fort, wenn er festhält, daß dies nur einen Krieg gegen Deutschland bedeuten kann, auf dessen Tradition sich Lenins gesamtes theoretisches Gebäude letztlich stützt⁴⁶³. Für Rozanov war es eindeutig, daß es beim Kampf um den "Ring des Niebelungen" oder den heiligen Speer des Grals⁴⁶⁴ nicht nur auf den Glauben an den mythisch-mythologischen Gegenstand ankam. Lenin gelangte mit seiner rücksichtslosen Theorie der Verwandlung des imperialistischen Kriegs in den Bürgerkrieg, einer Umwandlung, die analog zur Vernichtung der Imperien auch eine des Bürgertums mit sich brachte⁴⁶⁵, genau zu jener Macht, die Rozanov verloren zu haben glaubte; für diesen Verlust gab es nur einen Schuldigen, das liberale Bürgertum.

Die Ideologie des liberalen Bürgertums aber war nach Rozanovs Ansicht von der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts und ihren Zeitschriften so verstärkt und verbreitet worden, daß sie letztlich die alte Ordnung zu unterminieren vermochte. Mit konsterniertem Blick akzeptierte Rozanov für die konservative Kritik als Faktum, was bisher von einer engagierten Literatur selbst nur für einen frommen Wunsch gehalten wurde: Die umfassende Wirksamkeit der Literatur. Rozanov geht noch einen Schritt weiter. Er macht nun die Literatur für die Auswirkungen ihres Engagements ebenso umfassend verantwortlich. Und selbst Gogol', der sich so gegen seine engagierte Auslegung bei Belinskij gewehrt hatte, muß sich bei Rozanov vorwerfen lassen, daß er sich wohl auch der negativen, kultur- und staatszersetzenden Wirkungen seiner Arbeit bewußt gewesen sei. Dabei verkennt Rozanov auch die positiven Auswirkungen des Utilitarismus nicht, er klagt lediglich ein, daß gerechterweise auch die negativen von einer politischen und auf Praxis orientierten Kritik mit einbezogen werden müßten. Die Verblendung des Liberalismus liege in der Schönfärberei der Ergebnisse von politischen Prozessen. Alle positiven Ergebnisse schreibe der Liberalismus sich selbst zu, die negativen Konsequenzen von Veränderungen würden übersehen oder den Gegnern zugeschoben. Angesichts des Konservatismus, der sich doch gegen jede solche Veränderung gesperrt habe, bleibt dies ein sich selbst desavouierender Vorwurf. Nicht ohne Neid hält Rozanov auch fest, daß es der

Lunačarskij, Bazarov und Gor'kij im Konzept des "Gottbildnertums" der Jahre nach der Revolution von 1905, das auch für das Interesse Gor'kij's und Lunačarskij's an Rozanov von Bedeutung ist.

⁴⁶³Rozanov hält dagegen in seiner außenpolitischen Konzeption an einem Bündnis zwischen dem "männlichen" Deutschland und dem "weiblichen" Rußland fest, das Deutschlands Prestige dem Westen gegenüber garantiert und Rußlands Hausmacht im Osten absichert; vgl. Rozanov 1914b, 353ff.

⁴⁶⁴Wagners Opern *Ring* und *Parsifal* und deren politischer Unterbau sind strukturell ähnlich gedacht. Auf *Götterdämmerung* spielt der Titel *Sumerki prosvěščenija* an. *Parsifal* hat Rozanov mehrmals beschäftigt. Ideologisch arbeitet Wagner mit der Erhebung des persönlichen Mythos in den Rang der Religion; praktisch aber mit dem Aufführungsverbot außerhalb Bayreuths. Der Exklusivität dieser Präsentation versucht Rozanov mit seinen teuren Bücher eine Entsprechung zu verleihen. Mit dieser Aktion, jenseits einer spezifischen Außergewöhnlichkeit des betreffenden Werks, war die elitäre Stellung sowohl des Werks als auch des Tempels gesichert. Freilich konnte Bayreuth nur existieren, weil ein breites Reservoir an niederen Bühnen und publizistischen Organen die dafür nötigen Interpreten und Rezipienten heranbildete. Kaum unterscheiden sich inhaltlich und formal die pragmatisch orientierten Realisierungen einer einmal pseudo mystisch, einmal pseudo wissenschaftlich aufbereiteten Ausschlachtung des Materialismus und Biologismus Haeckelscher Provenienz (vor allem in den Schriften von Wagners Schwiegersohn und Biographen S. Chamberlain); vgl. hierzu die russische Darstellung in Tigranovs *Ko'co Nibelunga*, Sankt Peterburg 1910. Tigranov interpretiert Wagner ausgehend Wotans Wort im 2. Aufzug der *Walküre*. "[...] denn wo kühn Kräfte sich regen, / da rath' ich offen zum Krieg." Man müsse sich durchsetzen und mit jedem Mittel trachten, an die Machtmittel wie Kapital und Armeen zu gelangen, schon alleine weil es Recht ist, daß der Stärkere sich durchsetze. Rozanov weist nach der Lektüre der Monographie Tigranovs selbst darauf hin, wenn er Wagner als Beispiel eines vielleicht nicht so starken, dafür umso durchsetzungskräftigeren Denkens mit sich selbst parallelisiert; siehe Rozanov 1990, 109f mit dazugehörigem Kommentar 730. Den *Parsifal* hat Rozanov spätestens durch die Petersburger Konzertaufführungen Mal'kos kennengelernt. Das Feuilleton "Dnevnik turista. V teatre «Deutsche Kunst»" (wieder in *Muzykal'naja žizn'* 21 [1990]) berichtet detailliert über den Besuch des *Ring*-Zyklus bei den Münchner Opernfestspielen im Prinzregententheater; über dem Eingang des von Littmann der Bayreuther Architektur nachgestalteten Theaters prangt heute aufgefrischt das dem *Meistersinger*-Pathos nachgestalteten Motto "Der Deutschen Kunst"

⁴⁶⁵Kondylis 1988, 258ff.

bürgerliche Liberalismus verstanden habe, für mehr oder minder identisch gehalten zu werden mit dem Begriff, den man sich die Öffentlichkeit von Literatur mache. Dies sei stimuliert durch die Tätigkeit der literarischen Journale und der Literaturkritik seit Puškin und Belinskij; dabei zollt Rozanov selbst manchen Radikalliberalen und Kritikern seinen Respekt. Er anerkennt die Leistung Belinskijs, wenn er Gogol' als einen, wenn auch unfreiwilligen Propagandisten liberaler Anschauungen interpretiert und schätzt diese Interpretation höher als die Kunst Gogol's selbst⁴⁶⁶. Er lobt die Verskunst Nekrasovs, deren Wirksamkeit weit über dem Niveau einer politisch und ideologisch berechtigten Kritik an ihr steht⁴⁶⁷. Damit demonstriert Rozanov jedoch keinen wertfreien Ästhetizismus, sondern ein Zugeständnis an die Fähigkeiten des antikonservativen „Volkstümlers“ Nekrasov. Der Zweck dieses Zugeständnisses ist der Ansporn an die ideologischen Verbündeten und sich selbst, den Gegner zu übertreffen. Rozanov entwaffnet durch demonstrierte Neidlosigkeit und stachelt durch demonstrative Überparteilichkeit an.

Einen weiteren Fehler der Konservativen erblickte Rozanov in der Zwangsverbrüderung eines streng klerikalen und feudalen Konservatismus mit dem zentralistisch orientierten Liberalismus des städtischen Großbürgertums. Diese wurde von der konservativen Presse, auch von Rozanovs eigenem Sprachrohr, *Novoe vremja*, bereits seit Anfang der Regierung Nikolajs II., vor allem aber seit dem Japankrieg und der Revolution von 1905 massiv unterstützt. Die Konservativen verließen ihre Maximalpositionen und ihre Selbstdefinition als qualitative Mehrheit a priori und suchten den Anschluß an eine quantitative Mehrheit. Anstatt sich den Geldadel moralisch zu verpflichten, verbündete man sich mit ihm – in für die eigene zukünftige Identität ("velikoe zavtra") gefährlicher Aufweichung der eigenen Prinzipien⁴⁶⁸. Die daraus erwachsenden Schwierigkeiten für eine konservative Identität innerhalb des bürgerlichen Parlaments wären von geschickten Lenkern im Sinne einer lediglich zeitweisen Nutzung der verfassungsmäßigen Institutionen, die der bürgerliche Liberalismus forderte, als Mittel zum Zweck noch zu bewältigen gewesen. Der eigentliche Lapsus war, wie Rozanov behauptet, die Allianz konservativer und bürgerlicher Abgeordneter in der Duma auf der Ebene der öffentlichen Meinungsbildung fortsetzen zu wollen⁴⁶⁹. Da die Zusammenarbeit bürgerlich-liberaler und konservativer Politiker eine rein defensive und aus der gemeinsamen Opposition heraus arbeitende war, stand sie gar nicht unter dem Zwang, sich in der Presse als gemeinsam operierende Regierungsalternative zu profilieren. Die Monarchie und die von ihr eingesetzte Regierung waren nicht in der Lage, auch nur für eines der ihr anvertrauten, oder besser unter Zwang abgetretenen, Rechte zu garantieren. Sie versagte im Krieg von 1904/1905 gegen Japan, wie auch angesichts der innenpolitischen Aufgaben zur Neustrukturierung der Verwaltung. Die Regierungspolitik berührten oft nicht einmal aktiv die sozialen Zuständen und scheinbar einschneidende Eingriffe beruhten nur auf Planungsmängeln. Oft war selbst für die verantwortlichen Stellen ununterscheidbar geworden, ob anarchistische Provokation oder (wie bei der Aufarbeitung des Massakers auf dem Chodynka-Feld bei den Thronbesteigungsfeierlichkeiten für Nikolaj II.) selbstprovozierte Unruhen zur Entschuldigung herangezogen werden konnten. Es wäre für den Konservativen ein leichtes gewesen, zusammen mit den Liberalen weitere sich desavouierende Desaster der Regierung abzuwarten, um sich dann selbst als pragmatische Alternative ins Gespräch zu bringen. Dies lehnt Rozanov aber mit Hinweis auf die dauerhafte Verantwortlichkeit des konservativen Prinzips ab. Man dürfe sich auch nicht von den Fehlern der regierenden Monarchie unter Druck setzen lassen, selbst ausschließlich auf theoretischer Basis politisch

⁴⁶⁶Rozanov 1989, 292f.

⁴⁶⁷Rozanov 1990, 45f.

⁴⁶⁸Rozanov 1991b, 120f.

⁴⁶⁹Rozanov 1990, 82ff.

bessere Alternativen auszuarbeiten. Das Ziel bleibt immer die umfassende Sanierung des noch bestehenden Gemeinwesens.

Rozanov wie Lenin waren davon überzeugt, daß die mit diktatorischen Vollmachten ausgestatteten Regierungen Vittes oder Stolypins und ihrer Nachfolger durch die herrschenden Sozialverhältnisse und den Druck der Intelligencija bedroht und beseitigt werden würden. Die Intelligenz verdankt ihre Macht der Tatsache, daß sie auf die Hauptstadt bzw. die beiden Hauptstädte konzentriert ist, wogegen der weitverteilte Rest der Bevölkerung zu zwei Dritteln aus Analphabeten bestehe. Rozanov konstatiert, wie die Radikalisierung der Intelligenz und der öffentlichen Meinung sich dem Zustand einer eigentümlichen Adressatenarmut bzw.-losigkeit verdankt, welche die Intelligencija und ihre Organe zum absurden Handlungszwang eines Aktionismus um jeden Preis treibt.

*Серия журналов и газет ищут и жадно рвут каждую радикальную статью, – и, конечно, ни один журнал не удержит гонорара, ибо это значило бы лишиться талантливого сотрудника, которому есть куда пойти и кроме этого журнала. Этот-то успех, заранее обозначенный, создавал тон *полной всры в себя* у «стучающегося в дверь литературы», и смелое, открытое, *зовущее* открывание ему двери «оттуда». Так начались все литературные карьеры первых, вторых и третьих талантов, работавших в западническом и по преимуществу в радикальных и социалистических журналах, начиная «Отечественными Записками» и «Русскую Мыслью» Лаврова-Гольцева.. Там – свет, там – солнце, там – успех: ибо там *разрушалась историческая Россия*, эта проклинаемая Россия, эта ненавидимая Россия, с ее «православием и пародностью». Штурмующие – в успех: занчит – штурмуемые в отчаянии. [...]*

Еще замечу, что «пашими бы читателями» была, конечно, вся Русь, т.-е. не какие-то жалкие 10.000-20.000 тыс. читателей или подписчиков хотя бы «Вестника Европы» и «Русской Мысли», а *миллионы* читателей, если бы... они, увы, не были *безграмотны!* А «школа» такова, а Министерство просвещения таково, что, поучившись в его училищах года два-три, года четыре-пять, каждый решительно выходил «нигилистом» и также шел на «штурм старой развалившейся крепости»... 470.

Eine Reihe von Zeitschriften und Zeitungen suchen und reißen einander gierig jeden radikalen Artikel aus den Händen, - aber selbstverständlich würde keine dieser Zeitschriften das Honorar nicht zahlen, denn dies hieße einen talentierten Mitarbeiter verlieren, der genausogut auch woanders hingehen könnte. Gerade dieser Erfolg, schon vorher angekündigt, begründete den Ton *des totalen Glaubens an sich selbst* beim «an die Tür der Literatur Klopfenden» und des mutigen, offenerzigen, *rufenden* ihm die Türen «von dort» Öffnens. So haben *alle* Karrieren der erst-, zweit- oder drittklassigen Talente begonnen, die in den westlerischen und zum Großteil radikalen und sozialistischen Zeitschriften arbeiteten, angefangen von den „Otečestvennye zapiski“ [Vaterländische Notizen] und der „Russkaja mysl“ [Der Russische Gedanke] von Lavrov-Gol'cev. Da ist Licht, da ist Sonne, das ist Erfolg; dann *wurde das historische Rußland zerstört*, dieses verfluchenswürdige Rußland, dieses hassenswerte Rußland mit seiner „Orthodoxie und Prunksucht“. Die Stürmer mit Erfolg: das heißt die Gestürmten in Verzweiflung.[...]

Ich bemerke noch, daß „die zu beackernden Leser“ selbstverständlich die ganze Rus' gewesen sind, d.h. nicht irgendwelche traurigen 10.000-20.000 Leser oder Abonnenten, egal ob von „Vestnik Evropy“ oder „Russkaja mysl“, sondern *Millionen* Leser, wenn... ja wenn sie nicht *Analphabeten* gewesen wären! Aber „die Schule“ ist so, und das Bildungsministerium ist auch so, daß jeder, der zwei-drei bzw. vier-fünf Jahre in einer Lehranstalt gewesen ist, aus dieser entschieden „als Nihilist“ hervorgeht und ebenso zum Sturm auf „die alte auseinandergebrochene Festung“ übergeht...

Die konservative Publizistik, zu der Rozanov sich hier mit Strachov zählt, macht sich dagegen keinerlei Illusionen über ihre Adressaten. Wenn sie wirksam ist, dann gerade weil niemand sie braucht, weil sie nicht aus einer authentischen Position der Übereinstimmung von Autor und Inhalt argumentieren muß. Die Arbeit der konservativen Publizistik

geschieht unter Berücksichtigung ihres ornamentalen Charakters, dessen es sich geschickt, selbstbewußt und opportunistisch zu bedienen heißt. Nachdrücklich analysiert Rozanov die Abhängigkeiten der Intelligencija von den Produktionsbedingungen der Presse aus und erweist sich dadurch als seiner „linken“ Konkurrenz, die sich selber Konkurrenz macht, überlegen. Konservative Publizistik ist abhängig von „Subsidien“, von Investoren, welche letztlich die Intelligenz, mit der sie sich schmückt, nicht zu kontrollieren in der Lage ist. Die linke Publizistik (vor allem wenn sie wie *Sovremennyj mir* nicht auf dem freien Markt vertrieben werden kann) ist abhängig von Abonnenten, die in den Zeitungen wiederum das lesen wollen, was sie zwar längst wissen, wovon sie aber glauben, daß es durch ihren, das Zeitungsunternehmen absichernden Kaufzuschuß Millionen neuer Leser erfahren können und sollen. In beiden Lagern müssen Publizisten also dialektisch vorgehen, um sich als Persönlichkeit in der Wechselwirkung von Produktion und Markt anzubringen. Im Lager der linken Intelligenz ist der Impetus für diese dialektische Anstrengung unreflektierte Effekthascherei. Für die konservative Intelligenz beansprucht Rozanov einen reflektierten und wägenden Idealismus, der freilich nie offen herausgestellt werden darf.

Что́ такое два «консервативных журнала», – «Русский Вестник» и «Русское обозрение», оба издававшиеся отчасти при помощи частных (староверческой – «Русское Обозрение») субсидий, оба недолюбливавшие друг друга (конкуренция собак в голодной степи), которые могли как платить гонорар, так и не платить, ибо куда же к чорту сотрудник пошел бы из неплатящего журнала, раз у него есть набор мыслей и он «пишет» (неодолимо). «Пишешь – и пиши», – и «печатай у нас»: все равно никому не нужно, журнал существует не твоими статьями, а субсидиями от купца или от сановников, и вообще все это дело существует не потому, чтобы кому нибудь было нужно, а что «есть Берг и может быть редактором» и «есть Александров и тоже может быть редактором», «одного знают Морозов и Т.И. Филиппов», а другого «знают Победоносцев и Витте». А ты тут при чем?! Страхов или Розанов?! Да ровно «ни при чем», – «а так, пишите статейки». Это никому ненужность всей вообще консервативной печати конечно не побуждала бы некого и идти сюда, если-бы не то обстоятельство, что в полу-разрушенной крепости, в кладовых под-спудом, не хранилось таинственное «завещание Руси», в своем роде «магическое золото Рейна» Вагнеровской трилогии, – да и что-то гораздо лучшее; чем и это «Золото», и всякое «Завещание». Хранилось – *Все...*⁴⁷¹

Was sind denn schon zwei „konservative Zeitschriften“, – „Ruskij vestnik“ [Russischer Bote] und „Russkoe obozrenie“ [Russische Umschau], die beide zum Teil mit Hilfe privater (im Falle von „Russkoe obozrenie“ altgläubiger) Subsidien verlegt werden, die einander beide nicht mögen (Hyänen in einer öden Wüste), die ebensogut Honorar zahlen wie nicht zahlen können, egal bei welcher der nichtzahlenden Zeitschriften der Mitarbeiter dabei zum Teufel geht, hat dieser nur gedanklichen Elan und „schreibt“ (unüberwindlich). „Du schreibst – also schreib“, – und „drucks bei uns“: es braucht ja allemal niemand, die Zeitschrift existiert nicht mit Hilfe deiner Artikel, sondern von den Subsidien eines Kaufmanns oder von Würdenträgern, und überhaupt existiert die ganze Sache nicht deshalb, weil sie irgendwer brauchen würde, sondern „weil es Berg gibt, der Redakteur sein kann“ und „Aleksandrov, der auch Redakteur sein kann“, und „den einen Morozov und T.I. Filippov kennen“, den anderen „Pobedonoscev und Vitte kennen“. Und weshalb bist *du* dort dabei?! Strachov oder Rozanov?! Eben „ohne einen Grund“ – „sondern so, ihr schreibt Artikel“. Diese *allgemeine Unnötigkeit* der konservativen Presse hätte natürlich niemanden animiert, dorthin zu gehen, wäre da nicht der Umstand, daß in der halbzerstörten Festung, im unter den Scheffel Gestellten das geheime „Vermächtnis Rußlands“ erhalten gewesen war, in seiner Art „das magische Rheingold“ der Wagnerschen Trilogie, – ja etwas wesentlich besseres als selbst dieses „Gold“ und jedes „Vermächtnis“. Es enthielt – *Alles...*

Das einfache Aufbewahren wird hier zu einer Meisterleistung an Koordination, heimlichen Idealismus und intelligentem Betrug. Der Überlieferung des wahrhaft Russischen

⁴⁷¹Rozanov 1992, 271f.

dienen hier „Strachov und Rozanov“ wenn sie für die konservative Presse arbeiten, ohne von dieser auch nur bezahlt zu werden. Die konservative Presse ist der Ort, der „Alles“ enthält – und doch für niemanden praktischen Nutzen hat, keinen Profit abwirft. Wenn Rozanov hier die Parallele zur Faszination des Wagnerschen *Rheingold* zieht, so assoziiert das den Fluch des Kapitals, entsprechend Wagners Auseinandersetzung mit Bakunin und Marx⁴⁷². Die Lösung von den Fesseln des funktionalen Mammon bildet bei Wagner ein sozialrevolutionärer Anarchismus Bakuninscher Prägung, den schon Nietzsche⁴⁷³ und später noch aggressiver G.B. Shaw⁴⁷⁴ in der Konzeption des Ringanfangs aufgespürt haben. Wagners *Rheingold* zeigt selbst die listige Inszenierung eines Weltumsturzes durch ein Mitglied der Intelligenz. Loge spielt die Schwächen des Kapitalistischen (Alberich) und des Oligarchischen (Wotan) gegeneinander aus, in der Hoffnung letztlich durch die Zerstörung seiner Gegner selbst, und in lauterster Absicht, an das Gold als Mittel der Rettung der Welt zu gelangen. Doch weil Loge Idealist ist, gelingt ihm mit dem Gold nur die intelligente Organisation des Untergangs, nicht aber die einer anschließenden Rettung. Nachdem er seine Aufgabe erfüllt hat, werden die an ihn gegebenen Versprechungen (die Rückgabe des Golds an die Rheintöchter und damit die revolutionäre Abschaffung des Kapitals) mit einem Handwink weggefegt. Loge verkennt den Wert der Festung Walhall ("krepost"), des notwendigen Stammsitzes einer zu konservierenden Ordnung. Während die Geschichte ihren Lauf nimmt, erleidet der Versuch einer Lenkung der Geschichte hin zum Besseren, dem Sturz der Bastionen ein kapitaless Desaster, das in der Apokalypse der *Götterdämmerung* enden muß.

Nur unter diesem Vorbehalt erkannte Rozanov die Intelligenz als die politisch ausschlaggebenden Gruppe innerhalb der Sozietät an. Sie vollführte, in bester moralischer Absicht, eine Destruktion der vorhandenen Diskurssysteme. Sie hatte sich jedoch selbst verschlissen, indem sie im Rahmen der Destruktion an sich selbst jenen destruktiven Nihilismus erprobte und in immer schnellerer Folge neuere und aufsehenerregendere Talente produzieren und wieder übertreffen mußte. Rozanov führt hier vor, daß der Fehler der progressiven Intelligenz in deren Glauben lag, selbst nicht den von ihr richtig konstatierten Prozessen zu unterliegen und sich in einem utopischen Außerhalb, quasi auf Abruf, aufzuhalten. Wenn die publizistische Intelligenz eine politisch zentrale Position einnehmen konnte, hatte das zwei Konsequenzen. Es hieß erstens, daß sich alle politischen Entwicklungen letztlich nur in den inneren Zirkeln der Hauptstadt durchzusetzen hätten und zweitens die restliche Gesellschaft gar nicht politisch umworben werden mußte. Sie wurde zur publizistischen Fiktion. Eine Aktivierung der Arbeiter und Bauern im Dienste der Revolution kam auch in Lenins Theorie erst nach der Revolution in Frage. Die Sozietät als politischer Körper war für politische Entscheidungen selbst wertlos, umso mehr da die parlamentarisch verfaßte Macht durch den ihr inhärenten Systemdruck im Patt zwischen den kompromißlerisch abwägenden und taktierenden großen Interessensfraktionen von der Exekutive immer wieder übergangen werden konnte.

⁴⁷²Vgl. Gutman 1970, 148ff.

⁴⁷³In der Polemik *Der Fall Wagner* verbindet Nietzsche seine Analyse der anarchischen "Herrenmoral" Wagners mit der von ihm so verstandenen Destruktion des Christentums durch Dostoevskij. Die Publikation vom Frühjahr 1888 ist die erste, die Nietzsches späte Dostoevskij-Lektüre argumentativ verwertet; nicht zuletzt deshalb war sie der Vorreiter der Nietzscheübersetzungen ins Russische (1894; 1899 und 1900 als Eröffnungstext im Nietzschesammelband bei Čičerin). "In der engeren Sphäre der sogenannten moralischen Werthe ist kein größerer Gegensatz aufzufinden, als der einer Herren-Moral und der Moral der christlichen Werthbegriffe: letztere, auf einem durch und durch morbiden Boden gewachsen (– die Evangelien führen uns genau dieselben physiologischen Typen vor, welche die Romane Dostoevsky's schildern), die Herren-Moral („römisch“, „heidnisch“, „klassisch“, „Renaissance“) und umgekehrt als die Zeichensprache der Wohlgeratenheit, des aufsteigenden Lebens, des Willens zur Macht als *Princeps des Lebens*" (Nietzsche 6, 50f).

⁴⁷⁴G. B. Shaw, *The Perfect Wagnerite*, 1898, war eines der stilbildenden *Feuilletons der Zeit*. Das Werk von Rozanov rezensierte Werk von Tigranov (s.o.) resümiert Shaws Thesen.

Es galt nun, die Energien durch Mediensteuerung richtig zu katalysieren und sie zielsicher zu benützen. Rozanov war sich vielleicht noch stärker bewußt als Lenin, daß sich die Intelligencija, allerdings innerhalb ihres "moralischen Nihilismus"⁴⁷⁵, im entscheidenden Moment auf keine kohärent aus der Diskussion erwachsene Lösung würde einigen können. Sie mußte daher verlockt werden, sich mit ethischen, ja religiösen Argumenten eines messianischen Überbaus für die richtige Sache in Gebrauch nehmen zu lassen.

Rozanov bemüht sich, das Schlagwort des Nihilismus immer nietzscheanisch, das heißt sowohl destruktiv als auch moralisch zu akzentuieren. Für Nietzsche war der Nihilismus die notwendige Folge der Herrschaft der Moral; er war die positive Kehrseite ihrer Verlogenheit und also schlechthin "ein *normaler* Zustand"⁴⁷⁶. Nietzsche unterschied einen passiven Nihilismus, den er etwa in Schopenhauers Apologie des Buddhismus ausmachte⁴⁷⁷, von dem von ihm polemisch vertretenen "Aktiven Nihilismus"⁴⁷⁸. Als Ursache des aktiven Nihilismus machte Nietzsche zwei Gründe aus.

1) *Es fehlt die höhere Species* d.h. die, deren unerschöpfliche Fruchtbarkeit und Macht den Glauben an den Menschen aufrecht erhält. (Man denke, was man Napoleon verdankt: fast alle höheren Hoffnungen dieses Jahrhunderts.)

2) *die niedere Species* «Heerde» «Masse» «Gesellschaft» verlernt die Bescheidenheit und bauscht ihre Bedürfnisse zu *kosmischen* und *metaphysischen* Werthen aus. Dadurch wird das ganze Dasein *vulgarisiert*: insofern nämlich die *Masse* herrscht, tyrannisirt sie die *Ausnahmen*, so daß diese den Glauben an sich verlieren und *Nihilisten* werden."⁴⁷⁹

Auf einer Aktivierung des Nihilismus als politische Ideologie hat Rozanov nie gedrängt. Bei ihm gibt es weder historisch noch prospektiv den Ruf nach einem starken Mann, einer sich alles unterordnenden Gestalt. Das Genie sah Rozanov in der Fähigkeit zum schmiegsamen Diskurs, zur anpassenden (aber nur scheinbar angepassten) Beherrschtheit, nicht zur anmaßenden Beherrschung. Sensibel spürte Rozanov den Rest eines spätbyronistischen Fatalismus in Nietzsches Nihilismus auf. So unterstreicht Rozanov an Nietzsches Analyse das vom Standpunkt der "Herren-Moral" aus zu Verachtende, nicht aber den suggerierten Ausweg einer kräftigen Flucht nach vorn um jedem Preis.

До «Ницшеанской свободы» можно дойти, только «пройдая через барина». А как же я «пройдая через барина», когда мне долгов не платят, по лестнице говорят гадости, и даже на улице кто-то засхал в рыло, т.е. попал мне в лицо и, когда я хотел позвать городского, спяна закричал:

– Презренный, ты не знаешь новой морали, по которой давать ближнему в ухо не только не порочно, но даже добродетельно.

Я понамаю, что *это* так, если я даю. Но когда мне дают?...

(Тоже философия)⁴⁸⁰

Zur „Nietzscheschen Freiheit“ kann man nur gelangen, wenn man „das Stadium des Gutsherrn durchläuft“. Aber wie soll ich „das Stadium des Herrentums durchlaufen“, wenn man mir sogar die Schulden nicht bezahlt, übers Stiegenhaus Gemeinheiten sagt, und mir sogar auf der Straße jemand in die Schnauze läuft, d.h. mich ins zufällig Gesicht trifft, und noch aus seiner Betrunkenheit heraus losschrie, als ich einen Polizisten rufen wollte:

– Verachtungswürdiger, du kennst die neue Moral nicht, nach der es nicht lasterhaft, sondern sogar wohlthätig ist, dem Nächsten eine runter zu hauen.

Ich verstehe, daß das *so* ist, wenn ich austeile. Aber wenn ich welche reinbekomme?...

(Auch eine Philosophie)

⁴⁷⁵Frank 1909, 195ff.

⁴⁷⁶Nietzsche 12, 350.

⁴⁷⁷Vgl. Rozanov 1990, 216f.

⁴⁷⁸Nietzsche 12, 350.

⁴⁷⁹Nietzsche 12, 357f.

⁴⁸⁰Rozanov 1990, 235.

Die Instrumentalisierung der Intelligencija zum Zwecke der Destruktion der bestehenden Ordnung, die folglich auch eine Selbstdestruktion des eigenen Stands mit einschloß, war schon vor dem ersten Weltkrieg ein in Publizistik und Kritik umstrittenes Thema⁴⁸¹. Alle aufgehobenen, destruierten Regeln und Verbote konnten auch gegen die Destruktoren und Aufheber übertreten werden. Wie in der Dekadenz des Duells nach dem Untergang der Metaphysik des Ehrenkanons erfüllte sich so politisch die Forderung an den Fordernden. Die Regeln mußten neu festgelegt werden, so daß sie einer Selbstdestruktion widerstanden. Wie Lenin in seinem Konzept der Agitpropaganda, so erkannte auch Rozanov, daß sich die Intelligenz nicht durch konventionell akademische, logisch-rationale Mittel überzeugen und mitreißen lassen würde. In seinem Aufsatz "Das Wörterbuch des Polemikers Lenin" von 1924 stellt Ju. Tynjanov die These auf: "Lenins polemische Prinzipien, die im revolutionären Kampf entstanden, waren eine Revolution auch auf dem Gebiete der Rhetorik und des Zeitungsstils"⁴⁸². Untersucht man jedoch Tynjanovs Darstellung der „Polemik“ Lenins näher, stellt man fest, daß sie sich jener Kategorien bedient, die drei Jahre früher Šklovskij zur Charakterisierung Rozanovs herausgearbeitet hat. Tynjanov behauptet, Lenin operiere mit dem Verfahren einer polemischen "Einfärbung des Wörterbuchs", die ihren Ausdruck in einer „Sprachpolitik“ fänden⁴⁸³. Tynjanov beschreibt folgende Merkmale:

– Die Anführungsstriche dienen dazu, Worte des "Gegners", meist nur rudimentär, in den eigenen Diskurs miteinzumontieren. Besonders bevorzugt Lenin dabei Adverbien und Adjektive, deren oft metaphorischer Gebrauch durch das Zitat in Anführungszeichen in Zweifel gezogen werden soll. An diese Operation schließt sich Lenins grundsätzliche "Verdächtigung des Wortes", die zur Vorsicht gegenüber jeder verbalen Information anhalten soll⁴⁸⁴. Das mündliche Wort soll dabei als das dem schriftlichen vorzuziehende herausgestellt werden. Nur die Intonation des Redners bewahrt das Wort vor dem Mißbrauch, das durch die Schrift mit ihm getrieben werden kann. Tynjanov arbeitet heraus, daß Lenin das "Wort als Spitzbuben" bezeichnet, und es auf den verschiedensten Diskursebenen als solches zu kennzeichnen versucht. Das erinnert in seiner Praxis an die Umsetzung von Rozanovs Thesen: "Literatur ist ganz überflüssig" (*literatura vsja praznoslovie*) oder "Literatur ist selbstverständlich Dreckszeug" (*literatura konečno drjan*)⁴⁸⁵. Auch aus ganzen in Anführungsstrichen gesetzten Phrasen "schält" Lenin konkrete Bedeutungen heraus, die er vor seinen Rezipienten destruiert. So sind politisch prestigeträchtige Wendungen, die Wörter wie "Volk", "Land", "Nation" usf. enthalten, immer in einen verfremdenden Kontext gesetzt, der die Unaufrichtigkeit des Zitierten enthüllt⁴⁸⁶.

– Lenin benutzt die im Russischen nur im hohen literarischen und amtlichen Stil für Allegorien und Titel eingeführte Großschreibung von Anfangsbuchstaben oder ganzen Wörtern innerhalb der Zeitungssprache⁴⁸⁷. Wird bei Lenin "REVOLUTION" (Revoljucija, Vosstanie) konsequent großgeschrieben, so bei Rozanov z. B. "KIRCHE" (Cerkov'). Es ließe sich hier, Tynjanov noch ergänzend, bemerken, daß die Polemik nicht nur durch die Vergrößerung des Wortes auf einer „Ultra“-Ebene, sondern auch auf der „Infra“-Ebene des Understatements solche konsequent ungewöhnlichen Schreibweisen miteinbezieht. So werden bestimmte Namen nur in Initialen oder Kurzformen angegeben

⁴⁸¹ Vgl. die umfassende Untersuchungen über die russische Intelligenz durch Masaryk von 1913 oder auch an die Romane so verschiedenartiger Autoren wie Belyj (*Peterburg*, 1909-1914) oder M. Gor'kij (*Klim Samgin* in seiner ersten Fassung als *Zapiski d-r' a Rjachina* von 1911).

⁴⁸² Tynjanov 1970, 92.

⁴⁸³ Tynjanov 1970, 112.

⁴⁸⁴ Tynjanov 1970, 93f; 112.

⁴⁸⁵ Rozanov 1990, 61; 326.

⁴⁸⁶ Tynjanov 1970, 96f.

⁴⁸⁷ Tynjanov 1970, 95f.

und Wörter nur in bestimmten Abkürzungen verwendet. So kürzt Rozanov bezeichnenderweise gerade das Wort Revolution gerne ab ("o. rev"), aber auch Gefühlsbekundungen der Aufrichtigkeit wie z.B. „unter Tränen“ ("v. sl."), was so auch als „im Wort“ gelesen werden könnte⁴⁸⁸.

– Tynjanov konstatiert einen "Kampf gegen die glatten, losungshaften Wörter mit einem verschwommenen Bereich der lexikalischen Einheit und mit der Macht der lexikalischen Ebene"⁴⁸⁹. Hier wird nicht nur die lexikalische Wertigkeit einzelner Wörter hinterfragt, oft in Form rhetorischer Fragen oder provokant verkürzter Definitionen, sondern die gesamte Wertigkeit des Lexikons in Zweifel gezogen. Lenin erläutert z.B. was bestimmte Zitatquellen mit einem bestimmten Wort „eigentlich“ meinen, wobei das Ziel der Argumentation nicht die Analyse des gegnerischen Wörterbuchs, sondern die werthafte Definition eines eigenen ist. Dem von Tynjanov angeführten Beispiel Lenins ließen sich bei Rozanov zahlreiche entsprechende entgegensetzen: „„Unter ‚Land‘ versteht Makalov [...] Insofern hat er recht. Doch das ‚Land‘ der Arbeiter und der armen Bauern steht, Sie dürfen dessen versichert sein, verehrter Bürger, tausendmal weiter links [...]““⁴⁹⁰. Rhetorische Strukturen des Typs: ‚X meint mit a eigentlich/ in diesen Fall/ ohne es zu sagen/ ohne es zu wissen b‘ begründen die Inanspruchnahme des adaptierten Lexikons und gleichzeitig die Kritik an der Bedeutung der zitierten lexikalischen Einheit. Rozanov wie Lenin bevorzugen hierfür Sätze mit verneintem Verb und adverbialer Komparation des Typs: ‚Sogar (daže) X wußte nicht‘, oder: ‚So besehen (na étom svete) kannte X nicht‘, oder: ‚Selbstverständlich (konečno) meinte X nicht‘⁴⁹¹.

– Tynjanov konstatiert einen "Kampf gegen Terminus-Wörter" und die Bemühung, an ihre Stelle andere Termini zu setzen, beim späten Lenin vor allem Wortneubildungen⁴⁹². Die Tendenz zeigt sich auch an Spezialaspekten, wie dem Versuch, ideologisch "uncharakteristische Wörter" mit „„Klartext““ zu kontrastieren und bedeutungsmäßig wie ideologisch bestimmten, "einfarbigen" Wörtern im Sinne der eigenen Ideologie eine zusätzliche metaphorische Bedeutung zu verleihen. Tynjanovs Beispiel für Lenin ist wieder das Wort "Revolution"⁴⁹³. Als Polemik gelten Sätze des Typs: ‚a ist eigentlich xy‘, oder: ‚a ist nicht nur a, sondern auch xy‘. Zieht man zum Vergleich Sätze heran, in denen Rozanov "Revolution" definiert, wird die Ähnlichkeit der destruktiven Diskursstrategie deutlich.

Революция имеет два измерения – длину и ширину; но не имеет третьего – глубины. И вот по этому качеству она никогда не будет иметь спелого, вкусного плода; никогда не «завершится»... [...] Революция всегда будет с мукою и будет надеяться только на «завтра».. И всякое «завтра» ее обманет и перейдет в «послезавтра».⁴⁹⁴

Die Revolution hat zwei Dimensionen – Länge und Breite; doch die dritte hat sie nicht – die Tiefe. Und eben wegen dieser Qualität wird sie niemals eine *reife, wohlschmeckende Frucht*, niemals wird sie sich «vollenden»... [...] Die Revolution wird immer mit Qual sein und wird immer auf „morgen“ hoffen.. Und jedes „morgen“ betrügt sie und geht in ein „übermorgen“ über.

В революции нет радости. И не будет.

⁴⁸⁸Rozanov 1990, 548.

⁴⁸⁹Tynjanov 1970, 97ff; 112.

⁴⁹⁰Tynjanov 1970, 104.

⁴⁹¹Vgl. dazu Beispiele in Rozanov 1990, dažc: 87, 493; na tom svete: 199, 453, 533; konečno: 50, 256, 294.

⁴⁹²Tynjanov 1970, 112; vgl. dazu auch den Aufsatz Šklovskijs im selben Band, 29-34.

⁴⁹³Tynjanov 1970, 109ff.

⁴⁹⁴Rozanov 1990, 194. Die folgenden Beispiele versammeln alle derartigen Definitionen aus *Opavšie list'ja*, stammen also ebensowenig wie die bei Tynjanov angeführten Beispiele aus Lenin Arbeiten für Zeitungen, zu deren Analyse der konkrete Bezug auf die Meldung referiert werden müßte. Vielmehr geht es um die "Revolution des Zeitungsstils" als geschlossenem Ganzen durch die Verfahren der "mehrfarbigen" Polemik.

Радость – слишком царственное чувство, и никогда не попадает в объятия этого лакея.⁴⁹⁵

In der Revolution liegt nichts Freudiges. *Und wird auch nicht.*

Freude ist ein zu königliches Gefühl und wird niemals in die Umarmung eines solchen Lakeien fallen.

Революция сложена из двух пластинок: нижняя и настоящая, *archeus agens* ее – горечь, злоба, нужда, зависть, отчаяние.⁴⁹⁶

Die Revolution ist aus zwei Platten zusammengesetzt: der unteren und der wirklichen, ihr „*archeus agens*“ sind Bitternis, Bosheit, Mangel, Neid, Verzweiflung.

Революция русская вся свернулась в тип *заговора*; но когда же заговор был мощен против государства, а не против лица? Революция русская и мучит лиц, государство же русское даже не чувствует ее.⁴⁹⁷

Die russische Revolution hat sich ganz auf den Typ eines *Komplots* reduziert; aber wann war ein Komplott mächtig gegenüber einem Staat, und nicht nur gegenüber einer Person. Die russische Revolution quält denn auch Personen, der russische Staat spürt sie aber nicht einmal.

Революции основаны на энтузиазме, царства – на терпении.⁴⁹⁸

Revolutionen sind auf Enthusiasmus errichtet, Reiche aber auf Geduld.

Революции происходят не тогда, когда народу тяжело. Тогда он молится. А когда он переходит «в облегчение»... В «облегчении» он преобразуется из человека в свинью, и тогда бьет посуду», «гадит хлеб», «зажигает дом». Это революция.⁴⁹⁹

Revolutionen passieren nicht dann, wenn es dem Volk schlecht geht. Dann betet es. Aber wenn es ihm «besser zu gehen» beginnt... Im „Bessergehen“ verwandelt es sich vom Menschen in ein Schwein, und dann „zerschlägt es Geschirr“, „verdirbt das Brot“, „zündet das Haus an“. Das ist Revolution.

Революционеры бьют тем, что они откровенны. «Хочу стрелять в брюхо», – и стреляет.

До этого ни у кого духа не хватает. И они побеждают.⁵⁰⁰

Die Revolutionäre verführen dadurch, daß sie ganz unverblümt sind. „Dem mag ich in den Wanst schießen“ – und schon schießt er.

Vorher traut sich eigentlich keiner. Und sie gewinnen.

Tynjanov versucht abschließend auch, eine Tradition von Lenins politischem Diskurs zu rekonstruieren. Er verweist auf Gercen und die „kleinen Artikel“ in *Kolokol*⁵⁰¹, eine Quelle, die man durchaus auch für Rozanov selbst, ja sogar für die Tradition Dostoevskijs und Strachovs seit den sechziger Jahren insgesamt heranziehen kann⁵⁰². Daß Lenin der „Revolutionär der Zeitungssprache“ gewesen sei, hat wohl auch Tynjanov nur aus dem 1924 bereits gebotenen Opportunismus versichert. Es scheint eher so, daß Lenin jene von Tynjanov so herausgestrichenen Qualitäten seinem genauen Studium der „gegnerischen“ Presse verdankt und ein aufmerksamer Leser z.B. Rozanovs gewesen ist. Schließlich unterstreicht diese historische Korrektur der Beobachtungen von Tynjanov auch die Theorie von Morris, nach welcher der politische Diskurs als solcher keinesfalls abhängig ist von der ideologischen Einstellung, die mit ihm transportiert werden soll. Er weist im Gegenteil in historisch, sprachlich und kulturell synchronen Systemen immer dieselben dominanten Merkmale auf⁵⁰³.

Rozanov mißtraute dem Gedruckten, dem Buch und der Zeitung, vor allem der Broschüre und dem Flugblatt, weil sie im Sozialleben der Intelligenz zu Alltagsgegenständen und Wegwerfprodukten geworden waren, die sich in nicht mehr auf dem Regal, sondern

⁴⁹⁵Rozanov 1190, 195

⁴⁹⁶Rozanov 1990, 195

⁴⁹⁷Rozanov 1990, 425.

⁴⁹⁸Rozanov 1990, 473.

⁴⁹⁹Rozanov 1990, 520.

⁵⁰⁰Rozanov 1990, 559.

⁵⁰¹Tynjanov 1970, 120.

⁵⁰²Vgl. zum Verhältnis Rozanov – Gercen siehe III. 4.d. dieser Arbeit. Vgl. auch Frank III, 188ff.

⁵⁰³Morris 1971, 230ff und Zima 1980, 167f.

nur mehr in "(Papier-)Körben" anhäufte und als solche die Aura des Besonderen verloren hatten. Anstelle des Gedruckten mußte also wieder das mündliche Wort treten, und sei es nur dazu, einer bestimmte Publikation wieder zu einem bestimmten auratischen „Ruf“ zu verhelfen⁵⁰⁴. Rozanov verbindet seine Einsicht in einen in der Dekadenz programmatisch und modisch gewordenen Überdruß mit der zentralen Ideologie des konservativen Zurück-Zu. Wie im Falle von Rousseaus diskursiv homologer Forderung nach einer Rückkehr ist auch bei Rozanov der Punkt, an den zurückgekehrt werden soll, eine Metapher. Durch diese Metapher mit erfaßt ist jener technische Fortschritt, der als ein wiederkehrendes Motiv-Moment fungiert, das Qualitäten verändert, aber nicht verbessert.

Газеты, я думаю, так же пройдут, как и «вечные войны» Средних веков, как и «турнюры» женщин, и т.д. Их пока поддерживает «всеобщее обучение», которое собираются сделать даже «обязательным». Такому, с «обязательным обучением», конечно, интересно прочитать что-нибудь «из Испании».⁵⁰⁵

Ich denke, Zeitungen sind ebenso etwas Vorübergehendes wie die „ewigen Kriege“ des Mittelalters oder wie die „Korsetts“ der Damen usw. Die „allgemeine Schulbildung“, die man jetzt sogar zur Pflicht machen will, unterstützt sie noch. So einer mit „Pflichtschulbildung“ findet es selbstverständlich interessant, auch etwas „aus Spanien“ zu lesen.

Nicht die Natur und den Naturzustand steuert Rozanov an, sondern einen historischen Zustand, in dem Schrift als Besitzstand in der Hand des Adels und Kirche lag. Um den Eindruck des sich selbst verleugnenden Widerspruchs zu verwischen, unterstreicht Rozanov gleichzeitig den Charakter der Handschrift als eines Ausdrucks von persönlicher Authentizität und diskursiver Offenheit zum Gespräch. Wohin will Rozanov zurück? Sein Argument ist ein vordringlich historisches, weil es die historische Epoche der Adels-herrschaft (also ein Mittelalter der Theorie⁵⁰⁶) mit ihrem kulturell-technischen Ist-Zustand als Bedingung gleichsetzt. Andererseits weiß Rozanov, daß der historische Adel fast nie des Schreibens mächtig war, vor allem aber, daß das von ihm geschmähte Druckwerk – bis weit über das Ende einer einflußreichen Adelsgesellschaft im Absolutismus hinausreichend – wesentlich wertvoller war, als die durch billige Kopisten hergestellte Handschrift. Rozanovs Metapher meint also ein Zurück zu einem mündlichen Wort, dem, im absolut gesetzten Gegensatz zum Gedruckten, reine Authentizität, Wahrheitskraft und unhintergehbare Vertragsgültigkeit zukommen sollte⁵⁰⁷. Dies ist Rozanovs *Contract social*, und ganz im Sinne des radikalauflärerischen Denkens des 18. Jahrhunderts (Rousseau, Hume)⁵⁰⁸ geht es auch Rozanov bei der Grundordnung der Sozietät weniger um die

⁵⁰⁴ Rozanov bevorzugt dafür die unpersönliche Konstruktion des Typs: "Man sagt, daß x" (Govorjat, x): "Говорят, дорого назначаю цену книгам («Уед.»), но ведь сочинения мои замешаны не на воде и даже не на крови человеческой, а на семени человеческом." (Rozanov 1990, 273: Man sagt, ich gebe für meine Bücher einen zu teuren Preis an („Ued.“), aber meine Werke sind nicht aus Wasser zusammengemischt und sogar nicht einmal aus menschlichem Blut, sondern aus *menschlichem Samen*.) Ähnliche Beispiele vgl. Rozanov 1990, 47; 63. In einem späten Brief an Gollerbach (26. Oktober 1918) bezeichnet Rozanov den "Samen" als "moralisch" (Zemo – o, kak ono *moral' no.*); vgl. Rozanov 1989, 525. Vgl. dazu auch das Eröffnungsgedicht von V. Chodasevič gleichnamigem, erst 1921 veröffentlichtem Gedichtband "Putem zema", datiert auf den 23. Dezember 1917, dessen Metaphorik Ähnlichkeiten mit Rozanov aufweist: "Так и душа моя идет путем зерна [...] И ты, моя страна, и ты, се народ, | Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год [...]" (Chodasevič 1989, 94)

⁵⁰⁵ Rozanov 1990, 39.

⁵⁰⁶ Vgl. oben zu Rozanov 1990c, 175f.

⁵⁰⁷ Erkennbar bleibt aber auch die beständige Gefahr der Manipulierbarkeit von Authentizität. Die Sülisierung von Mündlichkeit bei Rozanov gibt sich nicht als manipulierte Authentizität zu erkennen wie im „skaz“ des 19. Jahrhunderts, sondern verweigert sich allen Indizes einer Selbstinfragestellung gerade unter dem Hinweis auf den authentischen Willensakt, der sie initiiert; vgl. dazu Levin 1981, 245-273

⁵⁰⁸ Vgl. dazu Rozanov 1990b, 285, der diese Tradition gegen ein naturwissenschaftliches Denken absetzt, das durch Namen wie Newton, Linné und Aristoteles eingegrenzt wird.

Verordnung von monetären oder rechtlichen Systemen, als um die Frage der Möglichkeit und gültigen Festlegung von späterem Übereinkommen in Sprache⁵⁰⁹.

Die Bol'sheviki zogen predigend mit ihrer Lehre von Haus zu Haus. Sie organisierten einen Mythos halbgeheimer Versammlungen und Kundgebungen. Lenin verstand seine schriftstellerische Arbeit nur als Vorbereitung auf sein Auftreten als Orator. Rozanov verurteilt dieses Vorgehen als protestantischen Missionarismus, welcher der russischen Tradition fremd sei⁵¹⁰. Er hatte die Revalorisierung des mündlichen Worts komplexer angelegt. Als Kirchenkritiker wollte er sich nicht der (protestantischen) Form des Predigt bedienen⁵¹¹. Vielmehr übte Rozanov das mündliche Wort selbst überhaupt noch nicht aus; er propagierte seine zukünftige Gültigkeit im Falle einer Rückkehr zur alten Ordnung, der Ordnung des konservativen Denkens. Dazu versuchte er, als sein Forum die Zeitung und die Druckschrift in stilisierender Weise zum Träger des mündlichen Worts zu machen. Er stilisierte schriftlich ein mündliches, und das heißt von einem Sprecher verantwortetes Wort, das freilich noch nicht laut gesprochen werden konnte, d.h. noch nicht gültig, aber doch repräsentativ sein konnte bzw. nur prospektiv gültig war. Dieses mündliche Wort nahm eine Behauptung auf sich, die der Autor des schriftlichen Texts „so“ nicht auf sich nehmen wollte. Diese Behauptung war es, auf die der Rezipient, der sich für die Ansicht des Autors interessierte, verwiesen wurde. Er erreichte im „Aus“-Druck seiner Stilisierung der Ein„sicht“ in die Mündlichkeit im Laufe der Jahrzehnte einen vollkommen neuen Begriff literarischer "Meisterschaft", der auf der Modulations- und Variationsfähigkeit der Stilisierung und der Montage von Diskursen gründete⁵¹². Die in den publizistischen Text hineinzitierte Stimme ist dabei nicht zwingend Mimesis von "Mündlichkeit" (skaz) auf einer niedrigeren stilistischen oder umgangssprachlichen bzw. dialektalen Stufe. Oft bemüht sich die zitierte Mündlichkeit um einen wesentlich korrekteren, höheren, gebildeteren Stil als der sie umgebende Kontext. Beide Phänomene können selbstverständlich auch komplex, ironisch oder polemisch interferierend gebraucht werden. So impliziert der Verzicht auf Pronomina im Russischen die Tendenz zur Mündlichkeit. Absolut vermieden werden Pronomina in „wortfaulen“, ländlichen Dialekten usf.; andererseits kann die Weglassung von Pronomina den Höflichkeitskonventionen des hohen Stils entsprechen. Der Briefschreiber vermeidet die Pronomina der ersten Person ganz. Der hohe Stil des 18. Jahrhunderts verzichtet ebenfalls auf Pronomina – und genau dieser Gebrauch hat sich z.B. in der Sprache der Politik, des Militärs und der exklusiven Dienstleistungen erhalten. In der Weglassung von Pronomina bildet sich die unterschiedliche Klassifizierung von Sprechern innerhalb einer Rangordnung ab⁵¹³.

Rozanov sandte das mündliche Wort durch das Rauschen des Blätterwalds und den Lärm der Druckmaschinen in die Welt. "Der Wind rauscht um Mitternacht und trägt die

⁵⁰⁹Vgl. Starobinski 1991, 81f.

⁵¹⁰Rozanov 1991b, 123ff. Offensichtlich hat sich Rozanov gerade hierin getäuscht. Die Tradition, als deren Wahrer er auftrat, war ihm selber fremd.

⁵¹¹Vgl. Rozanov 1975, 56: "Иногда кажется, что христианство живёт вовсе не теми тезисами, какие вслух произносит, а подлинно живёт теми тезисами, каких никогда не выговаривает, да и сознательно, рефлексивно – не знает о них. Хотя все сердца бьются с ними в такт." (Oft scheint es auf, daß *das Christentum überhaupt nicht von denjenigen Thesen lebt, die es laut ausspricht, sondern originär von denjenigen Thesen lebt, die es noch niemals gesagt hat, und die es sogar bewußt und reflektiert überhaupt nicht kennt. Obwohl alle Herzen mit ihnen im Takt schlagen.*)

⁵¹²Vgl. Holthusen 1978, 57.

⁵¹³Vgl. Weiss 1993. Ähnliche Relikte, wenn auch nicht so stark ausgeprägt, finden sich auch im Deutschen. So kann man den Fragesatz: "Haben Ihre Majestät noch einen Wunsch" nicht nur stülecht durch die Pronominalkonstruktion: "Haben Sie noch einen Wunsch" ersetzen, sondern unterdrückt gerne das Pronomen: "Haben noch einen Wunsch". Andererseits braucht die Bitte des Soldaten nicht lauten: "Ich habe, Herr Kommandant, noch einen Wunsch", sondern lediglich "Habe, Herr Kommandant, noch einen Wunsch". Der alte Goethe soll bekanntermaßen einen bis zur Manieriertheit pronominaarmen Diskurs gepflegt haben; vgl. Goethe XXIII, 505f.

Blätter mit sich" (Šumit veter v polnoč' i neset listy), heißt es am Anfang von *Uedinen-noe*⁵¹⁴. Während der Redakteur zuhause am Schreibtisch seine Diskurse montiert, laufen die Druckmaschinen auf Hochtouren, um das Morgenblatt rechtzeitig auf den Markt zu bringen. Der Redakteur schreibt aber nicht nur für Zeitungen, deren Schlagzeilen von brüllenden Verkäufern auf den Prospekten an den Leser gebracht werden, sondern regelmäßig für *Novoe vremja*, ein Blatt, das nur relativ wenigen Abonnenten in aller Stille zugestellt erhalten. Medien wie Radio und Film hätten eine derart differenzierte Partitur der Diskursstilisierung auf diese Stille und auf einen engen Zirkel von Freunden und Berufskollegen beschränkte Art nicht wiederzugeben vermocht. Dort hätte Rozanovs auf allen Ebenen graphischer Markierbarkeit dicht verschalteter Diskurs wieder in die Einzelstimmen eines Spiels zerlegt werden müssen. Doch dieses Spiel mit den Möglichkeiten der graphischen Differenziertheit war von ihm aus seiner abbildenden in eine provokativ-unterminierende Form umgegossen worden. Ein Spiel aus tatsächlichen Einzelstimmen hätte mehr oder minder deutliche Identifikationsperspektiven auf bestimmte Einzelsprecher favorisiert und damit die angestrebte, einheitliche Stilistik hintergangen. Oder aber Rozanovs Diskursvielfalt wäre zum Virtuosenauftritt erstarrt, dem die vertrauensstiftende Eigenschaft des Höchstpersönlichen und Authentischen verloren gegangen sein mußte.

Rozanovs Tiraden gegen die Allegoriefigur des Medienfortschritts, den "verdammten" "Mephistopheles" Johannes Gutenberg⁵¹⁵, haben ihren doppelt abgesicherten Grund – die mündliche Rede verführt, die Bleikammer der Lettern vergiftet äußerlich und innerlich. Die Zeitung entwächst dem Bereich der Kultur. Sie wird zu einem Teil des Wirtschafts-Lebens und daher in jeder (Gast-)Wirtschaft gelesen. Sie wirkt dort wie der Alkohol, mit dem der Drucker auch die verdreckten Walzen und Bleiplatten reinigen muß⁵¹⁶. Die oratorische Kunst der Stimmenimitation war eine von Rozanovs Stärken⁵¹⁷, doch er verstand es darüber hinaus, seine performativen Fähigkeiten aufs Papier zu übertragen, ohne sie beschreiben zu müssen. Rozanovs Polyphonie operiert weniger mit Kopien rhetorischer oder ideologischer Eigentümlichkeiten als mit karikierenden Imitationen von Diskursverhalten, d.h. wichtig ist nicht so sehr, welcher Begriff in Kursive gesetzt wird, sondern wo in einem Satz eine Kursivsetzung erscheint. Rozanov registriert erst in zweiter Linie, was oder in welcher Form jemand etwas sagt; vielmehr vermerkt er, wo, in welchem Zusammenhang etwas gesagt wurde, mit welcher Geste es begleitet wurde, wie Stimme und Physiognomie des Redenden beschaffen sind. Rozanovs Kunst der Imitation reflektiert, daß die Massenvervielfältigung zwangsweise Untergang des konservativen Elitarismus nach sich ziehen mußte; jeder war jederzeit verfügbar geworden. Das Unzugänglichste (die Information als Widerlegung des Gerüchts) war für ein paar Kopeken zu bekommen. Rozanov praktizierte eine Scheinlösung, die moralisch unanfechtbar war, in der Sache jedoch wirkungslos bleiben mußte. Letzteres war eingeplant, und es steigerte den moralischen Wert vielleicht sogar noch ein wenig. Rozanov forderte die

⁵¹⁴Vgl. auch den Text "Trevožnaja noč'" (Bewegende Nacht) in Rozanov 1975, 271-285.

⁵¹⁵Rozanov 1990, 39; 430. Rozanov verfügte über rudimentäre Deutschkenntnisse. Ebenso wie lateinische oder französische Wörter und Wendungen, erscheinen manchmal auch deutsche Termini in lateinischer Schrift im kyrillischen Text Rozanovs. Dabei folgt Rozanov jedoch inkonsequent der russischen Übertragung. So wird aus Nietzsche "Nitsche" (1990c, 214); Gutenberg schreibt Rozanov, unabhängig vom Alphabet, oft als "Guttenberg", manchmal aber auch mit einfachem t. Es ist also wahrscheinlich, daß Rozanov um den paradoxalen Zusammenhang von Semantik des Namens ("G u t e n b e r g") und den Eigenschaften der Figur zugeschriebenen satanisch bösen Zügen wußte.

⁵¹⁶Vgl. zur Opposition "Gastwirtschaft" (kabak)/"Presse" vs. "neuer Ton der eigenen Literatur" (novyj ton dlja sebja)/ich allein (odin) Rozanov 1990, 248f.

⁵¹⁷Daß Rozanov im privaten Kreis ebenso gesprochen wie geschrieben habe, und also auch hohe parodistische Fähigkeiten besaß, berichten Gippius 1991, und auch seine Tochter Ol'ga Rozanova in ihren Erinnerungen an den Vater (1974). Deutlicher (wenn auch nicht durchweg authentisch) wird dieser Aspekt der Persönlichkeit Rozanovs in der Porträtdarstellung durch Remizov herausgearbeitet; vgl. Remizov 1978, *Kukcha – Rozanov pis'ma*.

Rückkehr zur Handschrift, zum Unikat, zur Ästhetik der Einzigartigkeit – in Zeitungsartikeln. Das Unikat, das seltene, das hübsch gedruckte, das aufwendigere, teurere, selbst das gegen alle Regeln verstößende Buch, so wie er selbst (oder verschiedene andere Eliten/Avantgarden seiner Zeit) es herstellte, hatte keine Chance, dem billigen (usw.) Rest letztlich garantiert überlegen zu sein; dies begann Rozanov auch noch monomanisch in seinen Artikeln und Büchern zu thematisieren⁵¹⁸. Seiner Meinung nach konnten sich durch Gutenberg nun alle eines Druck-Mittels bedienen, das vorher nur den wenigen zur Verfügung stand, die sich die teuren, handgeschriebenen und -illuminierten Bücher leisten konnten, die mit ihrer Hand einen Beitrag zu dieser Kunst leisten konnten, indem sie ihr Individuum schon in der Form der Schnörkel vor der Ewigkeit kenntlich zu machen verstanden. Sie waren damit aber auch verantwortungsvoll umgegangen, weil sie den Wert dieses Erbes bewahren wollten. Aus diesem Blickwinkel erscheint die Kultur des 19. Jahrhunderts logischerweise als notdürftig kaschierende, kulturelle Blüte auf einem umfassenden kulturellen Verfall.

Совершенно не заметили, что есть нового в «Уед.». Сравнили с «Испов.» Р., тогда как я прежде всего не исповедуюсь.

Новос – тон, опять– манускриптов, «до Гутенберга», для себя. Ведь в Средних веках не писали для публики, потому что прежде всего не издавали. И средневековая литература, во многих отношениях, была прекрасна, сильна, трогательна и глубоко плодотворна в своей невидности. Новая литература до известной степени погилбла в своей излишней видности; и после изобретения книгопечатания вообще никто не умел и не был в силах преодолеть Гутенберга.

Моя почти таинственная действительная уединенность смогла это.

[...] «рукописность» души, врожденная и неодолимая, отнюдь не своевольная и не приобретенная, и дала мне тон «Уед.», я думаю, совершенно новый за все века книгопечатания. Можно рассказать о себе очень позорные вещи – и все-таки рассказанное будет «печатным»; можно о себе выдумать «ужасы» – а будет все-таки «литература». Предстояло устранить это опубликование. И я, который наименее опубликовался уже в печати, сделал еще шаг внутрь, спустился еще на ступень вниз против своей обычной «печати» (халат, штаны) – и очутился, «как в бане нагишом», что мне не было вовсе трудно. Только мне и одному мне.⁵¹⁹

Man hat überhaupt nicht bemerkt, was in „Ued.“ neu ist. Man hat es mit den „Confessions“ von R. verglichen, obwohl ich vor allem nicht beichte.

Das Neue ist *der Ton*, und zwar wieder der von Manuskripten, das „Prägutenbergische“, das Für-mich. Auch im Mittelalter schrieb man nicht für ein Publikum, weshalb man vor allem nichts herausgegeben hat. Und die mittelalterliche Literatur war in vielerlei Beziehung herrlich, kraftvoll, bewegend und tief fruchtbar in ihrer Unsichtbarkeit. Die neue Literatur ging im bekannten Maße an ihrer überflüssigen Sichtbarkeit zugrunde; nach der Erfindung des Buchdrucks konnte überhaupt niemand Gutenberg bezwingen, und es war auch niemand stark genug.

Meine fast heimliche tatsächliche Vereinzelnung hat dies vermocht.

[...] „die Handschriftlichkeit“ der Seele, angeboren und unüberwindlich, obwohl nicht eigenmächtig und nicht konstruiert, gab mir auch *den Ton* von „Ued.“, von dem ich denke, daß es ein in der Geschichte des Buchdrucks vollkommen neuer ist. Man kann über sich sehr blamable Dinge erzählen – und trotzdem wird das Erzählte „Gedrucktes“; man kann über sich den wahren „Horror“ erfinden und produziert trotzdem „Literatur“. Es heißt also, das Veröffentlichende zu beseitigen. Und ich, der ich am allerwenigsten im Druck veröffentlicht hatte, ging noch einen Schritt weiter nach innen, ließ mich noch um eine Stufe herab gegen den eigenen üblichen „Druck“ (Schlafrock, Hosens) und fand mich „nackt wie ins Bad“ versetzt, was mir überhaupt nicht schwerfiel. Nur mir und mir allein⁵²⁰.

⁵¹⁸ Innerhalb einer neostrukturellen Begriffstypologie könnte hier von einer, durch Rozanov strategisch praktizierten Rhetorik des Simulacrum bzw. der Simulakren gesprochen werden; vgl. den Sammelband *Aisthesis* 1990, 166ff und Lachmann 1990, 339ff.

⁵¹⁹ Rozanov 1990, 249f.

⁵²⁰ Rozanov nimmt hier Bezug auf die Tradition Montaignes, der sich dem Leser im Vorwort seiner

Was Rozanov hier verschweigt: Bis ins 19. Jahrhundert gab es wenig gedruckte russische Literatur (es gab noch weniger gedruckte Bücher, am allerwenigsten solche mit russischer Literatur⁵²¹), und vor allem keine solche, die Rozanov interessiert hätte⁵²². Alle Autoren vor Lermontov, selbst Puškin, werden von Rozanov als Literatur vielleicht geschätzt, aber deswegen nicht gelesen⁵²³. Gerade die Breitenwirkung des Drucks ist doch das Phänomen, das Rozanov interessiert – es ist die negative Auswirkung des Buchdrucks und des Buchmarkts, der Verbreitung der Presse, die ihn fasziniert. Die Betrachtung führt nicht zurück in einen Idealzustand vor dieser Entwicklung, sondern konzentriert sich auf den Vorgang des Zurückgehens, der nicht an ein rückwärtiges Ziel gelangen soll, sondern durch die Analyse einen Gegenschritt in eine ganz andere Richtung ermöglicht. Das historische Zurück und Hinab auf der Entwicklungsleiter, wird in ein persönliches nach Innen, ein Zurück in die Nacktheit der eigenen Kindheit übersetzt, das die schamverhüllende „Mode“ noch nicht kennt. *Opavšie list'ja*, d.h. die Zeitung wird herabgerissen. Das abgefallene Blatt vor der Scham (das erst nach Gutenberg vor die unverkrampfte Nacktheit des Mittelalters und seiner Badstuben geklebt worden war) zeigt den Menschen in seiner ärmlichen Nacktheit.

Auch was die Bücher anbelangt war Rozanovs Denken agrarisch und blieb allen technischen, industriellen, technologischen Entwicklungen gegenüber reserviert. Rozanov wollte stolz auf die Ernte seiner Bücher verweisen, so wie ein Gutsbesitzer stolz auf die Fruchtbarkeit seiner Äcker und Herden verweist. Doch hat selbst Rozanov nicht geglaubt, auf den Gebrauch des Fortschritts, war er denn erst einmal in die Welt gesetzt, verzichten zu können. Und sei es dafür, die Annehmlichkeiten der bescheidenen Häuslichkeit, der Rückkehr in die altrussische Welt zu propagieren. Es würde hier auch zu weit führen, den für den Konservatismus ganz zentralen Gedanken der Häuslichkeit und Seßhaftigkeit bei Rozanov durchgehend zu untersuchen; festzuhalten ist in jedem Fall, daß es in keiner Zeile Zweifel am oder gar Diskussion über den absoluten Vorrang der "domašnost" als eherner Lebensregel gibt. Die häusliche Herrschaft des Patriarchen ist ein zur allgemeingültigen Norm erhobenes Prinzip. Die "Herrenmoral" ist eine Familienangelegenheit.

Я барин. И хочу, чтобы меня уважали как барина.⁵²⁴

Ich bin der Herr. Und ich will, daß man mich als Herrn wertschätzt.

Für den nietzscheanischen Herrn mit seinem Willen zum rücksichtslosen Gebrauch der Macht ist die Kategorie der Anerkennung oder Wertschätzung sekundär. Sie ist kein Problem des Willens zur familiär abgesicherten Ehrlichkeit. Allerdings muß zur Verteidigung der altertümlichen "domašnost" manchmal auf moderne Annehmlichkeiten verzichtet werden. Das Bekenntnis, daß der technische Fortschritt allein für die Seele nicht von be-

Essays ebenfalls nackt präsentieren will. Andererseits verknüpft Rozanov diese Anspielung mit dem Hinweis auf das Moment exhibitionierter Eitelkeit in Rousseaus *Confessions*. Zum Diskurs des Exhibitionisten vgl. Grübel 1992 und 1993 und allgemein Hansen-Löve 1993, 413ff ("Schamlose Beichten").

⁵²¹ Zum quantitativen und qualitativen Wechselverhältnis von Druck- und Handschrift in Rußland im 18. Jahrhundert vgl. Rothe 1984, 26-38.

⁵²² Die strenge Beurteilung gerade der Literatur des 18. Jahrhunderts hat Rozanov in seinen Spätwerken revidiert. Trotzdem lobt er sie im besten Falle als satirisch derjenigen der Linken des 19. Jahrhunderts überlegen (Rozanov 1990, 58f). Die Glanzperiode der russischen Literatur liegt für Rozanov zwischen Deržavin und Puškin als ausschließliche "dvorjanskaja kul'tura" (Rozanov 1990, 257; 260).

⁵²³ Lermontov (und nicht Gogol') markiert für Rozanov den entscheidenden Wendepunkt innerhalb der Geschichte der russischen Literatur. Er ist der erste Autor mit dem sich Rozanov historisch „identifiziert“. Eine der wichtigsten Schriften Rozanovs zur Ästhetik setzt Lermontovs *Dämon* in Bezug zum eigenen Schreiben; vgl. "Koncy i načala, „božestvennoe i demoničeskoe“" (Die Enden und Anfänge, „Göttliches und Dämonisches“); in *Mir iskusstva* 12 (1902)

⁵²⁴ Rozanov 1990, 235.

sonderem Nutzen sei, nimmt sich gerade aus Rozanovs Mund, dem doch sonst die Verbreitung des Seelenheils nicht zentrale Botschaft war, wunderbar aus. Trotzdem bleibt dies Rozanovs zentraler Vorwurf gegen die sozialen und ökonomischen Konzeptionen der radikalen Linken. Ihr revolutionäres Anliegen bestehe lediglich in einer Einschränkung der Bedürfnisse des Menschen durch die Theorie und nicht in der Befriedigung der Bedürfnisse des alltäglichen Lebens:

[...] а ведь есть нужда еще в том, чтобы праздник отпраздновать, да и просто, например, гигиеническая нужда, требующая у мужика, чтобы он в субботу в баньку сходил. У Маркса о бане ничего нет, и о праздниках – нет же, и нет вообще о быте, об уюте жизни, до некоторой степени – о кружеве жизни. У него есть только о том, «сколько получает» или, вернее, только *недополучает* рабочий, а о том, куда и как деньги истратить» – ничего нет. Между тем с «куда деньги истратить» – начинается культура, цивилизация.⁵²⁵

[...] aber es besteht ein Bedürfnis auch danach, daß ein Fest gefeiert werde, oder einfach z.B. in dem hygienischen Bedürfnis, daß es den Kerl danach verlangt, daß er am Samstag ins Bad geht. Bei Marx steht nirgendwo etwas von einem Bad, und auch von Festen findet sich gar nichts und überhaupt nichts über das Alltagsleben, über das Muster des Lebens, und bis zu einer gewissen Stufe über die Spitzen des Lebens. Bei ihm findet sich nur etwas darüber, „wieviel einer verdient“ oder, besser ausgedrückt, wieviel dem Arbeiter *vorenthalten* wird; aber darüber *wofür* und *wie* das Geld ausgegeben werden soll, findet sich auch nichts. Dabei beginnt doch die Kultur, die Zivilisation erst damit, „daß Geld *für etwas* ausgegeben wird“

c. Die Sozialdemokratie, die Tradition der Linken und die Theorie vom allmählichen Fortschritt

Rozanov will aber mit dem folgenden Angriff auf die Lauen jene konservativen Hausherrn treffen, die aus Gründen der Bequemlichkeit Kompromisse mit dem Fortschritt zu schließen bereit sind.

Прогресс технически необходим, для души он вовсе не необходим. [...]

Это тот «печной горшок», без которого неудобно жить, и ради которого мы так часто малим и даже вовсе разрушаем душу.

И борьба между «прогрессистами» и людьми «домашнего строя» очень часто есть борьба за душу или за «обед с каперцами», в котором «каперцы», конечно, побеждают.⁵²⁶

Der technische Fortschritt ist unentbehrlich, aber für die Seele ist er überhaupt nicht unentbehrlich. [...]

Das ist der „Dampfkochtopf“, ohne den es beschwerlich ist zu leben, und wegen dem wir so oft die Seele erniedrigen und sogar kaputt machen.

Und der Kampf zwischen den „Progressiven“ und den „hausbackenen“ Leuten ist ziemlich oft ein Kampf zwischen der Seele und dem „Abendessen mit Kapern“, bei dem – natürlich – „die Kapern“ gewinnen.

So wie Rozanov die Zeitungen ablehnte, hat er sich ihrer aber bedient, um mit ihnen auf die bequemste und modernste Art diese seine Ablehnung bekanntzugeben. Und so wie Rozanov die Häuslichkeit, einschließlich des "Abendessens mit Kapern" schätzte, so sehr haßte er es, wenn ihn andere mit diesem Argument auf eine Widersprüchlichkeit ansprachen. Obwohl in weltlichen Dingen eigentlich dem Ikonoklasmus zugeneigt⁵²⁷,

⁵²⁵Rozanov 1991b, 120.

⁵²⁶Rozanov 1990, 362.

⁵²⁷Bilder waren für Rozanov in erster Linie im religiösen Kontext sinnvoll. In Literatur oder Publizistik waren sie dagegen ohne besondere Bedeutung. Als seriöse Tageszeitung enthielt *Novoe vremja*, von Karikaturen abgesehen, keine Illustrationen. Entsprechend entstanden Rozanovs publizistische Arbeiten ohne Zusammenarbeit mit Illustratoren. Dagegen enthält *Temnyj lit* einige Abbildungen, Roza

bedient sich Rozanov hier wirklich bildlicher Mittel zum Zwecke der Illustration von Ansichten, wie sie in ihrer Struktur aus der Karikatur und bereits aus der Werbung geläufig sind⁵²⁸. Die Medien boten Rozanov nicht nur Technologien, sondern sie waren Rozanov Mittel zum Zweck. So wie der technologische Fortschritt die Zubereitung des Abendessens beschleunigt, so versucht Rozanov das Problem der Technologie selbst als ein Problem der Beschleunigung aufzubereiten. Die Frage nach dem Fortschritt steht hier in einem durch den ideomatischen Raum der gewählten Wortbeispiele eingefassten Brennpunkt, der den Fortschritt als solchen hinterfragt. Die aus der Philosophie Hegels und vor allem Schellings in die idealistische Tradition des russischen Denkens übernommene Idee vom unaufhaltbaren historischen Fortschritt (der in der Epoche des Positivismus dominant als technischer in Erscheinung tritt) soll hier durch ihre Realisation als Metapher ausgebrannt werden. Sie steht der Restitution des ständischen Gottesstaats (und sei es auf dem Weg des permanenten Gebrauchs der Provokation des Begriffs und Instrumentariums der Apokalypse) geradezu praktisch⁵²⁹ im Wege. Und bis zum Datum dieser Resti-

nov 1975, 77ff. Auch das Ägyptenbuch verwendet reichhaltiges Illustrationsmaterial, vor allem aus populärwissenschaftlichen Arbeiten herangezogene Skizzen; vgl. dazu Schmidt 1986, 81. Die Briefwechseledition sind jeweils ausdrücklich "mit einem Porträt des Autors" als Frontispiz ausgestattet. Die Behauptung Šklovskijs, Rozanovs *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* enthielten Fotografien, ist zumindest mißverständlich. Im Gegensatz zu den vorstehenden Werken enthalten diese eben keine Illustrationen, dagegen werden Fotografien an manchen Stellen thematisiert; vgl. Šklovskij 1990, 127. Neuere Ausgaben (vor allem Rozanov 1990c, zwischen Seiten 416 und 417) enthalten auch eine Reihe von Photographien Rozanovs und eine Reproduktion des Rozanovporträts von S.L. Bakst aus der Tret'jakovskijgalerie in Moskau. Selbst scheint Rozanov jedoch, im Gegensatz z.B. zu L. Andreev, kaum Interesse für Malerei und Fotografie besessen zu haben. Über ihre Verwendung als Träger medialer Diskurse oder gar von poliischer Propaganda hat er, in bester konservativer Tradition, nicht nachgedacht. Das weltliche Bildwerk ist für ihn Symbol, Signatur, Wappen, welches als Bildschrift hieroglyphisch gelesen werden muß, aber keinerlei abbildenden Eigenwert erstrebt. Jedes religiöse Bildwerk ist ein Götzenbild, und politisch traditionell gebunden an die Vorstellung der Verehrung eines Herrscherbildes, bzw. der Herrscherstatue. Genau dagegen versucht aber das Alttestamentarische Gebot das auserwählte Volk abzusichern; Pharao soll nicht angebetet werden. Das religiöse Bild ist also nur haltbar im Sinne des scholastischen Kompromisses des Johannes von Damaskus, als Zugeständnis der Hierarchie an die Sehnsucht der niederen Massen nach Idealvorstellungen. Rozanovs Konsequenz ist die Anlage der Briefmarken und Münzsammlung, wo das Herrscherbild verkleinert und mit dem funktionalen Index der Austauschbarkeit funktioniert, die seine symbolische Macht frei distribuiert. Bilder dienen letztendlich in der auf Beständigkeit zielenden, ständischen Gesellschaft nur der Stimulation des Sexus zum Zwecke der Fortpflanzung. In diesem ideal entpolitisierten Fall sind sie auch dem Alttestamentarisch denkendem Menschen erlaubt. So ein idealer Fall schien Rozanov die altägyptische Kunst (deren Derivat die Kunst der Juden, der Tempel, das Hohelied ist) zu sein, auf seine höhere Bedeutung, nämlich des Gottesdienstes, verwiesen wurde. So ist auch der kompensatorische Einsatz des Herrscherbildes auf der Münze die Investition derselben in die Leistung der Tempelprostitution. Auch ein Gang durch das Museum war so gesehen für Rozanov eine rein religiöse Übung und gleichzeitig Erfüllung ehelicher Pflicht: "Выписал (через эремитаж) статуэтку Аписа из Египта. Подлинная. Сей есть «телец из золота», коему поклонились евреи при Синае, и которых восдвнг Вефиле Иеропоам. Одна идея. Одно чувство. Именно израильтянки страстно приносили «золотые украшения» с пальцев и из ушей, чтобы сделали им это изображение. Апис - здоровье. Сила. Огонь (мужеский). А здоровье «друга» проглядел." (Rozanov 1990, 306: Ich bestellte (über die Eremitage) eine Statuette eines ägyptischen Apis. Original. Derart ist „das goldene Kalb“, das die Juden während des Aufenthalts am Sinai anbeteten und das Jeobeam zu Betel aufrichten ließ. Eine gemeinsame Idee. Ein gemeinsames Gefühl. Gerade die Israeliterinnen brachten „goldenen Schmuck“ von den Fingern und den Ohren bei, damit diese Darstellung hergestellt würde. Apis ist Gesundheit. Kraft. (Männliches) Feuer. Doch die Gesundheit „des Freundes“ ließ ich außer Acht.)

⁵²⁸ Vgl. Döring-Smirnov 1980, 70ff; Ingold 1992, 291ff..

⁵²⁹ Eine radikale praktische Konsequenz denkt Rozanov in seinem Aufsatz "Vozle «russkoj idei»..." von 1911 durch; Rozanov 1989, 308-325. Wenn es nämlich einen aus dialektischer, historischer und technologischer Konkurrenz erwachsenen Fortschritt gibt, dann ist es nur allzu wahrscheinlich, daß Rußland (entgegen den Anschauungen der Slavophilen) diesen Fortschritt nie anführen wird, sondern entsprechend der lateinischen (und also katholischen) Etymologie des Wortes "Slave" ewig ein Sklave der fortschrittlichen Ausländer (z.B. der Deutschen) bleiben werde. Rozanov erläutert dies an einem Beispiel aus Dostoevskijs Roman *Podrostok*. Kraft, Sohn eines deutschen Vaters und einer russischen Mutter, erschießt sich, als er erkennt, daß in seiner idealistischen Welt (der Übervater der deutschen "Kraft"-Ideologie) Rußland (mit dem er sich, sein Fremdsein kompensierend, überidentifiziert) immer in einer "zweitrangigen Position" (vtorostепенное место) bleiben wird.

tution hat Rozanov auch nicht verabsäumt, es sich in der Welt der Medien und des technischen Fortschritts häuslichst bequem zu machen. Doch auch vor der Jahrhundertwende orakelt er schon rational und hellseherisch, ohne angesichts unangenehmer Entwicklungen und passend zum runden Datum in ein vom Titel "Istinyj „*Fin de Siècle*“" verführerisch suggeriertes Weltuntergangspathos zu verfallen:

Это подводит нас к утренней заре XX века, к надеждам, которые мы можем простереть сюда. Замечательно, что все мечтания о содержании этого наступающего века (их было много) носят однообразно-технический характер. Если в XIX веке мы ездим по железным дорогам, то в XX станем ездить на аэростатах, двигаясь теперь со скоростью 60 верст в час, будем тогда двигаться со скоростью 160 верст. Все улучшения будут около нас, вокруг нас: улучшения способностей нашей деятельности; но что улучшится сам человек, но новое вырастет в его сердце, заволнует его ум - об этом не было ни чаяния, ни догадки, ни просто сознания, что-то сколько нибудь необходимо. Этот характер мечтаний есть также показательно ужасающей «убыли души», какую мы наблюдаем к концу века; и, прерывая эти технические мечты, можно высказать хотя бы одну идеалистическую, которая ответила-бы именно ужасной нужде самой душе нашей.⁵³⁰

Das führt uns zur Morgenröte des 20. Jahrhunderts, zur Hoffnung, die wir für die Zukunft hegen. Bemerkenswert ist, daß alle Träume über das, was das kommende Jahrhundert bringen wird (und da gibt es ja viele) von immergleichem technischen Charakter sind. Wenn wir im 19. Jahrhundert mit der Eisenbahn gefahren sind, werden wir im 20. in Ballons fahren. Haben wir uns bis jetzt mit der Geschwindigkeit von 60 Verst pro Stunde bewegt, werden wir uns dann mit der von 160 Verst bewegen. Alle Verbesserungen werden neben uns, um uns herum sein: Verbesserungen unserer Arbeitsmittel; doch damit der Mensch selber verbessert werden kann, damit etwas neues in seinem Herzen heranwachsen kann, seinen Verstand mitreißen kann - dafür gab es bis jetzt keine Hoffnungen, darüber hat keiner gerätselt, es gab nicht einmal das Bewußtsein, daß das überhaupt nötig sein könnte. Dieser Traumcharakter, dessen wir zu Ende des Jahrhunderts gewahr werden, ist ebenso anschaulich wie der schreckliche Verlust der Seele; und indem man sich von diesen technischen Träumen losreißt, kann man wenigstens einen idealistischen Traum nennen, der eben der schrecklichen Bedürftigkeit unserer Seele entspreche.

Anhänger des Glaubens an den guten Fortschritt waren in Rozanovs Augen vor allem die Sozialdemokraten. Ihr hoffnungsvoller Idealismus machte sie gegenüber den Neuerungen des technischen Fortschritts kritik- und wehrlos. Gerade in ihrem Vertrauen auf den Fortschritt erscheinen die Sozialdemokraten unkritisch, veraltet und kraftlos-senil.

У социал-демократа одна тоска: кому бы угвоздится на содержание. Старая барыня, широко популярный писатель, «нуждающийся в поддержке молодежи», певец – все годится.

Не знаю, какую угрозу правительству составляют эти господа.⁵³¹

Der Sozialdemokrat hat eine Sehnsucht: wen er nur immer kann, auf Unterhalt[skosten] festzunageln. Die alte Dame, der allgemein populäre Schriftsteller, „der die Unterstützung der Jugend benötigt“, der Sänger – alles taugt dafür.

Ich weiß nicht, welche Bedrohung diese Herrschaften für die Regierung darstellen.

Der Drang der Sozialdemokratie zur Absicherung aller Forderungen scheint Rozanov absurd. Wer eine Utopie vertritt, kann sich nicht mit einer Praktikabilität unter fiskalischen oder wissenschaftlichen Umständen rechtfertigen, die dieser Utopie selbst noch nicht entsprechen. Die Sozialisten, vor allem die russischen Sozialisten, von Černyševskij bis Lenin, hätten geglaubt, sich ihrer Wissenschaftlichkeit versichern zu müssen, vor allem was die Wirtschafts- und Finanzwissenschaften betraf. Sie genügten dem dadurch, daß sie Exzerpte aus den Schriften der französischen, englischen und deutschen Materia-

⁵³⁰Rozanov 1904, 42f.

⁵³¹Rozanov 1990, 542.

listen und später von Marx und Engels (die im Ansatz noch sozialempirisch vorgegangen waren) oft vollkommen zusammenhanglos in ihre Artikel einmontierten⁵³². Aus dem Marxismus wurde eine bibliographische Philologie, die auf die Beherrschung jener Wissenschaften, mit denen Marx und Engels operiert hatten, verzichten zu können glaubte. Es wurde tautologisch gefolgert, die Vorhandenheit dieser Zitate bürge für die methodisch begründbare, die einzig mögliche positiv-empirische Wissenschaft insgesamt. Rozanov hat diese Argumentationsstrategie nicht nur als einer der ersten durchschaut, sondern sie auch zum Gegenstand seiner Polemik gemacht. Diese Polemik ist schonungslos, wenngleich noch nicht in einer so umfassenden Weise vernichtend wie später im vierten Kapitel von V. Nabokovs Roman *Dar* (Die Gabe)⁵³³. Aber auch Rozanovs Polemik bemüht sich nicht um vorsichtige Differenzierung zwischen den originären Denkern wie Mill, Büchner, Feuerbach usw. und ihren russischen Nachahmern, sondern ihr geht es um den Kampf mit der falschen Konvention der Konventionalisierung. Wie Nabokovs Schriftsteller-Held Godunov-Čerdynceev wehrt sich Rozanov dagegen, daß Autoren wie Černyševskij, Pisarev usf. zu ungelesenen, aber verehrten und unantastbaren Klassikern der nationalen Kultur geworden sind und deren Ansicht ein (wenn auch historisches) kollektives Interesse darstelle. Im folgenden Abschnitt ist der stellvertretend ausgewählten Gruppe von Materialisten – wobei die Namen nur als symbolische Vertreter für einzelne methodische Disziplinen dienen – die Totalität gewahrter Werte gegenübergestellt: "Puškin" – männlich, "Cerkov'" – weiblich (großgeschrieben meint der Begriff die theologische geformte Totalität der im Sinn des Konservativen geordneten Welt⁵³⁴), "christianstvo" – neutrum (dieser Begriff signifiziert bei Rozanov keine – wenn auch metaphysisch verstandene – Institution, sondern die durch Christus errettete Menschheit).

Неужели Пушкин виноват, что Писарев его же «не читал». И Церковь виновата, что Бюхнер и Молюшотт ее «не понимали», и христианство виновато, что болтаем «мы». ⁵³⁵

Ist denn Puškin schuld, daß Pisarev ihn „nicht gelesen“ hat. Oder ist Die Kirche schuld, daß Büchner und Moleschou sie „nicht verstanden“ haben, oder gar das Christentum schuld an dem, was „wir“ schwätzen.

⁵³²Vgl. Rozanov 1979, 85f.

⁵³³Bereits Rozanov liebt es, die Rolle Černyševskijs als eines Klassikers der russischen Literatur in Zweifel zu ziehen – vor allem zugunsten von Dobroljubov und Pisarev. So nennt er ihn in den *Opavšie list'ja* durchgehend Nikolaj Grigor'evič Černyševskij, und assoziiert ihn so mit einem von dessen erbittertsten Gegnern, A. Grigor'ev. Z. Baruzkova, die für Rozanov Korrektur las, macht Rozanov auf seinen vermeintlichen „faux pas“ aufmerksam: "Губокоуважаемый Василий Васильевич! Чернышевского звали Николай Гаврилович, а не Григорьевич. Я так и исправила в гранках, но Бы перечеркнули и поставили Григорьевич. Сегодня я нарочно сделала справку, которая подтвердила, что его звали Гаврилович. Если еще не напечатали, необходимо исправить." (Rozanov 1990c, 523: Sehr geehrter Vasilij Vasil'evič! Černyševskij hieß Nikolaj Gavrilovič und nicht Grigor'evič. Ich hatte es auch so am Rand korrigiert, aber Sie haben es durchgestrichen und anstatt dessen wieder Grigor'evič eingesetzt. Ich habe es heute eigens noch einmal überprüft, und mich versichert, daß er Gavrilovič hieß. Wenn es noch nicht im Druck ist, muß man es unbedingt ausbessern.) Rozanov bestand absichtlich auf dem falschen Namen, der entlarvend wirken sollte und so auch in der Druckfassung stehen blieb. Die Kultivierung des Fehlers gehört dabei zu Rozanovs ästhetischem Konzept. Der Eindruck schneller, spontaner, emotioneller Niederschrift soll im Druck erhalten bleiben bzw. für den Druck erzeugt werden.

⁵³⁴"Мир - Церковь" (Rozanov 1990, 510: Die Welt ist Die Kirche); "И вот эта «Церковь» - она уже до того превосходит Россию, она до того превосходит Европу, что Русский Царь, о котором я сказал все слова, какие сказал, - Он склоняется перед одною Церковью, как Вечным Источником жизни всех - и также стражится и испуган Ее огорчить, как каждый из нас стражится и испуган огорчить Его." (Rozanov 1990, 527: Und das ist „Die Kirche“ - sie übertrifft seit jeher Rußland, sie übertrifft seit jeher Europa, auf daß sich der russische Zar, und alles was ich über ihn gesagt habe, habe ich gesagt – sogar er verneigt sich vor der Einen Kirche, als dem Ewigen Borne des Lebens aller – und ebenso fürchtet er sich und ist erschrocken [bei dem Gedanken], Sie zu erbittern. Er umhert sich, so wie jeder von uns Ihn fürchtet und Angst hat, ihn zu erbittern).

⁵³⁵Rozanov 1990, 492.

Rozanov erkannte, daß im Erbe der Materialisten der utopische Sozialismus mit den für ihn erschreckenden Erkenntnissen des positivistischen Denkens sowenig zu tun hatte wie der real existierende Liberalismus. Während letzterer einer (in Negativität, Pessimismus und Jenseitsgericht) fixierten Autoritätsangst, die Max Weber als im weitesten Sinne des Traditionsbegriffs als calvinistisch beschrieben hat⁵³⁶, willenslos erlag, flüchtete sich ersterer in die utopische Tradition einer bogomilisch-häretischen Schwärmerei, in von vorübergehenden Moden gekennzeichnetes Sektantentum und überstürzten Endzeitfatalismus⁵³⁷. Diejenigen, die sich auf den Materialismus beriefen, hatten selbst keinen Bezug zu Material und Materialität. So lehnt Rozanovs geschichtsphilosophische Konzeption jede Utopie als Ausdruck eines despotischen Machtwillens ab. Der Fortschritt als "Projekt" oder "Programm" ist der Feind eines konkreten Rückbezugs auf die rekonstruierbaren Idealverhältnisse der konservativen Konzeption.

Быть обманываемым в истории, точнее – надеяться в ней и не получать, есть постоянный удел человека на земле. Можно сказать надежды *внушаемы* человеку для того, чтобы *маня*с ими, он совершал некотория дела, которя необходимы для приведения его в состояние, ничего общего не имеющее с этими надеждами, но очень гармоничное, ясно необходимое в общем строе всемирной истории. Наши «проекты», наши расчёты и «программы», наши мечты – суть нужно рычаги и блоки, с помощью которых некоторис тяжести поднимаются от земли, другие опускаются на землю для возведение здания, в плане которого вовсе не содержится чертежа этих рычагов и блоков. Мысль, что человек в самом деле делает историю – вот самая яркая нелепость; он в ней живет, блуждает без всякого ведения – *для чего, к чему*. Мы можем только надеяться, что это блуждание не напрасно; что оно нужно; что, оставаясь покорней ведущей нас руке, мы не погибнем, или погибнем не раньше, чем когда станет это необходимо, и мы, все равно, от того не уклонились бы.

Von der Geschichte *betrogen worden* zu sein, genauer – etwas von ihr zu erhoffen und es nicht zu erhalten, ist immerwährendes Los [Lehen] des Menschen auf Erden. Man kann sagen, die Hoffnungen sind dem Menschen dafür *suggeriert*, damit er, *verlockt* von ihnen, einige Taten vollbringt, welche unabdingbar dafür sind, ihn eine Lage imaginieren zu lassen, die nichts gemeinsames mit diesen Hoffnungen hat, aber sehr harmonisch ist, einsichtigerweise unabdingbar für den allgemeinen Aufbau der Weltgeschichte. Unsere „Projekte“, unsere Berechnungen und „Programme“, unsere Träume – das sind notwendige Hebel und Seilrollen, mit deren Hilfe einige Gewichte von der Erde hochgehoben werden, andere senken sich zur Aufführung des Gebäudes zur Erde nach einem Plan der auf dem Reißbrett gar nichts von diesen Hebeln und Seilrollen vorsah. Der Gedanke, der Mensch mache tatsächlich die Geschichte – das ist der allereinsichtigste Unsinn; der Mensch lebt in ihr; wandert ohne jede Führung – *für etwas, zu etwas*. Wir können lediglich hoffen,

536 Weber II; vgl. Heer 1953, 377.
537 Vgl. den Aufsatz "Poezdka k chlystam" (Fahrt zu den Chlysten" im Sammelband *Apokaliptičeskaja sekta* (Apokalyptische Sekte); Rozanov 1914c, bes. 44; 92ff. Andrej Belyj hat diese Spannung in seinem Roman *Serebrjanyj golub* (Die Silberne Taube) an einer Kriminalhandlung in der russischen Provinz exemplifiziert. In *Peterburg* (und insofern ist dieser Roman eine Dostoevskij-Parodie) wird sie psychologisiert in der Konfrontation seines Helden Nikolaj A. Ableuchov mit der von diesem verehrten S. P. Lichutina aufgearbeitet. Nikolaj studiert die Pflichtethik der Neokantianer immer auf der Suche nach religiöser Autorität, wie er sie im Epilog des Romans schließlich in der Verbindung von Ägypteninteresse, der Mystik Skovorodas und des Tolstojanertums findet. Sofija Petrovna ist nicht nur die „Sofija“ im Sinne Solov'evs, sondern sie studiert als emanzipierte Frau Theosophie ebenso wie Bergson oder japanische Mystik. All dies verdeckt jedoch nur ihre, als zutiefst bürgerlich karikierte Sehnsucht nach der Unterordnung unter den starken Ehemann; vgl. Lachmann 1990, 88–125.

538 Rozanov 1979, 126f.

daß diese Wanderung nicht umsonst ist; daß sie nötig ist; daß wir nicht untergehen, weil wir uns demütig an den Händen führen lassen, oder wir doch nicht eher untergehen, als dies unbedingt notwendig geworden ist und wir dem so und so nicht hätten ausweichen können.

Ohne die Augen vor den wirklich großen Leiden riesiger Massen von Menschen zu verschließen, deren Besänftigung sich als die Aufgabe und das Wesen des Sozialismus anbietet, zweifeln wir deshalb doch nicht eine Minute lang, daß seine Wurzel und sein zukünftiger Exodus weitab von derartiger Besänftigung liegt. Er gehört ebenso wenig zur Enthüllung der Pläne der Weltgeschichte, wie die Renaissance zu einer wirklichen Rückkehr zur antiken Welt, die Reformation zu einer Wiedergeburt der apostolischen Zeiten und der Vernichtung der „Römischen Hure“, oder die Revolution zu einer „natürliche Brüderschaft“ der Menschen gehört hatte.

Die sozialistische Konzeption von Geschichte ist selbst eine "Täuschung", denn sie lenkt von der "Wurzel" jeglicher historischer Problematik ab: dem "immerwährenden Los des Menschen" (postojannyj udel človeka). Rozanovs Wortwahl ist hier zuhöchst signifikant: "Udel" bedeutet nicht nur Los oder Schicksal, sondern eigentlich Lehen, Landbesitz. "Udel" ist der Ort, an den der Bau (stroj) des menschlichen Lebens gebunden ist und aus den ihn weder ein Fortschritt noch eine Wiederkehr herausreißen sollten. Rozanov entfaltet hier bereits die Metapher vom "Hausbau" (domostroj), die für seine späte Geschichtskonzeption zentral wird⁵³⁹. Der Bau wird in der geschichtlichen Praxis von "Hebeln" (ryčagi) und "Seilrollen" (bloki) verwirklicht, nicht von Konzeptionen und analytischen Berechnungen am Reißbrett (čertež). Der Aufbruch in eine Geschichte bedeute Fortbewegung vom Ort des Lebensbaus und damit vagabundierendes Wandern (bluždenie⁵⁴⁰). Die Hoffnungen, welche die utopische Geschichtsphilosophie des Sozialismus erweckt, bestehen darin, dieses ziellose Vagabundieren als zielgerichtete, revolutionäre Aktion auszugeben: als "Exodus" (izchod), d.h. als Imitation des Auszugs Israel aus Ägypten. Diese Konzeption muß aber scheitern, weil sie nicht auf einem Neuen Bund mit Gott beruht, sondern wie Renaissance, Reformation und französische Revolution nur in einer Affirmation der eigenen Geschichtskonzeption. Nicht der Mensch macht die Geschichte, sondern er ist von dieser Fiktion, Geschichte zu machen, nur "getäuscht". Rozanovs Vorstellung von "Weltgeschichte" kennt keine gesetzmäßigen "Pläne" für Veränderungen, sondern nur wesentliche und unveränderliche Gesetze. Sozialismus erscheint bei Rozanov immer als eine in erster Linie geschichtsphilosophische Konzeption, die sich in Auseinandersetzung mit den Forderungen des Positivismus in der praktischen Welt der Politik und Wissenschaft zu bewähren hatte. Auch wenn die Konzeption des Sozialismus falsch war, konnte er eine utilitäre Funktion wahrnehmen: "Aufgabe und Wesen des Sozialismus" ist die "Besänftigung" (umirotvorenje) der ausgebeuteten Massen durch eine von ihm vermittelte Hoffnung – die freilich mit den Methoden des Sozialismus unerfüllbar ist. Rozanov versicherte sich bereits 1891 in einer autobiographischen Skizze ausdrücklich der prägenden Erfahrungen seiner Lektüre von J.S. Mills *Utilitarizm, Issledovanija, Osnovanija političeskoj èkonomii nekotorymi iz ich primenij k obščestvennoj filosofii*, die 1860 in der Übersetzung Černyševskijs erschienen waren. Doch er distanziert seine Lektüre des Materialismus Mills auch scharf von der Tradition Černyševskijs, Dobroljubovs, Pisarevs usw.⁵⁴¹ Seine jugendlichen Bemühungen scheinen ihm lä-

⁵³⁹Vgl. Rozanov 1990, 642ff.

⁵⁴⁰Das kirchenrussische Wort "bluždenie" assoziiert die Parabel vom "Verlorenen Sohn" (pitiča o bludnom syne); Lk. 15, 11ff und intertextuell die Erzählung vom "Stacionnyj smotritel'" (Der Posthalter) aus Puškins *Povesti Belkina*; vgl. Rozanov 1989c, 188f.

⁵⁴¹Mills "utilitaristische" Metawissenschaft, die auf der Grundlage und nach dem strukturellen Vorbild der Naturwissenschaften Psychologie, Sozialwissenschaften, historische Wissenschaften und Kunstwissenschaften unter dem Postulat einer praktischen Ethik vereinigen sollte, hat nicht nur auf Rozanov gewirkt, sondern kennzeichnet die geistige Erfahrung einer ganzen Generation. Insbesondere Mills späte Schriften zur Frage der Frauenemanzipation haben Rozanov stark beschäftigt und bilden den Ausgangspunkt seiner Sexual- und Ethicorik; vgl. Rozanov 1979, 97ff. Belyj schildert den rus-

cherlich, vor allem aber ohne jenen Nutzen, den sie versprochen hatten. Trotzdem weist Rozanov immer wieder darauf hin (hier in einem Beispiel aus *V mire nejasnogo i neresennogo*), daß auch er ganz in der Tradition der sechziger Jahre sein Studium auf das der naturwissenschaftlichen Methode aufgebaut habe.

Будучи хотя несколько знаком с органическую природою я за это время старался усиленно приобрести хоть какие-нибудь сведения о неорганической; с этою целью, после некоторого ознакомления по учебникам, я прочел, конспектируя, «Минералогию» Наумана, которая мне казалась очень совершенно по манере и плану изложения, и, к удивлению, я узнал потом, что тогда же я не ошибся, «Руководство к геологии» С. Ляйеля и литографированные «Лекции по минералогии» петербургского проф. Ермеева; последние, после некоторых специальностей, были мне понятны и интересны; напротив, «Лекции» проф. Контарова и геолога Мора, которые я также пытался изучать, были слишком трудны, и я их оставил.⁵⁴²

Als ich bereits etwas mit der organischen Natur vertraut war, bemühte ich mich dann auch sehr, einige Einsichten in die nichtorganische zu erlangen; nachdem ich mich mit einigen Lehrbüchern vertraut gemacht hatte, las ich mit diesem Ziel konspektiv die „Mineralogie“ von Naumann, welche mir in Art und Plan der Darstellung außerordentlich vollkommen erschien, und ich lernte danach, wenn ich mich nicht täusche, die „Anleitung für die Geologie“ von S. Leyel und die mit Lithographien versehenen „Vorlesungen über die Mineralogie“ des Petersburger Prof. Eremeev kennen; die letzteren, nach einigen Spezialitäten, waren mir verständlich und von Interesse; im Gegensatz dazu waren die „Vorlesungen“ von Prof. Kontarov und des Geologen Moore, welche ich auch zu studieren versuchte, einfach zu schwer, und so legte ich sie zur Seite.

Der umfassende wissenschaftliche Anspruch wird von Rozanov auch später nicht aufgegeben, als er das naturwissenschaftliche Studium bereits "zur Seite gelegt" hat. Die Verbindung von universalisierter Ethik im Utilitarismus, die sich aus der Verbindung der Argumente Empirie und Praktizierbarkeit (bzw. Praktiziertheit) herleitet, mit einer religiösen Ethik, die sich aus dem Argument der Tradition herleitet, hat Rozanov in diesem Anspruch eher noch bestärkt.

L. Šestov hat gegen Rozanovs Hochschätzung des orthodoxen Pfarrhauses und des niederen, vor allem des provinziellen Klerus eingewandt, daß die faszinierende, selbstüberzeugte und durchsetzungs-kräftige Psychologie von Generationen von Intellektuellen und die von methodischen Ansprüchen bzw. Anmaßungen verfüllten Schriften des russischen Materialismus und Sozialismus mit ihrer Herkunft aus dem Pfarrhaus erklärt werden können⁵⁴³. Dadurch definiere sich das Raznočincium (von Černyševskij bis Lenin) nicht nur als Konflikt der Väter gegen die Söhne, sondern als Ersetzungsvorgang; die religiöse Naivität und Unbildung der Väter sei bei den Söhnen durch eine ebenso

sischen „Millianismus“ im dritten Kapitel von *Peterburg* aus der Perspektive des Neokantianers und „Sohns“ Nikolaj Apollonovič. Rozanov dagegen gehört noch zur Generation der „Väter“, und vertritt ja auch die politische Position Apollon Apollonovičs: „Николай Аполлонович с инстинктивную хитростью заводил речь о Когене; разговор о Когене был нейтральнейший разговор [...] – «Ты бы, Коленька, прочитал *Логик*у Милля: это, знаешь ли, полезная книга... Два тома... Я ее в свое время прочитал от доски до доски...» И Николай Аполлонович только что пред тем проглотивший *Логик*у Зигварта, тем не менее выходил в столовую к чаю с преогромным томом в руке. Аполлон Аполлонович, будто бы незначай, ласково спрашивал: – «Что́ это ты читаешь, Коленька?» – «*Логик*у Милля, папаша». – «Так-с, так-с... Очень хорошо-с!».” (Belyj 1981, 119f: Nikolaj Apollonovič lenkte das Gespräch mit instinktiver Schläue auf Cohen; die Unterhaltung über Cohen war eine neutrale Unterhaltung [...] – „Du solltest mal die *Logik* von Mill durchlesen, Kolen'ka: weißt du, das ist ein nützliches Buch... Zwei Bände... Ich hab es seinerzeit von Anfang bis Schluß in einem Zug durchgelesen... “ Und Nikolaj Apollonovič, der doch gerade erst die *Logik* von Siegwart verschlungen hatte, erschien nichtsdestoweniger im Eßzimmer zum Tee mit einem riesigen Band in der Hand. Apollon Apollonovič, fragte freundlich und so als ob er nichts ahnte: – „Was liest du denn da, Kolen'ka?“ – „Die *Logik* von Mill, Papa“. – „Jaso, jaso... Schrgut!“.)

⁵⁴²Rozanov 1990, 687.

⁵⁴³Vgl. Šestov 1971, 219ff.

naive und ungebildete Wissenschaftsgläubigkeit substituiert worden. Diese "sozialistische" Vorstellung von Wissenschaftlichkeit sei weniger vom utilitären Denken der Natur- und Sozialwissenschaften, sondern von theologischem Wunschdenken, einem ganz typisch "russischen Geist" (ruskij duch) geprägt. Daraus wird der Vorwurf abgeleitet, die linken Materialisten hätten ihre Kenntnis des Materials selbst nur aus Büchern bezogen, die sie sich nach ihren Bedürfnissen, in völliger Unkenntnis des eigentlichen Materials, zusammengestellt hätten⁵⁴⁴. Rozanov dürfte einer der Ersten gewesen sein, die mit Šestov diese Tradition der russischen Linken so zu analysieren vermochten; doch im Gegensatz zu Šestov erkennt Rozanov darin keinen Fehler, sondern jenes Moment, das auch die Linke für ihn sympathisch macht und sie in gewisser Weise sogar als positives Element in das Konzept einer konservativen Geschichtsskepsis integrieren hilft. In einem Artikel vom Juli 1914⁵⁴⁵ lehnt er es ab, Belinskij (und mit ihm seine Nachfolger) einfach als "tupoj" und "otpetnyj durak" zu bezeichnen, wie das Šestovs Kritiker Ju. Ajchenvaľ'd aus ideologischen Gründen tat. Für Rozanov ist bereits Belinskij, und später in noch höherem Maße Černyševskij, ein Mensch, der Schwierigkeiten mit der Unzulänglichkeit seiner eigenen Natur und Herkunft hat und seine Unzufriedenheit in Aggression gegen die Natur und die Herkunft umschlagen läßt – das charakterisiert ihn durchaus als tragisch; Belinskij ist jemand, der "Zahnlücken" (*ne-polnozubnyj*) habe⁵⁴⁶.

Он страдал неполно природностью, он был неполно природный человек. Так я объясняю очень важную вещь, то не стану стесняться в названиях и употреблю дарвиновский термин «ублюдок», «неправильно рожденный человек», «с недостатком, выходящим из специальности» (например, турманы в породе голубиных). Отсюда произошло главное в Белинском, главная историческая в нем черта – скитальчество, неудачничество, неуменье, устроиться вообще жить; увы - неуменье и что-нибудь около себя строить, из себя строить.⁵⁴⁷

Er litt unter nicht vollständiger Natürlichkeit, er war kein vollständig natürlicher Mensch. So erkläre ich mir eine sehr wichtige Sache, die ich auch auf den Begriff bringen will, wobei ich dafür den Darwinschen Terminus des „Bastards“ benutze, den „nicht richtig zur Welt gekommenen Men-

⁵⁴⁴Von Nabokovs fiktivem Černyševskij-Biographen F. Godunov-Čerdyncev wird dieser Vorwurf später verabsolutiert und auf alle Materialisten und Positivisten, als vom System selbst verursachter Schaden, bezogen. Es muß deutlich herausgestrichen werden, daß er für die eigentlichen Vertreter des Positivismus nicht zutrifft und deren Vorbildfunktion erklärt. So war J.S. Mill in seinem Privatleben nicht nur ein ausgezeichnete Pianist, sondern auch ein ernsthafter Hobbybotaniker, der eine Reihe von Pflanzen bestimmte (die ebenso wie Nabokovs Schmetterlinge seinen Namen tragen) und regelmäßig Beiträge für ein botanisches Fachblatt namens *Phytologist* beisteuerte.

⁵⁴⁵Rozanov 1991, 72f.

⁵⁴⁶Rozanov 1991, 72.

⁵⁴⁷Rozanov 1991, 73. F. Godunov-Čerdyncev, der von Nabokov eingeführte, fiktive Biograph Černyševskijs, führt dieselbe Argumentation im Roman *Dar* aus. Sicher ohne Kenntnis Rozanovs oder Nabokovs hat A. Koestler in *Sonnenfinsternis* jene Interpretation bekräftigt und in der Enttäuschung der westeuropäischen Linken über den Stalinismus zu allgemeiner Bekanntheit gebracht. Auch der Sozialhistoriker Franz Borkenau war ein Analytiker des europäischen Kommunismus, der eine solche Erklärung nicht ausschloß; er warnt jedoch (und hier schließt er an Šestov und Rozanov an) vor ihrem verharmlosenden Aspekt, der kaum den Auswirkungen auf die politische Ökonomie und die politische Moral gerecht wird; vgl. Borkenau 1952, 17ff. In einer neuen Arbeit über Borkenau weist V. Reinecke 1992, 171ff auf Borkenaus These hin, daß der moderne Staat immer von einem faschistischen Wirtschaftssystem kontrolliert wird. Diese übt die staatliche Kontrolle über die Schlüsselindustrien aus und fördert öffentliche Problemzweige der nationalen Wirtschaft. Diese Mechanismen werden neben die liberale Privatwirtschaft und zu deren impliziter Steuerung gesetzt. Dieser wirtschaftliche Faschismus, der heute meist gebunden an die westliche Demokratie als sogenannte Marktwirtschaft auftritt, ist die Weiterentwicklung der absolutistischen Manufakturwirtschaft, und schon als solche der historische Gegenpart zur konservativen Wirtschaftsorganisation durch ständische Selbstversorgung. Die faschistische Ordnung bewahrt jedoch ebensowenig vor einem brutalen Wirtschaftsdarwinismus, sondern vermag diesen nur stabiler zu organisieren. In diesem Faschismus wie in der sozialdarwinistischen Linken des 19. Jahrhunderts wird der Mensch von der Verantwortung befreit, für sich selbst wirtschaften zu müssen, aus sich selbst heraus zu bauen. Das Vorbildhafte wird ersetzt durch einen selbständigen Steuermechanismus, in dem jedes individuelle Eingreifen schon an der Ventilations-scheitern muß.

schen“ „mit einem Mangel, der sich zur Spezialisierung eignet“ (zum Beispiel Tümmeltauben in der Gattung der Tauben). Daher kam das Besondere bei Belinskij, der entscheidende historische Zug an ihm – das Umhergetriebene, die Erfolglosigkeit, die Unfähigkeit sich überhaupt ein Leben einzurichten; ach, die Unfähigkeit auch um sich herum etwas aufzubauen, etwas aus sich zu machen.

Für den Irrationalismus der Sozialisten, nicht aber für ihre Wissenschaftsgläubigkeit, hatte Rozanov Sympathien. Er verzieh ihnen, ohne viel auf die taktischen Änderungen ihrer Ansichten zu geben, ihr äußerliches Beharren auf dem positivistischen, dem wissenschaftlichen Weltbild. Rozanov glaubte, dieser Anspruch diene den Sozialisten einzig zum Aussaugen des ideologischen Potentials zum Liberalismus neigender Intellektueller, und er vermutete, man würde ihn offen aufgeben, wenn die Revolution erst erreicht wäre. Doch unterschätzte er Machtwillen und Größenwahn nicht nur Lenins, der sich seine Kompetenz selber glaubte, und, ebenso wie Belinskij, keinerlei Einsehen in die von Rozanov attestierte "Unfähigkeit zu Leben" hatte. Lenin glaubt den Staat in den Händen der Ausbeuter und der Militärs und wirft den Sozialdemokraten vor, mit dieser Herrschaft zu kooperieren; und Rozanov gibt ihm recht. Doch 1912 hält er die Sozialisten selbst nur für eine Karte, mit der mächtige Militärs taktisch operieren und die von naiven Sozialdemokraten (die ihre Schulden nicht bezahlen können) ständig im Spiel gehalten wird.

«Марксисты», «экономическая борьба», «положение рабочих»: но, садясь в карты, почему-то предпочитает вис-а-вис с генералом. И при «недохватке» все одождается «до среды» у генерала. А в среду по рассеянности забывает.

(виденное и слышанное)

„Marxisten“, „ökonomischer Kampf“, „Lage der Arbeitenden“: doch wenn man sich zu den Karten setzt, zieht man dann als „vis-à-vis“ einen General vor. Und „wenn man nicht flüssig ist“, verschuldet man sich „bis Mittwoch“ beim General. Aber am Mittwoch hat man zerstreut darauf vergessen.

(Gesehenes und Gehörtes)

d. Der Liberalismus und die Wissenschaften in der Demokratie

Im Gegensatz zur Tradition des Materialismus, der Rozanov durch bestimmte, prägende Jugenderfahrungen verpflichtet ist, stand er dem Liberalismus ohne sentimental eingefärbtes Wohlwollen gegenüber. Rozanov haßte den Liberalismus, er haßte die führenden russischen Liberalen und die Kadettenpartei⁵⁴⁸. Konsequenterweise versperrt sich Rozanov auch dem liberalen Parlamentarismus und einer von der liberalen Kadettenpartei kontrollierten Duma.

Весь парламент есть, в сущности, бодливость безрогих коров и «критика на быка» раздувающейся лягушки. По крайней мере, наш парламент и, по крайней мере, до сих пор.

Удался и с достоинством он только в Англии. Там он – народен и «с осанна». У нас он противоречит «с Господи помилуй» и, вероятно, просто пройдет.

Нам нужно что-то другое. Что – не ясно. [...]

Парламент наш даже не есть политическое явление, а просто казенный клуб на правительственном содержании. Если бы он был политическим явлением, он сейчас же, родясь, – начал бы союзиться, искал «усилиться». А «наш 5-тилесток» сейчас же заявил:

– Я, па-па-ся, у-сех сильнее. [...]

Между тем, роль его была действительно велика и в высшей степени проста. Нужно было избавиться от того «крапивного семени», с которым войну начал еще Сумароков, – от чиновничества. Точнее – не избавиться, а серьезно подчинить себя и своему актив-

⁵⁴⁸Rozanov 1990, 567.

ную возбуждающему контролю. Для этого надо было именноосоюзиться с Царем, с духовенством, с дворянством, с купечеством, которых чиновник, в сущности, всех «съел». Съел, поставая на место их свою безличность и формальность. Нужно было вернуть «лицо» всем этим угнетенным началам русской истории – лицо, достоинство, деятельность.⁵⁴⁹

Das ganze Parlament ist im wesentlichen ein Schaukampf hornloser Kühe und «Kritik am Sier» von aufgeblasenen Fröschen. Zumindest das unsere und zumindest bis jetzt.

Angebracht und mit Würde ist es nur in England. Dort ist es *volkstümlich* und „mit Hosiana“. Bei uns widerspricht es sich „mit Herr, Erbarme Dich unser“ und wird aller Wahrscheinlichkeit nach einfach vorübergehen.

Wir brauchen etwas anderes. Was ist nicht klar.[...]

Unser Parlament ist nicht einmal eine politische Erscheinung, sondern nur ein Bürokratenklub mit Regierungsfinanzierung. Wenn es denn eine *politische Erscheinung* wäre, würde es, kaum geboren, schon begonnen haben, sich zu verbünden und nach „Stärkung“ zu suchen. Aber „unser 5-jähriger“ erklärt immer noch:

– Ich, Pap-pa, bin stärker als al-lele. [...]

Dabei war seine Rolle wirklich groß und im höchsten Maße einfach. Man hätte den „Brennesselsamen“ loswerden müssen, mit dem einst schon Sumarokov den Krieg aufnahm – das Beamtentum. Genauer gesagt, nicht loswerden, sondern sich ernsthaft seiner aktiven stimulierenden Kontrolle dem Range nach zuordnen. Dafür hätte man sich eben mit dem Zaren, mit der Geistlichkeit, mit dem Adel, mit der Kaufmannschaft verbünden müssen, welche der Beamte, im wesentlichen doch alle schon „gefressen“ hat. Aufgefressen, dann auf ihren Platz die eigenen Gesichtslosigkeit und Formalität gestellt. Man hätte allen diesen unterdrückten Anfängen der russischen Geschichte das „Gesicht“ zurückgeben müssen, das Gesicht, die Würde, die Tätigkeit.

Rozanov insistiert auf der Gültigkeit des Rangsystems, das durch keinen liberalen Beamtenstaat abgelöst werden sollte, indem Loyalität nicht zu „Person, Würde, Tätigkeit“, sondern zu einem utilitär definierten Staat besteht. Rußland war als Staat seit Peter dem Großen ein Beamtenstaat; Petersburg war eine Beamtenstadt und das Symbol der Verbeamtung des Adels im Sinne einer Monarchie, die sich der bereits von Hobbes aufgezeigten Gefahren bewußt ist⁵⁵⁰. Richtig und scheinbar ganz intuitiv erkannte Rozanov, daß der empirisch-wissenschaftliche Positivismus politisch mit dem Liberalismus konform ging oder seinen politischen Vertretern zumindest in die Hände arbeitete. Die Grundlage der liberalistischen Ideologie bildete eine Verfahrensethik, deren Dilemma bereits Hume beschrieben hatte: Zwar hielt man an absolut gültigen Regeln der Ethik fest, die man sogar als Naturgesetze proklamierte. Andererseits wird betont, daß niemand dazu bewegt werden könne, diese Regeln zu befolgen, wenn er sich nicht sicher sei, daß auch alle anderen die Regeln ebenso einhalten würden. Um diese Sicherheit zu garantieren, wurde gleichzeitig an beiden Enden des Problems die praktischen Verfahren des Liberalismus sichtbar. Einerseits wurde die Freiheit der Konkurrenz damit prinzipiell begründet (denn niemand kann ein Vorwurf gemacht werden, wenn er Regeln nicht beachtet, die ein anderer auch nicht beachten würde), andererseits wird ein System von Beamten- und Kontrollinstitutionen geschaffen, die eine bürokratische kontrollierte Nutzbarkeit des Systems garantieren, indem letztlich doch alles erlaubt war, was praktisch möglich war⁵⁵¹. Den Liberalismus zieht er in erster Linie seines „Beamtengeistes“, der Ängstlichkeit, einer sublimierten Vergötzung von Arbeit und Qual, eines Widerwillens gegen die großen Taten, der Selbstkasteiung, des Schöpferischen. Erscheinungsformen des Liberalismus sind in Rozanovs Augen ein zwar scheinbar vollendeter Rationalismus (etwa seitens der Ärzteschaft), die Herrschaft der Verleger und Zeitungen, der (militärische) Imperialismus und der (wirtschaftliche) Kolonialismus, vor allem aber der Verzicht auf

⁵⁴⁹Rozanov 1990, 527f.

⁵⁵⁰Vgl. Rozanov 1979, 119ff.

⁵⁵¹Vgl. Mackie 1981, 139f.

Seele, Feuer, Enthusiasmus, Glauben ("duša", "ogon'", "éntuziazm", "vera"), also aller irrationalen, vom liberalen Standpunkt aus besehen antiaufklärerischen Qualitäten. Dies führt auch zu einer Entwertung der selbstgesetzten Prämissen. Rozanov lehnt nicht den Parlamentarismus als solchen ab, sondern jenes so verheerende Desinteresse an der Politik, das der liberale Parlamentarismus seiner Ansicht nach in Rußland hervorgerufen hat. Alleine an diesem Resultat erweist sich, daß der Parlamentarismus für Rußland und seine eigentliche identitätsbildende politische „Verfaßtheit“ inadäquat ist:

Механизм выборов в Думу для русского то же, что жаргон; и «не родясь в Винавера» – не приступишь к нему. Вот отчего выбирают везде «приблизительно Винавера» и «Винавер есть представитель России».

«Корснный ее представитель».

Но России даже и не знает «Винавера»

И Россия, в сущности, знать не знает своего «представительства».

Что делать. Ее метод – «не бюллетени», «избирательные ящики» и «предвыборная агитация». А другой.

Жребии – «как Бог укажет».

И – потасовка: «Чья сила возьмет». [...]

(выборы в 4-ую Думу; от имеющих право выбирать явилось не более 30%)⁵⁵²

Der Mechanismus von Wahlen ist für den Russen dasselbe wie Jargon; bist du „nicht als Vinaver auf die Welt gekommen“, dann bestimmst du ihn auch nicht. Deshalb wählt man auch überall „mehr oder minder Vinaver“ und „Vinaver ist der Repräsentant Rußlands“.

„Sein ursprünglicher Repräsentant“.

Doch Rußland kennt „Vinaver“ noch nicht einmal.

Und so hat Rußland im wesentlichen keine Ahnung, wer seine „Repräsentantenschaft“ ist..

Was tun. Rußlands Methode, das heißt keine „Bulletins“, keine „Wahlurnen“ und keinen „Wahlkampf“. Sondern etwas anderes:

Würfel – „wies Gott bestimmt“.

Und eine Schlägerei: „Wer am meisten Kraft hat“.

(Wahlen zur 4. Duma; von den Wahlberechtigten erschienen nur 30% zur Wahl)

Wahlkampf und Parolen verdecken nur das private Interesse, das durch sie organisiert wird. Die Sprache des Wahlkampfes entspricht der öffentlichen Repräsentation des politischen Diskurses des Liberalismus. Diesen bezeichnet Rozanov als "Jargon", d.h. als Argot, als Gaunersprache. Die Sprecher sind Gauner, Betrüger, die in den euphemistischen Metaphern des "Jargons" mit dem Verbündeten die zynische Absicht absprechen, während sie dem Außenstehenden als freundliche und lautere Gestalten entgegentreten. Daß der Angriff Rozanovs hier Maksim Moiseevič Vinaver gilt, dem Vorsitzenden des jüdischen, sog. „bürgerlich nationalen“ Flügels und Finanzexperten der Kadettenpartei, ist ein zusätzlicher antisemitischer Affront, jedoch nicht das eigentliche Argument. Eine Wahl, zu der nur 30% der Wahlberechtigten erscheinen, trifft ein signifikantes Urteil über das von den Wahlen repräsentierte System. Wichtiger noch ist, daß Rozanov ausdrücklich auf die "Wahlberechtigten" (imejuščich pravo) im System hinweist. Und jene Wahlberechtigten sind ausschließlich der männliche Adel und der männliche bürgerliche Mittelstand. Daß der wirkliche Adelige die Wahlen boykottiert, ist in Rozanovs Sinne verständlich und konsequent. Doch daß jene bürgerliche Klasse durch ihre liberal-bürgerlichen Vertreter selbst nicht repräsentiert wird, das ist das Resultat der Wahlberechtigung. Die Vertreter der Kadettenpartei, wenngleich Wahlsieger, sind somit identifiziert als Vertreter ihrer eigenen Verwandtschaft, im Falle Vinavers z.B. auf dessen „jüdische Sippschaft“.

Rozanov glaubt, die gleichmütige Maske des Liberalismus zu durchschauen, ein vom Erfolg verwöhntes Denken, das sich auf die Empirie beruft, hinter dem sich aber Kon-

kurrenzneid und Haß auf die Schöpfung, ja sogar auf die wissenschaftliche Erkenntnis verbergen. Auch den Liberalismus überprüft Rozanov auf seinen Umgang mit der Bequemlichkeit des Fortschritts. Rozanov benützt opportunistisch die Bequemlichkeiten, die Liberalismus, technischer Fortschritt und Demokratie mit sich bringen, ohne sich ihnen zu verpflichten.

В либерализме есть некоторые удобства, без которых трет плечо. Школа будет много и мне будет куда отдать сына. И в либеральной школе моего сына не выпорют, а научать легко и хорошо. Сам захвораю: позову просвещенного доктора, который болезнь сердца не смешает с заворотом кишек, как Звягинцев у Пертопавловского (†). Таким образом «прогресс» и «либерализм» есть английский чемодан, в котором «все положено» и «все удобно», и который предпочтительно возьмет в дорогу и не либерал.

Либерал красивее издаст «Войну и мир».

Но либерал никогда не напишет «Войны и мира»: и здесь его граница. Либерал «к услугам», но не душа. Душа - именно не либерал, а энтузиазм, вера. Душа - безумие, огонь.

Душа - воин: а ходит пусть «он в сапогах», сшитых либералом. На либерализм мы должны оглядываться, и придерживать его надо рукой как носовой платок. Платок конечно нужен: но кто же на него «Богу молится». ⁵⁵³

Der Liberalismus hat einige *Annehmlichkeiten*, ohne die die Schultern drücken. Es wird viele Schulen geben und ich werde dann etwas haben, wo ich meinen Sohn hinschicken kann. In der liberalen Schule wird mein Sohn nicht *geprügelt*, sondern man lernt leicht und gut. Ich werde krank: ich werde nach einem *aufgeklärten Doktor* rufen, der eine Herzkrankheit nicht mit einer Darmverschlingung verwechselt, wie Zvjagincev bei Petropavlovskij (†). So besehen sind „Fortschritt“ und „Liberalismus“ ein englischer Reisekoffer, in dem „alles schön aufgeräumt“ und „alles schön bequem“ ist, und den auch einer, der kein Liberaler ist, gern mit auf die Reise nimmt.

Ein Liberaler verlegt „Krieg und Frieden“ schöner.

Doch ein Liberaler wird *niemals* „Krieg und Frieden“ schreiben: da liegt seine Grenze. Der Liberale „steht bereit“, doch die Seele nicht. Die Seele, die ist eben genau nicht liberal, sondern Enthusiasmus, Glaube. Die Seele ist Wahnsinn, Feuer.

Die Seele ist ein Krieger: mag „der auch in Stiefeln“ gehen, die von einem Liberalen genäht worden sind. An den Liberalismus müssen wir uns gewöhnen und ihn wie ein Taschentuch mit der Hand vor die Nase halten. Natürlich kann man ein Taschentuch brauchen: doch wer würde denn auf ihm „Gott anbeten“.

Die Liberalen sind also, entgegen ihrer Behauptung, das Gute erhalten und nur das Schlechte ersetzen zu wollen, unfähig dazu, überhaupt etwas zu bewahren. Unfähigkeit zur Bewahrung ist für Rozanov weit schlimmer als der Wille zur Verbesserung des Verbesserbaren. Der Willen sagt nichts über die Praxis; selbst die Verbesserung ist in den meisten Fällen Ausdruck der ökonomischen Destruktion vor allem der Provinz. Rozanov hielt die Liberalen für die Vertreter, ja die Träger des eigentlichen Nihilismus, vor allem hinsichtlich der religiösen Werte. Toleranz war für Rozanov ein streng abgegrenzter Bereich (etwa zwischen verschiedenen Konfessionen⁵⁵⁴), nicht aber ein Äquivalent für Gleichgültigkeit. Wie für Nietzsche ist auch für Rozanov Liberalismus Bedingung für die pragmatische Ideologisierung der modernen Naturwissenschaft, deren Repräsentation sie wiederum ist. "Darwin" und "Parlament" sind für Rozanov Synonyme, um den liberalen Begriff der "Zivilisation" zu skizzieren⁵⁵⁵. Der Zivilist, die Zivilität, Gleichheit, Beamtentum des Liberalismus stehen dem Fortschrittsglauben, der revolutionären Begeisterung, den Depravierten und Enttäuschten des Sozialismus gegenüber.

⁵⁵³Rozanov 1990, 310.

⁵⁵⁴Vgl. dazu Rozanovs Aufsatz "Psychologija russkogo raskola" (Psychologie des russischen Altgläubigentums) in 1979, 23-54, bes. 27.

⁵⁵⁵Rozanov 1990, 462.

Что такое пафос *égalité*? Стоя (в своем мнении) довольно высоко в литературе, я никогда не стал бы ни рваться к ней, ни избегать ее (*égalité*). «Мне все равно»... [...]

Darwin, заявив *égalité* шимпанзе и человека, гораздо более трудился во «французском духе», чем в английском (как думали; думал Н.Я. Данилевский).⁵⁵⁶

Was ist das Pathos der „*égalité*“? Da ich meiner Meinung nach in der Literatur ziemlich weit oben stehe, hätte ich nie nach ihr gebrannt, noch wäre ich ihr (der „*égalité*“) ausgewichen. „Mir ist alles gleich“... [...]

Darwin, der die „*égalité*“ von Schimpanse und Mensch aufzeigte, bemühte sich wesentlich mehr „im französischen Geiste“ als im englischen (wie man dachte; wie N. Ja. Danilevskij dachte).

Dem Schimpansen widmet Rozanov noch eine eingehendere Betrachtung.

Во Франкфурте-на-Майне я впервые увидел в зоол. саду шимпензе. Действительно, удивительно. Она помогла своему сторожу «собирать» и «убирать» стол (завтрак), сметала крошки, стлала скатерть. Совсем человек.

Я безмолвно дивился.

Darwinu даже есть честь происходить от такой умной обезьяны. Он мог бы произойти от более мелкой, от более *позитивной* породы.⁵⁵⁷

In Frankfurt am Main sah ich erstmals im zool. Garten einen Schimpansen. Wirklich, verwunderlich. Er half seinem Wärter den Tisch „zu decken“ und „abzuräumen“ (Frühstück), schüttelte die Brösel aus, breitete das Tischtuch aus. Ganz und gar ein Mensch.

Ich wunderte mich wortlos.

Es ist sogar eine Ehre für Darwin, von so einem schlaunen Affen abzustammen. Er hätte von einem wesentlich *niedrigeren*, wesentlich *positivistischeren* Geschöpf abstammen können.

Allen Versuchen auf der Grundlage des Liberalismus, eine Ethik zu statuieren, die auf dem Grundsatz der allgemeinen Gleichheit aufgebaut ist, hat Rozanov mißtraut. Falls er sich mit Urhebern solcher Versuche auseinandersetzen konnte, hat er diese Autoren auch persönlich bekämpft. Viele seiner Vorwürfe sind denn auch letztlich ebenso haltlos, wie jener gegen Darwin. So trifft die Bemerkung: "Die Witzeleien Turgenyevs über die Religion – wie sind sie doch *ärmlich*" (*Šutočki Turgenyeva nad religiej – kak oni žalki*)⁵⁵⁸ allenfalls jenen Liberalismus der sich auf Turgenyev als Gewährsmann bezog, nicht aber diesen selbst. Turgenyev hat nirgendwo auch nur eine kritische Bemerkung über die Religion gemacht, hinsichtlich keines anderen Themas ist die durch ihn nachgerade zum Kunstmittel erhobene Diskretion so vollkommen durchgeführt. Selbst sein nihilistischer Held Bazarov enthält sich jeder abfälligen Anmerkungen gegen die Religion und verehrt seine religiösen Eltern.

Rozanov hielt den Liberalismus nicht nur historisch, sondern auch strukturell für den Urheber des Nihilismus. Dagegen betonte er den politischen, religiösen und ethischen Nihilismus der Sozialisten; vielleicht sah er ihn auch, verschwieg ihn aber, da sein eigener apokalyptischer Nihilismus in den Konsequenzen ebenfalls einem Desaster der politi-

⁵⁵⁶Rozanov 1990, 102. Bereits 1896 begegnete Rozanov dem wissenschaftlich verbrämten, politischen Anspruch des liberalen Darwinismus durch eine „realistische“ Darstellung des Forschers als eines personalen Autors von Theorien. Der Artikel "Teorija Čarlza Darvina, ob-jasnjačmaja iz ličnosti ee avtora" (Die Theorie Charles Darwins, erklärt aus der Persönlichkeit ihres Autors) in *Novoe vremja* vom 29. Okt. 1896 ist vor allem eine auch wissenshistorisch ausgreifende Kritik an der unkritischen wissenschaftlichen Darstellung in der Arbeit *Darvinizm* (I: 1885; II: 1889) des liberalen Publizisten N. Ja. Danilevskij. Daraus entwickelt Rozanov eine Positivismussatire, die den Gegner in der Tradition der satirischen Literatur des 19. Jahrhunderts mit dessen eigenen Instrumenten ad absurdum führen will.

⁵⁵⁷Rozanov 1990, 361. Rozanov war in der "Affengesellschaft" (Obczvelvolpal) Remizovs und fungierte in diesem Kreis, nach Angaben von Remizov, seit 1908 als "ältester Kavalier der großen und freien Affenkammer"; Remizov 1978, 38ff. Diese „antidarwinistische“ Koinzidenz dürfte auch Šklovskij für seinen Roman *Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi* (Zoo oder Brief nicht über die Liebe) bei seinem Porträt Remizovs vor Augen gehabt haben; vgl. auch Micrau 1990, 278f.

⁵⁵⁸Rozanov 1990, 140.

schen Moral nahekam ("Mir ist alles egal"). Rozanov, wenn er auch offiziell auch wegen seiner eschatologischen Theorien aus dem Kreis des "Religiozno-filosofskoe obščestvo" ausgeschlossen wurde⁵⁵⁹, war ebensowenig Propagandist einer materialistischen Vorstellung des Endens (Sätze der Thermodynamik usf.) wie des apokalyptisch-sektantischen Diskurs über metaphysische bzw. irrationale Fixpunkte (Jahrhundertwenden, Daten- und Zahlensymbolik, Kometenerscheinungen usw.)⁵⁶⁰. Für Rozanov war die Apokalypse ausschließlich ein politisches Ereignis und zwar revolutionären Ausmaßes, vor allem aber von der Intensität einer Naturkatastrophe⁵⁶¹ – für die es einen Schuldigen gab: Die liberale Tradition der Aufklärung, der Toleranz und des Zivilen, sowie die liberale Kadettenregierung Kerenskij⁵⁶². Die apokalyptische Schrift (auch des Johannes) versteht er immer als auf die Realität bezogene Allegorie und politische Prophetie, nicht aber als Phantastik, deren Zweck und Belang die Illustration oder Offenbarung von Denkkonsequenzen für das metaphysische Weltbild sind⁵⁶³. So ist Rozanov nur insoweit Apokalyptiker, als er die Angst des Liberalismus vor der Apokalypse politisch zu nutzen bereit ist. Noch Rozanovs letzte große Stellungnahme zu den herrschenden Zuständen, das im Dezember 1917 entstandene Kapitel "Kak my umiraem?" (Wie werden wir sterben?) in der *Apokalipsis našego vremeni*, identifiziert den Nihilismus, der für Revolution und Apokalypse verantwortlich gemacht wird, eindeutig mit dem "Liberalismus" der Kadettenregierung unter Kerenskij. Diese wird zwar nicht direkt angesprochen, doch in ihrem Bemühen, den Krieg gegen den Willen der kriegsmüden Kräfte fortzusetzen, als den apokalyptischen Konsequenzen auch für die eigene Zukunft konfrontiert.

Смерть, могила для 1/6 части земной суши [...]

Как 1000 лет существовать, прожить княжества, прожить царство, империю, со всеми прийти в связь, надеть плюмажи, шляпу, сделать богомольный вид: выручаться, собственно – выручать самого себя «нигилистом» (потому-что по нормальному это ведь есть ругательство) и умереть.⁵⁶⁴

Tod und Grab für 1/6 der Festlandfläche [...]

Wie existiert man 1000 Jahre, durchlebt man Fürstentümer, we durchlebt man das Zarenreich, das Imperium, ist mit allen in Verbindung getreten, stetzt man den Federbusch auf, den Hut, erweckt den Anschein, zu beten: man rettet sich oder genauer, man rettet sich selber als einen „Nihilisten“ (weil dieses Wort unter normalen Umständen ein Schimpfwort ist) und stirbt.

⁵⁵⁹Vgl. Prišvin 1990, 165f. Vgl. auch Religiozno-filosofskoe-obščestvo 1914, 66 und Scherrer 1973.

⁵⁶⁰Vgl. den Text "Slučaj" (Der Fall) in *Mir iskusstva* 23/24 (1900).

⁵⁶¹Insofern wurde die *Apokalipsis našego vremeni* von verschiedenen Interpreten (Stammler, Czapski, Hutchings) als prophetische Vorwegnahme jedes Gleichgewichts der Atomkräfte nach dem zweiten Weltkrieg gedeutet, indem jeder politisch entscheidende Umsturz auch die Vernichtung von Umgestürzten und Umstürzenden bedeuten mußte.

⁵⁶²Vgl. Rozanov 1990, 575; 680f; 786.

⁵⁶³Zur Apokalypse des liberalen "Bourgeois" vgl. Rozanov 1990, 318f. Hansen-Löve 1992 versucht in seinem Vortrag "Das Ende. Figuren einer Denkform" den Entwurf einer spezifischen Typologie für den Umgang der russischen (Text)Kultur der Moderne mit dem Enden, der Apokalypik. Zurecht weist er darauf hin, daß Rozanovs Zurückhaltung gegenüber dem selbst apokalyptisch geführten Diskurs auf zwei diskurspraktische Gründe zurückgeführt werden können. Erstens war die Stelle eines apokalyptisierenden Interpreten des für Dostoevskij typischen Apokalypse-Diskurses schon durch VI. Solov'ev besetzt (ebd., 32f), zweitens gelang es Rozanov, sich selbst als ein Stück der Apokalypse zu realisieren, ohne exegetisch auf sie zurückblicken zu müssen: "Gipfel dieser Literarisierung der (russischen) Apokalypik war Vasilij Rozanovs vielfach variierte und realisierte Idee vom „Ende der Literatur“, aus dem er selbst als letzter und extremster Schriftsteller hervorgeht: „... Wir leben am großen Ende der Literatur“. (ebd., 35) Rozanov würde aber falsch verstanden, wollte man auch darin nur Manifestation nur des eigenen Machtwillen bzw. die futuristische Pose erkennen und nicht auch sogar ein Bedauern angesichts der in der Luft liegenden tabula-rasa hinsichtlich der Formen des literarisch-ästhetischen Kanons. Rozanov liebt und verehrt jene Literatur, deren Untergang er beschreibt. Es kommt ihm nicht mehr darauf, das Alte durch ein Neues zu ersetzen, sondern nur darum, den Verlust von dessen Funktion zu beklagen. Das Ende der Literatur besitzt für Rozanov keine kulturell-hedonistische Komponente im Sinne eines „Herbst des Mittelalters“, wie ihn Huizinga beschrieben hat. Anton Sergl - 9783954790975

⁵⁶⁴Rozanov 1990, 581; 583.

Zwar wird das Ende des Zarismus von Rozanov nicht mehr mit der göttlichen Vor-
 sehung erklärt, doch ist diese göttliche Entscheidung durch jenes nicht nur nihilistische,
 sondern nihilisierende, nicht nur natur- und schollenfeindliche, sondern -zerstörende Ver-
 halten provoziert worden, das durch die liberalistisch-kapitalistische Politik im Rußland
 des 18. und 19. Jahrhunderts generiert wurde. Die Natur, Sonne und Erde als Stellver-
 treter des Vatergotts strafen den Zaren und damit sein Volk. Die Natur kehrt ohne den
 Menschen (der etwas besonderes sein will) zu ihrem Alltag zurück. Der Imperialismus ist
 zum Ausbeuter an der Schöpfung geworden, und zwar vorgeblich im Namen der Ver-
 kündigung eines Gottes, den die wahre Schöpfung schon längst in sich trägt. Die Erde
 stirbt, wie es schon Buffon im 18. Jahrhundert prognostiziert hatte, wie es der zweite
 Hauptsatz der Thermodynamik unterstreicht, den Kältetod. Am Ende der Geschichte steht
 das schwarze Feuer (die alles übertünchende Druckerschwärze), die Negation des
 Sonnengottes. Die unterdrückten Schwarzen triumphieren mit Antichrist.

Земля есть Кайнова и земля есть Авелева. И твоя, русский, земля есть Кайнова. Ты
 проклял свою землю, и земля прокляла тебя. Вот нигилизм и его формула.

И солнышко не светит на черного человека. Черный человек ему [солнце, A.S.] не
 нужен.⁵⁶⁵

Die Erde ist des Kain und die Erde ist des Abel. Und auch deine Erde, Russe, ist des Kain. Du
 hast deine Erde verflucht, und die Erde hat dich verflucht. das ist der Nihilismus und seine Formel.

Und die kleine Sonne scheint nicht auf den schwarzen Menschen. Den schwarzen Menschen
 braucht sie nicht.

Die Statthalter haben sich gegen das Anvertraute, gegen die wahre Ordnung der
 Stände, der Natur, des Kosmos versündigt. Die Besitzenden sind gegenüber ihrem Besitz
 zu Nihilisten geworden. Doch sind die Nihilisten selbst bereits Teil der russischen Tra-
 dition, die nur noch durch die äußerste Provokation auf die Folgen ihrer eigenen Ein-
 stellung aufmerksam gemacht werden können.

Нигилизм... Это и есть нигилизм, – имя, которым давно окрестил себя русский
 человек, или, вернее – имя, в которое он раскрестился.

- Ты кто? блуждающий и подсолнечной?

- Я нигилист.

- Я только *делал вид*, что молился.

- Я только *делал вид*, что *живу в царстве*.

- На самом деле, я сам себе свой человек.

- Я рабочий трубного завода, а до остального мне дела нет.

- Мне бы поменьше работать.

- Мне бы побольше гулять.

- А мне бы не воевать.

И солдат бросает ружье. Рабочий уходит от станка.

- Земля – она должна сама родить.

И уходит от земли.⁵⁶⁶

⁵⁶⁵ Vgl. Rozanov 1990, 582. Zwar hatte Rußland nicht in die Kolonialpolitik in Afrika eingegriffen und
 die Orthodoxie auf eine zentral organisierte Mission der Heiden verzichtet, doch auch in Petersburg war
 der Gedanke einer neuen Christianisierungswelle als Grundlage des aufgeklärten Liberalismus zum
 ideologischen Konsens des Imperialismus nicht ohne politische Anhänger. Kritiker machten darauf
 aufmerksam, welche Widersprüchlichkeiten dafür in Kauf zu nehmen waren. So entwarf G. B. Shaw,
 der als polemischer Feuilletonist Rozanov ebenbürtig ist, ein provokantes Szenarium: "Ich frage die
 französische Regierung, die, gleich unserer eigenen Regierung, bewußt die religiöse Bekehrung dieser
 Neger den Missionen petrinischer Katholiken und paulinischer Calvinisten überläßt, ob sie die
 Möglichkeit einer neuen Reihe von Kreuzzügen fanatischer afrikanischer Heilspropheten erwogen hat,
 die Paris aus den Händen der modernen wissenschaftlichen «Heiden» werden befreien wollen, unter der
 Parole: «Zurück zu den Aposteln! Zurück zu Karl dem Großen!» (Shaw 1974, 131f.)

⁵⁶⁶ Rozanov 1990, 582.

Nihilismus... Das ist wirklich Nihilismus, - der Name, auf den sich der russische Mensch schon seit langem taufen hat lassen, oder, wahrer - der Name, bei dem er der Taufe abgeschworen hat.

- Wer bist denn du? der unter der Sonne umherschweift?
 - Ich bin Nihilist.
 - Ich habe nur *so getan*, als ob ich beten täte.
 - Ich habe nur *so getan*, als ob *ich im Zarenreich leben täte*.
 - Eigentlich bin ich mir selbst der Nächste.
 - Ich bin Arbeiter in einer Fabrik für Kanonenrohre, alles andere ist mir einerlei.
 - Ich arbeite lieber weniger.
 - Ich gehe lieber mehr spazieren.
 - Und ich möchte nicht kämpfen.
- Und der Soldat wirft die Waffe weg. Der Arbeiter verläßt die Werkbank.
- Die Erde — sie muß allein was gebären.
- Und er wendet sich von der Erde ab.

Schließlich glaubte Rozanov fest, die rettende Gegenrevolution käme, analog zum verklärten Bild, das sich die Konservativen von der Restaurationsepoche nach dem Fall Napoleons machten, von oder durch die in der Gefahr gegen die Ordnung des Kosmos sich erneuernde Kirche. Die Rekatholisierung Frankreichs durch die bourbonische Restauration war jedoch nur oberflächlich. Die parallele Rechristianisierung Rußlands seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, die Entwicklung von der atheistischen Katerina II. zum devoten Nikolaj I., war tatsächlich der Prozeß einer völligen staatlichen Knebelung der Kirche. Die erneuerte kosmische Kollektivität der Kirche war eine idealistische Illusion. Als ein Gogol' sich zum ernsthaften Vertreter dieser doch offiziellen gültigen Ideologie entwickelte, wurde er selbst von seinen reaktionärsten Freunden für realitätsfern bis an die Grenze zur Geisteskrankheit erklärt⁵⁶⁷. Die Kirche als eine Idealvorstellung ließ die Säkularität und die in Kompromissen gefaßte Ordnung der Partikularinteressen des Liberalismus hinter sich. Der Liberalismus zielte auf eine expandierende äußere Mission, die Orthodoxie auf ein impandierendes Regiment des Nationalstaats. Während sich wenige russische Intellektuelle von Čadaev bis Leont'ev und Solov'ev an der Idee des Katholizismus politisch zu schulen hofften, die ein paradoxales Modell zu bieten schien, das sich als permanente diskursive innere Mission beschreiben ließ, entwickelte die orthodoxe Amtskirche eine im russischen Kontext völlig neue Vorliebe für die Paulinischen Schriften. Die orthodoxe Kirche wurde, entgegen einem Widerstand von bestimmten stark spirituellen oder pietistischen Häresien, auf die in der Literatur stark rekurriert wurde, zur Staatskirche nach nordeuropäisch-lutherischem oder englischem Vorbild. Rozanov definiert für sich weder diese real existierende Staatskirche noch hängt er einer bestimmten Häresie oder Reformidee an; die Idealvorstellung von „Der Kirche“ (Cerkov') definiert er durch das Attribut, das er dem Liberalismus abspricht: "duša": "Die Kirche ist die Seele der Sozietät und des Volks" (Cerkov' est' duša obščestva i naroda)⁵⁶⁸. Die Seele, nicht die Vernunft muß dabei in Gottes ewigem Plan ihre Führungsrolle übernehmen. Wie die Seele, so ist auch die Kirche verborgen, innerlich. Das ist gerade im Kontext der im staatlichen Leben allgegenwärtigen Orthodoxie provokant. Das Vertrauen auf die eine, nur verschüttete Kirche, mit der man selbst als Individuum eine äußerst gespannte, aber auch unablösliche Beziehung unterhielt, teilt Rozanov mit den Gründervätern der konservativen Theorie wie Burke, de Maistre, Chateaubriand, ja sogar Baader oder Tolstoj⁵⁶⁹.

Doch kam es, wie auch Rozanov erleben konnte, nach dem Sonderfrieden von Brest-Litovsk zur Revolution gegen den liberalistischen Nihilismus nicht durch die Kirche,

⁵⁶⁷Vgl. Erofeev in Rozanov 1990c, 23f und Segal 1981, 180ff.

⁵⁶⁸Rozanov 1990, 548.

⁵⁶⁹Vgl. Rozanov 1990c, 144; 320; 349.

sondern durch die sozialistische Bewegung und ein von dieser rekrutiertes Partisanenheer. Rozanov hat sich so in seinem letzten Lebensjahr nicht mehr wirklich mit der bolschewistischen Machtübernahme auseinandergesetzt; er glaubte um so fester, wie er das konsequent Zeit seines Lebens getan hatte, nicht an die Möglichkeit, daß die extreme Linke auf Dauer einen Staat würde regieren können (und nur an dauerhaften Formen politischer Systeme war Rozanov interessiert)⁵⁷⁰. Paradoxiertweise hat Rozanov einen Großteil der Schwierigkeiten, mit denen das kommunistische System nie fertig geworden ist, richtig vorhergesehen, ohne sich für den konstitutionellen Mechanismus des kommunistischen Staats je theoretisch interessiert zu haben. Fremd war ihm der Gedanke an die Machtausübung durch eine doktrinär festgelegte und überwachte, riesenhafte Bürokratie. Rozanov kannte doch soviel Marx, daß es ihm vollständig unmöglich erscheinen mußte, eine kommunistische, also die Produktionsmittel vergesellschaftende Revolution durchzuführen, noch bevor der totale Kapital- und Wirtschaftsliberalismus, die vollständige wechselseitige Durchdringung von Arbeit und Produktionsmittel einerseits und Kapital andererseits im Staat erreicht waren; oder, noch einfacher, bevor ausreichend und nicht, wie im Moment, praktisch überhaupt keine Produktionsmittel zur Verfügung standen. Unvorstellbar war ihm, der sich nach dem „Nest“ sehnte, das gleichsam religiöse Pathos des Ringens um das Existentiellste in der Bürgerkriegszeit. Der liberalen Gesellschaftsform und ihrer „Annehmlichkeiten“ und „Bequemlichkeiten“ mit einemmal beraubt, versucht er im Kloster mit den Heftchen der *Apokalipsis našego vremeni* bereits den Schritt in die postliberale Epoche der Literatur. War für Šklovskij in *Sentimental'noe putješestvie* (mit der angesichts des Nichts des Bürgerkriegs sich selbst fremd anmutenden Unbekümmertheit) das Ende der liberalen Literatur noch mit Hoffnungen verbunden, scheint dies für Rozanov nichts anderes als der Weltuntergang zu sein. Das von Rozanov beschworene Ende des Liberalismus erweist sich auch als der Untergang seines Beschwörers und dessen literarischen Ausdrucksmitteln. Šklovskij erzählt, wie er sein kleines Buch über Rozanov unter ganz ähnlichen Umständen publizierte, wie wohl auch Rozanov die Heftchen der *Apokalipsis našego vremeni* im Kloster von Sergiev Posad. Funktion und Arbeitsweise, der Status von Autor und Druckerzeugnis hatten sich völlig verändert. Der Autor z.B. ist ein Fabrikarbeiter in der Druckerei und nicht mehr der „freie“, d.h. adelige Publizist.

«Розанов» появился маленькими кусочками. В типография я просил сохранить набор. «Розанова» в газете так и не дотянули, а я переверстал его и тиснул маленькой книжкой. Эта книжка вышла в тот момент, когда печатать еще было нельзя. Разошлась быстро, и я жил на ее. Рассказал я это для характеристики русских издательств.

[...] Привет типографиям. В наборных было холодно, а шрифт холодит руки. Дымно. Головы наборщиков закутаны платками. Холодно так, что вал печатной машины замер и не хочет идти плавно, а прыгает, нахатывая краску... Краска.. нет краски, печатаем чуть ли не водой. А книги издавали неплохо.⁵⁷¹

„Rozanov“ erschien in kleinen Stückchen. Ich bat, in der Druckerei den Satz aufbewahren zu dürfen. So hat man „Rozanov“ in der Zeitung nicht bis zum Schluß gedruckt, und ich habe ihn umgerichtet und ein kleines Buch daraus gezogen. Dieses Buch kam in dem Moment heraus, als Drucken noch verboten war. Es vertrieb sich schnell und ich lebte davon. Ich erzähle das wegen der Charakteristik der russischen Verlage.

[...] Ein Gruß den Druckereien. In den Setzereien war es kalt, und der Schriftsatz macht die Hände klamm. Rauchig. Die Köpfe der Setzer sind mit Tüchern eingehüllt. Es ist so kalt, daß die Walze der Druckmaschine eingefroren ist und nicht gleichmäßig laufen will, sondern springt, die Farbe glattwalzend... Die Farbe... keine Farbe, gerade daß wir nicht mit Wasser drucken. Aber Bücher haben wir ordentlich verlegt.

⁵⁷⁰Rozanov 1990, 620.

⁵⁷¹Šklovskij 1990, 178.

Rozanovs konnte den Aufbruch und das Mitreißende der Bewegtheit nicht verstehen, welche dazu motivierten, in eisiger Kälte an Gutenbergs Maschinen freiwillig zu arbeiten. Die wirtschaftliche Mobilität – als Konsequenz des Liberalismus – war ihm ebenso fremd wie jede Vorstellung von Wanderschaft. Rozanov bekämpft die Bewegung und, noch mehr als die Vorstellung der Notdürftigkeit, das Vorläufige und Improvisierte. Er lehnt die Religiosität der Pilgerfiguren ab. Auch der greise Makar Ivanovič in Dostoevskijs *Podrostok* verurteilt letztlich, nach Rozanovs Ansicht, das Pilgerleben zugunsten eines seßhaften Daseins im Kreise der Familie⁵⁷². Das Jahr 1917 nannte Rozanov schließlich einzig vergleichbar mit der "Großen Völkerwanderung"⁵⁷³. Seine Reaktion darauf war der Rückzug hinter die Mauern des Klosters. Was der Kommunismus später als Revolution bezeichnete, nahm Rozanov gar nicht mehr als solche wahr, denn sie lag für ihn nach dem Untergang, der Apokalypse, die er miterlebte, nach der Flucht des Monarchen aus Petersburg und nach der desaströsen Niederlage der russischen Armee. Revolution als Begriff bleibt für Rozanov in der *Apokalipsis našego vremeni*, also sogar nach der Revolution von Okt./Nov. 1917, identisch mit dem, notfalls vor Massenagitation und Gewalt nicht zurückschreckenden Drang des Liberalismus zum parlamentarisch-konstitutionellen Republikanismus, also zum Sturz von Monarchie und Adelsprivilegien.

Через 1900 лет после Христа, из проповедников слова Его (священники) все на десять – один порядочный, и на сто – один *очень* порядочный. Все же через 1900 лет попадают изумительные. Тогда как через 50 лет после Герцена, который был тщеславен, честолюбив и вообще с недостатками, нет ни одной *такой же* (как Герцен), т.е. довольно несовершенной, фигуры.

Это – Революция, то – Церковь.

Как же не сказать, что она вечнее, устойчивее, а след. и *внутренне-ценнее* Революции. Что из двух врагов, стоящих друг против друга, – Церкви и Революции, – Церковь идеальнее и возвышеннее.

Что будет с Герценом через 1900 лет? – с Вольтером и Руссо, родителями Революции?⁵⁷⁴

Nachdem 1900 Jahre seit Christus vergangen sind, ist unter den Verkündigern Seines Worts (der Geistlichkeit) auf zehn immerhin – einer in Ordnung, und auf hundert – einer *sehr* in Ordnung. Noch nach weiteren 1900 Jahren würden sich unter ihnen noch erstaunliche (Menschen) finden. Während es schon 50 Jahre nach Gercen, der eitel, ehrgeizig und überhaupt mit Mängeln behaftet war, keine einzige *solche* Figur (wie Gercen), d.h. einer ziemlich unvollkommenen, mehr gibt.

Das letzte ist die Revolution, das erstere die Kirche.

Wie könnte man da leugnen, daß sie ewiger, standfester, und folgl. auch *innerlich wertvoller* als die Revolution ist. Daß von den zwei Feinden, die sich da einander gegenüberstehen – die Kirche und die Revolution, – die Kirche der idealere und erhabener ist.

Was wird mit Gercen nach 1900 Jahren sein? – mit Voltaire und Rousseau, den Eltern der Revolution?

Die polemische Auseinandersetzung mit Gercen zieht sich durch Rozanovs gesamtes Werk, wird aber nach 1905 besonders intensiv⁵⁷⁵. Der Name Gercen dient Rozanov als

⁵⁷²Rozanov 1990c, 138.

⁵⁷³Rozanov 1990, 579.

⁵⁷⁴Rozanov 1990, 554.

⁵⁷⁵Im Namensregister der Ausgabe 1990, 830-872 also zu *Uedinennoe, Smertnoe, den Opavšie list'ja* und der *Apokalipsis* wird offensichtlich, daß der Verweis auf Gercen im Text überaus häufig ist: 25mal wird Gercen genannt; dagegen finden sich zu Dostoevskij 18, zu Puškin 28, zu Gogol' 21, zu Florenskij 25 und zu Tolstoj 31 Einträge. Dabei ist noch nicht berücksichtigt, daß die Passagen, die sich mit Gercen beschäftigen, wesentlich umfangreicher und intensiver sind als die Bezugnahme auf Autoren wie Tolstoj, Gogol' oder gar Puškin, die Rozanov oft nur als Bildungszitatlieferanten oder Beispielträger dienen. Bei Gercen spricht Rozanov auch nie in Bezug auf ein bestimmtes Werk oder ein ausgewähltes Zitat, sondern immer über das Gesamtwerk des politischen Denkers und Schriftstellers. In *Uedinennoe* befassen sich sieben solch umfangreiche Passagen ausschließlich mit Gercens

Metonymie für den Liberalismus und dessen weltverbessernde Ambitionen. Gercen und seine Zeitschrift *Kolokol* sind in Rozanovs Augen das Vorbild für die Masse der ihn umgebenden liberalistisch-bürgerlichen Zeitschriften- und Literaturproduktion, die er verachtete und, in äußerlich zur Schau gestellter Konsequenz zumindest, nur cursorisch zur Kenntnis zu nehmen vorgab⁵⁷⁶. Gercens Humanismus, sein religiöses Freidenkertum usw. können Rozanov nicht besonders angenehm gewesen sein; Gercen teilte diese jedoch mit vielen anderen, oft wesentlich radikaleren Kräften. Gercens Verknüpfung von Sendschreiben, Autobiographie und politischem Essay in *S togo berega* (Vom anderen Ufer), sicherlich eine der bedeutendsten innovativen Leistungen der russischen Prosa des 19. Jahrhunderts, ist nicht nur für Rozanovs Suche nach neuen Formen der Verschmelzung publizistischer, literarischer und philosophischer Diskurse grundlegend. Mit diesem Text Gercens führt Rozanov auch eine letztlich geschichtsphilosophische Polemik. Gercen rechtfertigt Geschichte als anthropologische Kategorie, die sich dem Zugriff der Vernunft versperrt. Geschichte besitzt ihr eigenes "Leben", ihre – und auf dieses Motiv greift Rozanov bei der Abfassung seiner *Ėmbriony* zurück – "Embyrogenese".

– Кто же, по вашему, прав – мысль ли теоретическая, которая точно так же развилась и сложилась исторически, но сознательно, или факт совершенного мира, отвергающий мысль и представляющий, так же, как она, необходимый результат прошедшего?

– Оба совершенно правы. Вся эта запутанность выходит из того, что жизнь имеет свою эмбриогению, не совпадающую с диалектикой чистого разума.⁵⁷⁷

„Aber wer hat denn nun nach Ihrer Meinung recht? Der theoretische Gedanke, der sich eben historisch, aber bewußt entwickelt und geformt hat, oder die tatsächliche Welt von heute, die den Gedanken ablehnt und, ebenso wie er, ein notwendiges Resultat der Vergangenheit darstellt?“

„Beide haben völlig recht. Die ganze Verwirrung kommt daher, daß das Leben seine eigene Embyrogenese hat, die mit der Dialektik der reinen Vernunft nicht zusammenfällt.“⁵⁷⁸

Gercens eigentliche Gefährlichkeit lag für Rozanov nicht in dessen philosophischen Überzeugungen oder schriftstellerischen Fähigkeiten, sondern in dessen zeitweiser Neigung zur konstitutionellen Monarchie, deren Konstitution nicht die Stände, sondern die Bürgerlichen, die im Liberalismus Organisierten, diktierten⁵⁷⁹. Schließlich war Gercen Abkömmling unbezweifelbar höchsten Adels. In dieser politischen Konkurrenzsituation versucht Rozanov (in einem jener Kommentare, die genau auf den heutigen postmodernen Status Rußlands hin verfaßt scheinen) die revolutionäre Utopie Gercens als den, dem liberalen Staat inhärenten, Karneval zu entlarven.

Что это было бы за Государство «с историческим призванием», если бы оно не могло справиться с какою-то революцишкой; куда же бы ему «бороться с тевтонами»

Person, dagegen nur drei mit der Dostoevskijs.

⁵⁷⁶Vgl. den Aufsatz "I.V. Kireevskij i Gercen" (in Rozanov 1990c, 392- 401), der erstmals 1911 als Rezension der Ausgabe der gesammelten Werke Kireevskijs durch Geršenzon erschienen ist. Rozanov charakterisiert Gercen als schellingianischen Idealisten und als "bogatyrya-rycarja", der über die Schande seines trotz unehelicher Geburt ererbten Standes und Reichtums nie hinweggekommen sei (ebd., 393).

⁵⁷⁷Gercen VI, 29.

⁵⁷⁸Gercen 1949, 374f. Die deutsche Übersetzung stammt von Gercen (unter Mitarbeit von F. Kapp) selbst und wurde bereits neun Jahre vor der Erstpublikation des Originals 1849 in Zürich publiziert.

⁵⁷⁹Vgl. Leontovitsch, 1957, 139: "Typisch war in dieser Hinsicht die Haltung Herzens. Solange er erwartete, daß Alexander II. die Bauernbefreiung so durchführen werde, wie er sich diese wünschte, hielt er es eher für einen glücklichen Umstand, daß in Rußland eine absolute Monarchie bestand. Eine aus Vertretern der Aristokratie bestehende Kammer hätte die Reformpläne des Zaren im Interesse der oberen Schicht beschneiden und entstellen können [...] Daß Herzen in der Tat seine Hoffnungen auf Alexander II. setzte, beweist vor allem die Tatsache, daß er sich in seiner in London (seit 1857) erscheinenden Zeitschrift "Die Glocke" ("Kolokol") oft an den Zaren direkt wandte, sicher in dem Glauben, Alexander II. werde seine Gedanken bzw. Ratschläge berücksichtigen. Interessanterweise wurden zunächst Alexanders Reformpläne sogar von einem Vertreter des Radikalismus und Sozialismus wie Černyševskij begrüßt."

etc., если б оно не справлялось с шумом улиц, говором общества и нервами «выших женских курсов».

И оно превратило ее в *Polizien-Revolution*, «в свое явление»: положило в карман и выбросило за забор как сифилитического, неудачного ребенка.

Вот и все. Вся «история» ее от Герцена до «Московского вооруженного восстания», где уже было больше полицейских, чем революционеров, и где вообще полицейские рядились в рабочие блузы, как и, в свою очередь и со своей стороны, революционеры рядились в полицейские мундиры (взрыв дачи Столыпина, убийство Сипягина).

«Ряженая революция»: и она кончалась. *Только с окончанием революции, чисто-сердечным и всеобщим с нею распрощанием* – можно придумать о прогрессе, о здоровье, о работе «вперед».

Эта «глиста» все истощила, все сожрала в кушках России. Ее и надо было убыть. Просто убыть.

«Верю в Царя Самодержавного»: до этого ни шагу «вперед». ⁵⁸⁰

Was wäre das für ein Staat mit „historischer Sendung“, der nicht mit irgendsoeiner Revoluzzerrei fertigwerden könnte; wie könnte er „mit den Teutonen ringen“ etc., wenn er nicht mit dem Lärm der Straßen, dem Gesellschaftsdiskurs und den Nerven „höherer Kurse für Damen“ fertig werden würde.

Und so hat er sie [die Revolution] in eine „Polizisten-Revolution“ verwandelt, „in deren Erscheinung“: in die Tasche gesteckt und hinter den Zaun geworfen wie eine syphilitische Fehlgeburt.

Das ist alles. Ihre ganze Geschichte von Gercen bis zum „bewaffneten Moskauer Aufstand“, wo schon mehr Polizisten als Revolutionäre waren, und wo sich überhaupt Polizisten in Arbeiterhemden kleideten, wie sich ihrerseits die Revolutionäre Polizeiuniformen anzogen (die Explosion der Datscha Stolypins, die Ermordung Sijjagins).

„Eine maskierte Revolution“: und sie ist vorbei. *Nur mit der Beendigung der Revolution, dem reinherzigen und allgemeinen Abschied von ihr*, kann man wieder an Fortschritt, an Gesundheit, an eine „nach vorne“ ausgerichtete Arbeit denken.

Dieser „Bandwurm“ hat alles ausgezehrt, alles in den Vorratskammern Rußlands verschlungen. Man mußte ihn erschlagen. Einfach erschlagen.

„Ich glaube an die Selbstherrschaft des Zaren“: alles bis *dahin* ist noch kein Schritt „vorwärts“.

Auch hier wird Rozanovs Absicht in der Irritation seiner Leser und im Verwischen von Spuren sichtbar. Rozanovs Stil und sein Schreiben im konservativen Kontext hatten gerade von Gercen viele Verfahren übernommen, um ideologische Positionen in neuartige autobiographische, vor allem aber publizistisch wirksame Textformen einzuführen (wie das übrigens bereits der mittlere und späte Dostoevskij praktiziert hatte⁵⁸¹). An Gercen und dessen Autobiographie *Byloe i dumy* schließen Dostoevskijs Überlegungen zur Ehescheidung ebenso an wie Rozanovs wiederum darauf bezogene Positionen⁵⁸². Die Behandlung des Themas der Ehe ist in Rozanovs Autobiographie an die Gestalt A. Suslova geknüpft. Suslova wird deshalb stets verglichen mit Natal'ja A. Gercena (Zachar'ina), und so erinnern die Passagen schonungsloser privater Offenheit, die Bekenntnisse zur Unabhängigkeit der Frau und die Brisanz der Frage der Ehescheidung bei Rozanov immer an den Prätext der Ehegeschichte Gercens. Wie bei Gercen, so ist auch bei Rozanov das dominant sujetbildende, autobiographische Material durchsetzt mit aphoristischen, polemischen, oft sentenzhaften, literarischen Kurzformen, die auch selbständig bestehen könnten. Gercens politische Essayistik der Jahre unmittelbar nach 1848 gipfelt allerdings in *S drugogo berega*. In diesem gleichermaßen dialogisch wie allegorisch und essayistisch gebauten Text präsentiert sich Gercen in der paradoxen Rolle als liberaler Emigrant (und als „Vater“), der durch die Emigration daran gehindert wird, ein Vertreter

⁵⁸⁰Rozanov 1990, 371f. „Nervami“ ist möglicherweise ein Druckfehler; besser scheint „nravami“.

⁵⁸¹Frank III, 190ff. Segal 1981 blendet den Einfluß Gercens auf die Entwicklung jenes von ihm beschriebenen Genres der „Literatura kak „ochrannaja gramota““, der er vor Rozanov Gogol's *Perepiska* und Dostoevskijs *Dnevnik pisatelja* zurechnet, aus.

⁵⁸²Frank III, 257.

des konservativen „počvenničestvo“ (Bodenständigkeit) zu werden⁵⁸³, der aber seinen „Sohn“ darüber belehrt. An verschiedene politische Schriften Gercens gemahnt auch Rozanovs psychologisierende Argumentation: sie ist oft politisch-ideologisch motiviert, montiert Ansichten über andere und Andersdenkende als psychologische Analysen in den Text, und unterstellt psychologisch dem anderen (dem Gegner) mit Wohlwollen taktische Undurchsichtigkeit. Wenn bei Gercen aber die Quantität und Qualität der Bekenntnisse zur Ehrlichkeit und zu aristokratischer Aufrichtigkeit⁵⁸⁴ immer auch als in den Diskurs eingestreute Indizes einer gewisse Verlogenheit mitreflektiert werden, so bekennt sich Rozanov ja so offen und verdächtig insistierend zu seiner Verlogenheit, um damit die qualitativ und quantitativ vollständig ernsthafte Aufrichtigkeit zu markieren.

5. Die alte Ordnung

K. Schlögel glaubt, Rozanov gehöre "zu den besten Apologeten des alten Systems"⁵⁸⁵. Ist aber das "alte System" jene Regierungsform, wie sie zwischen 1856 und 1917 bestand, oder die spezielle halbkonstitutionelle Variante, die von 1906 bis Frühjahr 1917 de jure existierte, aber de facto systemhaft nur in der Nichtanerkennung oder -Rücksichtnahme auf die verfassungsmäßig zugesicherten, demokratischen Institutionen aufrechterhalten werden konnte? Meint Schlögel die monarchische Regierungsform überhaupt? Mit dieser hatte Rozanov sich bereits 1895 in der Schrift "O monarchii" (Über die Monarchie) in scharfem Ton auseinandergesetzt; auf dessen provokante Wirkung wies Rozanov auch immer wieder stolz hin⁵⁸⁶. Ansonsten aber bestrafte Rozanov die real existierende Monarchie durch Nichtbeachtung. Worauf man in Schlögels These die Satzbetonung auch legt, immer wird sie problematisch, wenngleich man ihn insgesamt auf den ersten Blick für wahr halten möchte. Das einzige, was daran letztlich aber aufrechtzuerhalten wäre, ist, daß Rozanov das alte System, d.h. das System vor 1917 manchmal als eine Art des "Status Quo" anerkannt hat. Doch selbst in einer so nationalistisch getönten und unter außerordentlichen Umständen entstandenen Arbeit wie *Vojna 1914 goda i russkoe vozroždenie* von 1915 ist wenig Begeisterung für das hergebrachte System und dessen Aufrechterhaltung zu spüren – auch angesichts der nationalen Bedrohung. Man bedenke hier auch die Kriegszensur:

Мы живем в чудные дни. То, что представлялось совершенно непобедимым, и то, что казалось совершенно невозкресимым – побеждатся с одной стороны и воскресает – с другой. На наших глазах, в каждой точке родины, точно показывается свеженький,

⁵⁸³ Vgl. Dowler 1982 arbeitet den Einfluß Gercens auf die Konzeption des "počvenničestvo" der sechziger Jahre bei Dostoevskij, Grigor'ev und Strachov deutlich heraus. Auch Strachov und Grigor'ev haben sich zu Gercen bekannt, während Dostoevskij nach der Begegnung in London sehr skeptisch blieb; vgl. Frank III, 191f. Strachov kritisiert Dostoevskij deshalb sogar in einem Brief an Rozanov, der diese Position jedoch zurückweist. Rozanov 1992, 243: "Герцен был, в сущности, дурной человек, и только свет солнца его талантов залил его, и не допустил рассмотреть. И «нигилизм» конечно уже содержался имплицитэ даже в реформе Петра Великого; и – докончил эту «реформу», сказал ся последнюю мысль." (Gercen war im wesentlichen ein dummer Mensch, und nur das Sonnenlicht seiner Talente überstrahlte ihn und erlaubte es nicht, ihn zu sehen. Und dieser „Nihilismus“ war natürlich „implizit“ sogar in der Reform Peters des Großen enthalten; und er [der Nihilismus] beendete diese „Reform“, drückte ihren letzten Gedanken aus.)

⁵⁸⁴ Vgl. etwa Kapitel in *Byloe i dumy* wie "Nравственное пробуждение", "Podrobnosti domašnego žit'ja", "Molodaja junost' i aristokratičeskaja žizn'", "Dissonans – Novyj krug. – Otčajannyj gegelizm", "Naši – Ne naši" usf.

⁵⁸⁵ Schlögel 1988, 125. Ähnlich auch Nosev 1993, 12f.

⁵⁸⁶ Vgl. Anmerkung 405 unter III. 3. dieser Arbeit.

молоденький хлеб, – без старой ржавой «спорный» на нем. Поистине, – молодой хлеб; поистине, – новый хлеб...⁵⁸⁷

Wir leben in wunderlichen Tagen. Das, was vollkommen schien und das, was überhaupt nicht widerbelebbar schien, wird auf der einen Seite besiegt und steht auf der anderen Seite wieder auf. Unseren Augen zeigt sich genau, an jedem Punkt der Heimat, frisches, junges Brot - ohne ein altes Roggen-„Korn“ drauf. Das ist wahrlich junges Brot, ein wahrlich neues Brot...

Es ist ebenso zweifelhaft, ob Rozanov, wenn er hin und wieder aus taktischen Gründen als Apologet des hergebrachten, bestehenden Systems aufgetreten ist, ein guter Apologet dieses Systems war. Rozanov rühmt ja niemals die herrschenden Zustände. Für die schwierige Lage zieht er alle gleichermaßen zur Verantwortung, und kann auch sich, den Propagandisten des Egoismus, hier nicht ausgeblendet haben⁵⁸⁸.

Эгоизм партий – выросший над нуждой и страданием России: – вот Дума и журнальная политика.⁵⁸⁹

Der Egoismus der Parteien, der aus der Bedürftigkeit und dem Leiden Rußlands hervorgegangen ist: das sind die Duma und die Zeitungspolitik.

Die Verteidigung des Bestehenden vertrüge sich im übrigen auch nicht mit dem Status der ins extreme tendierenden Rechten (wie es Schlögel sieht), deren Sehnsucht es doch ist, das alte und morsche System total abzulösen. Zum Faschismus gehört notwendig der Sturz der Monarchien⁵⁹⁰. Sicher ist wahr, wie Schlögel ergänzt, daß Rozanov "außerhalb der Ordnung, nach der gewöhnlich die Kräfte der russischen Revolution geordnet werden" steht⁵⁹¹. Doch steht er außerhalb, weil er innerhalb dieser Ordnung sich keiner der mächtigen oder mächtig werdenden Kräfte angeschlossen hat.

А голодные так голодны и все-таки революция права. А она права не идеологически, а так *натиск*, как *воля*, как *отчаяние*. Я не *святой* и может быть, хуже тебя: но я волк, голодный и ловкий, да и голод дал мне храбрость; а ты тысячу лет – вол, и если когда то имел рога и копыта, чтобы убить меня, то теперь – стар, расслаблен, и вот я *съем* тебя.

Революция и «старый строй» – это просто «дряхлость» и «еще крепкие силы». Но это - не идея, *ни в каком случае – не идея!*⁵⁹²

Aber die Hungrigen sind so hungrig, und so hat die Revolution trotzdem recht. Aber recht hat sie nicht ideologisch, sondern so als *Drang*, als *Wille*, als *Verzweiflung*. Ich bin kein *Heiliger* und vielleicht sogar schlechter als du: doch ich bin ein Wolf, hungrig und flink, und der Hunger hat mich kühn gemacht; aber du bist für tausend Jahre ein Ochse, und falls du irgendwann einmal Hörner und Hufe gehabt hast, um mich zu erschlagen, so bist du doch jetzt alt und schwach geworden, und da werde ich *dich halt auffressen*.

Die Revolution und die „Alte Ordnung“ – das sind doch einfach „Gebrechlichkeit“ und „noch bei Kräften sein“. Doch es ist keine Idee, *es ist, in welcher Hinsicht auch immer, keine Idee!*

Rozanov hinterfragt hier eine Position, die auch in der Poetik Andrej Belyjs von Bedeutung ist. Wie Belyj in seinem Roman *Kotik Letaev* argumentiert er mit der

⁵⁸⁷Rozanov 1915, 399.

⁵⁸⁸Vgl. auch Rozanov 1990, 300 und Rozanov 1990c, 284 zur Traditionslinie Max Stirner – Dostoevskij – Rozanov.

⁵⁸⁹Rozanov 1990, 294.

⁵⁹⁰Selbst in südeuropäischen Ländern wie Jugoslawien, Griechenland oder Rumänien zwischen den Weltkriegen bestand eine dauernde Konkurrenz zwischen den verbliebenen oder neuingesetzten Regenten und den Militärdiktatoren, die in jedem Fall mit einer Ablösung der Monarchen beendet wurden. V. Nabokov überträgt diese Situation in einer Reihe seiner Werke (*Izobretenie Val'sa; Ul'tima Tulè; Bend Sinister; Pale Fire*) in ein allegorisiertes und phantastisches Rußland. In diesen Werken erscheint jeweils auch eine konservative und patriotische Journalistenfigur, die dem Vorbild Rozanovs nachgezeichnet sein könnte; vgl. z.B. Berg in *Izobretenie Val'za* oder Otar in *Pale Fire*.

⁵⁹¹Schlögel 1988, 126.

⁵⁹²Rozanov 1990, 71.

Opposition zwischen "stroj"⁵⁹³ (als dem alten Bau des von Petersburg emblematisierten Imperiums) und "roj" (dem revolutionären Strudel/Schwarm). Rozanov bezeichnet die Opposition jedoch als kurzsichtig und unproduktiv. Der Gegensatz zwischen der stabilen alten Ordnung und dem Strudel der Revolution manifestiert sich in der Bedrohung die von zweiterem ausgeht. Die Unschuldigen werden gefressen, damit die Revolutionäre weiter bei Kräften bleiben. Erst die Wiederherstellung der Ordnung durch die starke und oft ebenso gewalttätige Autorität beschützt die Schwachen in letzter Sekunde vor dem Gefressenwerden. Diese gewalttätige Autorität erlaubt z.B. dem Kind im Tiermärchen die Rückkehr in sein kindliches und ungefährdetes Paradies.

Das Konzept der alten Ordnung legt den Gedanken nahe, Rozanov habe überhaupt in seinem Denken nur für einen radikal subjektivistischen Ansatz argumentiert, zugunsten einer Idee, welche politisch gar nicht organisiert werden hätte sollen. Daß Rozanov aber von Zeit zu Zeit diesen Eindruck erwecken wollte gehört ebenfalls in die Taktik konservativen Argumentierens, das Auseinandersetzungen über Kompromisse und ideologische Einigungsgrundlagen als die eigentlich schmutzige Seite der Politik zu verachten pflegt. Gleichzeitig bekennt sich Rozanov zur Politik; denn auch derjenige, der die herkömmliche Politik zu sprengen versucht, arbeitet in ihrem Rahmen.

Нужно разрушать политику... Нужно создать а-политичность. «Бог больше не хочет политики, залившей землю кровью»... обманом, жестокостью.

Как это сделать? Нет, как *возможно* это сделать?

Перепутать все политические идеи... Сделать «красное - желтым», «белое - зеленым», «разбить все яйца и сделать яичницу»...

Погасить политическое пылание через то, что-бы вдруг «никто ничего не понимал», видя все «запутанным» и «смешавшимся»...

А, вам нравилось, когда я писал об «а-догматизме христианства», т.е. об отрицании твердых, жестких неуступчивых костей, *линий* в нем ... Аплодировали. [...]

Меня пробрал прямо ужас ввиду всеобщих *культурно-разрушительных* тенденций нашего времени... «Все бы – нивелировать... Одна – пустыня» ... Кому? Зачем?

А вот «нам», «политикам»... В стране, свободной от всего, от церкви, от религии, от поэзии, от философии – Кузьмини-Караваевы и Алексинские разгулялись бы...

Тогда пойдут иные речи...

Но мне, ну вот именно *мне* (каприз истории), до последней степени тошно от этих речей. [...]

«Политики» стали пятой на горло невест, детей, вдов (случаи, на которых я остановился в печати).⁵⁹⁴

Man muß die Politik zerstören... Man muß die A-Politizität begründen. „Gott will keine Politik mehr, die auf Erden Blut vergießt“ ... mit Betrug und Grausamkeit.

Aber wie macht man das? Nein, wie *ist es möglich*, das zu machen.

Alle politischen Ideen vertauschen... Das „Rote – gelb“ machen. das „Weiße – grün“, „alle Eier zerschlagen und ein Rührei machen“...

Das politische Lodern dadurch auslöschen, daß auf einmal „niemand mehr etwas versteht“, indem er alles „verwechselt“ und „ausgetauscht“ sieht..

Es hat euch ja gefallen, als ich über den „A-Dogmatismus des Christentums“ schrieb, d.h über die Ablehnung der *harten*, festen, unnachgiebigen Knochen und *Linien* in ihm... Da hat man applaudiert.

Aber warum?

Mich erfaßte geradewegs das Entsetzen, als ich die umfassenden *kulturzerstörerischen* Tendenzen unserer Zeit sah... „Wenn alles nivelliert wäre... Eine einzige *Wüste*“ ... Für wen? Wozu?

Für „uns“ natürlich, „die Politiker“... In einem Lande, frei von allem, von Kirche, von

⁵⁹³Vgl. dazu Šklovskijs Analyse der Prosa A. Belyjs, die unmittelbar in Zusammenhang mit der Arbeit über Rozanov entstanden ist, jedoch erst 1924 endgültig veröffentlicht wurde; Šklovskij 1990, bes. 229f, zur Entstehung den Kommentar 511. Über Rozanovs Zerlegung von "Domostroj" in "dom" und "stroj" in Rozanov 1990, 642f.

⁵⁹⁴Rozanov 1990, 344f.

Religion, von Dichtung, von Philosophie – hätten die Kuz'miny-Karavaevs und Aleksankijs dann freie Hand....

dann würden andere Saiten aufgezogen

Und mir, nun gerade *mir* (welche Laune der Geschichte) wird in höchstem Maße schlecht von diesen Reden. [...]

„Die Politiker“ stellten sich mit der Ferse auf die Kehle der Bräute, Kinder und Witwen (Fälle, mit denen ich mich in der Presse beschäftigt habe).

Rozanov knüpft hier an Reaktionen auf seine Aufsätze aus *Okolo cerkovnych sten* und vor allem auf den Text "Po tichim obiteljam" (Durch ruhige Gefilde) in *Temnyj lik* an⁵⁹⁵. Und es wird ihm einfach "übel" angesichts der Nachahmer und Anhänger, die seine These fand, daß die Politik zerstört werden müsse: er findet sich in Gesellschaft von bürgerlichen Publizisten und Parteifunktionären, ja (wenn man das Zitat noch ausführlicher verfolgt) an Seiten von L. Andreev und M. Gor'kij, die Rozanov zur Rache noch demonstrativ verwechselt. Politiker, nicht die Politik, sind dem Konservativen ein Greuel. Politiker sind selbst "frei von allem", von Kirche, Religion, Schreiben und Denken und ziehen nur bei ihren Reden "andere Saiten/Seiten auf"; doch vertreten sie letztlich nicht einmal ihren egoistischen Nihilismus, sondern geben vor, im Namen einer allgemeinen Moral zu handeln und fremde, spezifische Gruppeninteressen zu organisieren bzw. durch ihre Person zu ersetzen. Konservatives Denken läßt nicht als ein Gruppendenken verkaufen, und deswegen auch nicht durch einen Politiker, schon gar nicht mehr im Jahr 1912. Rozanov sieht sich nicht als Vorbild, sondern betrachtet es als selbstverständlich, wenn er es nicht einmal ansatzweise versucht. Das Politische bleibt immer private Überzeugung derjenigen, die es aus Einsicht in die existentielle Sorge und den göttlichen Heilsplan teilen. Das Politische ist vor allem nicht lehrbar und durch Rede vertretbar in Bezug auf absolute und kollektive Größen. Die Zerstörung der Politik ist die Voraussetzung für die moralische Wiederherstellung der alten Ordnung; zur alten Ordnung gehört jedoch auch die permanente Destruktion politischer Organisationsformen, so daß man die alte Ordnung im Sinne von Rozanovs Konservativismus als die permanente Destruktion der Politik aus moralischen Gründen bezeichnen kann.

Rozanov hatte nicht ein "altes System" im Blick, sondern einen Zustand, den er "alten Bau" (staryj stroj) nannte und den er im *Domostroj* skizziert fand – als Metapher für eine freilich viel umfassendere ethische und politische Idee, als deren Gewährsmann er selbstverständlich Moses nennt. Die „Ethiker“ Sokrates und Spinoza fallen dagegen aus diesem gemeinsamen Bau hinaus, sie werden aus ihm ausgestoßen, weil sie sich vom verbindlichen und gemeinsamen "Haus-Bau" distanzieren, weil sie sich nicht in die Ordnung des moralischen Konsens integrieren und politisch argumentieren.

[...] «Домострой», великая идея, которого, замечательно, ни разу не пробудилась в русской литературе XIX- го, да и XVIII-го века, но которая была в Москве, и дал эту идею поп Сильвестр, друг Грозного – друг и наставник.

Великий, прекрасный наставник.

Одна идея «Домостроя», Домо-Строя, есть уже великая, священная. Самое слово как прекрасно по изобретательности, по тому, как «составилось в уме» и, составившись, выговорилось филологически.

Несомненно, самый великий «Домострой» дан Моисеем в «Исходе», во «Второзаконии», и т.д., и продолжен в Талмуде, и затем фактически выражен и переведен в жизнь в кагале. Талмуд, (конечно, в Вавилонской его редакции – «Бавли») и кагал – две вещи, совершенно не понятые в Европе и европейцами. Кагал ест великолепная «city», «la cité», «коммуна», где люди живут рядышком, в теплоте и тесноте, помогая друг другу, друг о друге заботясь, «как один человек», и, поистине, – одна святыня. [...] Со-

⁵⁹⁵Vgl. Rozanov 1975, 5-60, bes. 23ff.

zialismus ist ein Produkt der Fiktion des Domostroj und der Kagal. Unmöglich für den Menschen zu leben «einem», er stirbt; oder er kann sterben, oder er erfährt die Angst zu sterben. Ein natürliches Merkmal der Kagal – nicht sich von sich selbst zu trennen, Feindschaft zu dem, der sich von ihm löst, (das Schicksal Spinozas in Amsterdam und das „Anathema“ über ihn)... Herem und war vollkommen gerecht, weil die „Allgemeinheit“ wichtiger ist als die Persönlichkeit, sogar wenn diese Persönlichkeit ein Sokrates oder Spinoza sein sollte.⁵⁹⁶

„Domostroj“ [Hausbau bzw. Hausordnung] ist eine große Idee, welche bemerkenswerterweise in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, und bereits des 18. kein einziges Mal auftritt, doch welche einst in Moskau Realität war und die als Idee vom Popen Sil'vestr kam, dem Freund Ivans des Schrecklichen, ein Freund und Berater.

Ein großer, herrlicher Berater.

Allein die Idee des „Domostroj“, der Haus-Bau, ist bereits eine große und heiligende. Das Wort selber ist bereits so herrlich erfunden, daher, wie es „im Verstand zusammengesetzt ist“ und wie es sich, wenn man es einmal zusammengesetzt hat, philologisch ausspricht.

Zweifelloso wurde der größte „Domostroj“ Moses im „Exodus“, im „Deuteronomium“ usw. gegeben und fortgesetzt im Talmud, und danach faktisch ausgedrückt und übertragen in das Leben im „kagal“ [der Sippe, dem Menschengewimmel der jüd. Gemeinschaft]. Der Talmud (selbstverständlich in seiner Babylonischen Redaktion, dem „Bavli“) und „kagal“, das sind zwei Dinge, die in Europa und den Europäern völlig unverständlich sind. „Kagal“ ist die ausgezeichnete „city“, „la cité“, „Kommune“, wo die Menschen miteinander leben, in Wärme und Dichte, sich einander helfen, einander umsorgend „wie ein Mensch“, und wahrlich ein Heiligtum. Der Sozialismus ist das Produkt des Verschwindens von „Domostroj“ und „kagal“. Es ist dem Menschen unmöglich, „alleine“ zu leben, er kommt um; oder er kann umkommen, oder die Angst erfahren, umzukommen. Die natürliche Qualität des „kagal“ ist es, nicht zuzulassen, daß sich jemand von ihm löst, die Feindschaft gegenüber dem, der sich gelöst hat (das Schicksal Spinozas in Amsterdam und das „Anathema“ über ihn)... Das Anathema war vollkommen gerecht, weil die „Allgemeinheit“ wichtiger ist als die Persönlichkeit, sogar wenn diese Persönlichkeit ein Sokrates oder Spinoza sein sollte.

Als kritischer, d.h. vor allem sich in der Kritik an anderen definierender politischer Denker fürchtete Rozanov in jedem Falle unkontrollierbare Reaktionen. Das sophistische Wirken eines Sokrates, selbst wenn es in bester Absicht geschieht, kann zu solchen unkontrollierbaren Reaktionen führen – so daß die Verurteilung des Sokrates im Sinne der „Hausordnung“ „gerecht“ ist. Die Wirkung seiner politischen Arbeit unter Kontrolle zu behalten, wurde deshalb auch ein Ziel der publizistischen Tätigkeit. Dabei thematisiert Rozanov selbstkritisch sowohl die Organisiertheit konservativen Denkens als auch dessen Organisierbarkeit. Das Problem der Organisiertheit mißt sich für Rozanov einzig am Erfolg – insoweit arbeitet er machiavellistisch. Für diesen der „Machtmittel“ beraubten Machiavellismus entwickelt Rozanov eine interessante, historische Rezeptions- und Rezipientenpsychologie. Die Aussichten der Organisierbarkeit des Konservatismus generell sieht auch Rozanov pessimistisch; auch er ist auf der Suche nach einer ständischen Solidarität, die er freilich sofort als Metapher erkennt, und die ihm auch historisch-empirisch widerlegt erscheint. Konservatives Denken war immer schwer zu organisieren. Das zeigt sich seit der ersten Gruppenbildung, die sich selbst als konservativ verstand, der „Fronde“ von 1649 gegen Mazarins Absolutismuspolitik und angesichts des Schreckens der Hinrichtung von Englands Souverän Charles I. Das Problem der Organisierbarkeit wird vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts evident⁵⁹⁷. So vermag die kleine, aber mächtige und einflußreiche Gruppe um die Kreuzzeitung im Frankfurter

⁵⁹⁶Rozanov 1990, 642.

⁵⁹⁷Verschiedene russische, dem Konservatismus der Bewegung des „Počvenničestvo“ (Bodenständigkeit) nahestehende Historiker des 19. Jahrhunderts versuchten, in der Strelitzenerhebung des Jahres 1682 unter Dol'gorukij und Chovanskij, der „Chovanščina“ einen mit der Fronde parallelsierbaren Vorgang in der Geschichte des russischen Absolutismus auszumachen; vgl. Platonov 1927, 237ff und Dowler 1982. Zur Aktualität des Stoffes in und seit den 1870er Jahren vgl. M. Musorgskijs gleichnamiges Opernfragment und dessen komplexe Quellenlage. Vgl. auch Berdjajev 1990, 109-123.

Parlament nur als Opposition Einheit zu wahren. Als einer ihrer Vertreter, Bismarck, an die Macht gelangt, ist ein Fraktionszwang, der die Gruppierung hinter ihren starken Mann bringt, nicht aufrechtzuerhalten und ihr Einfluß zerfällt⁵⁹⁸. Darüber hinaus fürchteten die Konservativen die "königliche Diktatur" (wie sie Wagener Bismarck 1863 nahegelegt hat⁵⁹⁹, der doch selbst einer der ihrigen war)⁶⁰⁰. Auch in Rußland brachten die Reformer Čerkasskij und Miljutin, selbst wirkliche, sozial orientierte Konservative und keine Liberalen, wie es viele oberflächliche Darstellungen zur Geschichte Rußlands im 19. Jahrhundert meinen⁶⁰¹, die Konservativen gegen die immer schwächer werdende

⁵⁹⁸Rozanov 1990, 51. Vgl. Schumann 1984, 250ff; Kondylis 1986, 413ff.

⁵⁹⁹Rozanov 1989, 315ff. Vgl. Kondylis 1986, 253.

⁶⁰⁰Bismarck hat Rozanov als Schriftsteller und als Politiker gleichermaßen stark beschäftigt. In "Vozle «russkoj idei»" (abgedruckt in *Russkoe slovo* v. 19. Juli 1911 und in *Sredi chudožnikov* 1914b, 353 - 379; wieder in Rozanov 1989, 308-325) findet Rozanov bewundernde Worte für die Fähigkeit Bismarcks, seinen Kaiser bis hin zu Wortwahl und Willensenergie zu steuern. Darüber hinaus parallelisiert Rozanov Bismarck als Staatsdenker mit Dostoevskij. Beide sind für ihn Analytiker einer nationalspezifischen psychologischen Typologie, auf der Suche nach der Restauration einer intakten, kollektiven, d.h. europäischen Familie. Die Stellung in einer solchen nationalen Familie vermittelt Wert und Funktion, während die wahre Familie nur noch Stoff sentimentaler Romane sein kann (wie das Dostoevskij im Epilog des *Podrostok* ausführt); die rücksichtslose Macht- und Militärpolitik des 19. Jahrhunderts äußert sich in Metaphern sexuellen Begehrens oder vielmehr Begehrtwerdens, die in die Grenzen der Konventionen kanalisiert werden sollen: "Бисмарк, вращавшийся в пору петербургского посольства в нашем обществе и присматривавшийся к русским характерам, говорил, что они «нсобыкновенно женственны»; и прибавил, что «в сочетании с мужественным германским элементом они могли бы дать чудный материал для истории»." (Rozanov 1989, 316: Bismarck, der sich während seines Besuchs in Petersburg in unserer Gesellschaft bewegte und Betrachtungen über den russischen Charakter anstellte, sagte, daß dieser „ungewöhnlich weiblich“ sei; und er fügte hinzu, daß „er in der Mischung mit dem männlichen germanischen Element ein wunderbares Material für die Geschichte abgäbe“.)

Unmittelbar daran knüpft Rozanov folgende, aus dem dostoevskisch interpretierten "Domostroj" geschöpfte Erwägungen: "«Муж есть глава дома»... Да... Но хозяйкою бывает жена. Та «жена», которая при замужестве потеряла свое имя, а во Франции не может распорядиться своим имуществом и даже своим заработком. Но и во Франции, как и в России, как решительно везде, жена наполняет «своей атмосферой» весь дом, сообщает ему прелесть или делает его грубым; всех привлекает к нему или от него отталкивает; и, в конце концов, она «управляет» и самым мужем, как шея движениями своими ставит так и этак голову, заставляет смотреть туда или сюда его глаза и, в глубине вещей, нашептывает ему мысли и решения." (ebd., 316f: „Der Mann ist das Haupt des Hauses“... Ja... Doch die Haushälterin ist die Frau. Jene „Frau“, die durch die Verheiratung ihren Namen verlor, und in Frankreich nicht einmal über ihr Eigentum, sogar nicht einmal über ihr Einkommen verfügen kann. Doch in Frankreich wie in Rußland, wie eigentlich überall, erfüllt die Frau „mit ihrer Atmosphäre“ das gesamte Haus, verleiht ihm Glanz oder macht es grob; sie macht es für alle einladend oder abstoßend; und letzten Endes „regiert“ sie auch den eigenen Mann, wie das der Hals mit seinen Bewegungen macht, der das Haupt bewegt, die Augen hierhin oder dorthin lenkt, ja letztendlich flüstert sie ihm die Gedanken und Entscheidungen ein.)

So verbindet Rozanov sein Konzept mit den Präliminarien des erfolgreichsten konservativen Außenpolitikers des 19. Jahrhunderts. Bismarck, dem „ehrlichen Mittler“ zwischen Rußland und England, bietet er die Ehe an. Preußen spielt dabei die männliche, Rußland die weibliche Rolle. Rozanov realisiert hier die Metaphern der "domašnost'" auf der Ebene der Politik. Die „Kabinetts“politik wird mit dem "domostroj" konfrontiert. Er bietet letztendlich sich selbst als Frau einem Mann, nämlich Bismarck zum Opfer an, um sich Preußen, nicht aber England oder Frankreich verpflichten zu müssen.

⁶⁰¹Ein gutes Beispiel für die Vereinnahmung der vermeintlich "positiven", "fortschrittlichen" oder "aufgeklärten" Tätigkeit vieler Konservativer in Rußland durch den Liberalismus bieten Isaiah Berlins Darstellungen von russischen politischen Denkern im 19. Jahrhundert. Die Reformen Aleksandrs II. werden von Berlin als "liberale" Musterleistungen bezeichnet; andererseits ist für ihn Aleksandr Gercen, der Emigrant über *Kolokol* in London, der wahre Theoretiker und Praktiker des Liberalismus. Es ist bereits problematisch, Gercen, den Berlin als liberalen Heroen innerhalb der russischen Geistesgeschichte darstellt, überhaupt als Liberalen zu begreifen. Dies hätte Gercen, der sich als "radikal" zu bezeichnen pflegte, selbst ferngelegen. Nahezu unmöglich ist es, Gercen als den Prototyp des liberalistischen Denkers zu emphatisieren. Gercens integerer, oft auch durchsetzungsschwacher Moralismus war nicht bürgerlich. Nicht jeder bedingt utilitaristische Moralismus ist schließlich ein hinreichendes Argument für den historischen Liberalismus. Berlin vereinnahmt Gercen aufgrund seines eigenen typologischen und eben pragmatischen Verständnis von Liberalismus. Indem man sich auf Gercens moralische Integrität beruft, will man auch den Wirtschaftsliberalismus, der sich sozialen Anstrich gibt positiv konnotieren. Gercens sozialem Engagement steht aber sein Desinteresse, ja sein Widerwillen gegen die Fragen der politischen Ökonomie und an den pragmatischen Fragen der kapitalistischen

Regierung Aleksandrs II. nicht geschlossen hinter sich. Von der Realisierung des urkonservativen Gedankens des *Zemstvo* profitierten (nicht nur durch direkten Kapitalgewinn) hauptsächlich die bürgerlichen Kräfte, da sich keine starke, geschlossene konservative Fraktion bildete, welche die Reformen in der Verwaltung und der Jurisdiktion dauerhaft für sich reklamiert hätte⁶⁰². Die teilweise Rücknahme der Reformen unter Aleksandr III., unter dem zynischen Hinweis auf den Verfall der alten Ordnung, wäre gegen eine starke konservative Fraktion nicht möglich gewesen. Es ist bezeichnend, daß die monarchische Restauration der siebziger Jahre nicht wagte, an der Justizreform zu rütteln, die doch das fortschrittlichste Stück der Reformen gewesen war⁶⁰³. Hier war stärkster Widerstand der bürgerlichen Kräfte zu befürchten. Die Dorfreformen wurden jedoch zum Nachteil der landadeligen Bevölkerung gestoppt, ja zurückgeschraubt. Der Hof bemerkte, daß sich die relativ wohlhabenden Staatsbauern (die Krone hatte als Steuereinnahmer und zentraler Kreditgeber im Laufe der Jahrhunderte große Teile des Landbesitzes und die besserversorgten Arbeitskräfte an sich gezogen) mit ungleich größerer Leichtigkeit aus dem Leibeigenschaftsverhältnis loszukaufen vermochten, als die verarmten Bauern des Adels, denen ein Loskauf, der doch Voraussetzung für ein Leben als freies Rechts- und Wirtschaftssubjekt war, finanziell fast durchweg unmöglich war. Es ist typisch, daß die Konservativen diesen, ihnen von den nur im Ansatz liberalen Reformern der frühen sechziger Jahre zugeschanzten Vorteil nicht verteidigen konnten oder mochten. De facto gingen die Konservativen, so sehr sie auch den harten Maßnahmen gegenüber Liberalen und Sozialisten akklamierten, ihres erst durch Golovnin wieder eingeführten Autonomiestatus in Legislative und Jurisdiktion verlustig. Auch Rozanov beklagt, daß die ständische Autonomie, angefangen mit Ivan Groznyjs Dienstpflichtgebot, über das Abschneiden der Bärte durch Peter den Großen und weiter bis zu Nikolaj I. ununterbrochen weiter beschnitten worden war⁶⁰⁴. Trotzdem ist es nicht wahr, daß der größte Teil des russischen Adels ursprünglich ein von der Krone abhängiger Militär- und Beamtenadel gewesen ist oder nach und nach geworden wäre. Der vom Hof stetig neu erzeugte Beamten-

Wirtschaft entgegen. Nicht nur im Falle Berlins ist es auffällig, wie leicht die eigentlich konservative Konzeption von "zemstvo" mit der sozialrevolutionären Umformung der Vorstellung des "mir", wie sie Gercen vorgedacht hat, verwechselt wird (siehe Berlin 1981, bes. 128ff, 148 - 163). Berlin widerspricht sich auch dadurch, daß er für Gercens Nichtrückkehr ins de facto "liberale" Rußland der Jahre nach 1860 keine Erklärung findet.

⁶⁰² Hauptverantwortlich für die Reformen war ein Hauptkomitee, dem der Zar, sein Bruder Konstantin und führende Kräfte des Hofadels angehörten. Die wenigsten Mitglieder dieses Gremiums waren begeisterte Reformer, hatten sie doch schon dem grundsätzlich reformwilligen Nikolaj I. solche Schritte immer wieder ausgedeutet. Dem Hauptkomitee stand die Ausführungskommission zur Seite, die aus den Vertretern der Ministerien und der Adelsabgeordneten bestand. Bis zu dessen Tod im Jahre 1859 wurde sie von einem entschieden liberalen Westler, dem Grafen Rostovcev geführt; dessen Nachfolger Graf Panin jedoch war ein höfischer Beamtengeist, der offen für die Erhaltung der Leibeigenschaft plädierte. Sozialkonservativen wie Miljutin gelang es schließlich, den Ausgleich zwischen der durch und durch konservativen Kommission und dem Reformgebot des Zaren herbeizuführen; sie trieben einen Keil zwischen den Beamtenadel und den Landadel, indem sie letzterem politische und ökonomische Souveränität verschafften. Die kurze Periode der Herrschaft des Landadels gegen den Petersburger Hof- und Dienstadel nutzten die führenden russischen Konservativen zu der, neben der Friedens- und Einigungspolitik von Bismarck und Cavour, bedeutendsten Leistung des europäischen Konservatismus in der zweiten Jahrhunderthälfte; vgl. dazu Platonov 1927, 387ff.

⁶⁰³ Hier setzt nach Rozanovs 1990b, 84f auch Dostoevskijs Kritik an, wenn er sich in *Brat'ja Karamozovy* so stark auf die detailgenaue Wiedergabe des Gerichtsprozeß und des Funktionierens der Justizreformen konzentriert. Die Rekonstruktion eines Prozesses unmittelbar nach Inkrafttreten der Reformbestimmungen dient gleichsam als Symbol für die ethische Selbstproblemaisierung der Gesellschaft, an deren Analyse sich der realistische Roman wagt. Die Epoche der Reformen der späten fünfziger Jahre wird durch den Zustand des Gerichtswesen adäquat repräsentiert, ebenso wie zwanzig Jahre später in *Podrostok* die Familie in den Mittelpunkt rückt, weil sich an ihr der Zeitgeist am faßlichsten manifestiert. Zum Problem der Datierung des Romangeschehens aufgrund der Justizreformen vgl. den Kommentar von L. Grossman in Dostoevskij X, 465ff.

⁶⁰⁴ Rozanov 1990, 202ff.

adel feudalisierte sich durchweg im Laufe von nur einer Generation, schon aufgrund der ökonomischen Abhängigkeiten, auf die man ihn als Entgelt verwies. Der alte wie der neue Landadel verließ sich auch im späten 19. Jahrhundert, als die Infrastruktur sich durch den Aufbau eines Straßen- und Eisenbahnnetzes verdichtete, auf die offensichtlich überholte Weisheit, daß Petersburg weit entfernt sei⁶⁰⁵. Die Konservativen verspielten auch die potentielle Möglichkeit, sich auf Dauer eine Art Vetorecht der Exekutive gegenüber vorzubehalten, also die Einführung eine Art diskret machtvoller, nach englischem Vorbild gestalteter Lösung mit zwei parlamentarischen Kammern, wie das Golovnin und Aleksandr II. vorgeschwebt haben mag.

War es also bereits schwierig, die konservativen Eliten selbst zu organisieren, so fehlte umso mehr ein Mittel, breitere Schichten an die Interessen dieser Eliten zu binden. Als Substitute für Solidarität bieten sich im konservativen Denken Religion, Nationalismus, bzw. eine gemeinsame Angst vor einer zukünftigen revolutionären Veränderung an. Rozanov selbst arbeitete 1905/1906 programmatisch auf jene revolutionäre Veränderung, mit all ihren auch unangenehmen Begleiterscheinungen hin. Rozanov substituierte das Solidaritätsdefizit mit einer Asketismus- und Leidensforderung, die jenseits des religiösen und nationalen Anspruchs als psychologisch-kathartische verankert wurden. Hunger, Schmerz, Verzweiflung erzeugen im besten Fall nicht eine von ihr in gemeinsamer Erfahrung betroffene Kollektivität, sondern sie dienen zur inneren Erneuerung einer ständischen und auserwählten Führungselite, also jener asketischen Revolutionäre, die sich deshalb erkühnen, weil sie die Idee einer Restauration vertraten. Die Revolution der unasketischen Massen aber fürchtete Rozanov, weil ihm die zur Machtübernahme bereite, erkühnte Elite, die mit ihm gegen das alte System opponiert hätte, zur franziskanischen Bändigung eben der unberechenbaren Massen fehlte. Rozanov setzte dagegen konsequent auf das Ideal, das ihm diesen Mangel überbrücken half: den Nationalismus, den er gegen die Ansprüche des zaristischen Systems ganz für seine letztlich antimonarchistische Position beanspruchte. Das System der Herrschaft Nikolaj I. setzte auf imperiale Eroberungspolitik, Expansionismus unter dem Vorwand, damit einen imperialen Frieden für Europa und Asien zu garantieren, auf Gleichstellung des Begriffs der Nation mit dem Staatsbürgerbegriff; jeder Untertan des Zaren war gleichberechtigtes Mitglied der Nation. Rozanovs Nationalismus war im äußersten Maße auf Fragen der großrussischen Kultur beschränkt, das Klein- und Weißrussische bereits ausschließend; er verhielt sich antiimperial in der Japan-, der Orient-, der Judenfrage, zögerlich der slavophilen Vereinnahmungseuphorie den Polen und Balkanvölkern gegenüber – er kann überhaupt als staats- und reichsfeindlich bezeichnet werden; Rozanovs Nationsbegriff ist – im weitesten Sinne – ein Kulturbegriff. H. Stammler hält Rozanov dagegen für einen Ideologen des Nationalismus.

There can be no doubt: Rozanov was a Russian nationalist, not because he exposed a political program or ideology. He could not help being a nationalist, he was born that way. His Russianism, however, is oblivious of politics. He did not identify with the Russian Empire, or with any other political or social structure. His nationalist feeling was vegetative, unideological, cultural, folkloristic, religious, and, to a high degree, linguistic. It was something tribal rather than national, inspired more by conceptions reminiscent of Herder's Kulturation than by the ideals of the French Revolution, nineteenth-century imperialism, or contemporary racial, economic or linguistic nationalism ⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ Vgl. noch Čechovs *Višnevyy sad*. Der Untergang der Gutsherrschaft wird erst durch den Bau der Eisenbahnlinie offensichtlich.

⁶⁰⁶ Vgl. Stammler 1973, 258; Stammlers Ansicht kann man, soweit sie das beobachtete Phänomen skizziert, beistimmen. Die von ihm offengelegten terminologischen Übereinstimmungen sprechen für sich. Stammlers Interpretation dagegen verfängt sich selbst in dem angeschnittenen Dilemma. Erstens ist auffällig, daß sie die Wandlung des Nationalgedankens, gerade in den Jahren zwischen Jahrhundert-

Während bei Rozanov Vokabeln wie "narod" oder "obščestvo" (Volk/Gesellschaft) durchweg positiv markiert werden, meidet oder polemisiert er mit Ausdrücken wie "gosudarstvo" und "carstvovanie" (Staat/Zarenreich). So behauptet er, ganz entgegen der theokratischen und absolutistischen Reichsvorstellung der Orthodoxie (metonymisiert und hierarchisiert verkörpert mithilfe der Metapher von Moskau als dem dritten Rom), daß, wie bereits oben zitiert, "Die Kirche die Seele von Sozietät und Volk ist" (Cerkov est' duša obščestva i naroda). Auch Rozanov operiert mit der Neutestamentarisch-karnevalischen Zweitbedeutung des Begriffs vom "Reich". Reich nämlich dessen, der nicht von dieser Welt ist, und auf das jene vertrauen, die mit dem bestehenden nicht besonders zufrieden sind. Reich als ein grotesker, karnevalischer Zustand, ein im Fluchtpunkt des Spiegels verkehrtes Leben, indem eben gerade die Armen reich sind, die Narren oder (Religions)Philosophen Könige werden usw.⁶⁰⁷

Rozanov vermag seinen organisatorischen Pessimismus in einen "Essay" auf den vom Liberalismus erstellten Schienenweg zu setzen.

Может быть, мы сядем в трамвай: он, кажется, сейчас трогается...

- Ха! ха! ха! ха! ха! ха! ха! ха!

- Он доведет нас до Знаменской...

- Ха! ха!

(опыты)⁶⁰⁸

Mag sein, wir setzen uns in der Trambahn: es scheint, als fährt sie gleich los...

- Cha! Cha! Cha! Cha! Cha! Cha! Cha! Cha! Cha!

- Die fährt uns zur Znamenskaja [zum Platz des ruhmreichen nationalen Banners]

- Cha! Cha!

Cha!

(Essais)

Die Fahrt ins karnevalische Reich ist eine Utopie, eingeleitet nicht mit "dopustim", sondern mit "možet byt'". Sie findet kollektiv ("my") und in der Straßenbahn statt, die im Russischen als männliches, phallisches und aufrüttelndes Verkehrsmittel ausgewiesen ist. In ihr sind alle Benutzer gleich, und ihre Ideen werden gleichmäßig durchmischt und geschüttelt, bis sie in einen Lachkrampf ausbrechen müssen. Der steigert sich noch, als das

wende und Erstem Weltkrieg nicht mitreflektiert, die heute, angesichts des Zusammenbruchs der Vielvölkerkonstruktion des einstigen Russischen Reichs, wieder evident geworden ist. Auch der erste Satz seiner These ist, glaubt man nicht an eine ganz primitive Form der Völkcrpsychologie, *contradictio in adjecto*. Die Zeit von Rozanovs Kindheit und Jugend war nicht frei von Nationalismus, aber das russische Ständesystem, in das er hineingeboren wurde, setzte den Nationalismus sicher nicht als dominanten Wert. Vielmehr war dieser den „metemichschen“ Regierungen als Forderung der französischen Revolution, revolutionärer Burschenschaften usf. zutiefst suspekt. Noch Turgenev und Dostoevskij kennen Nationalismus nicht als positiven Wert – und vielleicht hat ihn für Rußland erst Tolstoj in *Vojna i mir* über die Perspektive der historischen Fiktion denkbar gemacht. Hinzu kommt, daß Stammler wohl wesentlich mehr von einem hergebracht, wenn auch heute revidierten Herderbild beeinflußt sein mag als Rozanov ("... he was born that way."). Herder wird bei Rozanov in der *Legenda o velikom inkvizitore* (Rozanov 1990b, 177) erwähnt, und zwar in einer Reihe mit Leibniz und Kant als Vertreter der protestantischen Tradition der deutschen Aufklärung und ihrer imperativen Pflichtethik. Auch Herders berühmte Äußerungen im Slavenkapitel seiner *Ideen* können für Rozanov nicht als Ansporn zum Nationalismus verstanden werden, sondern bildeten im Gegenteil ein antinationalistisches Movens des Slavophilentums. Rozanov bestreitet auch Herders Emphasisierung des lebendigen, sich selbst genügenden und sich selbst gegenüber uncinsichtigen Organismus des Volks als Träger der Kultur. Er setzt ihm eine eingestandenermaßen ambivalente Verachtung des Volks als in falschem Selbstbewußtsein befangene Masse entgegen. Das Volk, die Sprache, die Kirche/Religion als -überlegene- Idee und nicht als -naive- tradierte Praxis ist für Rozanov Träger von Kultur und Identität. Schließlich erwähnt Stammler, daß Rozanovs Nationalismus nicht eigentlich rassistisch gewesen sei. Diese Erklärung geht weiter als historisch notwendig. Der Begriff der "Rasse" wird bei Rozanov immer im streng wertfreien Sinne (vor allem immer im Plural) verwandt und entspricht dem positivistisch-biologischen Fachterminus der "Subspecies".

⁶⁰⁷ Vgl. Rozanov 1990, 629, im Abschnitt "Perturbatio Acterna" der *Apokalipsis našego vremeni*.

⁶⁰⁸ Rozanov 1990, 372.

Ziel der Fahrt angegeben wird: der Platz des ruhmreichen nationalen Banners als Symbol von Nationalehre verursacht einen anarchistischen Lachkrampf im Trambahnwagen. Staatsrechtlicher Ausdruck der „herrschenden Ordnung“ ist schließlich die Rechtsform des "carstvo", deren Hinfalligkeit von Rozanov bloßgestellt wird. Das Reich "als solches" gehört für Rozanov zum eigenen Innern, oder war jenes das „nicht von dieser Welt“ ist⁶⁰⁹. Der äußere Staat und seine Symbole sind dagegen (die signifikante Spiegelachse des Gedankenstrichs bringt es im folgenden Zitat an den Tag) verkommen zum orientalischen "Bazar"; wer dächte nicht an die armen Geldwechsler, die der friedliebende Jesus in einem Anfall von Raserei aus dem Tempel "seines" Vaters verjagen wollte. Das Reich des Zaren ist der Steuerreichtum, der aus den Geschäften in den Basaren ("Gostinyj dvor") resultiert. Der Basar gleicht jenem großen Kapitalmarkt des „Enrichissez - Vous!", jenes Wahlspruchs der Regierung des zylindertragenden Bürgerkönigs Louis-Philippe, der die Krone als Verkörperung der ewigen und göttlichen Ordnung ad absurdum führt und auf ihren Materialwert reduziert.

Я не думаю о царствах. П. ч. душа моя больше царства. Она вечна и божественна. А царства «так себе».

(Царства - базар).⁶¹⁰

Ich denke nicht an die Reiche. D. meine Seele ist mehr als ein Reich. Sie ist ewig und gottgegeben. Doch das Reich ist „so lala“.

(Die Reiche sind ein Bazar)

6. Form und Denken

Rozanov ist um eine beständige Problematisierung der Trennung von Denken und Darstellung bemüht, die er für das unverwechselbare Kennzeichen seiner Literatur hält. Er war einerseits davon überzeugt, daß er tatsächlich entscheidend Neues und unumstoßbar Richtiges dächte, Gedanken von höchster Einfachheit und gleichzeitig größtmöglicher Prägnanz. Ein Fehler, die Substanz des Ausgedachten betreffend, war ausgeschlossen. Dagegen bezeugt die formale Vielfalt von Rozanovs Werk, die stets wiederkehrende Denkprojekte in immer wieder neuer Präsentation vorstellt, daß Rozanov die Darstellung seines Denkens immer als unzureichend und kritikwürdig empfand⁶¹¹. Vollständigkeit und Richtigkeit von Gedanken ermöglichen ihre Sammlung innerhalb einer offenen Form. Ein auch formal geschlossenes Werk, das einem abgeschlossenen Denkgebäude entsprach, z.B. der Fortsetzung einer positivistischen Ethik wie in *O ponimanii*, schien nicht mehr möglich. In seinem Nachruf auf den Philosophen und Freund Šperk schildert Rozanov auch sein eigenes Problem zu Anfang der 1890er Jahre:

⁶⁰⁹ Rozanov wie auch Šestov spielen gerne mit der Doppelbedeutung des deutschen Wortes "Reich", das durch Bismarcks Reichsgründung 1871 auch als deutsches Lehnwort russifiziert wurde. Dem Zusammenklang von "Reichtum" und zaristischer Herrschaft wurde jenes Reich entgegengesetzt, das nur den Armen und Machtlosen offenstand. Vgl. Remizov 1978, 89ff und dazu Baranova-Šestova 1983, 88f.

⁶¹⁰ Rozanov 1990, 553.

⁶¹¹ Vgl. Wittgensteins "Vorwort" zum *Tractatus logico-philosophicus*: "Wenn diese Arbeit einen Wert hat, so besteht er in zweierlei. Erstens darin, daß in ihr Gedanken ausgedrückt sind, und dieser Wert wird umso größer sein, je besser die Gedanken ausgedrückt sind. – Hier bin ich mir bewußt, weit hinter dem Möglichen zurückgeblieben zu sein. Einfach darum, weil meine Kraft zur Bewältigung der Aufgabe zu gering ist. – Mögen andere kommen und es besser machen. Dagegen scheint mir die Wahrheit der hier mitgeteilten Gedanken unantastbar und definitiv. Ich bin also der Meinung, die Probleme im wesentlichen gelöst zu haben." (Wittgenstein 1960, 8)

[...] Шперк вдруг и поразительно стал приобретать форму, более и более отчетливую, а наконец даже выразительную и сильную. Был спасен человек, и был найден, приобретен, открыт многообильный ум для литературы: отсюда чрезвычайная привязанность его к двум названным писателям [Страхов, Буренин], пестунам его языка – привязанность, которой многие удивлялись и, не зная первого и главного его источника, не доверяли ей. Теперь оставалось для него сделать еще один шаг – найти форму, найти способ не для афористического, но для длительного, сложного, богатого песнями и полупеснями выражения своих мыслей: ему нужен был колорит живых, т.е. непременно разнообразных цветов, взамен краткого, пусть даже сильно падающего слова – и огромный писатель – ибо огромность в содержании была уже обеспечена – обогатил бы нашу литературу.⁶¹²

[...] Plötzlich und überraschenderweise drang Šperk auch zu einer mehr und mehr genaueren, letztenendes sogar besonders ausdrucksvollen und starken Form vor. Der Mensch war gerettet, und es wurde ein reichhaltiges Bewußtsein für die Literatur gefunden, erworben und entdeckt: daher seine außerordentlich starke Bindung an die zwei schon genannten Schriftsteller [Strachov, Burenin], den Vorbildern für seine Sprache – eine Bindung, die viele verwundert hat und der sie nicht vertrauten, da sie die erste und wichtigste Quelle dafür nicht kannten Nun blieb ihm noch ein weiterer Schritt zu tun – eine Form zu finden, und zwar nicht als Möglichkeit für das Aphoristische, sondern als Ausdruck für seine langen, komplexen, an Liedern und Melos so reichen Gedanken: er brauchte das Kolorit lebender, d.h. unbedingt vielfältiger Blumen, und das anstatt dem kräftigen, vielleicht sogar stark fallenden Wort – und ein sehr großer Schriftsteller – dessen Größe im Inhaltlichen bereits gewährleistet war – hätte unsere Literatur bereichert.

Das Problem der neuen und adäquaten Form löst Šperk selbst also nur zum Teil, bzw. er beginnt, es im Ansatz herauszuarbeiten. Die Lösung gelingt nicht Šperk, sondern schließlich Rozanov in den Kurztext- und Essaysammlungen seit *Aforizmy i nabljudenija*. Die Konfrontation von "großem Schriftsteller" und "großen Gedanken" mit dem "Kleinen" und "Kurzen" entspringt dabei einem doppelten Bemühen. Der Kurztext verspricht ein quantitatives Äquivalent für die Konzisität und Einfachheit des Gedanken. Er bringt den Gedanken auf eine Formel. Zweitens ermöglicht sein geringer Umfang, ihn immer wieder neu zu formulieren und so zwar nicht Gedanken, aber die formale und dastellerische Fassung des Gedankens mit Rücksicht auf Fehler, Kritik oder ein bestimmtes Rezipientenverhalten zu verbessern. Der Kurztext kontaminiert Gedanken und hilft, sie durch diese Verschmelzung und Verkürzung ständig zu verbessern. Daß sich Rozanov also in seinen verschiedenen Kurztextsammlungen immer auch wiederholt, gehorcht einem System der Wertverbesserung und Verdeutlichung von grundsätzlich unveränderten Gedanken, die den Anspruch darauf erheben, unabhängig von ihrer Form, „wahr“ zu sein. Mit dieser formalen Neuerung montiert Rozanov ein Netzwerk aus Fragmenten, Skizzen, Artikelteilen, Aphorismen usw. zu einem, bzw. bald wiederum mehreren Werkgruppen, das die konservative Tradition der literarisch und publizistischen Kurzformen aufgreift – und deren Tendenz zur Ausarbeitung im 19. Jahrhundert wieder abzuschütteln versucht. Wenn das Konservative ein verlorenes Vollendetes restaurieren will, so ist es nur konsequent, daß diese Ganzheit aus Bruchstücken wiedererstehen muß.

Rozanov thematisiert in seinen Schriften das Druckmedium, den publizistischen Markt, die Erscheinungsweise des Texts. Er stellt aber keine Überlegungen darüber an, warum seine Gedanken in dieser oder jener Textform dargestellt werden müssen. Z. Gippius hält deswegen auch die Frage nach der Darstellungsform bei Rozanov für verfehlt. Gestalt und Form seines Schreibens seien nicht Resultate einer Reflexion, sondern hätten sich dadurch ergeben, daß Rozanov so schreibe, wie er auch spreche – immer dem formalen Impetus kurzer Repliken gehorchend⁶¹³. Rozanov begründet sein Vor-

⁶¹²Rozanov 1990c, 226.

⁶¹³Gippius 1991, 131.

gehen auch in diesem Fall mit dem nichtbegründenden "Es muß sein" (nužno). Rozanovs Diskurs will dominant gekennzeichnet sein von Sprechakten der Nichtbegründbarkeit – und erhebt diese damit zu künstlerischen Verfahren. Der Kommunikationsaspekt des Sprechakts wird zum "Nebenziel" (pobočnye celi), die Intention verselbständigt sich.

Почему я издал «Уедин.»?

Нужно.

Там были и побочные цели (главная и ясная – соединение с «другом»). То и еще сверх этого слепое, неодолимое:

НУЖНО.⁶¹⁴

Warum habe ich „Uedin.“ veröffentlicht?

Es mußte sein.

Es gab auch noch andere Ziele (das wichtigste und klarste war die Vereinigung mit dem „Freund“). Noch darüber steht aber das blinde, unüberwindliche:

ES MUSS SEIN.

Die Frage, warum *Uedinennoe* so oder so veröffentlicht wurde, kann gar nicht argumentativ beantwortet werden. Die Unmittelbarkeit, die Privatheit der Aufzeichnungen versperrt sich einer Selbstthematization der formalen Implikationen. Rozanov erläutert auch nicht, warum neben ihm andere Schriftsteller seiner Generation zur selben Form gefunden haben. Šperks Aphoristik wird ebensowenig erwähnt wie diejenige von Šestov. Von Merežkovskij heißt es in *Uedinennoe*:

У Мережковского есть замечательный афоризм: «Пошло то, что пошло»... Нельзя было никогда предполагать, чтобы он оделся в этот афоризм. Но судьба сломила его. Что же такое писатель без читателей. Что такое десятки лет глумления таких господ, как Михайловский, Скабичевский, как Горнфельд (Крани[х]фельд), Иванов-Разумник, и вообще литературных лаптей, сапогов и туфель. И он добровольно и сознательно стал «пошл», чтобы «пойти»...

И «пошел»... Смотрите, он уже сюсюкает и инсинирует, что Александр I имел «вторую семью»... такой ужас для декадента, ницшеанца и певца «белой дьяволицы». [...]

И это «пошлое» его – «пошло». Теперь он видный либеральный писатель щедринской Руси, «обличающий» даже добродетель императоров.⁶¹⁵

Bei Merežkovskij gibt es einen bemerkenswerten Aphorismus: „Kitsch ist das, was gut geht“... Man darf nicht annehmen, daß dieser Aphorismus auf ihn selber hätte passen sollen. Doch das Schicksal hat ihn gebrochen. Was ist denn ein Schriftsteller ohne Leser? Was ist jahrzehntelanger Spott solcher Herren wie Michajlovskij, Skabičevskij, wie Gornfel'd (Kranichfel'd), Ivanov-Razumnik und überhaupt aller dieser literarischen Bauernschuhe, Stiefel und Pantoffel. Und er wurde ja gutwillig und bewußt „kitschig“, damit er „gut gehen“ konnte...

Und „er lief“... Schaut, er lispelt schon und insinuiert, daß Aleksandr I. eine „Zweifamilie“ hatte... So ein Schrecken aber auch für den Dekadenten, den Nietzscheaner und den Sänger der „weißen Teufelin“.

Und dieser sein „Kitsch“ – ist auch „gut gegangen“. Jetzt ist er ein bekannter liberaler Schriftsteller der Ščedrinischen Rus', der sogar die Tugenden der Imperatoren „aufdeckt“.

Im Aphorismus legt der Schriftsteller Merežkovskij sich selbst offen; denn er sagt das, was er eigentlich selbst nicht mehr meint. Er kritisiert mit dieser eigenen Maxime jenes umfangreiche Werk, das er jetzt schafft. Er versucht, der Kritik Michajlovskijs und Ivanov-Razumniks zu entsprechen und gleicht sich dabei nicht nur ihrer Ideologie, sondern auch ihrer weitschweifigen Schreibweise an, dem Stil der Volkstümpler (Bastische der Bauern), der Kriegstreiber (Soldatenstiefel), der Ästhetizisten (Damenpantoffel). Der

⁶¹⁴Rozanov 1990, 137. Vgl. auch die Parallelstelle Rozanov 1990, 336f in II.6. d dieser Arbeit.

⁶¹⁵Rozanov 1990, 312f.

Aphorismus legt hinter der provokativen Fassade des Dekadenten und Nietzscheaners den Spießbürger frei, der seine bürgerliche Ehefrau (also Z. Gippius) als „weiße Teufelin“ besingt, aber angesichts eines Zaren, der neben seiner offiziellen Ehe ein privates Verhältnis pflegt, in Abscheu ausbricht. Der Aphorismus leistet die Selbstdonstruktion des liberalen Schriftstellers. Noch deutlicher als Rozanov in seiner Kritik an Merežkovskij wird L. Šestov, der ebenfalls des Mißverhältnis zwischen propagiertem und praktiziertem Nietzscheanismus an der Differenz im aphoristischen Denken der beiden Autoren herauszustellen versucht.

А меж тем, именно Ницше мог бы научить г. Мережковского совсем иному. Прежде всего – иной форме изложения мыслей. Ницше, как известно, в этом отношении совсем не был похож на немца. Он писал краткие афоризмы и до такой степени повлиял на немецкий язык, что в настоящее время большие периоды встречаются только в газетных передовицах и у ученых профессоров, профессионально охраняющих все умирающее и даже умершее. На мой взгляд, афоризм – есть лучшая литературная форма. Конечно, и в афоризме человеческая мысль окажется более или менее помятой и раздавленной. Но афоризм дает одно неопределимое преимущество: он освобождает от последовательности и синтеза.⁶¹⁶

Und außerdem hätte eben Nietzsche Herrn Merežkovskij eines ganz anderen belehren können. Vor allem – einer anderen Form der Darlegung von Gedanken. Bekanntlicherweise war Nietzsche in dieser Beziehung einem Deutschen überhaupt nicht ähnlich. Er schrieb kurze Aphorismen und hatte solchen Einfluß auf die deutsche Sprachen, daß heute Schachtelsätze nur noch in Leitartikeln und bei gelehrten Professoren vorkommen, die professionell alles Sterbende und bereits Gestorbene erhalten. Meiner Ansicht nach ist der Aphorismus die beste literarische Form. Selbstverständlich bewahrt sich der menschliche Gedanke auch im Aphorismus mehr oder weniger zerknüllt und zerschmettert. Doch der Aphorismus hat einen unschätzbaren Vorzug: Er befreit von Folgerichtigkeit und Synthese.

Wenn Šestov bei Merežkovskij das Beispiel Nietzsches anmahnt, so trifft er dabei natürlich nur eine sehr oberflächliche Wahrheit. Keinesfalls ist der Aphorismus bei Nietzsche die vorherrschende, literarische oder philosophische Form, vor allem auch was Nietzsches literaturkritisches Werk betrifft, das ähnlich wie die Studie Merežkovskijs strukturiert wäre. Nietzsches Aphoristik beschränkt sich auf die Sammlung *Menschliches, Allzumenschliches*. Hinzu kamen nach Nietzsches Tod die Notizen aus dem Nachlaß und aphoristische Auszüge, insbesondere aus *Also sprach Zarathustra*. Vor allem aber in Rußland wurde Nietzsche, wegen der oft fragmentarischen Übersetzungen von Werkauschnitten in bestimmten Zeitschriften, vor allem als Aphoristiker rezipiert⁶¹⁷; andererseits hätte Šestov als genauer Kenner des Deutschen diese, im Sinne von Nietzsches Rigorismus, fehlerhafte Rezeption aufzuzeigen vermocht, wenn er nicht auch in dieser Rezeption den Ausdruck einer von ihm selbst vertretenen, ästhetischen Notwendigkeit erblickt hätte, die er nun mit Nietzsche rechtfertigte. Šestov äußert eine programmatische Anschauung, für die Nietzsche lediglich als Argument herangezogen wurde, um nicht auf die jene russischen Autoren hinweisen zu müssen, die sehr wohl ihr Denken in aphoristischer Form präsentieren. Auch die Behauptung, der Aphorismus sei im Westen etwas "übliches" (forma obyčnaja), in Rußland dagegen nicht bekannt, verschleiert lediglich die Vorbilder Šperk und Rozanov, die im Band *Apoфеos bezpočvennosti* (Apotheose der Grundlosigkeit; 1905, erweitert 1911), der die frühen Aphorismen Šestovs versammelt, überall deutlich auszumachen sind. Šestov versucht jenes Moment zu erklären, das bei Rozanov als letztlich unerklärbar "notwendig" vorausgesetzt wird; er glaubt auch, die aphoristische Form "für sich rechtfertigen" (opravdyvat'sja) zu müssen.

⁶¹⁶Šestov 1971, 264.

⁶¹⁷Vgl. dazu die Bibliographie bei Glatzer-Rosenthal 1986, Anh.

Нужно оправдываться – сомнения быть не может. Вопрос лишь, с чего начинать: с оправдания формы или содержания настоящей работы. На западе афористическая форма изложения – явление довольно обычное. Иное дело у нас. У нас полагают, что книга должна представлять из себя последовательно развитую систему мыслей, объединенных общей идеей – иначе она не оправдывает своего назначения... И точно, если бы книга не могла иметь никакого другого назначения, – то афоризм был бы этим самым навсегда осужден.⁶¹⁸

Man muß sich rechtfertigen – kein Zweifel. Die Frage ist nur, womit beginnen: mit der Rechtfertigung der Form oder des Inhalts der vorliegenden Arbeit. Im Westen ist die aphoristische Darlegungsweise eine ziemlich gewohnte Erscheinung. Bei uns verhält sich das anders. Bei uns glaubt man, daß das Buch ein folgerichtig entwickeltes System von Gedanken vorstellen soll, welches eine gemeinsame Idee vereinigt – im anderen Falle es seine Bestimmung nicht rechtfertigt... Und es stimmt, wenn das Buch keine andere Bestimmung haben könnte, wäre der Aphorismus dadurch für immer verurteilt.

Dabei ist Šestov viel mehr als seine Vorbilder an einer konventionellen „synthetischen“ Komposition orientiert, die das Regellose, den rein inventiven Duktus des einzelnen Aphorismus wieder an eine (pseudo)systematische Gesamtform bindet. So hat seine Sammlung ein Vorwort und zwei etwa gleich umfangreiche Teile, deren einzelne Texte jeweils durchlaufend numeriert sind. Šestovs Aphoristik neigt zu umfangreichen, fast aufsatzartigen Darlegungen, und schließt so wesentlich eher bei Schopenhauer denn bei Nietzsche an. Die Befreiung von der "Folgerichtigkeit" (posledovatel'nost') nützt Šestov nicht eigentlich dazu, um den aphoristischen Einzeltext selbst als eine oder eine Folge von "Abschweifung(en)" (otstuplenie) anzulegen. Selbst im Aphorismus, der ihn vom Denken in Konsequenzen und Abhängigkeiten befreien soll, „doziert“ Šestov seine Ansicht, ohne sie selbst im Text zu realisieren. "Hoffnungslos gebildet" (besprosvetno umen)⁶¹⁹ lautete Rozanovs Urteil über Šestov, welches die spezifische Begrenztheit von dessen mühevoll formalisiertem Denken (aus Rozanovs Blickwinkel) charakterisiert.

Die grundlegenden Unterschiede zwischen Šestovs und Rozanovs Umgang mit dem Denken in Kurztexten läßt sich an der Orientierung am Vorbild Nietzsches sehen. Šestov folgt in *Na vesach Iova*⁶²⁰ Nietzsches Praxis, den Aphorismus jeweils mit einer (gesperrt gedruckten) Überschrift zu versehen, die das Thema des folgenden Texts bereits vorwegnimmt, z.B. indem es den vom Aphorismus geschilderten Charakter anzeigt oder ihm auch eine (oft parömisches formulierte) Moral vorausschickt, welche die Pointe vorwegnimmt. Der Aphorismus wird so zu einer Ausführung oder einer Durchführung über ein angezeigtes Thema, wobei sich Überschrift und Haupttext oft als, jedenfalls im Sinne der angestrebten Konzisität, überflüssige Verdoppelung erweisen. Die Überschrift dient dazu, den jeweiligen Einzeltext unter dem thematisch treffenden Stichwort im Register bzw. Überschriftenverzeichnis am Ende des Bandes leicht auffinden zu können. Rozanovs Texte dagegen haben keine Überschriften. Die in Klammern unter dem Text nachgelieferten Subskriptionen geben in keinem Fall das Thema des Texts an, sondern halten die Umstände (Zeit, Ort, Initiation) der Textentstehung fest. Es entsteht der Eindruck eines Bilds in einer Ausstellung: Unter dem Block des Haupttexts ist die kleine Tafel mit dem Titel und der Entstehungsbezeichnung angebracht; durchaus vorstellbar wäre es, daß Rozanov jeden seiner einzelnen Texte mit seinem Namen signiert hätte⁶²¹.

⁶¹⁸Šestov 1971, 9.

⁶¹⁹Überliefert von Remizov in Baranova-Šestova 1983, 89.

⁶²⁰Šestov 1975.

⁶²¹Rozanovs Verfahren einer Verweigerung von Titeln und sein Ersetzen von Überschriften durch kleine, in Klammern gedruckte Unterschriften ist ein im Impressionismus auch in anderen Medien zu beobachtendes Verfahren. So hat Claude Debussy die Titel seiner *Préludes* nicht über den Stücken, sondern nach dem finalen Doppelpunkt in kleinen Kursiven angebracht, um den Spielern nicht durch den Titel in seiner Assoziationsfreiheit einzuschränken. Die Tradition der romantischen Programmmusik wird so

Das Inhaltsverzeichnis von *Uedinennoe* weist schließlich nur mehr die alphabetisch geordneten Textanfänge nach, die kaum auf das „Thema“ des Kurztexts schließen lassen. Bei Šestov wie bei Nietzsche (in *Menschliches, Allzumenschliches*) bleibt auch die Großgliederung der Aphorismen in mehrere, thematisch geordnete Aphorismengruppen oder „Kapitel“ erhalten, wenngleich die beiden „Teile“ von Šestovs *Apošeos bezpočvennosti* keine thematischen Überschriften mehr tragen; wie in Rozanovs *Ėmbriony* findet sich nur eine durchlaufende Numerierung der Texte, die nicht Zusammengehöriges zumindest in eine (z. B. didaktisch günstige) Reihenfolge, gleichsam in eine „Etüdensammlung“, integriert⁶²². In dieser Sammlung fehlen auch bei Šestov die Überschriften für die einzelnen Aphorismen – die Textanfänge sind dagegen immer bereits eindeutig auf den Inhalt des Texts bezogen. Auch das Inhaltsverzeichnis bietet nicht ein alphabetisches Register der Textanfänge, sondern eine Auflistung, die der Anordnung der Aphorismen im Buch folgt.

Selbstverständlich ist Šestov – wie Rozanov – daran gelegen, eine spezifische Qualität des Nietzscheschen Denkens in der Russischen Kultur für sich zu beanspruchen und dabei auf den Unterschied zum „Nietzscheanismus“ des frühen Symbolismus, vor allem Merežkovskijs, zu verweisen. Letzterer übernahm von Nietzsche vor allem die programmatischen Begriffe der „Dekadenz“ und des „Amoralismus“, das Interesse für die (griechische) Tragödie und das Gesamtkunstwerk, ebenso wie die maniert und „antigriechisch“ stilisierte Prosa von *Also sprach Zarathustra*. Während sich Šestov auch explizit auf den Aphoristiker Nietzsche und seine formalen Leistungen beruft, mißtraut Rozanov Nietzsche gerade als aphoristischem Schriftsteller, der in seinem Rückzug aus der Metaphysik auch dem neu entstandenen, kritischen Denken einen neuen Ausdruck eröffnet habe.

Šestov bezeichnet die Aphoristik als Chance einer neuen „Darlegung“ (izloženie) von Gedanken, d.h. einer Darstellung, die sich vom Argument löst und neue Bedeutungen aus der kontrastiven Kombination von nicht zusammengehörigen Einzelteilen erzeugt. Diese Teile sind ausgelegt wie die Einzelteile eines riesigen Puzzles. Sie fügen sich nicht spielerisch, sondern kritisch zusammen. Sie gruppieren sich durch den thematischen Bezug aufeinander, immer unter dem Vorbehalt, daß die meisten Teile für das Bild, das der individuelle Rezipient zusammensetzen will, vielleicht gar nicht brauchbar sein können. Das vollendete Bild des aphoristischen Ganzen bleibt ein immer wieder anders zu restituierendes Fragment, zu dem alle Teile mit gleichem Recht herangezogen werden können. Der Aphorismus kennt ebensowenig einen verworfenen wie einen endgültig gerechtfertigten.

der Gefahr ihrer Semantisierung durch Konvention entzogen, aber dennoch erhalten; vgl. Boulez 1979, „Debussy, Claude“. Zur Semantik von Bild und Ausstellung vgl. Rozanov 1990c, 257ff.

⁶²²Vgl. Sukač in Rozanov 1990, 862, der *Ėmbriony* dem „zamyšl 1912 g. nesobrannyh etjudov“ (Plan einer Ausgabe der noch nicht gesammelten Etüden von 1912) zuordnet. Es ist nicht auszuschließen, daß auch die Anzahl der Einzeltexte wiederum selbst bedeutungshaft ist. Daß *Ėmbriony* aus genau einundzwanzig Einzeltexten bestehen, läßt sich jedoch kaum auf Zahlensymbolik oder eine Zahlenmagie der Vollständigkeit zurückführen, wie sie in postmodernem Kontext z. B. bei J.-F. Lyotard (*Le différend*) oder in den Filmen von P. Greenaway (*Drowning by Numbers*) zu finden ist. Für Rozanovs *Ėmbriony* schlage ich jene dekonstruktive allegorische Deutung vor, die M. Pasley bereits 1969, 17ff zur Aufhellung von Kafkas Erzählung *Elf Söhne* herangezogen hat und dort als „Mystifikation“ bezeichnet: Die einzelnen „Embryonen“ sind jeweils Kurzfassungen, mystifizierte Kurzbeschreibungen, auf das wesentlichste reduzierte Kernaussagen von Rozanovs wichtigsten, bis zur Jahrhundertwende (1899) entstandenen Texten. Dies läßt sich überzeugend am Band *Religija i kul'tura* nachvollziehen, der durch die *Ėmbriony* abgeschlossen wird. Geht man vom letzten Text der *Ėmbriony* aus (Nr. 21), kann man diesen auf den letzten vor der Sammlung *Ėmbriony* im Band aufgeführten Text, „Nečto iz sedoj drevnosti“ beziehen usf. Die ersten Nummern der *Ėmbriony* beziehen sich dagegen auf die „positivistischen“ Texte Rozanovs der achtziger Jahre, also auf *O ponimanii*, „Organičeskij process i tehničeskaja pričinnost“ usf. Eine genaue Zuordnung, im Sinne einer eindeutigen „Mystifikation“ dürfte jedoch kaum möglich sein, da Rozanov bereits im Laufe der neunziger Jahre mehrere Texte mehrfach umgearbeitet oder auch miteinander verschmolzen hat. Unzweifelhaft ist jedoch, daß *Ėmbriony* aphoristische Schlagzeilen zu allen Themen bietet, die Rozanov bis zur Jahrhundertwende bearbeitet hat.

tigten Gedanken. Der Aphorismus aus dem Abfalleimer hat dasselbe Recht auf Bedeutsamkeit wie der Text, der in einen später veröffentlichten Text oder in eine geschlossene Form (etwa den Roman) aufgenommen wurde⁶²³.

Rozanov schickt im Gegensatz zu Šestov seinen Kurztexten kein programmatisches Vorwort voraus, das den Kurztext poetisch und philosophisch zu rechtfertigen sucht. In seinen *Èmbriony* verweist nur die poetische Selbstproblematisierung auf das mit ihnen verbundene Problem. Und Rozanov schließt auch dieses Problem von vornherein aus der Poetik des Textes aus und erklärt es zu einem Problem der Handlungstheorie. Auf die Formfrage erteilt Rozanovs Text eine zweifache Antwort: die seiner eigenen Form und die "Handlungsanweisung" (*bytovoj otvet*).

1 «Что делать» – спросил нетерпеливый петербургский юноша. – Как что делать: если это *лето* – чистить ягоды и варить варенье; если *зима* – пить с этим вареньем чай.

2. Западная жизнь движется по законам лирики, наша до сих пор – в формах эпоса; но некогда и мы войдем в формы лирики.

Вопрос Чернышевского, поставленный в заглавии его романа, есть вопрос существенно лирический, не современный; ему может быть дан только бытовой ответ: делать нужно то, что было делалось вчера. [...]

4. Совершенство формы есть преимущество падающих эпох.⁶²⁴

1. „Was tun?“, fragte ein ungeduldiger junger Mann aus Petersburg. – Das sollte er tun: wenn es *Sommer* ist, putzt man die Beeren und kocht Marmelade ein; wenn es *Winter* ist, trinkt man den Tee zu dieser Marmelade.

2. Das westliche Leben bewegt sich nach den Gesetzen der Lyrik, das unsere bis heute in den Formen des Epos; doch irgendwann werden auch wir zur Form der Lyrik vordringen.

Černyševskijs Frage, die im Titel seines Romans gestellt ist, ist eine wesensmäßig lyrische und keine aktuelle; darauf kann auch nur eine Handlungsanweisung antworten: man muß das tun, was eben auch gestern schon getan worden ist. [...]

4. Die Vollkommenheit der Form ist der Vorzug untergehender Epochen.

Rozanov hat nicht versucht, seine Anschauungen innerhalb eines geschlossenen Gebäudes vorzuführen; sie verweigern sich der Geschlossenheit. Sie sind ohne Pointe und finales Moment, ohne kadenzierenden Abschluß. Zahlreiche Kurztexte, aber auch ganze Zeitungsartikel beginnen oder/und enden mit den drei Pünktchen⁶²⁵. Manche verzichten auch auf diese graphische Markierung einer unvollständigen Syntax und setzen mitten im Satz ein bzw. brechen mitten im Satz ab. "Embryonen" sind immer noch in der Entwicklung. Die Formate von Rozanovs Büchern und teilweise mehrbändigen Sammlungen deuten jedoch auch an, daß ein solches geschlossenes Gebäude existieren müßte, nicht jedoch, daß es so und mit solchen disparaten Materialien verfüllt sein müßte⁶²⁶.

⁶²³In einer seiner Aufzeichnungen hat Gogol den Grundriß oder die Idee der von ihm geplanten „Toten Seelen“ hingeworfen [...] Erstaunlich ist es, erschütternd, wie diese Aufzeichnung, die Gogol in den Papierkorb geworfen hatte und von Tichonrawow wieder herausgefischt wurde, nicht nur jene Szene, über die wir heute weinen, zutiefst ausdrückt, sondern auch bis in alle Einzelheiten umreißt. O unser Prophet mit seinen „unsichtbaren Tränen“ – o du, unser Weissager!“ (Rozanov 1963, 41f)

⁶²⁴Rozanov 1979, 239; auch in 1990c, 248.

⁶²⁵Vgl. z.B. Rozanov 1990, 112; 191; 283; 291; 444.

⁶²⁶Um einen historischen Kode zu konservieren und gleichzeitig politisch lesbar zu machen, schlug Foucault eine Archäologie vor, die aphoristische Einzelteile auf ein demonstrativ beliebiges Rekonstruktionsmodell aufklebte, das sich selbst nur als Index auf das gemeinte verlorene Vollkommene ("episteme") verstand. Das eigentlich Konservative gab Foucault zwar so preis, doch läuterte er es zu einer Utopie, die das Optimum des vom Konservativen an uns Herangetragenen aufzuzeigen verstand. Damit steht Foucault am Schnittpunkt zwischen einem politischen Konservativismus (der sich bei ihm auch des Marxismus schon bemächtigt hat) und einer reaktionären Romantik der französischen Tradition (de Maistre, Chateaubriand), die auch Rozanov und Rozanovs Vorbilder prägte. Es ist deshalb möglich, in Rozanovs späten Werken die Verwirklichung jenes eben auch konservativen Impetus des Poststrukturalismus zu sehen, die in Deleuze/Guattaris Forderung nach einer "kleinen Literatur" zum bis heute nicht wieder so radikal eingelösten Manifest wurde.

Rozanovs politischer Publizistik entstammen zwar argumentativ minutiös ausgearbeitete Traktate, wie er sie etwa bei Belinskij oder Leont'ev untersucht hat, doch treten sie nicht selbständig in Erscheinung, sondern werden z.B. in einer Fußnote eingefügt⁶²⁷. In ihrer Kritik an Merežkovskijs (historisch-politischen) Romanen sind Rozanov und Šestov einig, daß es unmöglich ist, aktuelle politische Anschauungen weiterhin in Form von Romanen bzw. Romanzyklen zu präsentieren, wie bei Dostoevskij oder Černyševskij. Der Roman erscheint ihnen als literarischer Ausdruck einer Epoche der Verbürgerlichung und damit eine Manifestation des Antifeudalismus. In seiner Interpretation Gogol's ist Rozanov der erste, der die gesamte realistische russische Romanliteratur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Zurückweisung von Gogol's *Mertvye duši* begreift. Bereits Gogol' hat in *Mertvye duši* die Unmöglichkeit der Adaption des bürgerlichen Romans auf Rußland durch sein Scheitern statuiert⁶²⁸. Er leistet damit eine paradoxe Didaxe, welche die ihm nachfolgende realistische Literatur vergeblich zu widerlegen sucht. Gogol's Intention sei nicht realistisch, sondern auf die Destruktion des realistischen Weltmodells hin ausgerichtet gewesen. Der Roman ist also bereits zu Beginn des Realismus historisch ebenso suspekt wie er dann durch das Werk der Realisten in seiner Unmöglichkeit offengelegt wird⁶²⁹. Rozanov ist der erste, der darauf hinweist, wie Dostoevskij selbst den Roman als für die konservative Botschaft nicht mehr adäquate Gattung hinter sich läßt und zur Lehrparabel weiterentwickelt. Und konsequenterweise sieht Rozanov in seiner Dostoevskijinterpretation vom Romanschriftsteller, vom Roman-kontext, von Romanform und Romanarchitektur auch vollkommen ab und behandelt die *Legenda o velikom inkvizitore* nicht als Hervorbringung der Kunst, sondern als Dokument der literarpsychologischen Wirklichkeit, aus der erst in einer späteren Stufe Kunstwerke (z.B. der Romankontext) erzeugt werden⁶³⁰. Rozanov bewundert nicht die Meisterschaft des Romanciers, sondern die "Kraft" Dostoevskijs, die Zerstörung des Romans i n n e r h a l b der Genreform des Romans zu projektieren⁶³¹.

"Rozanov war sich darüber, daß er eine neue Form gefunden hatte, sehr wohl im klaren", schreibt K. Schlögel⁶³². Trotzdem streicht Rozanov diese Qualität seiner Werke nicht besonders heraus. Er empfand sein Schreiben formal als unzulänglich, auch hinsichtlich einer "Talentierteit" und "Klarheit", die er sich selbst durchaus attestierte⁶³³. Rozanov hielt viel auf seine Anschauungen (mysli, ideja, izobretenija), doch betrachtete er seine formalen Qualitäten bestenfalls als gelungene Anpassung an die Umstände, weniger als literarhistorische Leistungen. Wenn sich Rozanov nicht über die verführerische "Effizienz" (udačnost') seiner Formführung bewußt war, so verfügte er doch nicht frei über deren provokante Wirksamkeit und Unverwechselbarkeit, sondern war gezwungen, sie auch in die publizistischen Diskurse (den Markt) seiner Zeit einzupassen. Doch hat sich Rozanov nie als Anführer einer philosophischen oder publizistischen Avantgarde verstanden und, etwa wie Šestov, die Neuordnung der russischen philosophischen Tradition auf der Basis einer „tabula rasa“ angestrebt. Während Šestov oder auch Merežkovskij bereit waren, ihre Ansichten in speziellen Gruppen von Anhängern auch als persönlich auftretende Führer einer geistigen Bewegung zu organisieren, hat Rozanov weder die

⁶²⁷Mirsky II, 423: "[...] the passage on Vladimir Soloviev (from the point of view of style, one of the greatest achievements in Russian prose since Avvakum), characteristically contained in a footnote to one of Strakhov's letters."

⁶²⁸Vgl. Rozanov 1990b, 228ff; vgl. dazu auch Mirsky I, 419.

⁶²⁹Vgl. Rozanovs Interpretation des Epilogs von Dostoevskijs *Podrostok*, seine Kritik an den Romanen des ansonsten so verehrten Leont'ev und schließlich an Tolstojs *Voskresenie*; vgl. 1990c, 181f; 228; 317ff.

⁶³⁰Rozanov 1990b, 39f.

⁶³¹Vgl. Rozanov 1990c, 181f.

⁶³²Schlögel 1988, 128.

⁶³³Vgl. Rozanov 1989c, 211.

Bildung einer Schule verfolgt, noch stilistische Adepten gefördert. Rozanov hat sich auf keine Poetik des Fortschritts bezogen, wie er auch sonst den Gedanken des Fortschritts als Ausdruck der "Dekadenz" und des idealistischen Größenwahns verurteilte⁶³⁴. Ein Anspruch auf die Spitzenstellung innerhalb einer Konkurrenz von Künstlern und Intellektuellen, wie er programmatisch im Futurismus oder Akmeismus gipfelt, wird von Rozanov destruiert. Die Stellung des "Führers" (vožatyj bzw. vožd) ist in Rozanovs System mit derjenigen des Künstler oder Intellektuellen nicht vereinbar. Rozanov weist jedoch deutlich darauf hin, daß der Intellektuelle innerhalb der russischen Kultur traditionellerweise trotzdem entweder Angehöriger des mittleren und niedrigen Adels oder der Geistlichkeit ist. Dies steht in strengem Gegensatz z. B. zur deutschen Kultur, in welcher der Intellektuelle fast immer Kleinbürger ist, wobei Rozanovs Beispiele seine Typologie verdeutlichen: Der "verfluchte Gutenberg", der "arme Augustinermönch Luther", der "Kleinbürger Nietzsche". Während der Kleinbürger durch seine intellektuellen Befähigungen in die Welt und damit auch zur Macht drängt, besitzt der Adelige bereits seine Herrschaft. Seine intellektuelle Tätigkeit ist dabei Nebenerwerb und fußt nicht auf einem professionellen Ehrgeiz, sondern viel eher auf einer intellektuellen Gabe, die als göttliches Geschenk nicht ganz vernachlässigt werden darf. Der „russische“ Intellektuelle ist unabhängig von Moden und beteiligt sich nicht am Wettbewerb; der „deutsche“ Intellektuelle organisiert einen Markt, auf dem verschiedene Moden miteinander konkurrieren, wobei die Kunst darin besteht, eine neue Mode vorauszusagen oder selbst zu machen.

Rozanov als Kritiker reagiert sehr scharf auf intellektuelle Moden und auf den Versuch, einer Entwicklung bereits voraus zu sein⁶³⁵. Andererseits wirbt auch Rozanov für einen bestimmten Stil, der den gesamten Bereich der Kunst und des Lebens umfassend regelt und stilisiert. Er propagiert ein restauratives Zurück-Zu, das selbst keinesfalls eine Mode, ein vorübergehender Stil sein wollte – und gerade deshalb auch durch die Form der Propaganda davon ausgehen mußte, eine ganz besondere Neuheit zu sein. Auch die "Häuslichkeit" (domašnost') ist eine umfassend stilisierte Anti-Mode, die sich nicht nur ästhetisch, die sich nicht durch den Gewinn, sondern durch den Verzicht auszeichnet. Pascals Bemerkung, alles Unglück der Welt rühre daher, weil der Mensch nicht zuhause bleiben könne, wird bereits früh von Rozanov aufgegriffen.

Divertissement. – Quand je m'y suis mis quelquefois, à considérer les diverses agitations des hommes, et les périls et les peines où ils s'exposent, dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, non sortirait pas sur pour aller sur la mer ou au siège d'une place. On n'achètera une charge à l'armée si cher, que parce qu'on trouverait insupportable de ne bouger de la ville; et on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir.⁶³⁶

⁶³⁴Vgl. Rozanov 1979, 239. Daran knüpft Rozanov auch den Gedanken eines notwendigen Untergangs von Kulturen durch die formale Vollendung: "Совершенство формы есть преимущество падающих эпох." (Die Vollkommenheit der Form ist ein Vorteil untergehender Epochen.) Hier nimmt Rozanov einen rigoristisch nietzscheanischen Standpunkt ein, der sich gegen Konzeptionen wie Spenglers *Untergang des Abendlands* oder Huizingas *Herbst des Mittelalters* deutlich absetzt. Vgl. hierzu auch die Bemerkungen bei Grübel 1993b, z.B. 200f zur Epistemologie des "Phönix"-Motivs.

⁶³⁵Vgl. Rozanov 1990, 249f.

⁶³⁶Pascal 1972, 66 (ed. Brunschicg No. 139). Vgl. "Paskal", eine Rezension, die Rozanov 1889 zur Ausgabe Paskal', V., *Mysli*. SPb. 1889. verfaßt, aber nicht veröffentlicht hatte (Heute in CGALI, fond 419, opis 1, ed.chr. 42, 1-15). In seinen späteren Werken kommt Rozanov immer wieder auf Pascal als formales und ideologisches Vorbild seiner Arbeiten zu sprechen; vor allem versuchte er zeitlebens, seinen Pascalessay zu publizieren, auf den er noch in *Opavšie list'ja* mit Stolz verweist. Rozanov ist gerade auf dieser Ebene auch deshalb stolz, weil er eine spätere intellektuelle Mode (vgl. die Bedeutung Pascals für Florenskij) als erster vorweggenommen hat; vgl. Rozanov 1990, 494.

Pascals These und ihre Konkretisierungen, z.B. in den Romanen Dostoevskijs, regen Rozanov zu Schlußfolgerungen oder Resumés an. Am Anfang eines dialektischen Prozesses steht die thesenhafte Behauptung, die Statuierung eines bestimmten Gesetzes. Auf der zweiten Stufe folgt diese Überprüfung dieser Behauptung im Lebenstext bzw. auf der Ebene der Spannung von Geschehen, Charakteren und Geschichte in Romanen, Tragödien usf. Erst auf dieser Stufe einer vollständigen Vertextung beginnt die Arbeit des Denkers Rozanov. Er überprüft das vorliegende Material theoretisch-kritisch und persönlich – d.h. existentiell und empirisch – erst dann stellt er seine Schlußfolgerungen zur Debatte.

Pascals Text ist eine Sammlung von Notizen und Exzerpten aus eigenen Vorarbeiten, deren formaler Charakter durch zwei Aspekte beeinflusst ist. Einerseits verfolgte Pascal den Plan eines vollständigen Werks, das wegen seiner Krankheit und dem frühen Tod unvollendet blieb, andererseits behinderte Pascals eigener Zweifel an der Sinnhaftigkeit von Literatur, sein jansenistisches Sündenbewußtsein die Ausarbeitung oder gar Publikation so privater Notizen. Diese Ambivalenz des Unvollendeten wird noch durch den selbst wiederum probabilistischen Zugriff verschiedener Herausgeber auf die vorhandenen Textkonvolute. Der Lebenstext in all seinen Schwierigkeiten mit der Formalisierung spiegelt sich im existentiellen Status des aphoristischen Denkens. Die Form als Präsentation ist nicht das, sondern nur ein Ergebnis einer posthumen bzw. als posthum stilisierten Herausgabe des Denkens, dessen ausschließlich selbstverständliche Existenz selbst wiederum durch diese Herausgabe verletzt ist. Es finden sich wenig explizite Bemerkungen im Werk Rozanovs, mit denen er die Tradition eines Pascal, Novalis, Schopenhauer bewußt aufgreift. Doch ist gerade dieses Verschweigen der eigenen formalen Tradition ist ein typisches Merkmal der Rozanovschen Publizistik. Hier existiert eine Form der Zusammengehörigkeit von Texten, die nicht durch pragmatische Paradigmata geprägt ist, sondern vielmehr durch eine in der prinzipiell und auf jeder Ebene unvollendeten Textform manifestiert wird. So ist Pascal ein Beispiel für einen "Mystiker", der sich durch seine Zurückhaltung und Verschwiegenheit auch im Unvollendeten seine Existenz bewahrt, weil es ein integeres Gesamtgebäude (ständischer Staat, Religion, Moral) gibt, auf die er sich bezieht. Dagegen steht die "kleinbürgerliche" Tradition, die dem Unvollendeten mißtraut und an seine Stelle den Fortschritt und eine genau ausgearbeitete „positive Philosophie“ setzen will.

Самое презрение к уму (мистики), т.е. к мещанину, имеет что-то на самом конце своем - мещанское. «Я такой барин» или «пророк», что «не подаю руки этой чуйке». Сказавший или подумавший так со ipso обращается в псевдо-барина и лже-пророка.]

Настоящее господство над умом должно быть совершенно глубоким, совершенно в себе запятанным; это должно быть субъективной тайной. Пусть Спенсер чванится перед Паскалем. Паскаль должен даже время от времени назвать Спенсера «вашим превосходительством» – и вообще не подать никакого вида о настоящей мере Спенсера.⁶³⁷

Die Verachtung des Verstands selber (die Mystiker), d.h. den Kleinbürgern gegenüber hat *letztenendes* etwas kleinbürgerliches *an sich*. „Ich bin ein solcher Gutsherr“ oder „Prophet“, daß „ich einem solchen Spinner überhaupt nicht die Hand gebe“. Wer so etwas sagt oder so denkt, wird „so ipso“ ein Pseudo-Gutsherr und Lügenprophet.

Eine wirkliche *Herrschaft über den Verstand* muß vollkommen tief, vollkommen in sich selbst versteckt sein; sie muß ein subjektives Geheimnis sein. Soll sich doch Spenser gegenüber Pascal brüsten. Pascal kann Spenser sogar von Zeit zu Zeit „Euer Hoheit“ nennen – ohne die tatsächliche *Bedeutung* Spensers auch nur anzudeuten.

Auch Schopenhauer, als der große „häusliche“ Philosoph des 19. Jahrhunderts, den Strachov in Rußland bekannt gemacht hatte, ist für Rozanov nur in Hinblick auf seine

⁶³⁷Rozanov 1990, 178.

formalen Defizite von Interesse⁶³⁸. Neben der Welt der pietistischen Häuslichkeit und des grüblerischen Pessimismus, steht auch für Rozanov diejenige der Großstadt. Die Öffnung des Häuslichen durch Freunde und Gesellschaften, die Welt der Ausstellungen und des Theaters. Rozanov faßte einen Teil seiner Artikel über diese Welt der Öffentlichkeit unter dem Titel *Sredi chudožnikov* (Unter Künstlern) zusammen. Rozanov lebt als Künstler "unter Künstlern"⁶³⁹. Er liebt Musik und Tanz. Er bewundert die *Balletts russes*, namentlich die große Isadora Duncan⁶⁴⁰, hörte sich gern Šaljapin in der Oper und im Konzert an: Šaljapin wird zur Verkörperung des griechischen Helden, wenn er als Archill, des alttestamentarischen Helden, wenn er in Saint-Saëns *Samson et Dalila* auftritt, und sei es nur im Frack in einer konzertanten Aufführung. Rozanov bevorzugt am Musikalischen und Dionysischen das Grazile, das Rasant-Virtuose und das Tänzerische. Die Ausschweifung des Dionysischen ist die Voraussetzung für die Rückkehr in das geordnete Leben der Häuslichkeit, ist die Befruchtung mit neuen Ideen und Gedanken, die dann zu "Embryonen" ausreifen und wiederum neues Leben hervorbringen.

R. Grübel⁶⁴¹ interpretiert dagegen ausgehend von den *Èmbriony* alle Kurztexte Rozanovs als physiologische Hervorbringungen, mit deren Hilfe sich eine sexualpsychologische Analyse Rozanovs bewerkstelligen läßt. Die *Èmbriony* sind jene vom Autor selbst wieder dekonstruierten und moralisch zensurierten Produkte von Rozanovs Diskurs, die zu einer psychopoetischen Lektüre auffordern. Rozanov scheint im Laufe seiner Arbeit mit der aphoristischen Form den Prozeß der Zerstörung eben dieser Formen dargestellt zu haben. Formen, die zu Anfang noch hoffnungsvolle Embryonen waren, werden schließlich durch ihre Weiterentwicklung, ihr Wachstum zersetzt; sie werden als abgefallene Blätter im Wind abgetrieben. Der Autor trägt bereits mit dem "Embryonen" seiner noch zu schreibenden Werke die Särge dieser zukünftigen Literatur. Die *Èmbriony* sind so für

⁶³⁸ A.L. Crones Behauptung, es sei "one of these «fictions»", daß Rozanov behauptet habe, "that he had never read certain seminal thinkers such as Hegel and Schopenhauer", ist falsch (Glatzer-Rozenthal 1986, 98; das „Argument“ wiederholt auch Hagemester 1989, 213). Rozanov spricht lediglich von seinen Schwierigkeiten, seinem Widerwillen bei Studium der Werke etwa Schopenhauers. Zwei Thesen sind dabei von besonderem Interesse. Rozanov meint, der Inhalt von Schopenhauers philosophischem Hauptwerk, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, lasse sich auf den Titel reduzieren. Der ausführlich und doch antisystematisch argumentierende Philosoph Schopenhauer wird sogar in Parallele zur Biedermeierlichkeit der reinen Willensplanungen des Oblomov-Typs gesetzt. Die Begegnung mit Schopenhauer faßt Rozanov in einem Schopenhauers Selbsthaß würdigen Resümee zusammen: "He будь Шопенгауэра, мне может было бы стыдно: а как есть Шопенгауэр, то мне «слава Богу»." (Rozanov 1990, 125: Gäbe es Schopenhauer nicht, hätte mir [einiges] peinlich sein müssen: „Gott sei Dank“ für mich, daß es Schopenhauer gibt.). In einer weiteren These charakterisiert Rozanov das Interesse an Schopenhauer als Kennzeichen für die Generation Strachovs und Grigor’ev, gegen das er sich im Sinne der Selbständigkeit verwahren habe müssen; vgl. Rozanov 1990, 216; 219.

⁶³⁹ Vgl. vor allem in Rozanov 1914b, 31 - 45; 240 - 256; 435 - 440; 450 - 454; 478 - 484.

⁶⁴⁰ In Rozanov 1914b, "Tancy nevinnosti" (Tänze der Unschuld). Rozanov war avantgardistischen Entwicklungen in der Kunst gegenüber wenig aufgeschlossen. Umso bemerkenswerter ist die Begeisterung für den freien Ausdruckstanz der I. Duncan. Rozanov schnte sich, angeregt durch ihre Choreographie, nach einer Religion des Tanzes, einer getanzten Religion, deren Ausdrucksfähigkeit er im Christentum vermißte. Es ist ein Tanz, in dem größte Ekstase und unbedingte Reinheit zur Absolution zusammenwirken: "Я начну великий танец молитвы. С длинными трубами, с музыкой, со всем: и все будет дозволено, потому что все будет замолено. Мы все сделаем, потому что после всего поклонимся Богу. Но не сделаем лишнего, сдержимся, никакого «карамазовского»: ибо в «танцах» мы будем помнить Бога и не захотим огорчить Его." (Rozanov 1990, 122f: Ich werde den großen Tanz des Gebets beginnen. Mit langen Posaunen, mit Musik, mit allem: Und alles wird erlaubt sein, weil alles ins Gebet versunken sein wird. Wir machen alles, denn nach allem beten wir Gott an. Doch wir machen nichts überflüssiges, wir halten an uns, nichts „Karamazovsches“: denn in den „Tänzen“ werden wir Gottes eingedenk sein und Ihm nicht Kümmernis schaffen.)

⁶⁴¹ Vgl. Grübel 1992, 150ff. Grübel verweist (ebd., 166) vor allem für *Opavšie list’ja* auf eine prämarcksche physiologische Vorstellung der "Metamorphose der Pflanze", auf den Arbor mundi und bringt auch C.G. Jungs Vorstellung von Arche-Symbolen in seine streng auf den biographischen Autor fokussierten Untersuchungen. Nun sind aber abgefallene Blätter, ob symbolisch oder nicht, bereits vom organischen Prozeß, vom Leben abgestoßene Elemente. Sie sind winterliche Schutzdecken für Schlangen und Igel, Nahrung, Humus; eben dadurch werden sie Kulturgegenstände.

ihren Erzeuger die konsequente Realisation der in ihnen konstatierten und manifest werdenden Dekadenz. Der Wind "trägt die Blätter herbei" (neset listy); die Frage nach dem Tod gilt es zu "ertragen" (nesite); die Literatur wird von einem mit ihr Schwangeren "ausgetragen" (nesu literaturu):

Несите, несите, братцы: что делать – помер.⁶⁴²

Ertrags, ertrags, Brüder: Das „Was tun“ ist verstorben [Was tun, er ist gestorben.].

Несу литературу как гроб мой, несу литературу как печаль мою, несу литературу как отвращение мое.⁶⁴³

Ich trage die Literatur wie meinen Sarg, ich trage die Literatur wie meine Trauer, ich trage die Literatur wie meinen Widerwillen.

Die Literatur ist die Selbstdekonstruktion zu Lebzeiten. Was vom Autor, von seinem "Geist" oder "Verstand" (um), von seinem Denken bleibt, ist die Form des Sargs, der Traueranzug und die physiognomische Geste des Selbsthasses, des toten Antlitzes. Von diesem Ansatz der Physiologie wird es möglich, auch die Literatur anderer bereits in ihrem embryonalem Zustand zu dekonstruieren. Der sterbende Tolstoj wird wieder zum Kind als er Haus und Familie verläßt. Er bleibt der geniale Schriftsteller, doch es fehlt ihm grundsätzlich an Verstand.

Толстой был гениален, но не умен. А при всякой гениальности ум все-таки «не мешает». ⁶⁴⁴

Tolstoj hatte Genie, doch nicht Verstand. Und bei aller Genialität, kann doch trotzdem der Verstand „nicht schaden“.

Rozanov hat Tolstoj als Person nicht geschätzt. Die Kritik an Tolstojs Dummheit dient jedoch nicht dazu, Eigenlob herauszustreichen. Rozanov bleibt sich selbst gegenüber distanziert, ja selbstironisch. Alle positiven Urteile sind entweder schlicht oder versteckt. Dagegen spiegelt jede Kleinigkeit den Blick, den man auf sie wirft; jede Kleinigkeit hat so ihre eigene Physiognomie, nach der die unmittelbar beurteilt wird. Den Adel trägt man ins Gesicht geschrieben⁶⁴⁵. Rozanov glaubt, daß sich der denkerische Verstand (um) im Gesicht spiegelt. Lavaters Versuche einer aufgeklärten Wissenschaft der Physiognomik führen in Rußland nicht zu einer bürgerlichen Tradition der Physiognomie⁶⁴⁶. Karamzins Kontakt zu Lavater lenkt auch das Interesse seiner späteren Freunde auf die Physiognomie. Rozanov weist darauf hin, daß Pogodins besonders Interesse der Physiognomie entgegengebracht habe und hebt die zutreffenden Diagnosen Pogodins als Qualität seiner konservativen Lebensanschauung hervor; mit Pogodins physiognomischen Urteilen läßt sich eine "Kulturchronik des 19. Jahrhunderts" (Kul'turnaja chronika obščestva i literatury za XIX vek) schreiben⁶⁴⁷. Rozanov bezieht diese physiognomische Qualität auch in seine Lektüre ein und vergleicht somit die „formale“ Qualität Pogodins mit der von J.S. Mill (und dessen positivistischer Anthropologie).

⁶⁴²Rozanov 1990, 128.

⁶⁴³Rozanov 1990, 214. Vgl. auch Hansen-Löve 1989.

⁶⁴⁴Rozanov 1990, 178.

⁶⁴⁵"Ihren Stammbaum, Arabella/ den tragen Sie in Ihr Gesicht geschrieben!" Das läßt H.v. Hofmannsthal seinen Mandryka (dem kräftigen, von der Dekadenz nicht angekränkelten landadeligen Slaven) im zweiten Akt der *Arabella* als höchstes Lob für die verarmte, aber aus altem Adel stammende Umworbene jubeln; Hofmannsthal 1979, 456.

⁶⁴⁶Vgl. in Rußland das Interesse gerade der auf Karamzin zurückgehenden konservativen Tradition und für die wissenschaftliche Untersuchung des „Gesichts“ der ständischen Schichtung; vgl. dazu Ju. Lotmans Aufsatz "Kuda moţet zavesu fiziognomika" (Wohin Physiognomie führen kann) in seiner Karamzinbiographie 1987, 86-99.

⁶⁴⁷Vgl. Rozanov 1979, 68ff.

Сравнивал портрет Д.С. Милля с Погодиным. Какое богатство лица у второго и бедность лица у первого.

Все таки русская литература как-то несравненно колоритна. Какие характеры, какое чудачество. Какая милая чепуха. Не вернусь ли я когда-нибудь к любви литературы? Пока ненавижу.

(за уборкой фотогр. карточек, студентом накупленных)

Ich verglich ein Porträt von J.S. Mill mit dem von Pogodin. Welcher Reichtum des Gesichts bei zweiterem und welche Armut des Gesichts bei ersterem.

Alles in allem hat die russische Literatur unvergleichliches Kolorit. Welche Charaktere, was für Sonderlinge. Was für ein rührender Unsinn. Ob ich nicht doch einmal zur Liebe zur Literatur zurückkehre? Bis jetzt hasse ich sie noch.

(Beim Aufräumen von Porträtpostkarten, die ich als Student gekauft habe)

Als Student hat Rozanov die Fotopostkarten jener Idole erworben, die er nun im Jahr 1912 betrachtet. Daß die Physiognomie im naturwissenschaftlichen Verständnis Unsinn ist, weiß auch Rozanov – und doch ist sie ihm ein für die russische Literatur, für ihre „Charakterologie“, für ihre Ethik im 19. Jahrhundert selbst typisch; sie ist "liebender Unsinn" (milaja čepucha). An sie knüpft, wenn überhaupt, eine erneuerte Liebe zur Literatur an, eine spontane Liebe zur publizistischen Tradition.

Die physiognomische Betrachtungsform verwickelt sich in Widersprüche und steigert sich bis in groteske Formen. Aus den Fotopostkarten werden Karikaturen. Rcy mutiert zu Gregor Samsa:

Рцы точно без рук и без ног. Только голова и живот.

Смотрит, думает и кушает.⁶⁴⁸

Rcy ist wirklich arm- und beinlos. Nur Kopf und Bauch.

Er schaut, denkt und ißt.

Doch die Physiognomik besitzt auch gerechte Züge, die Rozanovs konservativem Konzept entsprechen. Das Gesicht kann, außer durch eine wiederum durchschaubare Larve, nicht verstellt werden. Jedes Gesicht entspricht, wie Franz v. Baader es formuliert hat, einem idealen *Urbild der Menschheit*. Die Physiognomik ist unhintergebar. Sie ist ein Morphologie der Charaktere und damit des Ethos – ein Gegenpol zu einer in jedem Sinne fälschbaren und äußerlichen, nur nach Wohlstandskategorien geordneten Kleiderordnung, welche die Rangordnung eines wahren Adels durchbricht. Rozanov sieht in den Qualitäten der Physiognomien seiner Umgebung Urteile über diese entstehen, die sich im Nachhinein als richtig erweisen; und Rozanov beobachtet sich dabei, wie er diese richtigen Urteile unwillkürlich an Physiognomie realisiert und dann erst, im Moment des Notierens beobachten will, wie treffend sie doch sein können.

Ужасно много гнева прошло в моей литерат. деятельности. И все это напрасно. Почему я не люблю Венгерова? Странно сказать: от того, что толст, лысен и черен (как брюхатый таракан).⁶⁴⁹

Schrecklich viel Zorn hat es während meiner literar. Tätigkeit gegeben. Und all das vergeblicherweise. Warum mag ich Vengerov nicht? Eigenartig es zu sagen: deshalb, weil er dick kahl und schwarz ist (wie eine fettwanstige Kakerlake).

Die Physiognomie ist eine Leidenschaft und eine eingestandenermaßen irrationale Axiologie. Die Argumentation hat jedoch ebenso sehr zu tun mit einer ständisch organisierten Kodifikation von Kleidung und Auftreten⁶⁵⁰, an der das von Rozanov bewun-

⁶⁴⁸Rozanov 1990, 235.

⁶⁴⁹Rozanov 1990 135; auch 344.

⁶⁵⁰Das betrifft etwa die Bartracht, die Typologie des Schönheitsideals (dick-dünn, groß-klein usw.), wo zu vor allem für das 15. - 18. Jahrhundert die Tartuer Semiotiker modellhafte Untersuchungen vorge-

derte konservative Denken eines Pogodin im Grundsatz immer festgehalten hat. Dick zu sein, das stand tatsächlich nur einer bestimmten minimalen Oberschicht des Feudaladels selbst zu; dem mittleren und niederen Adel dagegen galt Dickleibigkeit als Schande. Hinzu kommt auch, daß es sich in ständischen Kreisen, ja überhaupt in der Öffentlichkeit nicht gehörte, kahl aufzutreten⁶⁵¹. In adeligen Kreisen hatte sich, wenn schon nicht allgemein, so doch sicher für Männer, die zu Haarausfall neigten, auch lange Zeit das Tragen von Perücken eingebürgert; als diese in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, sehr viel später als in Westeuropa, verschwanden, behielt man in problematischen Situationen immer einen Hut auf. Vronskijs großes Problem in der *Anna Karenina* – der Gesellschaft, nicht der Geliebten gegenüber! – ist nicht der Zahnschmerz⁶⁵², es ist der Haarausfall; und noch die Anzeigenseiten der Zeitungen der Jahrhundertwende, auch Rozanovs *Novoe vremja*, sind voll von Reklame für die wundertätigen Wirkungen der neuesten haarwuchsfördernden Tinkturen.

Die Kunst und besonders die Literatur setzt die Physiognomie und die Physiologie wiederum in eine ihr gemäße Form um. So erfaßte auch die Erbauungsliteratur des 18. Jahrhunderts (nazidatel'naja literatura) damit den von ihr literarisch-künstlerisch fokussierten „Charakter“. Doch es ist nicht nur die ästhetische Form, sondern eine ethische und ethnisch entsprechende, eine charakterologische und charakteristische Form. Die Form ist Gesicht, das Gesicht Charakter, der Charakter Allegorie. Die Sybillen verfassen jene immer zutreffenden, weissagenden und analytischen Blätter an die Rozanovs Literatur des *Uedinennoe* anschließen will. In ihrer Zeichnung durch Michelangelo erkennt Rozanov die Form seines neugeformten Denkens wieder.

Каждая из Сибилл как бы ничего не знает о другой; это не аллегории одной концепции; каждая имеет биографию свою на лице, ни с кем не соотносится, каждая – «сама», и говорит «свое», уверенно, твердо, непоколебимо, в свою точку, по линии своего врожденного устремления. [...]

И вот в этих положениях фигур сколько личной и физиологической свободы.⁶⁵³

Jede der Sybillen ist [dargestellt], als wüßte sie nichts von der anderen; es handelt sich nicht um die Allegorie einer Konzeption; jede besitzt ihre eigene, in ihr Gesicht geschriebene Biographie, die unverwechselbar ist, jede ist „sie selbst“, überzeugt, hart, unerschütterlich in ihrem Punkte, nach der Linie ihres angeborenen Strebens. [...]

Und gerade in diesen Haltungen der Figuren ist soviel an persönlicher und physiologischer Freiheit.

Die Sybillen sind „allein“. Sie sind Form und Konzept einer „anderen“ Literatur, die den Leser nicht sucht, sondern sich ihn nur auf eine mutige Anfrage hin geheimnisvoll öffnet. Die Sybillen und ihre Schriften kommen vom Eingang einer jenseitigen Welt; von der Schwelle zwischen zwei Kulturen und zwei religiösen Epochen (wie in der vierten Ekloge des Vergil); die Sybille schreibt ihre Orakel auf Blätter, die sie dem Spiel des Wind überläßt⁶⁵⁴. In der Sybillenfigur, im allegorisch-prophetischen Duktus der sybillinischen Literatur spiegelt sich schließlich die ganz persönliche Physiologie – die Biogra-

legt haben. Vgl. Jurij Lotman, Boris Uspenskij, "Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts)", 1977, 1 - 40.

⁶⁵¹ Vgl. N. Elias (1969) Entwurf einer allgemeinen Soziologie und Typologie von höfischer Aristokratie und Landadel zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert, mit dessen Paradigmen auch die höfische Gesellschaft in Rußland vergleichend beschreiben läßt.

⁶⁵² Vgl. Ingold 1984, 182 - 188. Hierzu auch folgende Stelle bei Rozanov 1990, 550: "«Любите врагов ваших. Благословляйте клянущих вас»... – Не могу. Флюс болит. (в подъезде театра, выходя)" („Liebt eure Feinde. Segnet, die euch verfluchen“... – Ich kann nicht, Zahnweh. (Am Theaterportal, heraustretend)) Der Zahnschmerz ist eine Erscheinungsform des moralischen Übels; der Haarausfall ist ein äußeres Zeichen, eine Entblößung, die Enthüllung ständischer Unterlegenheit.

⁶⁵³ Rozanov 1990b, 554.

⁶⁵⁴ Vgl. Aencis III, 443-451.

phie einer "verdrängten", einer geheimgehaltenen" Seele (zataennaja duša). Nicht die Stimme der Sybille macht Schauern, sondern ihre Abwesenheit. Der Leser der prophetischen beschriebenen Blätter hört nicht den Text, sondern das Rauschen von „erhabenen“ Signifikanten ohne Bedeutung.

Страшное одиночество за всю жизнь. С детства. Одинокие души суть затаенные души. А затаенность – от пророчности.⁶⁵⁵

Entsetzliche Einsamkeit das ganze Leben lang. Von Kindheit an. Einsame Seelen sind geheimgehaltene Seelen. Aber die Geheimhaltung kommt von der Fähigkeit zur Prophetie.

Die Sybillen sitzen um einen Baum, von dem sie zehren. Sie sind Frauen, die das Geheimnis der Religion und der Moral in Händen halten. Es ist ihr arbor mundi: der Baum des Paradieses, der Baum des Lebens, der Phallus, die Quelle der Religion⁶⁵⁶. Es sind diese geheimnisvoll schweigenden und vielsagenden Frauen, die dem Autor die verwehten Blätter der Literatur zuspülen. Ihr Atem ist der Wind des Diskurses, der Hauch des Hades, der leere Signifikant des Ethos: der Freund.

⁶⁵⁵Rozanov 1990, 120.

⁶⁵⁶Rozanov 1970, 529 in einem Brief an Gollerbach vom 5. Mai 1918, ausdrücklich datiert auf die "Nacht" von Gründonnerstag auf Karfreitag. Rozanov betend unter dem Ölbaum des Lebens im Garten Gethsemane.

IV.

Bedeutungserzeugung und Wahrheitsbegriff.**Die Aristotelische Kategorie des Ethos bei Čechov.****Rozanovs Čechovinterpretation – erläutert an einem Beispiel aus *Djadja Vanja*.****1. Zur Diskursbeziehung Rozanov – Čechov**

Anton P. Čechov ist heute einer der bekanntesten russischen Schriftsteller der Generation Rozanovs, also jener Autoren, die zwischen 1855 und 1860, zu Beginn der Reformen durch Aleksandr II. geboren wurden. Rozanov war vier Jahre älter als Čechov. Doch während Čechov neben seinem Universitätsstudium bereits früh zu einem bekannten Autor avancierte, begann Rozanov erst in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu publizieren. Rozanov stammte aus dem niederen Adel der russischen Provinz an der oberen Vol'ga, einer Gegend, deren Kultur vor allem durch die zumeist altgläubigen Kaufmannsstand geprägt ist. Čechov stammte aus dem Kaufmannsstand, wurde allerdings in der südrussischen Provinz geboren, also einer Gegend, die ihrerseits durch die Kultur eines mit Ländereien entschädigten niedrigen Dienstadels geprägt war. Rozanov und Čechov zählen jeweils zur ersten Generation von Jugendlichen ihres Standes, die (wenn auch unter großen Anstrengungen ihrer Eltern) ein staatliches humanistisches Gymnasium besuchen konnten. Beide dringen nicht über ihr Studium der Wissenschaften zur Literatur vor, sondern wegen dieses Studiums. Die Literatur verspricht Unabhängigkeit von der vorgezeichneten Beamtenlaufbahn durch die Möglichkeit eines geregelten Verdiensts.

Im Gegensatz zu vielen anderen Autoren, deren Schaffen Rozanov während der 1890er Jahre als Kritiker verfolgte, stand Čechov Rozanov persönlich fern. Gewöhnlich suchte und fand Rozanov gerade den persönlichen Kontakt, wenn nicht die Freundschaft von Autoren, deren Arbeit er kommentierte. Das Verhältnis zu Čechov ist dagegen von hoher Komplexität. Diese Komplexität manifestiert sich im literarischen Werk der beiden Autoren, das auf den ersten Blick höchst gegensätzlich und zueinander komplementär erscheint. Während Čechov sich lebenslang weigerte, neben seinen Dramen und Reportagen auch kritische Texte zu verfassen (und seien es auch nur Geleit- oder Vorworte)¹, beschränkt sich Rozanovs Werk ausschließlich auf den kritischen Text. Während es Čechov in seinen wenigen nichtfiktionalen Texten, vor allem der Reportage *Ostrov Sachalin*, um die Auslöschung der autobiographischen und subjektiven Position durch einen objektivierenden Informationsfluß zu tun ist, erschließt sich Rozanov gerade in seiner Reiseprosa eine stark subjektive Perspektive. Doch Čechov wie Rozanov bezeichnen ihre Werke mit dem Terminus "fel'eton"². Wenn es auch kaum direkte Kommunikation zwischen den beiden Autoren gab, so doch ein intensives Dreiecksverhältnis, das zu den interessantesten Erscheinungen in der russischen Literaturgeschichte zu rechnen ist. Čechovs wichtigster Freund und Förderer, der Autor und Verleger A.S. Suvorin, wurde zum Entdecker und Förderer Rozanovs³. Als um die Jahrhundertwen-

¹So kam es auch zu keinem direkt zur Publikation bestimmten Kommentar Čechovs über Rozanov. Im Jahr 1901 bat Brjusov bei Čechov um ein Vorwort für den beim Verlag "Skorpion" erscheinenden Almanach *Severnye cvery*, für den auch Rozanov "Zametki" beigesteuert hatte. Čechov weigerte sich hingegen unter dem Hinweis, er schreibe grundsätzlich nie Vorworte oder Rezensionen und gab lediglich sein Einverständnis zum Wiederabdruck der bereits 1883 entstandenen Erzählung "Noč'ju" (Nachts); vgl. Čechov 9, 532.

²Vgl. Döring-Smirnov 1980, 15.

³Zur komplexen Psychologie der Beziehung Čechov – Suvorin vgl. Gippius 1991, 179ff.

de Čechovs Freundschaft mit Suvorin zerbricht, wird Rozanov zu seinem "Nachfolger"⁴. Es bestehen zwischen beiden Autoren also Entsprechungen – zumindest in Hinblick auf Suvorins Geschmack und Gefühl für literarisches Talent. Und im Hinblick auf Suvorin besteht zwischen Čechov und Rozanov auch eine Situation latenter Konkurrenz und Eifersucht, welche einen näheren persönlichen Kontakt unmöglich werden ließ⁵.

Dabei wird Čechovs Position als Kritiker und Konkurrent des frühsymbolistischen Amoralismus zuerst von Rozanov in ihrer grundsätzlichen Inkonsequenz und in ihrer, auf dieser Inkonsequenz beruhenden, herausragenden Bedeutung erkannt⁶: Wenn Čechov im ersten Akt der *Čajka* mit dem ersten wirklich symbolistischen Drama der russischen Literatur bereits auch die kritische Rezeption des Symbolismus vorlegt, hält sich der Autor jede Option auf seinen eigenen ethischen Status aufrecht⁷. Das Drama *Čajka* ist gleichzeitig Čechovs Werk und das als schwächlich relativierte Erzeugnis von dessen Figur Konstantin. Aus der Kritik eines Dramas im Drama entspringt nicht nur ein existentielles Drama im Leben der Figuren – aus der Kritik an der Formlosigkeit des symbolistischen Texts erwächst auch wieder die implizite Forderung nach der Form des klassischen Dramas in der Tradition der Aristotelischen Poetik. Der Fehler des (fiktiven?) Autors von *Čajka*, Konstantin Trepjev, ist nicht das ästhetische Scheitern seines Dramas, sondern sein Versuch, seine komplexe Lebenssituation in Literatur zu sublimieren. Konstantin, der nur Kunst um der Kunst machen will, scheitert daran, daß gerade das alle anderen provozieren wird – und er um diese Provokation weiß. Im Ästhetismus des von Konstantin verfaßten Auftritts des Teufels wächst jedem „l'art pour l'art“ auch eine ethische Dimension zu⁸. Darüber hinaus untermauert der finale Selbstmord Konstantins das Versagen seiner Ästhetik überhaupt und nicht das seiner unzulänglichen persönlichen Fähigkeiten⁹. Rozanov verlangt nach der Kritik eines "äußeren Standpunkts", nach radikalen Konsequenzen aus dem konstatierten Dilemma, wie er in einem Brief an P.P. Percov nach der Aufführung der *Čajka* im Dezember 1896 darlegt.

Еще Вы не знаете во мне сторону: вечный плач (т.е. моя «литература») и вечный гнев, плач о рае потерянном, гнев на идолъ холодного и бесприютного, на «внешнее место», куда мы загнаны.

Отсюда – я не лублю Мережк., Чехова (откуда о нем Вы узнали мое отношение? я ничего не писал), Ницше: они воспели это «внешнее место», [...] ¹⁰

Diese Seite von mir kennen Sie noch nicht: das ewige Heulen (d.h. meine „Literatur“) und der ewige Zorn, das Heulen über das verlorene Paradies, der Zorn auf das Idol des Kalten und Ungemütlichen, auf den „äußeren Ort“, an den wir vertrieben worden sind.

Deshalb liebe ich Merež., Čechov (woher haben Sie über meine Beziehung zu ihm erfahren? ich habe nichts geschrieben) und Nietzsche nicht: die haben diesen „äußeren Ort“ gepriesen.

Merežkovskij, Nietzsche und Čechov bilden das Paradigma der Vertreter jener Eigenschaften, die Rozanov "nicht liebt" und die ihn doch mehr als alles „Geliebte“ beschäftigt haben. So offensichtlich die Auseinandersetzung mit Nietzsche und Merežkovskij in Rozanovs Werk

⁴Gippius 1991, 114; 180.

⁵Dies betont Rozanov selbst später M. Gor'kij gegenüber. Für Gor'kij gilt in gewisser Hinsicht dasselbe wie für Suvorin. Rozanov ist für Gor'kij nach dem Tod Čechovs der einzige nahe Bekannte in der Welt der "Konservativen"; vgl. Rozanov 1989, 511ff; 521f.

⁶Vgl. Karlinsky 1989, 17 zur Bedeutung von *Čajka* als Kritik an einem russischen frühsymbolistischen Drama, das zur Entstehungszeit dieses Dramas noch gar nicht existierte.

⁷Vgl. Pavis 1992, 96ff.

⁸Vgl. G. Benns "Vortrag in Knokke": "Nein, antworte ich, das Gegenteil ist der Fall, das ist nicht l'art pour l'art, sondern l'art pour tous." (Benn 1975, 1112)

⁹Vgl. Rozanov 1990c, 418.

¹⁰Rozanov 1989, 505.

zu rekonstruieren ist, so geheimnisvoll bleibt die Bedeutung der Lektüre und des Kontakts mit Čechov. Rozanov will nicht, daß jemand (und sei es wie hier sein Verleger Percov) etwas über seinen Kontakt zu Čechov erfährt. Rozanov hat tatsächlich zu Lebzeiten Čechovs nichts über seinen Kontakt mit ihm verlautbaren lassen. Der Name Čechovs erscheint auch später in keiner von Rozanovs Textsammlungen. In *Uedinennoe* und *Opavšie list'ja* fehlt selbst eine Andeutung auf Čechov. Dagegen existieren zwei ausschließlich Čechov gewidmete Feuilletons, beide aus dem Jahre 1910, und beide letztlich für eine Ausgabe von Čechovs Werken bestimmt¹¹. Es sind die einzigen expliziten Beschäftigungen mit diesem Autor. Vergleicht man jedoch die Briefstelle und vor allem die beiden Feuilletons, so wird deutlich, daß sich diese Zurückhaltung – gerade in diesem Fall – auf eine ansonsten für Rozanov ungewöhnliche Diskretion und Wertschätzung zurückführen läßt. Rozanov hielt Čechov für den bedeutendsten Schriftsteller seiner eigenen Generation¹². Diese diskrete Wertschätzung war befremdlich – und doch auch gegenseitig. Čechov wurde von Suvorin zuerst auf Rozanov aufmerksam gemacht¹³. Wenn Z. Gippius behauptet, Suvorin hätte überhaupt nur zwei Autoren vorbehaltlos unterstützt, Čechov und Rozanov, dann hat sie dabei auch das schwierige Verhältnis von Merežkovskij und Suvorin und die Einstellung von *Mir iskusstva* im Auge; trotzdem liegt in dieser Übertreibung etwas Wahres, wie auch Rozanov selbst zugeht¹⁴. Bereits 1897 äußert sich Čechov, wohl auf eine Anfrage Suvorins hin, über zwei neue Mitarbeiter von *Novoe vremja*, Engel'gardt und Rozanov:

Принадлежит [Енгельгардт] к той же категории, что и Розанов, – так сказать, по тем-
 бру дарования. У этой категории нет определенного мирозерцания, есть лишь громадное,
 расплывшееся донельзя самолюбие и есть ненавистничество болезненное, скрываемое
 глубоко под спудом души, похожее на тяжелую могильную плиту, покрытую мохом.¹⁵

Engel'gardt gehört zur selben Kategorie wie auch Rozanov, sozusagen dem Timbre der Begabung nach. Diese Kategorie besitzt eben keine bestimmte Weltsicht, nur einen riesigen, zum Gehnichts mehr aufgeblähten Ehrgeiz, und ist von krankhaftem Haß erfüllt, der tief unter dem Scheffel der Seele verborgen ist, gleichsam wie unter einer schweren Grabplatte, die mit Moos bedeckt ist.

Diese Bemerkung im Brief an Suvorin zeigt Čechov ebenso sehr als scharfen Analytiker wie als Konkurrenten, der das auffallende Interesse des Freundes Suvorin an diesen neuen Autoren mißbilligt. Nicht zufällig ähneln die von Čechov erhobenen Vorwürfe jenen, die auch ihm selbst oft gemacht wurden: der früh gealterte, gefühlskalte Mediziner, der von Ehrgeiz und Menschenhaß gezeichnet ist. Doch bereits in den folgenden Jahren kommt es über Suvorin zu einem näheren Kontakt, der auch einige private Begegnungen mit eingeschlossen haben muß. Dabei wurden auch Berührungspunkte in der Lebensumstände offensichtlich, die Rozanov später ausdrücklich festgehalten hat: Čechov, Mediziner aus kleinbürgerlichen, ärmlichsten Verhältnissen, betrachtete die Literatur sonst als Gelderwerb, mit dem er sich sein Studium finanzierte. Publizistisch vertrat Čechov liberale, teilweise sogar explizit reformfreundige Positionen. Späterhin investierte er jedoch alle seine literarischen Einkünfte in Landgüter, auf denen er sich als wohlthätiger Gutsherr, ganz im Sinne eines traditionellen Adligen, um das Wohl der Umgebung kümmerte¹⁶. Rozanov, der aus dem niederen und desavouierten Adel stammte, verdiente sich ebenfalls seinen Lebensunterhalt durch Literatur. Er vertrat konser-

¹¹Vgl. Kommentar in Rozanov 1990c, 539.

¹²Rozanov 1990c, 425.

¹³Vgl. zur historischen Rekonstruktion das Vorwort in Rozanov 1990c, 15.

¹⁴Gippius 1991, 114; 179f. Vgl. Rozanov 1989b, 177 und den Kommentar 222.

¹⁵Čechov 6, 360.

¹⁶Rozanov 1990c, 412ff.

vative, teilweise reaktionäre politische Positionen und erwägte dennoch nie, in die Provinz oder gar aufs Land zurückzukehren bzw. auch nur als Geldanlage Landbesitz zu erwerben.

Ein weiterer Berührungspunkt war die Medizin. Entgegen aller Kritik am naturwissenschaftlichen Weltbild war Rozanovs Vertrauen in die moderne Medizin grenzenlos. Wegen der Krankheit seiner Lebensgefährtin bzw. zweiten Ehefrau Varvara Dimitrevna konsultierte Rozanov eine Reihe europäischer Koryphäen. Ein Zufall wollte es, daß darunter auch ein Dr. Rosche in München war, der auch Čechov behandelte. Im einzigen erhaltenen Brief Rozanovs an Čechov (der sich zu dieser Zeit auf der Krim aufhält) empfiehlt der Absender dem Adressaten gesteigertes Vertrauen in die Medizin.

Не смею ничего Вам советовать, но ведь так богаты средства медицины в наше время, почти неистощими: все ли Вы истощили? нет ли небрежности, этой смеси и страха и нерешимости, которая так часто губит больных, удерживая их вдали от докторов? Пошли Вам Бог исцеления и бодрой надежды.¹⁷

Ich wage Ihnen nichts zu raten, doch sind doch heutzutage die Mittel der Medizin so reich, fast unausschöpflich: haben Sie alles ausgeschöpft? ist es nicht Fahrlässigkeit, diese Mischung aus Angst und Unentschiedenheit, die Kranke so oft ins Verderben stürzt, indem sie sie fern von Doktoren hält? Sende Ihnen Gott Genesung und frohe Hoffnung.

Čechov bedankt sich im Brief vom 30. März 1899 für Rozanovs Anteilnahme (učastie), bekennt jedoch, daß er sich über seinen Gesundheitszustand keine Illusionen mache¹⁸. Der restliche Brief berührt einige aufschlußreiche Themen. Rozanov hatte sich nach Čechovs Mitarbeit in der *Torgovo-promyšlennaja gazeta* erkundigt, eventuell um dort auch Artikel unterzubringen. Čechov, eben an der Arbeit zu *Dama s sobačkoj* kann oder will Rozanov jedoch nicht weiter vermitteln. Auch die Bitte Rozanovs um Zusendung von eventuell auf der Krim günstig zu erwerbender (bzw. zufällig gefundener) antiker Münzen für die „numismatische Sammlung“ bleibt unbeantwortet¹⁹. Čechov berichtet Rozanov vom Kontakt zu M. Gor'kij, den er Rozanov gegenüber emphatisch lobt.

У меня здесь бывает беллетрист М. Горький, и мы говорим о Вас часто. Он простой человек, бродяга, и книги впервые стал читать, будучи уже взрослым – и точно родился во второй раз, теперь с жадностью читат все, что печатается, читает без предубеждений, душевно. В последний раз мы говорили о Вашем фельетоне в «Нов(ом) времени» насчет плодской любви и брака (по поводу статей Меньшикова). Это статья превосходная, и ссылки на ветхий завет чрезвычайно поэтичны и выразительны – кстати сказать.²⁰

Bei mir hier hält sich der Belletrist M. Gor'kij auf, und wir sprechen häufig über Sie. Er ist ein einfacher Mensch, ein Vagabund, und begann erst Bücher zu lesen, als er schon erwachsen war – und wurde buchstäblich zum zweitenmal geboren, liest jetzt gierig alles, was gedruckt wird, liest ohne Vorurteile, aus ganzer Seele. Letztesmal sprachen wir über Ihr Feuilleton in *Novoe vremja* zum Thema der fleischlichen Liebe und der Ehe (anlässlich des Artikels von Men'sikov). Das ist ein ausgezeichnete Artikel und die Hinweise auf das Alte Testament sind, – apropos gesagt – außerordentlich poetisch und ausdrucksstark.

Čechovs Lob für Rozanov ist nicht nur aus Gründen der Höflichkeit und Freundlichkeit zustande gekommen. Obwohl sich Čechov 1900/1901 mehr und mehr mit seinem Verleger und Gönner Suvorin überwirft, eben weil dieser in seiner Zeitung *Novoe vremja* mit Auto-

¹⁷Rozanov 1989, 508.

¹⁸Čechov 8, 140f.

¹⁹Čechov hat dieses Interesse Rozanovs dennoch registriert. Als Motiv der falschen und alten Münzen erscheint es in der Erzählung *Vovrage* (In der Schlucht) von 1900.

²⁰Čechov 8, 140f, vgl. auch Kommentar 463.

ren wie Rozanov eine ausschließlich konservative Tendenz verfolgt, so konzidiert er doch gerade auch Rozanovs Begabung²¹. In einem Brief vom 30. Dezember 1902 schreibt Čechov an V.S. Miroljubov, den Herausgeber des *Žurnal dlja vsech*, wo Čechov nach dem Bruch mit Suvorin seine Erzählungen publizierte:

В «Новом времени» от 24 декабря прочтите фельетон Розанова о Некрасове. Давно, давно уже не читал ничего подобного, ничего такого талантливого, широкого и благодушно-го, и умного.

«Невесту» скоро пришлю.

Lesen sie in „Novoe vremja“ vom 24. Dezember das Feuilleton von Rozanov über Nekrasov durch. Lange, lange schon habe ich nichts derartiges mehr gelesen, nichts derartig talentiertes, nichts breiter (gebildetes) und so heiteres, nichts mit so viel Verstand.

Bald schicke ich die „Nevesta“.

Čechovs späte Werke tragen deutliche Spuren der Inspiration durch „Rozanovische“ Themen. Die "Familienfrage" und die Problematisierung des "Brautstands" in *V ovrage* und *Nevesta*, das Problem von weißem und schwarzem Klerus in *Archierej*. Ansichten zur Erziehungs- und Studentenfrage in *Tri sestri* und *Nevesta*, die Čechov seinen „Studenten“-Figuren in den Mund legt, entsprechen den von Rozanov in *Semejnyj vopros v Rossij* und *Sumerki prosveščeniija* vertretenen Positionen. Die zahlreichen Verweise auf eine Beschäftigung mit Nekrasov im Spätwerk von Čechov lassen sich, aufgrund dieses brieflichen Hinweises, mit Rozanovs Feuilleton in Verbindung bringen.

Rozanovs Aufsätze über Čechov aus dem Jahr 1910 markieren einen entscheidenden Punkt der Čechovinterpretation²². Ihr gehen einige Texte der symbolistischen Generation voraus, die Čechov in jeder Hinsicht kritisch verstanden hatten. D. Merežkovskij plädierte schon 1904²³ dem gerade verstorbenen Čechov gegenüber noch einmal auf die Finalität der Jahrhundertwende. Merežkovskijs Meinung nach wäre Čechov mit den Gaben eines wirklichen Propheten ausgestattet gewesen, der auf das Kommen des Antichrist hätte aufmerksam machen müssen. Die Bühne ist für Merežkovskij der für Prophetisches prädisponierte Ort, der Ort zur Verkündigung des jüngsten Tags. Richtig scheint ihm die Schilderung der bigotten, dekadenten Gesellschaft, die er in Čechovs Stücken vorzufinden glaubt. Čechovs Gesellschaft sei von der Totenstille bedroht. Für Merežkovskij erklärt sich Čechovs Scheitern aus dessen Mißinterpretation des Christentums. Čechovs pathetischer Arbeitsbegriff will von Merežkovskij gar nicht differenziert verstanden werden: Apokalyptiker arbeiten nicht, denn sie haben das Zukünftige bereits klar erkannt. Das enthebt sie der Sorge, die sich in Arbeit niederschlägt. Diese Erkenntnis der Nutzlosigkeit aller Arbeit steht Čechovs Qualitäten hinderlich im Wege und manifestiert sich im mathematisch-naturwissenschaftlichen und logischen Denken und der "Profanisierung des Todes" durch den Mediziner. Andererseits ist die "Wahrhaftigkeit" (*pravdivost'*) die "wichtigste Eigenschaft" (*samoe glavnoe svojstvo*) Čechovs²⁴. Čechov distanziert sich als Ethiker von seinen eigenen Möglichkeiten. In einem späteren Essay über die Beziehung Čechovs zu seinem Verleger Suvorin erläutert Merežkovskij diese Vorstellung genauer, wobei er sich ausführlich zitierend auf Rozanov bezieht. Rozanov, mit dem Merežkovskij zur Entstehungszeit dieser Betrachtung (1914) gerade ge-

²¹ Vgl. etwa Čechovs Briefe an seine Freund Miroljubov, einen Redakteur von *Novoe vremja* und seinen Bruder vom 17. Dezember 1901 in Čechov 10, 141f.

²² V. Rozanov, "A.P. Čechov", wieder in Rozanov 1990c, 410-420 und "Naš „Antoša Čechonte“" (Unser „Antoša Čechonte“), wieder in Rozanov 1989, 299-304 bzw. 1990c, 421-426.

²³ Merežkovskij XIV, 60-114.

²⁴ Merežkovskij 1991, 290.

brochen hatte, bildet die negative Folie, von der sich Čechov als Person in der Beziehung eines Autors zum Verleger Suvorin abheben soll. Er liefert Merežkovskij jedoch auch seine zentralen Argumente. Der Tonfall Merežkovskijs stilisiert ein Gespräch mit Rozanov²⁵.

Чехов – оправдание Суворина. [...]

Уж полно, не лучше ли всех идеалов плохенькая земская больница, хотя бы имени Суворина? – *Нет, не лучше.* Суворинская больница хуже, чем публичный дом; суворинская церковь хуже, чем кабак.

Ошибка Чехова – ошибка 90-х годов – отказ от освобождения, примирение с действительностью, обывательщина, сувориновщина.

Отказ от освобождения – отказ от религии. Нигилизм общественный, нигилизм религиозный – вместе. [...]

У Суворина нет лжи в словах, но ложь в делах; он весь – воплощенная ложь, обман, туман над водой. [...]

Он существует, но не действителен. Лучшѣ Кисляев, дядя Ваня, который уничтожает себя как единственную русскую действительность. «Все к черту, все трын-трава!» – разве это действительность? «Приедешь в Россию – грязь, сор, вонь... Проживешь недели две – махнешь рукой: ничего, – привыкаешь и не чувствуешь». И не только не чувствуешь, но и полюбишь, благословишь грязную, сорную, вонючую Россию – «Святую-матушку».

«Суворин поклонился пыли» – говорит В. Розанов («Письма А.С. Суворина к В.В. Розанову»).

Пыль – сухая грязь; грязь – мокрая пыль, часто, именно у нас, в России, от крови человеческой мокрая. Суворин поклонился этой кровавой грязи. Неужели Чехов с ним?

А если нет, то как же не увидел он, с кем имеет дело? Может быть, и увидел, но поздно.²⁶

Čechov ist die Rechtfertigung Suvorins [...]

Ist denn nicht alles in allem ein miserables Landkrankenhaus besser als alle Ideale, wenn es auch im Namen Suvorins sei? – *Nein, es ist nicht besser.* Ein Suvorinsches Krankenhaus ist schlimmer als ein Freudenhaus; eine Suvorinsche Kirche schlimmer als ein Wirtshaus.

Der Fehler Čechovs, überhaupt der Fehler der 90er Jahre, ist die Absage an die Erlösung, die Versöhnung mit der Wirklichkeit, das Spießertum, die Suvorinerei.

Absage an die Erlösung bedeutet Absage an die Religion. Gesellschaftlicher Nihilismus und religiöser Nihilismus zusammen [...]

Suvorin lügt nicht mit Worten, sondern er lügt mit Taten; er ist ganz und gar die fleischgewordene Lüge, der Trug, Nebel über den Wassern [...]

Er existiert, aber nicht wirklich. Besser noch Kisljaev oder den Onkel Vanja, der sich selbst als die einzige russische Wirklichkeit vernichtet. „Zum Teufel mit allem, alles Trara!“ – ist das denn die Wirklichkeit? „Kommst du nach Rußland, dann findest du Dreck, Kehricht, Gestank... Dann lebst du da zwei Wochen und du winkst ab: halb so schlimm – du gewöhnst dich daran und merkst es gar nicht mehr“. Nicht nur, daß du es nicht mehr merkst, du beginnst das dreckige, schmutzige, stinkende Rußland sogar zu lieben, zu segnen – „Das heilige Mütterchen“.

„Suvorin hat dem Staub gehuldigt“, sagt V. Rozanov („Briefe A.S. Suvorins an V.V. Rozanov“).

Staub ist trockener Dreck. Dreck ist feuchter Staub, oft, insbesondere bei uns in Rußland, feucht von Menschenblut. Suvorin hat diesem blutigen Dreck gehuldigt. Ist also Čechov mit ihm?

Und wenn nicht, wie konnte er dann übersehen, mit wem er es zu tun hatte? Vielleicht hat er es auch gesehen, doch zu spät.

Ohne Pessimist zu sein, plädiert Čechov immer für die Ermüchterung. Doch ebenso versteht er jede Form des praktizierten Idealismus als groteske Anmaßung. Čechov selbst spielt die Rolle des Lopachin aus *Višnevyy sad*, der das Paradies in Form einer Datschenkolonie er-

²⁵Zu Rozanovs Reaktion auf Merežkovskijs Vorwürfe vgl. 1989b, 222.

²⁶Merežkovskij 1991, 290f.

richten will²⁷; er entspricht Djadja Vanja, der seinen realitätsfernen Schwager Serebrjakov durch zwei Schüsse, die diesen auslöschen sollen, auch demonstrativ in die "Wirklichkeit" (dejstvitel'nost') zurückholen will. Wenngleich es für Merežkovskij selbstverständlich ist, daß auch Čechov post mortem erlöst wird, so ist doch seine Schuld offensichtlich. Schon weil Čechov sich nicht von Positionen wie der Lopachins, Vanjas oder Suvorins ausdrücklich distanziert hat, muß seine Kunst verdammt werden. Die Beurteilung Merežkovskijs übernimmt auch Andrej Belyj in seinem Čechov-Essay in den *Arabeski* ²⁸. Belyj zufolge mangelt es Čechov, diesseits der Moral, an "Inspiration" und damit an einem ästhetischen Gefühl für die Schönheit der Religion²⁹.

L. Šestov versteht Čechov in seinem Essay *Načala i koncy* (Anfänge und Enden)³⁰ als einen moralisierenden Analytiker nicht einer bestimmten Gesellschaft, sondern der existentiellen Kategorie des menschlichen Daseins. Am Beispiel Čechovs demonstriert er wesentliche Thesen seiner eigenen Philosophie, die für ihn nicht metaphysische Spekulation, sondern Einsicht in die Tatsachenwelt sein will. Für Šestov sind alle Anfänge gleich, die menschliche Kondition selbst ein negierendes Gleiches, die jede Existenz zur parabolischen Erzählung disponiert. Die einzige Chance des Individuums, seine Hoffnung besteht darin, sich ein eigenes, von allen anderen Enden unterschiedenes Ende zu sichern. Damit scheint er den entscheidenden und abschließenden Punkt seiner Erzählung als freier „auctor“. Wenn der Mensch mit seinem Sein in die Welt geworfen ist, verrät die Literatur den wahren Menschen, den sie nur darzustellen vorgibt. Hoffnung heißt, dem Enden einen Sinn zu geben, den Punkt kurz vor dem Nichts als Grenze und Qualität zu markieren. Čechov meidet das Ende, wie Šestov festhält, für ihn ist eben nicht zu akzeptieren, daß schon das Ende selbst der Sinn sei (wie etwa im apokalyptischen System Merežkovskijs). Čechov betreibt in seinem Theater, so Šestov, aber trotzdem schmerzhaft notwendige Hoffnungsvernichtung, weil er die Hoffnung auf eine Abgrenzung gegen das Nichts destruiert. Wenn Čechov seinen Vanja sagen läßt, alles sei umsonst gewesen, dann zwingt er seinen Leser auch, zu fragen, warum ihn Čechov das sagen lassen muß.

Rožanov streicht im Gegensatz zu Merežkovskij, Belyj und Šestov die Rolle Čechovs innerhalb der Tradition der russischen Literatur heraus. Er macht als erster darauf aufmerksam, daß es Čechov war, der Dostoevskijs Poetik wiederaufgegriffen habe und sie noch weiter als sein Vorgänger radikalisiert. Rožanov weist etwa darauf hin, wie das Motiv "Schweiz" – bei Dostoevskij die größtmögliche Differenz zu Rußland, der existentieller Fluchtpunkt für seine tragischen Hauptfiguren (Myškin, Stavrogin, Versilov) – in Čechovs Texten wiederaufgegriffen wird.

Сегодня – восхищенье и сон...

Завтра – восхищенье и сон...

Послезавтра – восхищенье и сон...

Всегда – восхищенье и сон...

Вот Швейцария и швейцарец во взаимной связи. «Счастливая семья»... Кто же рассказывает и даже как можно рассказать историю «счастливой семьи»? История, «судьба» начинается с разлома, крушения, болезни, страдания. Не страдай так ужасно Иов, можно ли было написать «Книгу Иова»?.. [...]

²⁷Der bei Döring-Smirnov 1980, 271 exponierten Terminologie folgend, könnte im Sinne Merežkovskijs von Čechov als einem "annullierten Mediator" gesprochen werden.

²⁸Belyj 1911, 395-408.

²⁹Čechov stand in seinen letzten Lebensjahren Merežkovskijs Werben um eine Mitarbeit z.B. in *Novyj put'* distanziert gegenüber und reagierte auf Einladungen fast feindselig; vgl. z.B. Čechov 11, 434.

³⁰Šestov 1908.

Что же такое страдание человека, единичное, личное, «вот это страдание»? Зерно, из которого иногда вырастает дерево, могущее затенить всю землю. [...]

Зачем швейцарцам история? Зачем швейцарцам поэзия? Зачем музыка? У них есть красивые озера,...³¹

Heute – Entzücken und Traum...

Morgen – Entzücken und Traum...

Übermorgen – Entzücken und Traum...

Immerdar – Entzücken und Traum...

Das sind die Schweiz und der Schweizer in wechselseitiger Abhängigkeit. „Eine glückliche Familie“.... Wer erzählt denn und wie kann man überhaupt die Geschichte einer „glücklichen Familie“ erzählen? Die Geschichte, das „Schicksal“ beginnt mit einem Auseinanderbrechen, einem Zusammenbruch, einer Krankheit, mit Leiden. Wenn Hiob nicht so schrecklich gelitten hätte, wäre es dann möglich gewesen, das „Buch Hiob“ zu schreiben?

Was ist denn das Leiden des Menschen, das eine, persönliche, „genau dieses Leiden“? Das Samenkorn, aus dem manchmal ein Baum herauswächst, der die ganze Welt beschatten kann [...]

Wozu brauchen die Schweizer eine Geschichte? Wozu brauchen die Schweizer Poesie? Wozu Musik? Sie haben doch schöne Seen, ...

Das wichtigste Unterscheidungsmerkmal zwischen der Literatur seiner realistischen Vorgänger und dem Werk Čechovs ist die Reduktion des Materials auf das "Kleine" (malen'koe), dessen Qualität in verschiedensten Nuancen realisiert wird. Es ist dasselbe "Kleine", die "Miniatur" dem auch Rozanovs Interesse gilt, derselbe Versuch, aus dem "Großen" und mithin aus der großen Literatur "auszusteigen".

Так «Антоша Чехонте» начал писать свои миниатюрные рассказы, в 3-4 страницы, в фельетон длиной, в полфельетона.

– Пока не устал и так длинно выйдет. Точку везде поставить можно.

Оглянулась гордая литература на него, взором назад и вниз:

– Что еще это такое?..

Бедный «Антоша Чехонте» съежился... Еще бы не съежиться под величественным вопросом Михайловского, у которого что мысль, то – гора: «о прогрессе истории», о «правдивости и правде – справедливости», «герои и толпа», «вольница и подвижники». Но была нужда, да и в душе было что-то такое, что пело... Все «постся и поется», и «Антоша Чехонте» все «писал и писал»... почти не смея выйти в большую литературу, где сидели люди с такими бородами... Как ассирские боги.[...]

Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни, «Без героя», – так можно озаглавить все его сочинения, и про себя добавить, не без грусти: «без героизма». В самом деле, такого отсутствия крутой волны, большого вала, как у Чехова, мы, кажется, ни у кого еще не встречаем. И как характерно, что самый даже объем рассказов у Чехова – маленький. Какая противоположность многотомным романам Достоевского, Гончарова [...]³²

So begann „Antoša Čechonte“ seine Miniaturerzählungen zu schreiben, auf 3-4 Seiten, als dünnes Feuilleton, als Halbfeuilleton.

– Vorerst bin ich nicht müde und trotzdem kommt so etwas dünnes heraus. Den Punkt kann man überall machen.

Da schaute die stolze Literatur auf ihn, musterte ihn von hinten und oben:

– Was soll das denn jetzt?..

Der arme „Antoša Čechov“ zog sich zusammen. Wie hätte er sich aber ach nicht unter der herrschaftlichen Frage Michajlovskijs zusammenziehen können, bei dem jeder Gedanke ins Unermeßliche ausuferte: „vom Fortschritt der Geschichte“, von der „Wahrheit der Realität und der Wahrheit der Gerechtigkeit“, „Helden und Masse“, „Freiheitsliebende und Asketen“. Doch es bestand das Bedürfnis, und

³¹Rozanov 1990c, 411.

³²Rozanov 1990c, 422f.

in der Seele war etwas, das sang... Alles „sang und sang“ und „Antoša Čechonte“ „schrieb und schrieb“ die ganze Zeit... fast ohne zu wagen, in die große Literatur hinauszutreten, wo die Leute mit diesen Bärten saßen... Wie assyrische Götter. [...]

Čechov führte die gewöhnliche Darstellung des gewöhnlichen Lebens zur Virtuosität, zur genialen Leistung, „Ohne Held“ – so kann man alle seine Werke überschreiben und dann für sich, nicht ohne Traurigkeit, hinzufügen: „ohne Heroismus“. Tatsächlich scheint es, daß wir eine derartige Abwesenheit der steilen Welle, der großen Woge bei keinem anderen so wie bei Čechov antreffen. Und wie charakteristisch, daß der selbst der Umfang der Erzählungen bei Čechov – klein ist. Welch ein Gegensatz zu den vielbändigen Romanen bei Dostoevskij und Gončarov [...]

Rozanov polemisiert, Čechovs Kunstwerk funktioniere als Medizin, die der Arzt in Kunstform seinem Publikum verabreiche, um ihm kathartischen Schmerz zuzufügen. Čechov verordnet Rußland und der Literatur eine Poetik der bis zur Grausamkeit gesteigerten Offenheit, welche die masochistische Energie, die für Rozanov durch Dostoevskij/Karamazov repräsentiert wird, ausgleichen will³³. Die Literatur wird therapeutisch: Mit dieser hohen Vorgabe scheitert der Mensch Čechov natürlich – nicht aber sein Kunstwerk, wenn es ethisch therapeutische Wirkung zeigt. Das therapeutische Kunstwerk distanziert sich (wie das kritische) aus Gründen der Aufrichtigkeit von der Kunst selbst. Es verweigert die Geschichte, das Ereignis und präsentiert sich andererseits auch sprachlich nur als das "Kleine" und "Gewöhnliche" – um der Wirkung willen. Das "Wichtigste im Leben ist auch das Gewöhnlichste in ihm" (*samoje važnoe v žizni – samoje obyknovennoe v nej*)³⁴, hält Rozanov als Resultat der Lektüre Čechovs fest. Vor allem in den Theaterstücken gelingt es Čechov, die Ambivalenz des Abwesenden und Unausgesprochenen noch zusätzlich zu verdichten. Hier wird die "gewöhnliche Erzählung" (*obyknovennyj rasskaz*) über "gewöhnliche Ereignisse" (*obyknovennye sobytija*) so stark reduziert, daß die Kausalität des einen "über" das andere nicht mehr zu erkennen ist. "Gewöhnliche Erzählung" bzw. Kommunikation und "gewöhnliche Ereignisse" fallen in eins zusammen. Rozanov faßt dies ins (durchaus symbolistische) Bild von der sich überschlagenden Woge³⁵ und von Gor'kij's „Lied des Sturmvogels“, das die Revolution ankündigt:

Чехов довел нас как раз до взрыва – поднятия большой волны. И его «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вышневый сад» по времени почти сливаются, немного отступая назад, с «Песнью буреветника». [...]

«Что же тут уважать? Конечно, все плохо... И всем ужасно скучно».

Это припев и «Вани», и «Сестер», и старожилы «Вишнево сада».³⁶

Čechov hat uns gleichsam zum Ausbruch gebracht – zum Aufwallen einer großen Woge. Und sein „Djadja Vanja“, die „Drei Schwestern“, der „Kirschgarten“ verschmelzen manchmal, ein wenig zurückweichend, fast mit dem „Gesang vom Sturmvogel“ [...]

„Was gibt es da zu schätzen? Natürlich, alles ist schlecht... Und allen ist schrecklich langweilig“.

³³Rozanov streicht bei Čechov die extreme Grausamkeit und Brutalität des Alltäglichen heraus. Dieser Aspekt scheint deshalb wichtig, weil er in Rozanovs Philosophie der Familie und seinen Aufzeichnungen in *Vedennoe* und *Opavšie list'ja* stets nur implizit behandelt wird. An der Lektüre von Čechovs Werken wird deutlich, daß Rozanov zu einer genauen Analyse der Gründe für die Krankheit seiner Frau fähig war, gerade weil er sie nicht in seinen Werken formulierte. Das skizzenhafte Festhalten einzelner Krankheitssymptome und ihrer Auswirkungen im psychologischen Leben der Familie erlauben dem Leser selbst jene Anamnese und schließlich jene Diagnose, die so eindeutig ist, daß sie nicht mehr durch Argumente oder Thesen gestützt werden muß. Die Diagnose besteht im Einverständnis von Text und Leser, Patient und Arzt – und die Diagnose selbst ist die Behandlung: "Чехов начал рассказывать, – и, вместо «медицины», у него вышла «литература»" (Rozanov 1990c, 422: Čechov begann zu erzählen, und anstelle von „Medizin“ kam bei ihm „Literatur“ heraus.)

³⁴Rozanov 1990c, 423.

³⁵Vgl. etwa die Meerstudien von M. Čiurlionis, die auch als Illustration zu *Mir iskusstva* dienen.

³⁶Rozanov 1990c, 423f.

Das ist der Kehrreim sowohl von „Vanja“ als auch von den „Schwestern“ und von den altcingesessenen Bewohnern des „Kirschgartens“.

Auf dem Scheitel der Woge aber erscheint die reine Existenz als das nichtformulierte, doch in seiner Negativität wirksame gemeinsame Prinzip des Seins: "Das Leben von hinten", das nichts als seine eigenen Gesetzmäßigkeiten zeigt, allerdings nicht im Sinne einer Ontologie, sondern als Text, der das Sein auf seine Gesetzmäßigkeiten verweist. Bei Čechov wird das "Sein" als etwas dem Menschen Eingeborenes und für ihn Dominantes in den Vordergrund gerückt. Sichtbar wird ein Ethos, das sich nicht im "Guten" und "Moralischen", im "Satten" und "Gesunden" positiv formulieren muß, sondern das als Wahrheit diese Erscheinungsweisen der Ethik und des allgemeinen Rechts bedingt.

«Есмь» – самое главное; «есть» – первое. Рождаемся мы не все для варения и яблок, но, между прочим, и для кислённого существования. «Что делать!» «Быть человеком» важнее, чем быть «сытым человеком» и даже «нравственным человеком», «добрым человеком», ибо, черт возьми, кто же будет «сыт-то» или «нравственен», если «меня нет», существа с желудком и 10 заповедями? [...] Все после «жизни», все «позади» жизни... Не знаю, для чего мне после этих строк о грустном Чехове хочется кончить, обращаясь в особенности к юности:

– Не убивайте себя!³⁷

„Sein“ ist das wichtigste; „Sein“ ist das erste. Wir werden nicht alle für Marmelade und Äpfel geboren, sondern unter anderem für eine säuerliche Existenz. „Was tun!“ „Mensch sein“ ist wichtiger als ein „satter Mensch“ zu sein und sogar als ein „moralischer Mensch“, ein „guter Mensch“ zu sein, denn, zum Teufel noch mal, wer wird denn schon „satt“ oder „moralisch“, falls es „mich nicht gibt“, das Wesen mit dem Magen und den 10 Geboten? [...] Alles nach dem „Leben“, alles „hinter“ dem Leben... Ich weiß selber nicht, warum ich nach diesen Zeilen über den traurigen Čechov, besonders an die Jugend gewandt, schließen möchte:

– Bringt euch nicht selber um!

Rozanov sieht in Čechovs Dramen nicht nur den Höhepunkt von dessen Schaffen, sondern die Realisation der eigentlichen Intention dieses Autors: einer Darstellung des "Seins" („Esm“) in der Literatur³⁸, wobei Sprache und Kommunikation nur ein Teil dieses "Seins" sind, nicht aber außerhalb desselben stehen und es als "Erzählung", "Geschichte", "Darstellung" fassen. Rozanovs Poetik spiegelt sich hier in derjenigen Čechovs. Der Text will "aus sich" und "auf etwas" hinaus – sowohl in die "große Literatur" als auch ins "wahre Leben". Der Text hält ein empfindliches, immer neu „auszuknobelndes“ Gleichgewicht zwischen Problematisierung des Ontologischen und Aufforderung zum unmittelbaren Sein aufrecht.

Die Theaterwissenschaft der zehner und zwanziger Jahre hat an diese Anregungen der im weitesten Sinne symbolistischen Čechovinterpretation nicht angeknüpft. Baluchatyjs Standardwerk zu Čechov beschränkt sich auf eine Rekonstruktion der Dramen durch Personencharakteristik und Szenenschemata³⁹. Die jüngere Čechov-Literatur hat sich vorzüglich auf die Interpretation von Čechovs Erzählwerk beschränkt, von dem aus nur selten Verweise auf Parallelen im Dramenschaffen gewagt werden. Dies gilt besonders für die sowjetische

³⁷Rozanov 1990c, 425.

³⁸Zum Vergleich mit V. Ivanovs Theorie siehe IV. 6. dieser Arbeit.

³⁹Baluchatyj 1927. Der Autor versucht nach eigener Angabe lediglich herkömmliche Modelle der Theatertheorie (ausdrücklich wird vor allem G. Freytag genannt) in Rußland zu demonstrieren (ebd., 169). Baluchatyj rekonstruiert das System psychologischer Rechtfertigung in Čechovs Drama und dessen grundlegende Funktion als Verfahren des realistischen Dramas (bytovaja drama); vgl. zum Verhältnis von Baluchatyj zur formalistischen Theorie Hansen-Löve 1978, 367f.

Forschung⁴⁰. In diesen Untersuchungen ist fast immer übereinstimmend auf die Wichtigkeit des Problems der Bedeutungserzeugung als Konstituente der čechovschen Poetik hingewiesen worden; allerdings fast ausschließlich unter Bezugnahme auf das Erzählwerk⁴¹. So berechtigt etwa die Suche nach Motiväquivalenzen in Čechovs Erzähltexten auch sein mag, sowenig wollen doch selbst ihre Untersucher davon überzeugen, daß es sich hierbei um eine dominante künstlerische Funktion bei Čechovs Texten handelt⁴².

Inzwischen in der Minderheit befinden sich jene Interpreten, die das Čechovsche Dramenwerk durchaus beachten, es aber losgelöst von seinen poetologischen Qualitäten zu interpretieren versuchen. Auch der nach einem streng analytischen Zugang heischende Interpret⁴³ wird konstatieren müssen, daß Čechovs Dramen selbst den Anspruch auf die Schaubühne als politische und moralische Anstalt erheben; für das Verständnis des Theaterkunstwerks ist auch bei Čechov das Problem der Aristotelischen Kategorie des Ethos wirksam⁴⁴: Entweder als Antwort auf die Frage nach dem im weitesten Sinne ideologischen Material im Text, oft aber auch ohne Rückversicherung beim Text, wird nach der Art und Weise der Realisation solcher Intentionen im Kunstwerk gefragt. Die einfachste Methode einer vorwegnehmenden Interpretation von im Damentext nicht explizierten Interpretationsanweisungen, ist die Unterstreichung einer Figurenposition, welche aus dem axiologischen Gebäude des Kunstwerks isoliert wird, um anschließend affirmiert zu werden. So wurden die zeitkritischen Bemerkungen Astrovs in *Djadja Vanja* oft als Beweis für den durchweg

⁴⁰Vgl. Čudakov 1971 und leicht verändert 1986, Usmanov 1981.

⁴¹Siehe dazu die allerjüngste Darstellung von Wächter 1992, die den vielfältigen Anregungen durch W. Schmid, J. R. Döring-Smirnov, P. A. Jensen, G. Penzkofer, W. Koschmal u.a. folgt. Wächter spricht vom "Disfunktionalen seiner [Čechovs] Zweideutigkeit. [...] Die Sätze in Čechovs Erzählung können zunächst auch als doppeldeutig gelten, doch erweist sich im konkreten Kontext als eine intendierte Vielschichtigkeit des Bedeuteten. Was in der umgangssprachlichen Rede die Möglichkeit der Verständigung destruiert, wird in der künstlerischen ein konstruktiver Beitrag zum Aufbau der komplexen, doch rekonstruierbaren Eindeutigkeit. Der Text künstlerischer Literatur stellt ein Bedeutendes dar." (Wächter 1992, 105f) Die Bedeutungsvielschichtigkeit wird hier, generell unentschieden, auf den Kontext verwiesen und, wenn dieser nicht ausreicht, auf ein Geschehen. Darüberhinaus betont der Interpret selbst eine ästhetische Forderung, als deren Qualität Bedeutungsvielfalt bzw. Assoziationsreichtum herausgestellt werden.

⁴²Döring-Smirnov 1980, 266ff zeigt bei der Lektüre von *Višnevyy sad*, daß sich der Text keinesfalls durch Äquivalenzen, Motivreihen, thematische Oppositionen usw. in seiner Konstruktion und Extension beschreiben läßt, selbst wenn sich diese Motive nicht signifikant, sondern äußerst vage, teilweise auch nur über komplexe intertextuelle Bezüge entsprechen. Döring-Smirnov spricht deshalb von einem Versuch Čechovs, die Bedeutungsambivalenz des Worts, der Wendung und auch des Symbols selbst zu thematisieren. Oft geschieht dies sogar zugunsten einer vorgeordneten dominant visuellen Wirklichkeitserfahrung, welche es ermöglicht, Wirklichkeitsdokumentation zu destruieren. Sie bezeichnet diesen Vorgang als "katachretisches Denken, das Denken der Entfremdung" (ebd., 302). Während Döring-Smirnov die Erzählungen Čechovs jeweils auf eine katachretische Transformation einer vorgegebenen Text- oder Bild/Text-Skizze zurückführt, gesteht sie zu, daß im Falle von *Višnevyy sad* allenfalls von einer "Reminiszenz aus einzelnen Textsignalen" gesprochen werden kann (ebd., 264).

⁴³Vgl. W. Schmid 1987, bes. 111f, der den Analytiker auffordert, sich mit den herrschenden Gebräuchlichkeiten hermeneutischer Literaturdeutung schon aufgrund von deren tradierter Vorhandenheit zu versöhnen. Zurecht stellt W. Schmid fest, Interpretationen seien immer richtig, Analysen immer falsch – damit ist aber nicht beantwortet, was schlimmer sei. Festgemacht werden soll, daß ein zweifelsohne vorhandenes, nicht jedoch textanalytisch destillierbares Potential an Inhalten gerade bei Čechovs Texten über die Fragen der Gattungspoetik herausgearbeitet werden kann.

⁴⁴Bereits die formalistische Theatertheorie bei Baluchatyj 1927, 116 unterstreicht die Bedeutung des "bytovoj fon" für Čechovs Dramen, vor allem *Djadja Vanja* und den damit verbundenen Verlust der Orientierung an der "ethischen" Perspektive des zentralen Helden. Baluchatyj verweist auf einen Brief Čechovs an Suvorin, der die Konsequenz dieser dramenpoetologischen Akzentverschiebung stark selbstironisch herausarbeitet: "Когда прочтешь ее [пьесе Дядя Ваня] все, то легче исправлять и можно решить, годится ли она для того, чтобы переделать ее в повесть. Ах, зачем я писал пьесы, а не повести! Пропали сюжеты, пропали зря, со скандалом, непродуцибельно" (ebd.: Wenn du es [das Stück *Djadja Vanja*] ganz durchliest, kann man es leichter korrigieren und entscheiden, ob es sich dafür eignet, daß man es in eine Erzählung umarbeitet. Ach, warum habe ich Theaterstücke geschrieben und keine Erzählungen! Die Sujets sind verschwunden, das Unnütze ist verschwunden einschließlich des Skandals, unergiebig.)

positiven und zu affirmierenden Charakter der Figur verstanden⁴⁵. Daß Ergebnisse entsprechend einfältig ausfallen müssen, wird im Sinne der Praxis zurecht auch als Vorteil betrachtet. Vielfach sind derartige Interpretationen ja als dramaturgische Hilfsleistungen gedacht – und die Praxis der Aufführung löst besser radikal einen Interpretationseinsatz ein, als daß sie sich zwischen vielen gleichberechtigten unentschieden verliert⁴⁶. Auch standen solche Bemühungen von allem Anfang an in berechtigtem Kampf mit der Interpretation der Čechovschen Theaterstücke als Stimmungs- und Atmosphäredramen, deren Ausdruck sich in der Abbildung des Pessimismus und vice versa in einem Pessimismus gegenüber der Abbildlichkeit erschöpfte. Daß etwa die Inszenierungen des Moskauer Künstlertheaters für authentisch und objektiv richtig gehalten wurden, ist schon von Čechov selbst kritisiert worden, ohne daß dies den Ruhm von Stanislavskijs künstlerischer Leistung beeinträchtigt hätte⁴⁷.

Zu unternehmen ist im Anschluß eine Verbindung der Erkenntnisse der auf die Aufdeckung von (signifikanten) Äquivalenzen orientierten Čechovlektüre der letzten beiden Jahrzehnte mit einer Neubetonung der Frage der Autorintention, in jenem Sinne wie sie Rozanov stellte. Intention erschöpft sich nicht nur im Autorwillen zu einer gewissen genuinen Kunstfertigkeit, sondern reicht bis hin zur Frage nach der politischen und ethischen Tendenz des Kunstwerks – in dem Moment, da es sich aus seiner Kommunikationsfunktion löst⁴⁸.

2. *Djadja Vanja* und die Poetik der Tragödie

a. „Mythische“ Konfiguration

Obwohl Čechov im Falle des *Djadja Vanja* durch den Untertitel "Sceny iz derevenskoj žizni" auf die Fragmentarizität und Nichtgeschlossenheit des Handlungsbegriffs hinweist, fügt sich das Stück doch streng in die Regeln der Aristotelischen Poetik. Čechov spricht hier nicht direkt von einer "Komödie", wie im Falle der anderen späten Stücke, die dem *Djadja Vanja* doch formal so sehr ähneln. *Tri sestry* und *Višnevyj sad* benutzen das sozial und ständisch gestaffelte Personal der klassischen Komödie. Gerade in dieser sich von Molière, ja der hellenistischen Komödie herschreibenden Tradition ist es möglich, Čechov bei der Thematisierung von ständisch differenzierten Figurenkonstellationen und damit von Klassenverhältnissen zu beobachten. Das herrschaftliche und adelige Personal tritt in Auseinandersetzung mit dem Bürgertum, darunter legt sich das Buffo- und Bedienstetenpersonal, das selbst nach den Rollenstereotypen der italienischen Komödie zusammengefügt ist. Dies totalisiert sich realistisch in der, an sich dramaturgisch nutzlosen, Figur der Šarlotta aus *Višnevyj sad*, die nicht nur im Stück, sondern in der dargestellten sozialen Welt die Rolle des Clowns einnimmt. *Djadja Vanja* führt jedoch ein im Grunde geschlossenes Personal vor, das bei all seiner sozialen Differenzierung die Ständeklausel der klassizistischen Tragödienpoetik erfüllt. Die Figuren (einmal abgesehen von solchen wie der Amme, die jedoch

⁴⁵Vgl. Fridlender 1959.

⁴⁶Vgl. dazu die Dokumentation der Interpretationsgeschichte im Programmheft zu *Drei Schwestern* der Schaubühne Berlin 1982.

⁴⁷Bereits Rozanov 1990, 646 betont, daß Stanislavskij als Regisseur und Schauspieler den Autor in seiner Funktion als "König" des Theaters entthront habe und vergleicht ihn mit A. Nobel. Er erkennt in Stanislavskij den Pionier des autorkritischen und die Textintention absichtlich verfehlenden Theaters.

⁴⁸Diese letztere Ebene sei im folgenden wieder durch den Begriff des Ethos aus der Aristotelischen Poetik bezeichnet.

schon in die Tragödien der Athener erscheinen, da sie gewissermaßen räumlich, von der ständischen Haushaltung bedingt sind) gehören zwar nicht einem ganz hohen Personal von Königen und Heroen an, aber doch einem, wenn auch niederen und kaum mehr explizit aufscheinenden Adel.

Das "derevenskij" des Untertitels enthält bereits als Ironie jene Doppelbedeutung, die "ländlich" und "landadelig" ("derevjanskij") gleichermaßen bezeichnet. Das Personal ist streng auf die fünf Hauptfiguren begrenzt, zu denen (wie z.B. schon in der für die Entwicklung des russischen Theaters so prägenden Tragödie des französischen Klassizismus üblich) drei Nebenfiguren (Marija Vasil'evna, Telegin, Marina) und einige Episodenfiguren (Knecht, Storož) treten, die aber keinen Einfluß auf die Handlung des Dramas nehmen. Alle Figuren zeichnen sich durch eine gleichmäßig hohe Sprachkompetenz aus, ein Merkmal, das *Djadja Vanja* besonders von den nachfolgenden "Komödien" Čechovs unterscheidet, in denen Figuren (des hohen wie des niederen Personals) durch ihren spezifischen Sprechgebrauch und Sprachdefekte charakterisiert werden. Lediglich Telegins und Marija Vasil'evnas Diskurse beziehen historisierende Momente mit ein und enthalten jeweils Merkmale überkommener Sprechgewohnheiten des Landadels bzw. des liberal frankophilen Adels⁴⁹.

Djadja Vanja erfüllt die Aristotelischen Forderungen nach Einheit von Raum, Zeit und Handlung. Das gesamte Geschehen läuft innerhalb eines Tageszyklus auf dem Gut des Professors Serebrjakov ab. Der erste Akt beginnt gegen drei Uhr nachmittags. Der zweite spielt am darauffolgenden Abend, der dritte am darauffolgenden Vormittag, der vierte wiederum am Nachmittag, der in den Abend einmündet. Die eigentliche dramatische Handlung ist in diesem Rahmen als "geschlossen und von einer bestimmten Größe" zu bezeichnen. Alle exponierten Konflikte werden im Rahmen dieser Einheit von Zeit und Ort einer Lösung zugeführt. Die Konflikte vollziehen sich innerhalb einer einzigen Familie. Aristoteles konkretisiert im vierzehnten Kapitel seine Forderung, die Tragödie als "Handlung"⁵⁰ solle beim Rezi-

⁴⁹Vgl. Rozanov 1990c, 424. Čechov greift hier bei Nebenfiguren Diskurskonventionen des realistischen Dramas auf, die sich auf Turgenev (*Nachlebnik, Mesjac v derevne*) und Osrovsckij (*Groza*) zurückführen lassen; vgl. Sergl 1994. Auch Turgenevs berühmtester Roman *Otcy i deti* ist durch das Figurenparpa Pavel und Nikolaj Kirsanov auf dem Diskursgegensatz zwischen frankophilem und ländlichem Adel aufgebaut.

⁵⁰Vgl. Schmid 1972; Fischer-Lichte 1983, 182ff. Der Begriff der "Handlung" (Drama) wird in der Theatertheorie oft auf den dem Stück zugrundeliegenden Mythos reduziert, u.a. weil die *Poetik* des Aristoteles nur fragmentarisch überliefert ist und (soweit der Text vorliegt) fast ausschließlich die Tragödie behandelt. Ohne Zweifel kann der Begriff jedoch auf jedes Kunstwerk angewandt werden – auch auf ein nichtfiktionales, ein diskursorientiertes, ein sujetloses, letztendlich auch auf ein Kunstwerk, das nicht mehr auf einen Mythos referiert. Um die Bedeutung von "Handlung" auch an Rozanovs Konzeption des "Sein" anzuschließen, der sich ebenfalls Aristotelischer Definition verdankt, seien folgende Thesen skizziert, die sich auf Kierkegaards Darstellungen der Dramen Holbergs und des Mozartschen *Don Giovanni* und damit wiederum auf Lessing zurückführen lassen: Die Tragödie ist eine Handlung. Handlung ist aber nicht nur die Tragödie, sondern jeder Akt des Existentiellen, der nicht mittels Vermittlung, Darstellung, Erzählung erscheint. Die Handlung unterliegt einem eingeborenen Gesetz, das ihr Quantität, bzw. Wahrheit und ihre Qualität definiert: dem Ethos. Die Handlung kann eine Tat sein, aber auch nur ein Zustand, sie kann ein Diskursakt sein, aber auch nur der Ablauf einer logischen Operation. Als Handlung wird sie immer erst im Lichte des Ethos erkennbar, d.h. unter der vorangestellten Frage nach der Wahrheit und der Qualität (Gutheit). „A erschlägt B“ ist dann eine Handlung, wenn „A erschlägt B“ wahr ist und wenn der Vorgang „A erschlägt B“ eine Qualität hat (gut/schlecht; erlaubt/unerlaubt; motiviert/unmotiviert usw.) – das gilt auch dann, wenn „A erschlägt B“ nur Teil einer erweiterten Diskurshandlung ist, etwa: „X sagt, daß A erschlägt B“. Diese Handlung ist nicht ihre Darstellung, sondern zuerst einmal sie selbst. Das Kunstwerk als "Mimesis" ahmt nicht die Wirklichkeit (als "logisches System") nach, sondern die Handlung (das "Streben"). Auf die Darstellung der Handlung aber, die wieder als sie selbst rekonstruiert wird, reagiert der Rezipient unmittelbar. Vgl. Kierkegaard 1975, 125ff und 165ff; Kierkegaard 1982, 72ff. Vgl. auch Gollerbach 1922, 13ff über Rozanovs nicht konsequent ausgeführtes Standardwerk zur Handlungstheorie unter dem Arbeitstitel *O potencial'nosti* (Über Potentialität), das Rozanovs Dostoevskijstudium und seine Lessingrezeption vereinigen sollte. Die "Wirklichkeit" (mir, „kak on est“) wird von der "Potentialität" in den Schatten gestellt, auf die alleine sich das menschliche Leben und damit eine Option umfassender und „vollständiger“ Wissenschaft und Philosophie (predmet p o l n o j filosofii i p o l n o j nauki) beziehen kann.

pienten eine Katharsis erzeugen; dies ist dann möglich, wenn, in Lessings Terminologie, "Jammer und Schaudern" hervorgerufen werden. Dies könne aber nur geschehen, wenn die tragischen Begebenheiten sich zwischen Freunden oder Verwandten ereignen, da es keinen besonderen Schauer erzeuge, wenn zwischen einander gleichgültig gegenüberstehenden Personen ein Feind seinen Feind töte. Lessing hat in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* auf eine axiologische Klassifikation der Aristotelischen Tragödienpoetik hingewiesen⁵¹.

[...] ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter töten oder töten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dies aber kann entweder mit oder ohne Vorbedacht und Wissen geschehen; und da die Tat entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die Tat wissentlich, mit völliger Kenntnis der Person gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die Tat unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstands, unternommen und vollzogen wird und der Täter die Person, an der sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene Tat nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen. Von diesen vier Klassen gibt Aristoteles der letzteren den Vorzug [...]

Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides beieinander bestehen?⁵²

Es scheint fast, als habe Čechov in *Djadja Vanja* diese Aristotelisch-dialektische Problemstellung des Tragischen auf originelle Weise lösen können. Zwar gelangt der Anschlag Vanjas auf seinen Schwager mehr oder minder wissentlich zu Ausführung – doch scheitert der Totschlag und kann somit als nicht vollzogen gelten. In diesem Falle, entsprechend der vierten Möglichkeit des Aristoteles, kann also das schlimmste verhütet werden, indem sich die Personen in ihren ethischen und natürlichen Bindungen noch im letzten Moment erkennen und Vanja Serebrjakov somit aus moralischen Bedenken „verfehlt“. Unabhängig davon erfüllt sich aber auch die erste Forderung, daß die Fabel unglücklich enden müsse. Gerade die Versöhnung macht das Unglück offensichtlich. Für den Titelhelden Vanja ist sein zwanghaft ethisch motiviertes Handeln bzw. Nichthandeln konstitutiv für das finale Unglück. Daß er zweimal danebengeschossen hat, das macht ihn zwar in seiner Verzichtsleistung zum ethischen Helden, bricht ihn aber auch als Menschen in seiner Handlungsfähigkeit, zumindest derjenigen, die ihm seine ständische Position zuweist. Das Verhältnis von Handlung und Handlungsfolge verkehrt sich. Indem Vanjas Schuß dem von Puškins Silvio nachfolgt, wird er selbst zum Zitat. Sein Handeln stolpert slapstickhaft über standespezifischen Normen (dem Ehrenkanon), die bereits als Folie den analytischen Blick auf ihre Inadäquatheit freigeben. Nicht daß die Handlung scheitert, ist tragisch, sondern daß eine lächerliche und unangebrachte Handlung scheitert – und sich dieses Scheitern (um Lessing zu konterkarieren) mit völliger Kenntnis der Person ereignet, von welcher es vollzogen wird: "Razygrat' takogo duraka: streljat' dva raza i ni razu ne popast'!" (Sich so blöde anzustellen: zweimal schießen und keinmal treffen)⁵³ Die Einsicht in die Handlung ist nicht ihr Grund, sondern ihre Folge; und nicht der Vollzug der Handlung entscheidet über den glücklichen bzw. unglücklichen Ausgang, sondern die Einsicht in die Handlung. Diese Doppelge-

⁵¹ Vgl. Černyševskij IV, 157ff. Zur Rezeption und Bedeutung von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (Russ. erstmals 1883) bei Čechov vgl. Kommentar in Čechov 8, 512f, Baluchatyj 1927, 169 und Döring-Smirnov 1980, 18ff. Die Bedeutung Lessings als gemeinsamer literatur-theoretischer Bezugspunkt für Čechov wie für Rozanov (siehe auch II. 7 dieser Arbeit) kann kaum überschätzt werden.

⁵² Lessing II, 270f.

⁵³ Čechov XIII, 107; Übersetzung Čechov 1980, 51.

stalt(ung) der tragischen Fabel hat ihre klassisch griechischen Vorbilder: So endet ja bereits die *Orestie* mit dem Scheitern der Verurteilung des Orest durch das Eingreifen Athenes – andererseits endet sie auch mit der Einsicht des Helden in sein Unglück, mit seiner Selbst-Entsetzung aus dem Status des Heroen. Er wird seiner ständisch heldischen Position beraubt und in seiner aristokratischen Machtposition als Richter vom Areoparg als des Vertreter des Demos abgelöst. Dem Königssohn wird von der Tragödie mit seiner Rettung auch die Einsicht in sein Unglück vermittelt. Nach der Aufnahme in Athen ist er nicht mehr und nicht weniger als jeder andere athenische Wehrbauer⁵⁴.

Zweck der Tragödie ist die Reinigung des Zuschauers durch "Jammer und Schaudern". *Djadja Vanja* macht Gebrauch von einer Naturkathartik des Erhabenen, das die Peripetien des Mythos zusätzlich markiert. Auf die sommerliche Hitze der Exposition folgt im zweiten Akt beim expliziten Ausbruch der Konflikte als Nachtszene das Gewitter. Dem Reinigungsvorgang durch das Gewitter antwortet die unterkühlte Stimmung des bereits als "herbstlich" empfundenen Vormittags, die Vanja durch das Feuer der Pistolenschüsse aufheizt. Konsequenterweise hat Čechov auf den abschließenden Waldbrand im vierten Akt verzichtet, der in der ersten Fassung des *Djadja Vanja*, dem *Lešij*, noch zur Feuerreinigung der Figuren von früheren Gefühlswirren und als Symbol eines Vernichtungsbrands der alten Verhältnisse eingesetzt wurde. Während in der früheren Fassung vor dem Hintergrunde des Feuers sich eine Versöhnung und Liebeserlösung Sonjas durch Astrov ergeben konnten, mündet das Stück nun in ein anderes, für den Symbolismus der 90er Jahre typisches Motiv des kathartisch Naturerhabenen: die "Stille" (tišina), verbunden mit einem nicht weiter konkretisierten, dafür umso totaleren Schuldgefühl: "Och, grechi naši..." (Oh, unsere Sünden...)⁵⁵. Die Katharsis hat Čechov als Arzt in besonderer Weise interessiert, wenn gleich ihm die Theorien der modernen Gräzistik, welche Katharsis als medizinisch zu verstehenden Ausscheidungsprozeß von schädlichen Körpersäften erklärt, nicht bekannt sein konnten⁵⁶. Astrov ist Arzt; seine Bemühung um Katharsis mündet jedoch durchweg in eine Behandlung durch reinen Wodka und, in der Mitte des Stücks, in den dionysisch gewaltsamen Rausch der Beichte der eigenen Schuld: "Tak... V Velikom postu u menja bol'noj umer pod chloroformom." (Ach nichts... In der Fastenzeit ist mir ein Kranker unterm Chloroform gestorben.)⁵⁷. Die Selbstbeichtigung des betrunkenen Arztes, dem es nicht gelungen ist, den

⁵⁴Vgl. Meyer 1988, 129; 140. In einem seiner berühmtesten Selbstkommentare greift Čechov das Problem des tragischen Helden auf: "Mir wird oft vorgeworfen, daß ich über Bagatellen schreibe, daß es bei mir keine großen Helden gibt, keine Revolutionäre, keinen Alexander von Mazedonien oder zumindest – wie bei Leskov – einen ehrlichen Polizeibeamten. Wo soll ich sie aber hmcchmen? Ich wäre ja gerne bereit!" Ist es nur Zufall, daß sich Alexander der Große in die Liste gemischt hat? Die Vorliebe des russischen Symbolismus für die "alexandrinische" Welt und die Figur des jugendlichen Usurpatoren, der über alle gültigen Normierungen hinwegschreitet, realisiert einige Züge des Nietzscheanischen Übermenschen, jedoch vor allem die Ablösungen des tragischen und leidenden Helden durch den ausschließlich ästhetisch stilisierten, und unempfindlichen Pseudoheroen; vgl. Hansen-Löve 1989, 45ff.

⁵⁵Čechov XIII, 115; 1980, 59. Vgl. dazu auch die Verbindung von (religiösem) Schuldgefühl und dem Eindruck des Naturerhabenen bei Solov'ev und Rozanov. In Solov'evs Traktat *Krasota kak preobražajuščaja sila* (Schönheit als epiphanische Kraft) geht der Philosoph von einer "Rettung" der Welt aus der menschliche Erbsünde durch die Schönheit, insbesondere das Naturschöne aus, das Solov'ev vor allem am Beispiel Tjutčevs ästhetisch demonstriert; vgl. Solov'ev 1991, bes. 48ff. Rozanov spricht in *Priroda i istorija* (Natur und Geschichte; 1900) gesammelten Aufsätzen, besonders in "Krasota v prirode i ee smysl" (Das Naturschöne und sein Sinn) von der Natur als der Darstellung von Schuld, welche sich in der Entsprechung der Opposition „Vergängliches – Unvergängliches“ und der Oppositionen „Gutes – Böses“ realisiert.

⁵⁶Vgl. dazu den Monolog *O vrede tabaka*, der so als Schlüsseltext der Čechovschen Katharsisbeschäftigung erscheint; auf den Charakter einer moralischen Poetik macht bereits Remizov 1983, 30 in *O proizchoždenii moej knige o tabake* aufmerksam. Rozanov spielt darin die „Rolle“ von Čechovs Figur Njuchin und verbirgt seine Entdeckung des charakterologischen Zusammenhangs von Nase, Phallus und Zigarette vor seiner tyrannischen Frau.

⁵⁷Čechov XIII, 85; 1980, 31.

Kranken zur Katharsis zu verhelfen, wird hier nun in schon Dostoevskijscher Manier auf die Beichte vor der Frau verschoben, die in die funktionelle Rolle der Erlöserin gedrängt wird.

Katharsis besteht bei Čechov in der Koppelung von ethischer Problematik und der Identifikation des Rezipienten mit der (gerechten?) Tat: Die dem Mythos zugrundeliegenden Handlungen wie Liebe oder Totschlag erzeugen "Jammer und Schauern" bzw. "Furcht und Mitleid" (wie Lessing übersetzte) bzw. "Furcht und Zittern". Der Handlung von *Djadja Vanja* liegt dabei als konventionalisierter Mythos das Sujet des Brautraubs, verbunden mit dem Charakterstereotyp der „femme fatale“ zugrunde. Vanja spricht Elena Andreevna durchweg als "Helène" an (im russischen Text in lateinischen Buchstaben⁵⁸). Er stellt sie und sich also in den Kontext der mythopoetischen Ebene von Tolstoj's *Vojna i mir*. Damit interpretiert er nicht nur ihren Namen, sondern auch den seinen (und seiner Familie): Vojnickij. Ahmt Astrov die Ideologie des radikalen Tolstojanertums nach (die wiederum eine Nachahmung der Schriften Rousseaus oder David Thoreaus ist), so gruppiert ihn Čechovs Interpretation als Außenseiter neben die geschlossene Welt der Familie, die sich ihm, im Sinne des Tolstoj'schen Familienromans, als gefährdetes aber erstrebenswertes Ideal präsentiert, bei der er Zuflucht sucht, ohne sexuelle Verantwortung auf sich nehmen zu müssen. Astrov hindert Vanja schließlich auch am Selbstmord, um sich selbst die Familie zu erhalten. Vanja muß den Selbstmord wie einst Pierre Bezuchov vermeiden; wartet auf ihn also doch noch eine Nataša? Das dreimalige "Ničego ja u tebja ne bral" (Ich habe dir nichts weggenommen)⁵⁹ gegenüber Astrov zu Anfang des vierten Akts, also nach der Tat, wirkt wie eine rituelle Entsühnungsformel und entspricht jenem, jeweils dreimal zu wiederholenden, stereotypen Freimaurerdiskurs, der für Pierre Besuchov so typisch ist. Auch Sonja nimmt nicht nur die Rolle der Sonja aus *Prestuplenie i nakazanie*, die ihr ausgerechnet Astrov aufdrängt, sondern die ihr durch den Namen entsprechende Rolle der Dulderin aus *Vojna i mir* ein. Durch den Titel des Stücks, *Djadja Vanja*, ist ja nicht nur der Heldenstatus Vanjas im ständischen und familiären Gefüge des Mythos – ironisch – charakterisiert, sondern implizit auch Sonja zur Titelheldin erhoben. Vanja ist i h r Onkel⁶⁰.

Sie erregt Mitleid. An diesem Mitleid wird eine weiterer Katharsis exemplifiziert, die für das Drama des späten 19. Jahrhunderts typisch ist. Es ist die Identifikation des Schauers mit dem bzw. der Zuschauer/in: der (sexuelle) Verzicht der Heldin und dessen Sublimation durch eine Erlösung von den früheren Sünden, einer im Verlauf des Mythos aufgehäuften Schuld. Im Gegensatz aber zur Dramatik Wagners (an deren Finale der Weltbrand, die *Götterdämmerung* steht) oder zu den Hauptwerken H. Ibsens (*Brand*, den *Gespensstern*)⁶¹ und A. Strindbergs (*Traumspiel*), die ebenfalls in einem Brand kulminieren⁶², wird aber die Erlö-

⁵⁸Vgl. dazu Rozanovs Interpretation der Helena-Figur und des Helena-Namens als Symbol der Weiblichkeit der „Dekadenz“ in "Dekadenty" von 1896; Rozanov 1989, 215. "Helène" ist das einzige in lateinischer Schrift erscheinende Wort im Diskurs Vanjas. Serebrjakov verwendet das französische "Maman" seiner Mutter gegenüber. Astrov das "Finita!" mit Ausrufezeichen, das auch Čechov als "Finita la comedia" in Gespräch und Briefen gern benutzt hat. Die Dialektik von Fremdwörtern in lateinischer Schrift und von solchen in russischer (also kyrillischer) Transkription erzeugt eine eigene Semantik, die freilich nur auf der Ebene des gedruckten Textes einsichtig wird und für eine Aufführung nur eine Anweisung an die Schauspieler in einer Art psychologischen Partitur des Fremden und Absichtsvollen vs. des Absichtslosen und Angeeigneten umgesetzt werden kann. Vgl. dazu auch die Funktion der Doppelung von lateinischer und kyrillischer Schrift in *Vojna i mir*, so wie sie Uspenskij 1975 beschreibt.

⁵⁹Čechov XIII, 105f; 1980, 52f.

⁶⁰Einen strukturell ähnlichen Titel für ein Bühnenwerk hat 1896 (also im Jahr in dem auch *Djadja Vanja* entstand) auch Leoš Janáček gestaltet, als er seine Oper "Její pastorkyňa" begann. Titelheldin dieses Werkes ist sowohl Jenufa als auch deren Stiefmutter, die Küsterin, deren Ziehkind sie ist.

⁶¹Vgl. Nilsson 1958, 138ff und (im Hinblick auf Čechov) 221ff.

⁶²Vgl. zur Ibseninterpretation des Künstlertheaters und zur Brandmetapher im symbolistischen Theater Rozanovs Aufsatz "Ibsen i Puškin – „Andželo“ i „Brand“" (Ibsen und Puškin – „Andželo“ und „Brand“; 1907);

sung nur als kathartischer Vorgang für den Zuschauer wirksam. Die Figur bei Čechov hat in ihre Erlösungstat nicht unbedingt selbst d.h. absichtlich in die Wege geleitet. Dementsprechend ist die Erlösungstat auch nicht eigentlich heroisch, sondern vielmehr erleidend. Trotzdem geht es bei Čechov wie schon bei Wagner und Ibsen um die Denunziation des Mitleids als eines falschen, die revolutionäre Tat aufschiebenden Trosts⁶³. Wie in der Philosophie Nietzsches wird das Mitleid dafür verantwortlich gemacht, daß es immer nur zu einer scheinhaften Katharsis, nie aber zu einer wirklichen, und das heißt Werte nicht ausschließlich innerhalb der Fiktion umstürzenden Kathartik kommen könnte. So meint auch die Wagnersche Formel "Erlösung dem Erlöser" die Vernichtung des Mitleids zugunsten einer Katharsis des neuen, „gesamtkunstwerklichen“ Dramas, das wieder den gesellschaftlichen Wirkungsstatus der griechischen Tragödie einzunehmen in der Lage ist; seine Voraussetzung ist aber schon bei Wagner die Revolution, d.h. das Durchdringen des Betrachters zur Kunst über die Tat.

Auch das von Aristoteles und Lessing aufgeworfene Problem der wissentlich bzw. unwissentlich begangenen Tat (bzw. Tat-Option) kann dazu dienen, die Unterscheidung zwischen Mythos und Ethos zu verdeutlichen und den für die Handlung dominanten ethischen Akzent in Čechovs Dramentext von einer weiteren Seite zu beleuchten. In einer Arbeit zum Verhältnis von Mythos und Handlung (plot) am Beispiel des Mythos von Oedipus hat A. Pjatigorskij zeigen können, daß der wichtigste Faktor für die Generierung von Handlung aus dem Mythos, die Herausarbeitung des differenziert gestuften Systems von Wissen, Zweifel und Einsicht der Figuren des Mythos in ihr Handeln ist⁶⁴. Eines der zentralen Momente der Verwandlung des Mythos in Handlung für Oedipus etwa ist, daß dieser seinen Vater (und drei von dessen Dienern) tötet, nicht weil er nicht weiß, daß es sich um seinen Vater handelt, sondern weil er nicht weiß, wer er, Oedipus selber, ist – hatte ihm das Orakel doch nur prophezeit, als wer er sich erweisen werde, nicht aber, wer er sei. Eine solche Stufung von Wissen, Zweifel und Einsicht liegt in Čechovs Drama überhaupt nicht vor. Alle Figuren des

Rozanov 1990c, 360-366. Vgl. dazu auch Weininger 1923, 351. Auf Wagner und Ibsen bezieht sich V. Ivanov in einer aufschlußreichen Bemerkung in seinem Aufsatz "Ėstetičeskaja norma teatra" (Die ästhetische Norm des Theaters; 1914/16), die Ivanov eigene frühere Definition des Tragischen als ästhetische Realisation des dionysisch-musikalischen Gesamtkunstwerks relativiert und die Bedeutung des Ethos für das Theater hervorhebt: "Театр внеположен эстетике. Эстетика имеет дело с одной красотой. Добро и истина, две другие ипостаси святого единства, имманентно соприсутствуют истинному сиянию красоты, но их выявление не относится к сфере эстетической. В театре выявляется вся триада, потому что театр не ограничивается опеределенною категорией форм, но имеет своим художественным материалом целостный состав человека и стремится к произведению целостного события в некоей совокупности душ. Красота утверждается в нем, как в художественном произведении; истина в непрерываемом логизме действия, – логизме без которого действия вовсе нет, а есть только забава и праздное зрелище. Наконец, всякое творческое слияние душ может совершаться лишь на почве добра." (Ivanov II, 213: Das Theater steht außerhalb der Ästhetik. Die Ästhetik hat einzig mit dem Schönen zu tun. Das Gute und die Wahrheit, die beiden anderen Hypostasen der heiligen Einheit, haben immanent an dem wahrhaften Scheinen der Schönheit teil, doch ihr Erscheinen gehört nicht der Sphäre des Ästhetischen an. Im Theater erscheint die ganze Triade, weshalb sich das Theater auch nicht auf bestimmte Formkategorien beschränken läßt, sondern die vollständige menschliche Struktur zu seinem künstlerischen Material hat und zu Erzeugung eines ganzheitlichen Ereignisses innerhalb einer bestimmten Gesamtheit von Seelen drängt. Die Schönheit ist auf ihm gegründet wie im Kunstwerk; die Wahrheit in der unbestreitbaren Logik des Handelns – eine Logik, ohne die es ein Handeln überhaupt nicht gäbe, sondern nur Unterhaltung und müßige Schauspiele. Letztendlich kann sich jede schöpferische Verschmelzung von Seelen nur auf dem Boden des Guten ereignen.)

⁶³ Vgl. dagegen Tarkovskijs letzten Film *Offret* (Das Opfer; 1986), in dem die Verbrennung des eigenen Hauses als Sühneat präsentiert wird. Erst auf Grundlage der Vernichtung der Kultursphäre kann die abschließende Pflanzung des Baums auf der Shakespeareschen Insel nicht nur als symbolische Handlung, sondern als Rückkehr des gereinigten Menschen in die Biosphäre begriffen werden. Gewittersturm und Feuersturm entsprechen sich in ihrer Funktion für das Sujet; vgl. Sergl 1994.

⁶⁴ Vgl. Pjatigorsky 1993, 90f.

Mythos haben vollständiges Wissen und vollständige Einsicht in die Handlungssituation, in der sie sich und in der alle anderen Figuren sich befinden. Selbst wenn Telegin im ersten Akt die Geschichte seiner Treue gegenüber der durchgebrannten Ehefrau erzählt (ein Vorhang, der auf den Handlungsablauf keinerlei Einfluß nimmt und lediglich als paradigmatisch verstanden werden kann), dann exponiert er damit ein Wissen, daß bereits alle Figuren, die ihn in dieser Situation zuhören, besitzen. Er erzählt eine Handlung, die bereits allen Figuren bekannt ist – sei es als miterlebte Handlung selbst, sei es als (anscheinend bereits oftmals wiederholte) Erzählung Telegins. Telegin exponiert sich und sein Wissen von der eigenen Geschichte; damit markiert Čechov ironisch die expositorische Funktion der Erzählung einer Vorgeschichte und das Wissen der Figuren um ihren Status innerhalb des „plot“ im Rahmen der Dramaturgie des Stücks für den Zuschauer und er markiert den ethischen Konflikt, der dieser Handlung anhaftet⁶⁵. In Čechovs Stück wird Handlung nicht aus Zweifel, Einsicht und Wissen der Figuren in den Mythos (d.h. in ihre eigene Lebensgeschichte) erzeugt, sondern durch die Konfrontation von Handlungen (bzw. Handlungsoptionen) und ethischen Maßstabsetzungen. Während hinsichtlich der mythischen Situation keinerlei Defizite an Wissen herrschen, sind sie hinsichtlich der ethischen Situation durch die Exposition herausgestellt und feinstens differenziert.

– Vanja glaubt tatsächlich, daß er ein Anrecht darauf habe, für die jahrzehntelange Arbeit zugunsten seines Schwager Serebrjakov entschädigt zu werden. Er weiß aber nicht, welche Entschädigung er gerechtfertigterweise verlangen kann; er spielt nacheinander mehrere Modelle durch: allgemeine Anerkennung der eigenen Tätigkeit und öffentliche Demütigung des Schwagers, finanzielle Kompensation, Ehebruch mit Serebrjakovs Frau, Mord an Serebrjakov, demonstrativer Selbstmord, Ergebung in den freiwilligen Verzicht auf Entschädigung.

– Sonja liebt Astrov, obwohl oder weil sie weiß, daß ihre Neigung nicht erwidert wird. Sie streicht ihr ethisches System als Kirchgängerin und demonstrativ religiös gerade gegenüber dem materialistischen Ethiker Astrov heraus. Ihre Begeisterung für Astrov gute Taten (die Waldpflege, seine ärztliche Tätigkeit) muß ihm als Lob von der falschen Wertungsinstanz scheinen. Sonja versucht durch ihr demonstrativ positives Verhalten, einen moralisch kathartischen Konflikt zu provozieren, wird aber schließlich – durch die manifest werdenden negativen ethischen Implikationen der anderen Figuren – Opfer ihrer eigenen Ethik.

– Serebrjakov weiß, daß alle gegen seinen Egoismus erhobenen Vorwürfe wahr sind, kann jedoch die daraus erwachsenden Implikationen nicht erfassen. Er ist sich seiner Schuld gegenüber Vanja und Sonja ebenso bewußt wie über die Schwierigkeiten in seiner Ehe. Auch die Diagnose Astrov wird von ihm nicht bestritten. Der von ihm im dritten Akt unterbreitete Lösungsvorschlag ist sogar Exposition eines neuen, den anderen Figuren bisher nicht bekannten Wissens. Serebrjakovs Idee, das Gut zu verkaufen und von den Zinsen der vom Erlös erworbenen Wertpapiere zu leben, ist im wirtschaftlichen Sinne objektiv vernünftig. Serebrjakov handelt dabei durchaus nicht nur egoistisch; er schlägt den Verkauf zu "Sonjas Gunsten" (dlja blaga Soni)⁶⁶ vor; und tatsächlich würde vor allem sie dadurch aus ihrer frustrierenden Arbeitssituation befreit. Seine Schwiegermutter versichert ihm dazu, er wisse besser als alle anderen, was gut und was schlecht sei. Trotzdem dominiert der Eindruck, Serebrjakovs Vorschlag erwachse aus eigenem Interesse – unbemerkt einzig von Serebrjakov selbst, dessen utilitärer Egoismus sich keine negativen Folgen persönlichen Glücksstrebens vorzustellen vermag. Im vierten Akt kündigt Serebrjakov sogar an, einen allgemeinen didaktischen Gewinn aus dem Vorgefallenen zu ziehen. Er wird keinen Roman, keine Drama –

⁶⁵Vgl. Čechov XIII, 68.

⁶⁶Čechov XIII, 100.

keine Handlung im Sinne des eines Mythos als „plot“ verfassen; aber er will einen moralisch utilitaristischen Traktat schreiben, „wie man leben soll“.

– Astrov betätigt sich durchweg als Entschleierer und Aufdecker. Er analysiert und diagnostiziert weniger das Handeln, als vielmehr die handlungsvermeidenden Beweggründe der anderen Figuren, und das ausschließlich mit Augenmerk auf die Beurteilung bzw. die vorgeblich ethische Rechtfertigung dieses Handelns. Er kann dabei kein neues Wissen, keine neue Information, keinen bisher unbekanntem Zweifel über die mythische Konfiguration einbringen. Er nutzt aber seine Situation als außerhalb der Familie Stehender und sich nicht in die Familie integrieren Wollender dafür, um Dinge auszusprechen, welche innerhalb der Familie nicht mehr explizit geäußert werden, weil oder obwohl sie jedem bekannt sind. Einzig gegenüber Sonja verweigert er jene offene Aussprache, die er als Prinzip ansonsten propagiert, d.h., er ist selbst nicht bereit zu ertragen (und wissen zu wollen), was er allen anderen zumutet (nämlich wissen zu müssen).

– Elena Andreevna ist im Kreise der Hauptfiguren die Fremde, also jene Figur, der gegenüber eigentlich die mythischen Konfigurationen von Wissen und Einsicht in den eigenen Status exponiert und schließlich umgewertet werden müßten. Allerdings ist Elena Andreevnas Fremdheit nur eine als Befremdung moralisch markierte. Ein wirklicher Fremder weiß nichts oder doch zu wenig von den Bedingungen der ihn umgebenden mythischen Konfiguration; umgekehrt wird er innerhalb dieser Konfiguration nicht oder zuwenig gekannt⁶⁷. Elena Andreevna dagegen weiß alles über die Verhältnisse innerhalb der Familie und wird dort von allen gekannt, und versucht doch selbstbewußt, sich nicht weiter in die Familie zu integrieren. Ihre Fremdheit erscheint als moralisches Befremdetsein über das Verhalten der anderen Figuren – vor allem über das doppelte Ansinnen auf Ehebruch. Vanja erscheint sie nicht deshalb als fremd, weil er ihr Handeln nicht konnte, sondern weil er, selbst da wo er es versucht, dessen moralische Beweggründe nicht nachvollziehen kann: "Izmenit' staromu mužu, kotorogo terpet' ne možeš', – éto beznравstvenno; starat'sja že zaglušit' v sebe bednuju molodost' i živoe čuvstvo – éto ne beznравstvenno." (Einen alten Mann betrügen, den du nicht ausstehen kannst – das ist unmoralisch; aber versuchen, die arme Jugend und das lebendige Gefühl in sich zu ersticken – das ist nicht unmoralisch.)⁶⁸

Čechovs Drama fußt also auf einer Handlung, in welcher nicht Mythos und das Wissen der Figuren über diesen Mythos als Gesamtheit divergieren, sondern Ethos und das Selbstbewußtsein der Figuren über die geltende Ethik divergieren, nach der sie sich selbst verhalten. A. Pjatigorskij's Bemerkungen fixieren die Möglichkeit, Handlung als "plot" (wiederum fußend auf dem Mythos) in der griechischen Tragödie nachzuahmen, indem die Selbstbewußtwerdung der Figur über ihre Wissensdefizite in Hinblick auf den Mythos in eine Typologie gefaßt wird. Darin manifestiert sich keine psychologisch zu analysierende Wirklichkeit, sondern eine phänomenologisch faßbare Option.

Neither Freud nor Bion understood that self-consciousness cancels tragedy, provided that it *coincides* with the objective knowledge underlying the plot and, therewith, resolves it.⁶⁹

In Čechovs Drama ist die Tragödie in diesem Sinne abgeschafft, denn Handeln und bewußte Motivation des Handeln fallen zusammen (soweit das überhaupt für die Struktur der Handlung bzw. der „Tragödie“ virulent wird). Daneben aber zeichnet sich eine weitere Hand-

⁶⁷Vgl. Piatigorsky 1993, 92.

⁶⁸Čechov XIII, 68; 1980, 13.

⁶⁹Piatigorsky 1993, 94.

lung ab, eine Art „unabschaffbarer“ Tragödie: jenseits des Mythos. In ihr manifestiert sich Selbstbewußtsein in seinem Scheitern, ein objektiv gültiges Wissen von den Gründen seines eigenen ethisch kontrollierten Handelns zu erlangen.

b. „Ethische“ Situation

Der dritte Akt des *Djadja Vanja* könnte als eine Abfolge jener von Rozanov als "lautlos" bezeichneten Aussprachen charakterisiert werden⁷⁰. Eine Reihe von Dialogszenen folgt aufeinander, ohne daß diese Dialoge lediglich als funktionelle Gespräche bezeichnet werden könnten: Jedes Gespräch findet unter dem Vorwand statt, sich a u s s p r e c h e n zu müssen, d.h. bisher Verschwiegene zu eröffnen. Diese Aussprachen charakterisieren sich wiederum selbst durch speziell für sie ausgewählte Diskurse (Diskurs der Mitleid mit ihrem Opfer heuchelnden „femme fatale“; Diskurs des durch einen Vorwand enthemmten Masochisten, usf.). Solche Diskurse der Aussprache sind auch im *Djadja Vanja* von keinerlei Originalitätsanspruch von Seiten des Autors, der Figuren oder des textimmanenten Rezipienten. Die Aussprachen bilden oft redundante und konventionalisierte Anwendungen von Diskursmodellen des Liebes- und Skandalsujets, wie es etwa aus Turgenjews, Ostrovskijs oder Dostoevskijs Texten zur Genüge bekannt ist und dementsprechend aktualisiert auch in die zeitgenössische Trivialliteratur abgesunken ist⁷¹. Als für bereits diese Vorlagen typisch kann gelten, daß die exponierte Sujetmotivation für derartige Aussprachen, etwa in Form einer Intrige, fehlt oder zumindest keine kausal wirksame Funktion mehr besitzt. Die Besonderheit von Čechovs Form der Aussprache liegt nun darin, daß sich sogar die Figuren (selbstbewußt oder mühevoll verdrängend) dieser Funktionslosigkeit ihrer Diskurse im Sujet bewußt sind, und diese Disfunktionalität im- oder explizit mitdiskutieren.

Zuerst sprechen sich im III. Akt Elena Andreevna und Sonja miteinander aus; Elena Andreevna verspricht Sonja, die glaubt Astrov zu lieben, für sie bei Astrov vorzufühlen. Zwei paradoxe Vorwände führen in diese Kommunikationssituation. 1. Elena Andreevna behauptet, Sonjas Begehren unterstützen zu wollen, während sie doch selbst nicht weiß oder wissen will, wie sie mit ihrem Begehren verfahren soll. 2. Sonja wagt Elena Andreevna nur in die Angelegenheit ihres Begehrens, das bis dato als „freischwebend“ bezeichnet werden konnte, miteinzubinden, um diese dadurch auszuhorchen – und zwar so, als wäre sie ihre Nebenbuhlerin. Sie unterstellt der Gesprächspartnerin eine Handlungsfunktion und versucht sie auszuschalten, gerade weil sie dieser Unterstellung in ihrem Diskursverhalten Rechnung trägt.

Dann kommt es zur Aussprache zwischen Elena Andreevna und Astrov, die wiederum aus drei voneinander unabhängigen, rhetorisch zu gliedernden Segmenten gebaut ist. Diese „rhetorische“ Aufbau des Gesprächs entspricht durchaus der Intention der Figuren, läßt aber nicht den Schluß zu, daß es kein Kontinuum psychologischer Intention gibt. Keiner von

⁷⁰J.R. Döring-Smirnov 1980, 68ff hat als zentrales Moment der Poetik Čechovs den Umgang mit katachretischen Tropen ausgemacht. Auch die Aussprachen des dritten Akt von *Djadja Vanja* können als Katachrese charakterisiert werden. Sie haben weder experimentelle noch für das Sujet entscheidende peripetische Funktion. Sie stellen vielmehr einerseits Handlungsverzögerungen dar, die bis zu einem gewissen Grade spannungserzeugend (weil ereignisaufschiebend) sind. Vor allem aber dienen sie dazu, die ethische Problematik der Situation auszuloten und durch verschiedene Diskurse katachretisch zu überdecken. Katachrese meint hier nicht nur den Gebrauch falscher bzw. unpassender einzelner Wörter oder Wendungen, sondern die Wahl eines grundsätzlich falschen Diskurses, der selbst nur eine mittelbare Funktion hat und jede vermittelnde Intention meidet. Auch hier zieht Čechov mit der Aussprache über die von Astrov gezeichnete Kartenskizze die von Döring-Smirnov beschriebene Technik der Bild – Wortkatachrese als Motor heran.

⁷¹Vgl. zum Typus der "Slavin" bzw. "Russin" bei Sacher-Masoch das Nachwort zu *Venus im Pelz* von Deleuze 1980. Vgl. auch Döring-Smirnov 1980, 204ff.

Čechovs Figuren kann eine Psychose attestiert werden oder die intellektuelle Unfähigkeit, bestimmte (eigene) Diskurspraktiken zu durchschauen. Der Aufbau hält sich an Form und Konventionen, die der Verzögerung der Handlung durch den Diskurs unmittelbar entgegenkommen. Zuerst hält Astrov Elena Andreevna einen erläuternden Vortrag über die Naturgeschichte des Gouvernements, die er auf einer selbstgezeichneten Karte skizziert hat. Er markiert den Abbruch dieses Vortrags, nachdem er ihn eigentlich beendet hat; ein in Komödien typisches rhetorisches Verhalten: "Но я лицу вижу, что это вам неинтересно." (Ich sehe Ihnen an, daß Sie das nicht interessiert)⁷². Daraufhin stellt Elena Andreevna das "kleine Verhör" an, indem sie Astrov ohne jede bemerkbare emotionelle Beteiligung fragt, ob er Sonja heiraten werde. Sie deckt dabei die Kommunikationsvorwände ihres Gesprächs mit Sonja mehr oder minder deutlich auf. Hier könnte die Aussprache beendet sein; ja sie müßte sogar beendet sein. Beide Figuren sind sich der Gültigkeit der Regel, welche durch die Fortsetzung des Gesprächs gebrochen wird, deutlich bewußt. Diese Übertretung einer im Sinne Lotmans als "ethisch" zu definierenden Grenzlinie wird nun aber nicht thematisiert, sondern sie wird realisiert durch die paradoxe und sich wiederum als Katachrese manifestierende „Handlung“ des Zögerns. Erst damit aber kommt es zur „Liebeserklärung“ Astrovs an Elena Andreevna, die den Konflikt des Ethos explizit macht. Beide Figuren haben sich ihrer vorgeblichen und gewandten Diskurse entledigt, so daß hier der Diskurs als solcher, als pures Bedürfnis bloßliegt. Beide Sprecher haben die Diskursfolien, deren sie sich bedient haben ausreichend markiert; sie haben ihr Zögern ausgesprochen. Auch die Fortführung der Fabula ist an dieser Stelle unmöglich Folge einer bereits exponierten Kondition, sondern sie muß Invention sein: Hier muß, wobei Systemdruck der dramatischen Wirklichkeit und der wirklichen Dramatik zusammenfallen, einfach etwas passieren. Jede Fabel, oder um in der Terminologie der Aristotelischen Poetik zu verbleiben, jeder Mythos hält eine oder mehrere solcher Verknüpfungspunkte bereit, wo die Bedingtheit von Anschlüssen versagt und durch eine, in der Dramenpoetik gerne als "Schürzung" (*delanie uzla ili zavjazka*) bezeichnete reine Erscheinung der Unbedingtheit (auf die hin auch die Spannung angelegt ist) ersetzt wird⁷³. Es ist von psychologischer Notwendigkeit, daß diese Schürzung von dramatischem Diskurs und dramatischem Konflikt die Fragwürdigkeit des ästhetischen Materials einleitend und abschließend selbst thematisch macht: "Ещё два-три слова - и конец." | "Не надо лишних слов... - No dovol'no, nakonec..." (Noch zwei drei Worte – und dann Schluß. | Keine überflüssigen Worte | Genug jetzt); es geht um einen Konflikt, dessen Problematik nicht im Diskurs und nicht in dem schweigenden Ausweichen vor dem Diskurs, sondern bereits *vor* der Sprache liegt. Die Gesprächspartner umkreisen einen existentiellen Konsens, der nach Rozanov die primäre Stellung des Seinsgefühls (*esm' – samoe glavnoe*) und den Appell zur Vermeidung des Selbstmords (*Ne ubivajte sebja!*) umfaßt. Als Charaktere und als intertextuelle Kenner der Kultur und Literatur des 19. Jahrhunderts wissen sie darum, daß paradoxerweise *vor* allem das Ende der Handlung ihr Nachahmen von Handlung im Sujet – und damit sie selbst als Charaktere jenseits ihres situativen Status – typologisch klassifiziert und wertet.

Елена Андреевна: Еще два-три слова - и конец. Вы ничего не замечали?

Астров: Ничего.

Елена Андреевна: (*берет его за руку*) Вы не любите ее, по глазам вижу... Она страдает...
Поймите это и... перестаньте бывать здесь.

Астров (встает): Время мое уже ушло... Да и некогда... (*пошевел плечами.*) Когда мне? (*Он смущен.*)

⁷²Dieser und die folgenden Ausschnitte alle Čechov XIII, 95f; 1980, 40f.

⁷³Zum Begriff der "Schürzung" vgl. Schiller III, 789.

Елена Андреевна: Фу, какой неприятный разговор! Я так волнуюсь, точно протащила на себе тысячу пудов. Ну, слава богу, кончили. Забудем, будто не говорили вовсе, и... и уезжайте. Вы умный человек, поймете...

Пауза.

Я даже красная вся стала.

Астров: Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... (*пожимает плечами.*) А если она страдает, то, конечно... Только одного не понимаю: зачем вам понадобился этот допрос? (*Гладит ей в глаза и грозит пальцем.*) Вы - хитрая.⁷⁴

Elena Andreevna Noch zwei, drei Worte – und dann Schluß. Sie haben nichts bemerkt?

Astrov Nein.

Elena Andreevna (*nimmt seine Hand*) Sie lieben sie nicht, ich sehe es Ihren Augen an... Sie leidet... Sie müssen das verstehen, und ... kommen Sie nicht mehr hierher.

Astrov (*steht auf*) Meine Zeit ist abgelaufen... Ja, und ich habe es eilig... *Zuckt die Achseln* Wann habe ich schon Zeit? *Er ist verlegen.*

Elena Andreevna Hu, was für ein unangenehmes Gespräch! Ich bin so aufgeregt, als hätte ich tausend Pud geschleppt. Nun, Gott sei Dank, wir sind zu Ende. Vergessen wir es, als hätten wir gar nicht miteinander geredet, und ... und fahren Sie weg. Sie sind ein kluger Mensch, Sie werden es verstehen ... *Pause.* Ganz rot bin ich sogar geworden.

Astrov Wenn Sie das vor ein, zwei Monaten gesagt hätten, dann hätte ich es mir sicher noch einmal überlegt, aber jetzt ... *Zuckt die Achseln.* Und wenn sie leidet, dann natürlich ... Nur eins verstehe ich nicht: wozu haben Sie dieses Verhör gebraucht? *Schaut ihr in die Augen und droht mit dem Finger.* Sie sind ganz schön gerissen!⁷⁵

Der Übergang ist scharf durch einen einzigen Satz markiert, der den Anfang der Peripetie innerhalb des Dramas setzt. Der Satz "Я даже красная вся стала" ist deutlich als Schlüsselstelle gekennzeichnet, die den kommunikativen Anschluß herstellt und das psychologische und ethische Material der Konfiguration entscheidend „umwertet“. Die absolute Unentschlossenheit der Pause wird aufgefüllt mit einer attributiv als sehr entschieden markierten Aussage ("daže", "vsja"). Dieser Satz übertritt eine Schwelle. Er markiert die Änderung eines Zustands. Er verweist nach hinten, auf die Folge der peinsamen Decouvrierungen von Gesprächsvorwänden und Gesprächsvorwänden von Gesprächsvorwänden. Er ermöglicht eine in die Zukunft perspektivierte Fortsetzung des Gesprächs über die paradoxe Antwort Astrovs "Esli by vy skazali mesjac-dva nazad" (Wenn Sie das vor ein zwei Monaten gesagt hätten). Er ermöglicht die Überleitung zum vorwurfsvollen Insistieren Astrovs, der Elena Andreevna im Fortgang der Szene sogar als blutrünstiges Raubtier bezeichnet⁷⁶. Er verweist auf Vanjas Erscheinen am Schluß der Szene, der mit einem (roten) Blumenstrauß in der Hand Elena Andreevna, der er seinerseits eine Liebeserklärung hatte machen wollen, in Gegenwart Astrovs ertappt. Die Liebesszene, die in der rhetorischen Vergewaltigung der Frau durch den Mann bestand, welcher der Frau die Rolle der Sadistin anbietet, endet in einem lächerlichen und peinlichen Erröten à trois; schließlich kommt es bei Vanja zu einer Explosion. Ohne ihn zu fordern, versucht er Elena Andreevnas Mann zu erschießen⁷⁷. Wichtiger noch als die Rekonstruktion der geschlossenen Motivreihe, in der dieser Satz steht, ist die Menge seiner implizierten Bedeutungen. Wer danach fragt, was der Satz Я даже красная вся стала impliziert, wird für gewöhnlich (z.B. in einem Erzähltext oder einem Drama) nur nach den psy-

⁷⁴Čechov XIII, 96.

⁷⁵Čechov 1980, 40f.

⁷⁶Astrov selbst ist Vegetarier, aber eben auch Alkoholiker.

⁷⁷In der ersten Fassung des *Djadja Vanja*, dem *Lešij*, fließt denn dann auch tatsächlich Blut: Vanja erschießt sich selbst – mit Erfolg. Der vierte Akt sublimiert die Konflikte, indem er sie noch einmal *anfeuert*. Vor der Kulisse des Waldbrands ("vsja krasnaja") erwärmt sich der Arzt doch für Sonja, bzw. diese verzeiht ihm seinen Seitensprung und die langjährige Verachtung, die er ihr entgegengbracht hat.

chologischen Implikationen des Sprechers fragen. Es ist deutlich, daß diese Implikationen hier keinesfalls erschöpfende Auskunft über die Funktion dieses Satzes geben könnte. Die Psychologie (und mit ihr die impliziten Glückungsbedingungen des Sprechakts) steht in Opposition zu ihrer pragmatischen Wirksamkeit bzw. Wirklichkeit auf der Bühne, die an der rot/schön bzw. nicht rot/nicht schön werdenden Figur aufscheint. Das Theaterstück konfrontiert den Satz durch seine gattungsdynamische Bedingtheit mit seiner Realisation. Astrov macht zweimal auf diese unmittelbare Bedeutsamkeit dieses Gesichtssignifikanten aufmerksam: "Ja po licu vižu" | "ne delajte udivlennogo lica" (Ich sehe es Ihnen an | machen Sie kein überraschtes Gesicht)⁷⁸. Um ihn zu realisieren, muß man aber vorher seine Bedeutung kennen. Nicht die Vieldeutigkeit von "Я даже красная вся стала" kann im Gattungskontext (dem auch Astrov als Figur unterliegt) dominant sein, sondern der Entscheidungsdruck auf eine, wenn auch semantische komplexe Eindeutigkeit. Der Satz ist erschöpfender als selbst seine Implikationen im dramatischen Kontinuum es zulassen. Er ist, wenn das auch schon psychologisch mehrdeutig ist, selbst psychologisch eine Übersprungshandlung (als Sprechakt)⁷⁹. Er ist ein Schritt aus der bewußt gesetzten, dramatischen Lexik heraus in ein aus(ser) sich sprechendes Vorbewußtes, das auf eine nicht verbalsprachliche Ebene verweist. Das ist durchaus klassizistisch gedacht, insofern es die sprechenden Figuren auf eine Ebene erhebt, auf der sie der unmittelbaren Schwierigkeit des sich Ausdrückens enthoben sind. Dem entspricht in Čechovs Kunst, daß gerade für diesen Satz eine Ausführungsbemerkung im Nebentext fehlt; dabei ist auffällig, daß der Nebentext dieser Szene wesentlich ausführlicher und dichter ist, als sonst im Text und daß er die Körpersprache der metonymischen Signifikanten "Hände" (für Elena Andreevna) und "Schultern" (für Astrov) prozessual verfolgt.

Andererseits ist der Satz "Я даже красная вся стала" ohne jede Verbindung zu den Elementen des Mythos/der Fabel, aus denen das Drama "Onkel Vanja" montiert ist. Dagegen indiziert der Satz ein ethisches Problemfeld (Scham vs. Sexualität), auf dem sich Elena Andreevna und Astrov bewegen und das zur Definition ihres Charakters wichtige Beiträge liefert. Er verweist auf das nicht in Verträgen abgefaßte, sondern als Kondition, als Existenzkondition nicht verbal formulierte (bzw. a priori konditionierte) moralische Gesetz, an dem sich die Figuren orientieren und das für sie die Frage nach dem Wert der Glückseligkeit bzw. Lust steuert⁸⁰. So ist die Frage des Ethos hier auch die nach dem Gesetz der Lust, das Astrov mit dem Vergleich vom Raubtier als instinktive, biologische Ethik des Positivismus einführt. Es stehen also vom Modell des düpierten Rigorismus der Buchstabenehe bis zur schuldfreien Instinkthandlung des Raubtiers verschiedenste ethische Varianten auch innerhalb des Diskursmodells zur Verfügung. Das Handeln beider Figuren auf diese Entscheidung für die Glückseligkeit hin ist in gesteigerter Weise taktisch gewesen, und hat sich nun in Rekurs auf die durchblickten Regeln dieses taktischen Handelns decouvriert. Mit der nun vollständig eröffneten Lage ist die Peripetie eingetreten, die es ermöglicht, die Problematik des Ethos – anhand der exponierten alternativen Modelle – durchzuspielen. Die Frage nach dem Moralgesetz in uns und außerhalb von uns steht hier also von allen Metaebenen gestürzt, aller Metaphorisierungen entkleidet, gleichermaßen vor den Figuren wie vor dem Rezipienten. Dabei ist der Ausdruck des moralischen Gesetzes selbst negativ erfolgt durch die Frage nach dessen

⁷⁸Voraus geht die Aufmerksamkeitsverschiebung des Nebentexts auf die Körpersprache der Figuren, die von der Hand (Beret ego za ruku) über die Schultern (poživ plečami) bis zum Gesicht reicht. Diese gleitende Verschiebung der körperlichen Intensität ist homonym zur Technik der Kamerafahrt, mit welcher der Blick des Rezipienten über die Handlung hin gelenkt wird.

⁷⁹Zu einer psychoanalytischen Definition von Sprechakten vgl. die Versuche von R. Barthes 1976 (*S/Z*) bzw. 1988, 233ff und seinen Begriff der "Lexie".

⁸⁰Siehe Aristoteles 1972, 212ff und 276f (Nik. 1149f und 1171).

Überschreitung. Das Rotwerden hat ja nicht nur eine semiotische Funktion (als sprachäquivalentes Zeichen), sondern ist Index des Triebs, d.h. einer nicht intellektuell zu kontrollierenden Instanz, die bewußt nicht Bedeutungen formuliert, sondern selbst Bedeutung ist. Entscheidend ist es, die Bedeutung des Satzes Я даже красная вся стала mit größtmöglicher Genauigkeit festlegen zu können und dabei in Folge die Konsequenzen dieser Festlegungen auf die Charaktere der Figuren und den ethischen Subtexts des Stücks zu applizieren.

3. Pragmatische und ethische Bedeutungsdimension des Satzes bei Čechov

Als Beispiel für Rozanovs These vom appellativen Charakter des Texts ohne Helden in der Literatur Čechovs soll nun vordringlich eine Untersuchung der Situation dieses einen Satzes bei Čechov angestellt werden. Čechov kann dabei wiederum als Beispiel dienen für eine breitere theoretische Anwendbarkeit dieser These auf die Poetik des Dramas⁸¹.

Nach der Definition der Aristotelischen Poetik gelten gemeinhin Mythos, Ethos und Dianoia/Lexis als die konstitutiven Parameter des Dramas⁸². Mythos und Ethos können dabei als sprachlich nicht formuliert vorgestellt werden; sie stellen das Geschehen und die Situation zur Verfügung und treffen daraus jene spezifisch auf die Charaktere perspektivierte Auswahl, welcher in der Erzähltheorie mit dem Schritt von der Ebene des Geschehens zu jener der Geschichte parallelisiert werden könnte⁸³. Erst Dianoia und Lexis übersetzen explizit oder implizit, bewußt oder unbewußt ausgewählte Ausschnitte des mythischen und ethischen Kanons in Sprache. Dabei verkompliziert sich die bereits perspektivierte Situation noch dadurch, daß das jeweilige Drama selbst eine sekundäre Verbindung von verbalsprachlichen und nicht verbalsprachlichen Performanzen (oder differenziellen Nicht-Performanzen) konstituiert. Die Mehrzahl der Momente einer nicht verbalsprachlichen Performanz sind aber im Drama Čechovs dem lexikalischen Parameter bei- oder nachgeordnet. Čechov schreibt fast ausschließlich den Nebentext vor, der eine Vielzahl nicht verbalsprachlicher Performanzen voraussetzt oder impliziert, aber nicht eindeutig expliziert. Die Abgrenzung von Momenten vorgeordneter von denen nachgeordneter Performanz birgt eine Reihe von Gefahren für die folgenden Überlegungen. Die Exposition bestimmter Handlungs- und Charaktermodelle erfolgt (im diachronen Kontinuum des Dramas) oft auf einer nicht verbalsprachlichen Ebene, wobei die verbalsprachliche Ebene nachgeordnet oft nur mehr eine Explikation bzw. ein Kommentar zu dieser bereits exponierten Gegebenheit sein kann. Es sei daher das Axiom aufgestellt, daß diese sich, wenn überhaupt, nur auf vorgeordnete Elemente sekundärer, nicht verbalsprachlicher Performanz beziehen können. Ansonsten sollte die Problematik der Performanz vorläufig aus den folgenden Überlegungen ausgeblendet werden. Damit konzentrieren wir das dramatische Kunstwerk auf seinen schriftlich fixierten Status, seinen Text und die darin verankerte Performanzbedingung, ohne als Ausgangspunkt für eine Rekonstruktion seiner Pragmatik eine spezielle Realisation kritisieren zu müssen⁸⁴.

⁸¹ Dies impliziert auch eine Überlegung über den Zweck von Literatur im Theater. Die Schwierigkeiten hier sind theoretischer, nicht praktischer Art. Das ist Teil unserer Kultur und unseres kulturellen Umgangs mit Literatur, der auf seine eigene Kondition hin befragt werden muß. Hier gilt es das Projekt H. Schmidts 1973, zusammengefaßt 465-482, wieder aufzugreifen und zu relativieren.

⁸² Aristoteles Poet. 1450 a und b 1-20 [cap.6].

⁸³ Vgl. W. Schmid 1986.

⁸⁴ Z.B. die Realisation Stanislavskijs, wie das lange Zeit in der Forschung üblich war; vgl. Pavis 1992, 98ff.

In diesem Zusammenhang kommt die Wahl des Beispiels aus dem Werk Čechovs der Untersuchungsmethode entgegen, da Čechov lediglich Dramentexte angefertigt hat, die auf Angaben zu bei- oder nachgeordneter Performanz fast völlig verzichten. Čechovs Nebentext gibt vielmehr Hinweise auf eine vom Autor gewünschte, jedoch nicht vollständig vorgeschriebene selbständige und z.B. von der lexikalischen Psychologie unabhängigen bzw. nur bedingt abhängigen Gestensprache, sowie auf eine selbst mit dem Dramengeschehen nur sehr bedingt korrelierte Partitur von Geräuschen und musikalischen Ereignissen. Dies ist ein Čechovs dramatisches Kontinuum selbst entscheidend bestimmendes Moment; ganz abgesehen davon hatte der Umgang mit diesen von Čechov lediglich akzentuierten, nicht jedoch durchweg exakt bestimmten Ebenen der dramatischen Inszenierung die bekannten Auswirkungen auf die Rezeptionsgeschichte seit Stanislavskij⁸⁵. Čechovs Dramen wurden also im Aristotelischen Sinne von den Kategorien der Melodik und der Inszenierung her verstanden. Dies geschah nicht zuletzt deshalb, weil Čechovs Poetik so bruchlos an die Innovationsaxiologie der Moderne angebunden werden konnte⁸⁶. Erst in den siebziger Jahren hat H. Schmid in ihrer Arbeit "Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas?" einen ganz anderen Akzent in der Poetik Čechovs herausgearbeitet⁸⁷. Die avancierte Theaterpraxis hat diesen Vorschlag aber bisher nicht berücksichtigt und neigt in den letzten beiden Jahrzehnten im Gegenteil verstärkt dazu, die Ebene von Melodik und Inszenierung noch stärker aufzuwerten. In den prominentesten Versuchen z.B. bei Peter Stein führt dies zum Versuch einer akribischen Rekonstruktion der Intention von Stanislavskijs Regiebüchern; bei R. Wilson werden betont die Angaben im Nebentext und die metaphorischen Bemerkungen des Haupttexts realisiert, allerdings unter fast vollständiger Vernachlässigung der dem Text vorgeordneten Ebenen wie Figurencharakteristik oder -psychologie. Selbst die "Pausen"-Angaben werden nicht nur als Stillstand der Sprechhandlung verstanden, sondern als Möglichkeit zum Einbau von episodierenden Zwischenspielen (die Wilson z.B. als "Knee-Plays" bezeichnet) benutzt⁸⁸.

Darüber hinaus löst es die ausschließliche Anbindung der hier angestellten Überlegungen von der Gattung des Dramas und läßt diese für jeden Text anwendbar werden, sofern in irgendeiner Weise auf seinen kommunikativen Charakter rekurriert wird.

⁸⁵Zumeist wird dieses innovative Moment des Čechovschen Dramas von der Funktion der Leerstellen der „Partitur“ her beschrieben, z.B. ausgehend von der "Pausen"-Vorschrift des Nebentexts; vgl. Stender-Petersen 1960.

⁸⁶Zur Rezeption des Čechovschen Dramas z.B. durch die deutsche (expressionistische) Avantgarde vgl. z. B. die Rezensionen durch R. Musil (GW XI, 1476ff) und A. Döblin (1981, 31ff). Zur Rezeptionsgeschichte insgesamt vgl. Senclik 1992, 224ff.

⁸⁷H. Schmid 1976. H. Schmid hat ihre Thesen in einem späteren – schwer zugänglichen und ohne Jahreszahl erschienenen Aufsatz – auch auf *Djadja Vanja* angewendet. Dort ist es ihr vor allem um den "Autorausdruck" auf der Grundlage "metonymischer Bedeutungskonstruktion" zu tun; vgl. H. Schmid o.J., 80ff.

⁸⁸Vgl. Programmbücher der Schaubühne Berlin zu *Drei Schwestern* und *Der Kirschgarten* von Anton Tschechow sowie die Dokumentation zu R. Wilsons Arbeit am Projekt *CIVIL warš* (Frankfurt/M. 1974) und das Programmheft der Münchner Kammerspiele (1991) zur Aufführung von A. Čechovs *Schwanengesang. Kalchas* in der Inszenierung von R. Wilson. Vgl. dazu auch Fischer-Lichte 1986.

4. D. Davidsons Theorie der Bedeutungserzeugung

Um Überlegungen über die (paradoxe) Kondition des nicht Verbalsprachlichen anzustellen, ist es notwendig, an verschiedene Absicherungen zu erinnern, die die theoretische Logik der letzten hundertfünfzig Jahre bereitgestellt hat. Die Grundbedingung für die Abgrenzung eines „generell“ Sprachlichen vom nicht Verbalsprachlichen wäre es – wie das der klassische Strukturalismus hinsichtlich des Mythos beweisen konnte – eine kohärente Theorie der Sprache vorzulegen, die selbst logisch sein muß.

a. Grundlagen bei A. Tarski

Eine solche, sehr allgemein gehaltene, jedoch zureichende Theorie ist diejenige der Bedeutungserzeugung durch Differenz, welche sich aus der funktional-pragmatischen Kurzschißung der Modelle von Peirce und Saussure ergeben hat⁸⁹. In ihr gilt, daß jedes einzelne, aus der Gesamtmenge dessen was Sprache genannt wird, herausgelöste Element sich dadurch definiert, daß es die Gesamtmenge selbst mit der einen Ausnahme des aus ihr herausgelösten Elements bedeutet. Bezeichnen wir das Element als t und die Gesamtmenge als G , so ergibt sich die Definition einer Differenz ($t = G [-t]$ bzw. $-t = G [-t]$).

Nun stellt sich die viel interessantere Frage, wie t näher beschrieben werden können. Dafür definiert die Differenz t nicht als einen Punkt, sondern als ein Intervall. $t = t$, wenn die Kurven innerhalb desselben Intervalls als ähnlich, bzw. äquivalent beschrieben werden können. Das Intervall ließe sich nun auf eine zeitliche Ausdehnung übersetzen. Ein Grundproblem des gewählten Satzes Я даже красная вся стала ist, daß man ihn im Rahmen der Differenz sowieso nur als eine speziell eingeschränkte bzw. spezifizierte Prädikation aufzufassen vermag. Die Prädikation selbst ist auch für eine Einzeichnung in t als intervallisch begrenzter Verlauf nur als Variable greifbar. Der Rekurs auf die Differenz zwingt auch zum Rekurs auf die linguistische Ebene. Die Differenz definiert einen Satz unter der Bedingung, daß er kein Satz sein darf, sondern lediglich eine Prädikation⁹⁰. Dafür müssen zwei weitere Bedingungen erfüllt sein.

– Es müssen Bestimmungen getroffen werden können über die Parameter und die Gewichtung der Elemente der Ähnlichkeitsrelation wie Bedeutungsmittelwert, Bedeutungsausschlag, Ausschlagssteilheit, Ausschlagskoeffizient.

– Die Übersetzbarkeit von t muß garantiert sein. Das gilt sowohl für die Übersetzbarkeit von t in t' in einer beliebigen Sprache, als auch für die Übersetzbarkeit von t aus einer Sprache A in eine Sprache B , bzw. eine Metasprache X .

Nun führen die logischen Betrachtungen in Hinblick auf den Mythos zu einem durchaus befriedigendem Ergebnis. Da die Elemente t des Mythos noch nicht in Prädikation und Nichtprädikation zerfallen sind, sind die als solche einander gleichwertig und jeweils an beliebiger Stelle bzw. innerhalb eines beliebigen Intervalls (wenn wir davon ausgehen, daß

⁸⁹Diese Theorie ist seither auch in verschiedenen empirischen Versuchen überprüft worden, wobei sich die geschlossenen Bereiche der Erlernbarkeit von Sprache oder aphatischer Störungen für Versuchsreihen angeboten haben.

⁹⁰Dieses Problem muß später noch einmal aufgegriffen werden, obwohl es hier um die Beantwortung grundlegender Fragen der Sprachphilosophie nur insofern zu tun sein kann, als sie Čechov aufgeworfen hat. Die Theorie der Spracherlernbarkeit hat hierzu in den letzten beiden Jahrzehnten entscheidende Vorarbeiten geliefert, auf die hier selbstverständlich verwiesen werden kann. Vgl. Quine 1974, Putnam 1990 und 1991 mit den enthaltenen Bibliographien.

der Mythos überhaupt Stellen bzw. Intervalle besitzt) und in beliebiger Reihenfolge verknüpfbar⁹¹. Die Differenzierung hat also einen gewissen pragmatischen Wert. Für das Ethos als jeweils eine Charaktereinheit bzw. eine Charakteristik, von dem wir keinerlei nähere Aussagen machen können, was seine Teilbarkeit überhaupt angeht, fehlt uns jede Möglichkeit einer Differenzierung des Teils vom Ganzen. Schon Platon hat dieses undurchsichtige Problem in seinem *Parmenides* zu schildern versucht, und seither sind gegen dessen formallogische Argumentation selbst wenig Einwendungen versucht worden⁹². Man hat das Problem, ob seiner Undurchsichtigkeit, entweder ganz auf die Ebene des Ganzen oder die des Teils verschoben. Das Ergebnis der verstehenden Operation kann unter diesen Voraussetzungen nur die Tautologie der angestellten Abstraktion selber sein. Diese bildet zwar eine zureichende Beschreibung des Problems, doch ist unserer Interesse dadurch nicht im mindesten befriedigt.

Alfred Tarski hat bereits in den 20er Jahren vorgeschlagen, bei der Frage nach der Bedeutung von Sätzen die Frage nach ihrer Wahrheit als Variable zu ihrer Bestimmung zu verwenden. Dabei erläuterte er mehr als die pragmatischen Möglichkeiten seines Vorschlags, den grundsätzlichen Zweifel des echten Theoretikers an seinem eigenen Vorschlag. Dieser steht also seit allem Anfang an in Frage; es gilt ihn nun im Rahmen dieser Überlegungen zu überprüfen und zwar dahingehend, ob er geeignet ist, eine Bedeutungstheorie zu generieren, die in der Lage ist, das Funktionieren eines literarischen Satzes zu erklären.

Die Frage nach der Wahrheit ist wird durch eine primär ethische Beschreibungsweise möglich. Wahrheit (auch im Sinne einer empirischen Theorie) ist per def. immer stabil, d.h. in nicht verbalsprachlichen, ja sogar vor (der Entstehung) der Sprache liegenden Bereich verankert⁹³. Einen Satz mit Hilfe der Wahrheit „erklären“ zu wollen, hat ebenfalls eine stark ins Auge fallende ethisch-moralische Komponente. „Erklären“, „Bedeutung klären“, „sich über Bedeutung aufklären“: Hier wird etwas selbst nicht der Sprache (dem Kode) Zugehöriges im Sinne einer kategorialen Betrachtungsweise auf die Sprache bezogen.

b. Relation von Wahrheit und Bedeutung

Im Folgenden werde ich mich zur Nutzbarmachung des Tarskischen Modells zu weiten Teilen der Argumentation von Donald Davidson⁹⁴ bedienen, in dessen Text die meisten der Fragestellungen in ähnlicher Reihenfolge auftauchen; allerdings muß es hier notwendig zu anderen Antworten kommen, da die letztlich von Davidson mithilfe Tarskis angeschnittene, rein philosophische Frage der grundsätzlichen Erlernbarkeit von Sprachen hier nicht beantwortet werden muß. Umso besser kann das Augenmerk auf die Beschreibungsmöglichkeiten der Implikationen nicht selbst sprachlich kodierten Ordners bzw. Bedeutens und die Applikation der sprachphilosophischen Überlegungen auf die Literaturwissenschaft gerichtet wer-

⁹¹Zum Problem der Verknüpfung von Mythemen vgl. Propp 1975; Lévi-Strauss plädiert in seinem Vorwort zu Propp (ebd.) ausschließlich für die nicht hierarchisierte, freie Verknüpfung, in der jede Reihenfolge immer arbiträr bleiben muß.

⁹²Vgl. Borman 1971. Nicht vergessen werden darf, daß *Parmenides* der wichtigste der Platon-Dialoge ist, der keine Identifikationsperspektive auf die sokratische Lösung herzustellen vermag. Vielmehr ist das Ergebnis der eleatischen Auseinandersetzung nicht einmal ein Unentschieden, sondern die gemeinsame Verwerfung aller zur Diskussion gestellten Theorien. Dieses Ergebnis gilt als der Initialpunkt des theoriefeindlichen Habitus der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles (vgl. Aristoteles 1972, 61f).

⁹³Quine 1974, 25ff hat dementsprechend "Wahrheitsfunktionen" als Teil seiner *Grundzüge der Logik* beschrieben. Quine, ebd., 55ff verweist dabei auch auf den funktionellen Status einer ethischen Kritik an "Wahrheitswert" und "Implikation".

⁹⁴Vgl. Davidson 1990, 40-67 und 163-181.

den⁹⁵. Zwei weitere Axiome müssen dazu eingeführt werden, wobei die Überlegung die differenzielle Konstitution einer tautologischen (und negativen) Äquivalenz zwischen einer Bedeutung t und einer zweiten Bedeutung t' in der Hinterhand behalten sollte.

1. Wahrheit und Bedeutung stehen in einer Relation, die beide Parameter wechselseitig beeinflusst.

2. Bedeutungen, die durch die Wahrheitsfunktion bestimmt werden können, sind auf der Ebene des Satzes erzeugbar⁹⁶. Da es in dem von Tarski vorgeschlagenen Modell keine Möglichkeit gibt, Bedeutungen zu bestimmen ohne die Wahrheitsfunktion einzuführen, gilt: Bedeutungen, die mithilfe der Wahrheitsfunktion beschreibbar sind, sind erst ab der Ebene des Satzes erzeugbar⁹⁷. Zwar können Bedeutungen unterhalb der Ebene des Satzes bestimmt werden (dabei handelt es sich um den linguistischen Normalfall), aber nicht oder nur sehr selten, also auch nicht mit Sicherheit die wahren.

Gerade die wahre Bedeutung interessiert aber bei der Frage nach einer möglichen Wiedergabe von Ethos.

In Folge ist also zu fragen nach der Bedeutung, nicht mehr nach der (differenziellen) Definition eines Satzes S . Das vorgeschlagene Beispiel war Я даже красная вся стала. Dieser Satz ist als Beispiel gut geeignet, da er weder eine komplexe Syntax besitzt noch einem Standardwörterbuch fremde Codeelemente aufweist. Die Aufgabe einer anspruchlosen Syntax (ohne die Frage einer eventuell rekursiven Semantik hier weiter zu berühren) ist die Kennzeichnung der Satzhaftigkeit bzw. der Bedeutungshaftigkeit des Satzganzen. Der Zweck, um Davidsons poetische Implikation hier offenzulegen, der anspruchlosen Syntax ist aber auch die Kennzeichnung der, ja einer Sinnhaftigkeit (z.B. des Satzes – unabhängig von seiner Bedeutung – innerhalb einer Kommunikation)⁹⁸. Dem zugrunde liegt die Konvention, daß erst auf der Ebene des vollständigen Satzes die Produktion bzw. Destruktion von Sinn (z.B. eines metaphysischen) beginnen kann.

Der Satz dient also als Indikator der Sinnhaftigkeit seiner selbst. Andererseits ist er Bedingung der Bestimmung einer wahren Bedeutung. Die potentielle wahre Bedeutung eines Satzes ist Grundlage der Indikation von Sinnhaftigkeit.

c. Differenz von Sinnproduktion und Intentionalität

An dieser Stelle ist eine typologische Differenzierung der Begriffe Sinn und Bedeutung unabdingbar geworden. Dazu sei, um nicht allzusehr aufzuhalten, auf Standarddefinitionen verwiesen⁹⁹; es gilt nur Aspekte nachzutragen, die geläufige logische Definitionen in Konfrontation mit der Frage nach den Aristotelischen poetologischen Kategorien aufwerfen. Nach der oben bereits eingeführten Definition, ist die Produktion eines Sinns für den vorgeschlagenen Satz S abhängig von der Substitution von Bedeutung im Satz S ; die Sinnproduktion wählt aus einer Interferenz von zumindest mehreren möglichen Bedeutungen jeweils eine aus. Sinn besteht nur in der Versprachlichung der ausgesuchten Bedeutung. Er wird erst zu Sinn,

⁹⁵Auch dieser Ansatz bietet sekundär die Möglichkeit einer Philosophierung, indem nach der Kondition des Bedeutetwerdens und seiner Abbildbarkeit gefragt werden muß. So stellt sich dann auch die entscheidende Frage nach dem Zusammenhang von Ethos und Handlung, die unter 6. noch anzuschneiden sein wird.

⁹⁶Vgl. dazu Davidson 1990, 40.

⁹⁷Neben dem Modell Tarskis gibt es, nach Auffassung Davidsons, bisher kein zweites empirisch überprüfbares und von der Forschung auch in seinen Schwächen so umfassend kritisiertes (und damit überprüftes) Konstrukt, das eine befriedigende Bedeutungstheorie entwürfe.

⁹⁸Davidson 1990, 46.

⁹⁹Frege 1980, *Funktion, Begriff, Bedeutung*; Carnap 1934 und 1972; Putnam 1979; Searle 1983. Im literaturtheoretischen Kontext bes. auch Jakobson 1935 (wieder in Micrau 1991).

indem man ihn als Teil eines Diskurses über den Satz zum Ausdruck bringen kann. Er ist a priori implizit adressatenorientiert und deshalb Element der Kategorie der Lexis. Die Frage nach dem Sinn von *S*, fragt *S*: wozu? Diese Frage beantwortet sich beispielsweise durch etymologische Untersuchung der Einzelbestandteile der Funktion der Lexis (Lexikon auf der Phonem- und Graphemebene, Stimmausdruck, Gestik usw.). Die Frage nach dem Sinn ist damit potentiell gestellt und erzwingt Rückschlüsse auf die Sprechintention. So wird etwa die dramatische Aussage des Satzes *С Я даже красная вся стала* durch Rückgriff auf eine mögliche psychologische Intention der Figur (hier der Sprecherin Elena Andreevna) geklärt.

Sinnproduktion produziert dabei in Klärung der Intentionalität wiederum benachbarte Sätze eines zweiten Texts, die andere Bedeutungen zu *S* beitragen, nicht aber die Bedeutung von *S* beschreiben helfen. Die aufsteigenden Konsequenzen der Lexikalisierung sind bekannt: Sie führen zu einem Metaphysisch-Werden der Lexeme als phänomenaler Qualitäten, münden damit in den sogenannten hermeneutischen Zirkel und jenseits dessen bei der Frage nach der Rezeptionskompetenz. Sinn produziert in letzter Konsequenz, in kompetitiver Konkurrenz, einen Wettkampf. Für den Satz *S* im Drama läßt sich zusammenfassen: Sinnproduktion ist also Verschiebung und Komprimierung der möglichen Bedeutungen durch Reduktion auf Lexis im Aristotelischen Sinne. Sinnproduktion auf den Satz erzeugt eine zweite Handlung, einen Agon über den Satz, der unabhängig ist von der (vorgestellten) Handlung oder den zugrundeliegenden Mythen. Er kann ebenfalls unabhängig sein vom agonischen Charakter der Performanz (sei es der Agon der Dionysien im antiken Athen oder auch die Spielplanpolitik Nemirovič-Dančenkos und Stanislavskijs)¹⁰⁰.

Für den Bedeutungsrekurs zu *S* verläßt man sich gemeinhin auf die im Kode/Wörterbuch, der Grammatik usw. niedergelegten Bedeutungen der einzelnen Glieder von *S*, in erster Linie der Wörter und der Interpunktion. Je größer die Einheiten werden, desto unsicher ist ihre Definition durch das Wörterbuch (falls es sie überhaupt enthält); dies gilt für feststehende Wendungen, Sprichwörter u.ä. Parömien. Kommt es aber zur Konstitution eines nicht mehr als Parömie verankerten, sondern primär durch seine Syntax markierten Satz, so muß für ihn hier versuchsweise gelten: Solange er nicht lexikalisiert wird, ist ein solcher Satz als reine Bedeutung etwa dem Wort als Äquivalenz einer solchen Bedeutungsidee gleichzustellen¹⁰¹.

Nachdem die Rekursion erfolgt ist, muß aber gefragt werden¹⁰², was es heißt, daß Wörter bedeuten, was sie nun einmal bedeuten, wenn die Bedeutungen von Sätzen wesentlich von denjenigen der Wörter abhängen. Daß Wörter bedeuten, was sie bedeuten, bedingt die Existenz und existentialistische Problematik einer Theorie von allen möglichen und wirklichen Äußerungen. Jedes Meinen bedingt in dieser Theorie ein Verstehen, das holistisch ist. Die Theorie zielt selbst auf ein Verstehen-Lernen (dessen Kondition selbst wiederum rein sprachlich letzten Endes nicht sein kann, wie selbst Davidson zugestehen muß). Sie verführt bei der Suche nach der Bedeutung von *S* auf ein breites holistisches Feld, das aber durch die Bedingung seiner Verstehbarkeit begrenzt ist.

¹⁰⁰Vgl. Meier 1988, 64ff und 226ff (zum dramatischen Agon); vgl. Slonim 1962 (zur Frage von Repertoire und Repertoirekonkurrenz im russischen Theater der Moderne)

¹⁰¹Wird eine Bedeutung lexikalisiert, so gilt für sie natürlich, daß sie, da sie als Lexikalisierung nicht primär semantisch gebunden ist, weitere Äquivalenzen erzeugt auf der Ebene der Signifikanten, wie das Jakobson 1935 als Prinzip der Wortkunst definiert hat. Diese Äquivalenzbildung ist jedoch frei von Handlungsdruck (sie handelt sich selbst ab, bzw. arbeitet psychotisch) und prinzipiell unabhängig von Wertordnungen, falls man nicht Permutationsstrukturen mit Wertstrukturen gleichsetzen möchte, wogen sich auch Jakobson ausgesprochen hat. Claude Lévi-Strauss und nach ihm vor allem Roland Barthes haben letzteres ja (vorsichtig und unverständlicherweise auf die Semiotik begrenzt) versucht und sich dabei starker Kritik ausgesetzt; zur frühen Marxistischen Kritik vgl. Einstein 1973, 102f; 267ff.

¹⁰²Hier und bei den folgenden Thesen folge ich wieder Davidson 1990, bes. 50ff.

Die hier exponierte Theorie hat den Vorteil, daß sie verifizierbar ist, ohne daß die Intention des Sprechers bzw. der Äußerung im einzelnen bekannt ist. Wenn wir nach der Bedeutung von *S* fragen, suchen wir nach einer Einstellung auf die Abmessungen eines holistischen Verstehensfelds. Der Sinn von *S* war die Bestimmung (und infolge davon die Interpretation) einer Intention von *S*; die Bedeutung von *S* ist die Bestimmung (und infolge dessen die ein-[, nicht aus]grenzende Beschreibung) einer Proposition.

Sprecher einer Sprache *A/X* sind imstande die Bedeutung/die Bedeutungen eines beliebigen Ausdrucks dieser Sprache effektiv zu bestimmen (falls er denn eine Bedeutung hat). Die Hauptaufgabe, welche die vorgeschlagene Bedeutungstheorie zu leisten hat, ist zu zeigen, wie das möglich ist.

Die Frage nach dem „Wie“ führt speziell im Beispielsatz Я даже красная вся стала zur Feststellung, daß sich die Frage nach dem „Wie“, als solche verabsolutiert, als ethische zur näher zu definierende Situation wiedererzeugt. Das Rotwerden, von dem Elena Andreevna spricht, zeigt sich hier unabhängig von ihrem sich Aussprechen als reine Frage der Ethik, an die Kategorien der Wahrheit, der Verwirklichung, der Kondition. Diese sind selbst unabhängig von der Wahrheit, dem sich Verwirklichen, der Kondition der Äußerung (die man hier als "Sprechakt" begreifen darf). Ein Reihe zusätzlicher Proposition, die den ethischen Subtext des Satzes *S* freilegen, markieren weitere ethische Bedingungen seiner Äußerbarkeit. Sie sind *S* zusätzlich zu substituieren; womit die Syntax von *S* eigentlich durch (notwendige Substitution) verkompliziert wird. Die Frage nach dem Wie seines Geäußertseins kompliziert *S* und macht *S* zu einem Nebensatz der ethischen Bedingtheit jener Handlung, die *S* impliziert. *S* bedingt eine ethische Einstellung auf ein Handeln.

S = Я даже красная вся стала – unabhängig von der Intention des Sprechers – wird als Kommunikationsakt auch zu einem Satz des Glaubens und Meinens über eine Handlung und deren ethische Bedingtheit (Я думаю, что *S*; Я уверен, что *S*, usw.). Es exponieren sich weitere Sätze über Handlungen, die gleichermaßen als Bedingungen und Explikationen von *S* fungieren, etwa Sätze des (Natur-)Rechts oder der biologischen Bedingtheit des (menschlichen) Denkens¹⁰³. Solche Hauptsätze werden als Substitution von Čechov im unmittelbaren und weiteren pragmatischen Kontext markiert, bzw. von seinen Figuren verbalisiert.

5. Wahrheitstafel und Bedeutungswert

a. Voraussetzungen

Die Voraussetzungen für Bedeutungsbestimmungen, die hier mithilfe der kritischen Darstellung durch W.V.O. Quine, H. Putnam und vor allem D. Davidson abgesichert wurde, hat für den Čechov-Kenner bereits eine Reihe von Problemübereinstimmungen zu Tage gefördert, die selbst falls sie rein typologisch bedingt sein sollten, überraschen müssen. Čechov kann gerade in seinem Theaterstücken als expliziter Darsteller der logischen Schwierigkeit von Bedeutungsbestimmungen gelesen werden. Diese Einsicht ist an und für sich nicht neu, wenn auch nicht weiter untersucht; zu zeigen wäre hier nun, wie die Bedeutungskonstitution im Schreiben Čechovs selbst als Konstante (der des Ethos) seiner Poetik funktioniert.

Nachdem die Voraussetzungen einer Operation für Bedeutungsbestimmungen mit der

¹⁰³Vgl. Mackic 1981.

Wahrheitsfunktion eingeführt sind, kann diese nun nach dem Muster von Tarski durchgeführt werden.

1. S bedeutet p . p ist dabei die Beschreibung, welche auf die Bedeutung von S zeigt. Das Ergebnis ist vorläufig unbefriedigend, da das Beschreibungsfeld nicht eingegrenzt werden kann¹⁰⁴.

2. " S ist wahr, dann und nur dann, wenn p ."¹⁰⁵ Die Einführung einer Konstante W (der Wahrheitsbedingung) ist, wie Tarski zeigen kann, nötig, um das Funktionieren der Sprache schlechthin zu garantieren. Für das Beispiel des literarischen Satzes S ist das Ergebnis jedoch ein erstaunlicher Gewinn. Seine Bedeutung $/p/$ ist dann nicht mehr die Tatsache der Absicherung von Relationen auf die Empirie [z.B.: */даже/, /я красная/, /я все/* usf.). Die Bedeutung $/p/$ von S ist auch nicht erschöpft in einer Bedingtheit, die der Relation auf die Empirie vorgeschaltet wird (z.B. */я думаю, что S /, /Она думает, что S/* usf.)

p ist definiert als die Summe *aller* (und nicht mehr als eines oder mehrerer Elemente aus dieser Summe) funktionalen Parameter, die W erfüllen. p ist als eine zumindest große Anzahl von Sätzen, deren jeder die Wahrheitsbedingungen von S angibt.

b. Bedeutungen „zeigen“

Das folgende Schema bietet eine Übersicht über die Kontextualisierung des Satzes S aus *Djadja Vanja*, abgesichert durch Rückgriff auf den pragmatischen Code nur dieses Dramentexte selbst. Ich bediene mich dabei des von Wittgenstein in 4.3. des *Tractatus* vorgeschlagenen „Zeigens“ von "Wahrheitsmöglichkeiten" in Tabellen oder Karten¹⁰⁶. Nicht auseinandergesetzt kann hier werden, wie Tarskis Standpunkt sich aus Wittgensteins Wahrheitsdefinition entwickelt hat; grundsätzlich ist doch der Wahrheitsbegriff des Satzes bei Wittgenstein keine Bedeutungsfunktion sondern eine letztlich authentische und unhintergehbare Konstante, die den Setzer und nicht den Satz meint. Wichtig ist dafür das Pathos dieses „Zeigens“, das auch für Wittgensteins Ethik im sechsten Kapitel des *Tractatus* eine entscheidende Rolle spielt; die Wahrheitstafel übernimmt dabei eine gleichsam selbst performative Funktion, auf der sich der Betrachter wie auf einer Bühne zu orientieren hat. Das von der Tafel "Unausgesprochene" wird durch einen Interpreten konkretisiert, der sich selber in die verschiedenen Charaktere auf der Bühne dieser Tafel hineinversetzen muß.

Auf der Hochachse sind fünf Wahrheitsbedingungen t angetragen. Diese sind als funktionale Parameter auf den Kode des Dramas bezogen. Sie entsprechen den jeweils den von Aristoteles vorgeschlagenen fünf Teilkategorien der Tragödie (Mythos, Dianoia, Lexik, Melodik, Inszenierung) die hier unter der Dominante der sechsten, des Ethos, betrachtet werden; sie sind als Konkrete Beispiele speziell in Bezug auf die Textumgebung, die Textgesamtheit ausgewählt. Als funktionale Parameter sind sie vorsprachlich, nicht Teil der Lexis. Sie sind, wie die einzelnen Beispiele auch offenlegen als funktionelle Parameter funktionale Fragen des Ethos. Für alle fünf Fälle bleiben die grundsätzlichen Ambivalenzen nicht klärbarer Doppelbedeutung von "красная" (als /schön/ bzw. /rot/), bzw. ambivalenter Intensität hinsichtlich "вся" und "даже" erhalten.

¹⁰⁴Vgl. dazu Davidson 1990, 48: "Es ist zu befürchten, daß wir in die intensionale Klemme geraten, wenn wir die Wörter »bedeutet, daß« als Füllsel zwischen der Beschreibung des Satzes und dem Satz verwenden, doch es mag sei, daß der Erfolg unseres Unterfangens nicht von dem Füllsel abhängt, sondern von dem, was es füllt." Zur Lösung aus dieser Klemme siehe Punkt 5.2.

¹⁰⁵Davidson 1990, 48.

¹⁰⁶Vgl. dazu auch Quine 1974, 55f.

*t1 – Problem des Mythos*¹⁰⁷: Elena Andreevna lügt *S*. Diese Möglichkeit bringt Astrov Beschreibung von Elena Andreevna (die wiederum von *S* her definiert wird) als "Vy - chitraja!" ins Spiel. Diese Beschreibung Elenas fällt als unmittelbare Reaktion, und ihre Erklärung auf Nachfrage Elenas kann durchaus als erst im Anschluß auf die unmittelbare Reaktion zurechtgedacht wirken. Die Lüge Я даже красная вся стала kann sich nun bewahrheiten oder auch nicht.

t2 – Problem der Dianoia: Elena Andreevna glaubt *S*. Dies Glauben wird als Moment auch von Astrov explizit eingeführt und arbeitet dabei gleich als erneute Entlarvung: "ne delajte udivlennogo lica" bezieht sich möglicherweise auch auf die Veränderung der Gesichtsfarbe, kann aber auch ein taktisches Eingehen auf den von Elena eingeführten Satz des Glaubens *S* sein. Der Glaube Elenas Я даже красная вся стала kann wahr sein oder nicht, unabhängig davon ob es sich dabei um eine Lüge handelt oder nicht. Die mögliche rhetorische Interaktion wird hier von beiden Figuren bewußt miteinkalkuliert.

t3 – Problem der (Wahl) der Lexik: Verfügt Elena Andreevna als „hohe Figur“ über eine absolute Ausdruckskompetenz, die sie jederzeit zu kontrollieren in der Lage ist oder ist es ihr möglich, „sich zu vergessen“. Astrov unterstellt, die delirierte und verknüpft mit *S* eine Offenlegung der weiblichen Trieb- bzw. Instinkthaftigkeit. In letzter Konsequenz wäre die Bedeutung von Я даже красная вся стала die eines eindeutigen Kodes totaler Authentizität, z.B. ein Schrei. Siehe dazu Astrovs Charakterisierung von Elena als "Krasivyy, pušistyj chorek... Vam nužny žertvy! [...] Nate, ešte!" (Ein schöner, seidiger Iltis... Sie brauchen Opfer! [...]) Hier bin ich, fressen Sie mich!¹⁰⁸ Astrov realisiert hier die alternativen Bedeutungsrekurse von /красная/ aus *S* aus dem Wörterbuch und überträgt sie (metaphorisch) auf Elena. Wiederum ist *t3* unabhängig realisierbar von *t1* und ebenso von *t2*.

t1, t2, t3 bilden Sätze des Ethos aus einer inneren, einer biologischen bzw. psychologisch-charakterologischen Kondition der Figuren. Die beiden folgenden Parameter bilden solche Sätze aus einer äußeren Kondition der Figuren, die durch die Formalisierung auf der Bühne bedingt ist. Diese sind durch die das Drama konstituierenden Verfremdungstechniken an sich bedingt und spielen für die Bedeutungserzeugung im Drama natürlich generell ihre Rolle. Im Falle des hier gewählten Beispiels sind sie jedoch in ihrer Wichtigkeit durch die Textpragmatik zusätzlich von Čechov markiert.

t4 – Problem der Melodik : Die Proposition der Darstellerin der Elena Andreevna auf *S*. Notwendigerweise muß der intentionale Zugriff des Schauspielers (unabhängig davon ob er ihn sich bewahrheiten läßt oder nicht) auf den Wahrheitsgehalt von *S* Auswirkungen auf dessen Proposition haben. Zusätzlich verstärkt Čechov aber die Aufmerksamkeit auf dieses formale Moment der dramatischen Verfremdung, indem er es von Elena als Figur selber apperzipieren läßt. Elena „spielt“ *S* „aus“ wie eine Schauspielerin auf einem Theater, ganz abgesehen davon, daß sie als Figur wiederum von einer Schauspielerin auf dem Theater gespielt wird/werden soll. Dabei stellt sich die Frage, ob *S* nur ein Übergangszustand oder das Ergebnis der Aktion ist. Wird *S* als Aufatmen oder als Anspannung melodisiert bzw. wird es deklamiert oder skandiert? "Ja tak volnujus', točno protaščila na sebja tysjaču pudov. Nu, slava bogu, končili." Wichtig ist der mehrmalige Hinweis auf das Enden, Fertigsein bzw. Aussteigen aus der Rolle ("i konec." | "Vremja moe uže ušlo" | "Nu, slava bogu končili." | "Ja segodnja uedu" | "Dovol'no, nakonec." u.a.) – die Drohung mit dem Aufhören erhöht die, wie auf einer Fermate schwebende, spannungsvolle Erwartung auf das Weiter.

¹⁰⁷*t1, t2, t3* usf. sind hier als unterschiedliche Intervalle markiert. Die Ziffern dienen als Ordnungsziffern zur Orientierung, nicht zur Statuierung eines zeitlichen Ablaufs bzw. einer auktorial intendierten Verkettung.

¹⁰⁸Čechov XIII, 97; 1980, 41.

Das zuerst Enden „verbessert“ den Spieler. Warum auch immer er zuerst „Ausspielen“ mußte, er ist der moralische Sieger. Dazu kommt auch die Schwierigkeit der schwebenden Opposition Schlaueit – Nichtverstehen. Hier kann also durch die Thematisierung der Dialektik von Schauspieler als Figur vs. Schauspieler als Mensch soetwas wie ein Verfremdungseffekt in Hinblick auf die Wahrheitsaussage erzeugt werden.

t5 – Problem der Inszenierung: Die Proposition der Regie auf *S*, d.h. in den Begriffen der Aristotelischen *Poetik* der Einfluß der Inszenierung auf den Wahrnehmungshintergrund der Melodik¹⁰⁹. Der Regisseur beeinflusst durch seinen intentionalen Zugriff auf *S* wesentlich dessen Rezeption als Wahrheitsaussage. Er muß vor allem die Erfüllung der vorhergehenden Anweisung des Nebentextes: "Pauza" garantieren. Diese Pause kann als Stillstand zwischen zwei dynamischen Höhepunkten, als Einfrieren des Gesamtgeschehens zwischen einem dynamischen Verschwinden und aus dem Nichts Wiederauftauchen oder nur als Innehalten der Sprechfähigkeit der Figur(en) realisiert werden. Hinzukäme noch eine Konfrontation des Satzes durch einen synästhetisch entsprechenden bzw. widersprüchlichen Wahrnehmungshintergrund (z.B. rote Gegenstände im Rahmen der Bühnendekoration; leise bzw. laute Hintergrundgeräusche). Eine Möglichkeit, die auf jede zu affirmierende Assoziation verzichtet, beläßt *S* in vollständiger Ambivalenz der Verfremdung bzw. Nichtwahrhaftigkeit. Eine Möglichkeit, die eine Semantisierung der Pause z.B. durch Dekoration in Hinblick auf *S* vornimmt, markiert *S* als Ausdruck eines wahrhaftigen (unabhängig davon ob sich bewahrheitenden oder sich nicht bewahrheitenden) Innehaltens, einer Besinnung. Dies hat, sofern es konsequent durchgehalten ist, den stärksten Einfluß auf das Wechselspiel von unmittelbar und evozierter Dynamik bei Čechov. Die Dynamik setzt sich aus den unmittelbar (und daher scheinbar absolut verfügbaren) Vorschriften des Nebentexts für Geräusche, Musik, Sprechvortrag und aus den mittelbaren Reaktionen der Figuren im Diskurs zusammen. Diese Reaktionen sind nur bedingt als objektive Angaben heranzuziehen und beziehen sich auf das Empfinden von [Laut-]Stärke, wie es die Figuren erinnern, imaginieren, halluzinieren, erdichten und in ihren Aussagen umsetzen. Darüber hinaus entscheidet der Regisseur, inwieweit die Pause Ausdruck eher der Elena Andreevna ("Vy – chitraja!") oder der Astrov ("Vy umnyj Čelovek" | "Vy s uma sošli!") attribuierten Durchtriebenheit ist.

Auf der Längsachse der folgenden Wahrheitstafel sind die möglichen Bedeutungskombinationen von $1 \Rightarrow \infty$ angetragen. Die Zeichen für diese Kombinationen sind die indexikal aufscheinenden Bedeutungen der Empirie:

- + = Elena Andreevna wird tatsächlich rot ;
- = Elena Andreevna wird tatsächlich nicht rot.

Nachzutragen bleibt hier noch einmal, daß die Symbole + und - nur die Begrenzungen eines holistischen Feldes bilden. Elena Andreevna kann natürlich, ein Fall, der das Schema als Schema unnötig verkomplizieren würde, aber in ihm unschwer mitgedacht werden kann, von einer intentionalen oder propositionalen Beschränkung ausgehend auch nur ein wenig rot werden bzw. nicht. Hier soll keinesfalls einem rigiden Binarismus das Wort geredet werden, wenngleich verschiedene binäre Entscheidungsoperationen gegenüber Sätzen des Ethos notwendig sind, um einen unentschiedenen Zugriff auf *S* zu vermeiden.

¹⁰⁹Diese Möglichkeiten der "Wirkung" des Einflusses der Inszenierung über die Melodik und vom Tragödiendie nicht explizit vorgeschriebene Aspekte der Dianoia schätzt Aristoteles zumindest für die Tragödie nicht besonders hoch ein; vgl. Aristoteles cap. 6, 16-10 (1982, 24f).

+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	
-	+	+	-	+	-	-	-	-	-	
-	+	-	+	+	+	+	-	+	-	usf. =>
-	+	+	-	-	+	-	+	-	-	.
+	-	-	+	-	-	+	-	-	-	

$$\sum_{i=1}^5 \dots = P(S)$$

Schema: Wahrheitstafel (2/5-Matrix) nach Wittgenstein

MÖGLICHE KOMBINATIONEN

WAHRHEITSBEDINGUNGEN

t 1	+	+	+	+	+	-	-	-	-
t 2	+	+	+	+	-	-	-	-	+
t 3	+	+	+	-	-	-	-	+	+
t 4	+	+	-	-	-	-	+	+	+
t 5	+	-	-	-	-	+	+	+	+

c. Nicht ausgesprochene Bedeutungen „formulieren“

Das Schema der "Wahrheitstafel" hilft nun mehrere Bedeutungsmöglichkeiten als realisierbare Alternativen hypothetisch und eindeutig zu formulieren, indem es dazu vorausgesetzte Wahrheitsbedingungen miteinander als Variable verbindet.

1. Die Bedeutung von *S* ist sämtliche von 1 bis 18 aufgeführten Möglichkeiten der Antworten auf die eingeführten Wahrheitsbedingungen. Die Bedeutung von *S* kann beschrieben werden als die Summenfunktion der eingeführten funktionalen Parameter (α bis τ), die als Wahrheitsbedingungen (und damit als Sätze des Ethos) mit den verschiedenen Teilkategorien des Dramas konfrontiert worden sind und damit dem verbalsprachlich dominierten Text des Dramas entzogen haben bzw. anders beschreiben helfen.

$$S_{\alpha\tau\beta\gamma} = p [S]$$

2. Das so hervorgehobene Situation von Čechovs Satz *S* im dramatischen Kontinuum des *Djadja Vanja* ist nicht nur, daß er auf so verschiedene, unterschiedliche Weise sinnvoll gemacht, in- und extentional, in- und explizit usw. begründet werden kann, sondern daß er (unter Bedingung verschiedener Konsequenzen) alle diese verschiedenen Wahrheitsbedingungen zu erfüllen vermag. Я даже красная вся стала bedeutet die Summenfunktion aller verschiedenen Möglichkeiten seines sich Bewahrheitens und Nichtbawahrheitens, die in den Kontext des Dramas integriert werden können.

3. Die Bedeutung von *S* kann, ja muß daher nur derart beschränkt realisiert werden. Die Funktion des Aristotelischen Ethos ist aber auch ein Rezeptionsauftrag; im Aristotelischen Vorgehen bedingt *S* durch seine Handlungsimmanenz eine Verständniskonvention. Für den Rezipienten des Dramentextes muß sich, unabhängig von der eingeschränkten Realisierbarkeit von *S*, die Frage nach dessen substantiellen Bezug auf ein z.B. vom Autor Čechov selbst affirmiertes System der Ethik stellen. Erst dieser Zugriff faßt nach dem Kunstwerk im Drama, nach dessen Funktion. Soweit Sätze als Teile eines Dramas (jetzt auch einmal ganz unabhängig von der Gattung, die uns hier nur mehr Metapher ist) verstanden werden, sind sie zu rezipieren als Darstellung, als Beschreibung des Verhältnisses von Wahrheit und Handlung. Diskutiert man einzelne dieser Kombinationsmöglichkeiten nur für die hier ausgewählten fünf Variablen, wird man feststellen, daß sie fast durchgehend wirklich unterschiedliche Propositionen auf den Stückkontext nach sich ziehen und sich auf das Ganze des dramatischen Kontinuums bezogen als fast allesamt merklich unterschiedlich auswirken. Sie beeinflussen nicht nur die Darstellung von Figurencharakteren, Psychologie, von Sprechintentionalität und Glaubwürdigkeit von Figuren auf der Ebene der Lexis, die sich dadurch stärker differenzieren läßt, sondern die „Handlung“ des Dramas selbst; im Falle von *Djadja Vanja* etwa den Schuß Vojnickijs, der sich ja in der ersten Fassung des *Djadja Vanja*, dem *Lešij* auch die Handlung in eine ganz andere Richtung einlenkt.

4. Ethos und Wahrheit steuern in ihrem Wechselverhältnis von Regel/Kondition und Verwirklichung der Kondition die Bedeutungserzeugung und die freie Handlung im Drama. Die Verwirklichung der Kondition durch Wahrheit fragt im Satz nach ihrer eigenen Bewahrheitung: Das Ethos und seine Regeln beweist sich im Text des Dramas schließlich selbst. Indem das Drama auf der Frage nach der Wahrheit der Regeln des Ethos insistiert, macht es die menschliche Kondition zum Thema¹¹⁰, ohne darüber ununterbrochen in direktem Bezug han-

¹¹⁰Čechov insistierte in seinen wenigen selbstkommentierenden Äußerungen (meist nur aus Gesprächen überliefert – auch dies höchst signifikant!) immer wieder auf der ethischen Kondition und der Frage nach der Wahrheit. Hier seien nur einige Passagen aus dem berühmten Gespräch mit A. Serebrov-Tichonov zitiert: "Vor allem meine Freunde, keine Lüge... Die Kunst ist darin besonders gut, daß man in ihr nicht lügen kann... Lügen kann man in der Liebe, der Politik, in der Medizin, man kann die Menschen und sogar den Herrgott selbst betrügen – auch solche Fälle hat es gegeben -, aber in der Kunst ist das unmöglich..."

deln bzw. analysierend verhandeln zu müssen¹¹¹. Ja es scheint von größter Wichtigkeit, daß die Abstimmung über Wahrheit seit dem Ende der *Orestie* an das Akzeptieren einer relativistischen Ethik verbinden ist: Wo die Bestimmung der Bedeutung wieder zur Handlung wird, eine Handlung die so sehr Ethos ist, daß sie den Mythos aufhebt, verstummt die Sprache.

Anhand der Wahrheitstafel ist es dem Interpreten möglich, einige Varianten des exponierten Schemas beispielhaft zu diskutieren. Wenn auch viele im Schema angedeutete Möglichkeiten durch die Pragmatik der Performanz im unmittelbaren Kontext nicht oder nicht eindeutig zu realisieren sind, so hat ihre Interpretation doch Auswirkungen auf die psychologische Anlage des Stückganzen. Auch Bedeutungsmöglichkeiten, die im Rahmen eines Proben- oder Auswahlprozesses ausgeschieden werden, bleiben durch die starke Strukturiertheit der Textgrundlage doch als Nebenwege vorhanden. Eine gute Aufführung eines Dramas – auch von von *Djadja Vanja* – wird sich von einer schlechten immer darin unterscheiden, wie deutlich sie diese Lenkung von Aufmerksamkeit auf ambivalente Bedeutungsmöglichkeiten, auf die Bedeutungsvielfalt von einer Unentschiedenheit in der Frage des Entscheidungszwangs der Wahrheitsrelation zu differenzieren versteht und somit die dramatische "Polyphonie" jenseits der charakteristischen oder charakterisierenden Ideologeme zum Klingen bringen kann¹¹².

d. Implizite Oppositionen als Voraussetzung einer Textethik im Drama

Die motivische Zusammensetzung dieser spezifischen dramatischen Polyphonie wird von Čechov in einzelnen Schichten nach und nach exponiert. S steht innerhalb einiger motivpragmatischer Reihen, die seine Bedeutungsambivalenz zwar nicht einschränkend beeinflussen, aber auf deren Gesamtfunktion er doch rückwirkend (d.h. aufgrund der Kenntnis des Gesamttext) Einfluß nehmen. Diese pragmatischen Reihen unterstreichen und forcieren jedoch den Bedeutungsdruck auf S.

1. *Krasnaja - umnaja*. Vojnickij informiert im ersten Akt Astrov auf Anfrage über dessen Patienten Serebrjakov; er exponiert durch das Aussprechen dieser Mitteilung auch seinen psychologischen Zustand in Bezug auf Astrov und vor allem auf das eigentliche Objekt seines Interesses, Elena Andreevna. Nachdem er den nicht nur moralisch prekären Zustand der Ehe Serebrjakovs herausgestrichen hat, bewertet er Elena Andreevna noch bevor diese erstmals aufgetreten ist: "Ego vtoraja žena, krasivaja, umnica – [...] V nej mnogo ritoriki, no net logiki." (Seine zweite Frau, eine Schönheit, klug - [...] In ihr steckt viel Rhetorik, aber keine Logik.)¹¹³ Das ist doppelt widersprüchlich; wenn sie schon so schlau ist, warum fehlt es ihr dann an Logik oder gar Berechnung? Oder ist es nicht eher so, daß Vojnickij einfach den Grund ihrer "logischen" Berechnungen noch nicht herausgefunden hat, bzw. sich ärgert, nicht selbst das Objekt dieser "logischen" Berechnung zu sein? Astrov greift ja auf Vojnickijs

(zitiert nach Urban 1988, [5]) Auffallend ist auch Čechovs Interesse an der Lektüre von moralischen Schriften, z.B. Blaise Pascal und, vor allem in den späten Jahren, Marc Aurel, deren explizite Spuren die Notizbücher überliefern. Es wäre eingleisig, würde man diesen Tatbestand, gleichsam in Sinne von Thomas Manns Čechovinterpretation, nur als Ausdruck des Stoizismus für das in der Krankheit Wesensverwandte interpretieren; vgl. zur Marc-Aurel-Lektüre auch Rozanov 1990, 183.

¹¹¹ Hier liegt nach Kommerells (1940, 13ff) Aristotelesinterpretation die Begründung der Ablösung des Dramas vom unmittelbaren Gottesdienst, vom rein applikativen Kultus, aber auch vom Gericht, welche alleamt die Regeln der Kondition durch Appell an das Jenseits zu beeinflussen oder zu bekräftigen suchte.

¹¹² Vgl. dazu Rozanov 1990c, 423f; Ivanov II, 156-169 ("O deistvii i dejstvie"; Über Handeln und Handlung; 1919) und H. Schmid 1992, 81ff.

¹¹³ Čechov XIII, 68; 1980, 13.

Charakterisierung, geradezu in einem Reiz – Reaktionsschema, zurück, als er durch *S* zur Bedeutungsdefinition herausgefordert wird.

2. *Krasnaja - nekrasnaja*. Kurz nach Vojnickijs Äußerung greift auch Telegin das Motiv auf. Er berichtet seine grotesk und bitter überzeichnete Lebensgeschichte, deren komisches Ereignis (slučaj) darin besteht, daß er von seiner Frau gleich nach der Hochzeit verlassen wurde. Seitdem aber erhält er das Gesetz seiner ehelichen Verpflichtung aufrecht. Er bezahlt für seine Frau und deren Kinder. Er liebt sie nach seiner Pflicht, gerade auch seitdem diese alt geworden ist, ihren Liebhaber und ihre Schönheit verloren hat: "A ona? Molodost' uže prošla, krasota pod vlijaniem zakonov prirody povlekla, ljubimyj čelovek skončalsja..." (Und sie? Die Jugend ist vergangen, die Schönheit unter dem Einfluß der Naturgesetze verwelkt, ihr Geliebter gestorben...) ¹¹⁴ Auch in Telegins Äußerung fällt die Verbindung von moralischem Gesetz mit dem Naturgesetz ins Auge, die sich in der "krasota" manifestiert.

3. *Temperatur*. Der Satz Я даже красная вся стала kann auch bedeuten: Mir ist schon ganz heiß. Das Rotwerden ist dann der metonymische Index eines physiologischen Zustands, entweder pathologischer oder auch kathartischer Art. *Djadja Vanja* spielt an einem außerordentlich heißen Tag, der sich über Nacht in einem Gewitter entlädt. Vojnickij beschwert sich über die hohe Temperatur, die für ihn von Elena Andreevna auszugehen scheint. Elena Andreevna ist anderer Meinung. "Elena Andreevna. A chorošaja segodnja pogoda... ne žarko... Pauza. Vojnickij. V takuju pogodu chorošo povest' sja." (*Elena Andreevna* Was für ein schönes Wetter heute... Nicht heiß... *Pause*. Vojnickij Bei so schönem Wetter ist es schön sich aufzuhängen...) ¹¹⁵ Hohe Temperatur ist also ein physiologischer Anzeiger für Fieber/schlechtes Befinden. Elenas Mann, der Hypochonder Serebrjakov, friert immer und möchte von seiner Frau in ein wärmendes Plaid eingewickelt werden. Doch als das Gewitter vor dem Ausbruch steht, die Fenster vom Wind klappern, die ersten Regentropfen schon dagegenschlagen, findet er es in Gegenwart seiner Frau und seiner Tochter wiederum zu heiß und verlangt nach Medizin, einem temperatursenkenden Tropfenpräparat: "Dušno... Sonja, daj mne so stola kapli." (Schwül ist es... Sonja, gib mir die Tropfen vom Tisch!) ¹¹⁶ Zumindest von den Männern wird die hohe Temperatur auch der Liebe bzw. Leidenschaft zugeordnet. Der Tee ist übrigens im ersten Akt, weil alle so lange auf Elena Andreevna warten mußten, kalt geworden, was Elena, wie sie behauptet, nicht stört – ist es doch nach allgemeinem Bekunden so heiß. Kühle konnotiert Genügsamkeit, Hitze übersteigerte Ansprüche. "Sonja. Cholodnyj čaj! Telegin. V samovare uže značitel'no ponizilas' temperatura. Elena Andreevna. Ničego, Ivan Ivanyč, my i cholodnyj vyp'em." (*Sonja* Der Tee ist kalt! *Telegin* Im Samovar ist die Temperatur bereits bedeutend gesunken... *Elena Andreeva* Macht nichts, Ivan Ivanyč, wir trinken ihn auch kalt.) ¹¹⁷

4. *Der Wald*. Der Wald ist in *Djadja Vanja* nicht nur ein Symbol, bzw. Metonymie seines signifikantesten Produkts, des Papiergeldes (wie schon in Ostrovskijs *Les*). Er ist auch ideelles Kapital und Identifikationsobjekt. Und in der idealistischen Projektion, die sich aus der bestimmenden Axiologie der Kapitalwelt zu retten sucht, wird er sublimierter Ersatz des weiblichen Körpers, der ebenfalls wieder nur als käuflich vorgestellt werden kann. Astrov bleibt unberührt durch die reine Liebe Sonjas, die ja auch auf deren reiner Arbeit beruht. Dagegen ist Elena gerade deshalb so erstrebenswert, weil Astrov von ihrer Heirat aus kapitalmotivierter Berechnung ausgehen will. Das Motiv der Temperatur steht auch im Zusammen-

¹¹⁴ Čechov XIII, 68; 1980, 13.

¹¹⁵ Čechov XIII, 70f; 1980, 16.

¹¹⁶ Čechov XIII, 77; 1980, 23.

¹¹⁷ Čechov XIII, 69; 1980, 14.

hang mit dem Waldthema, wobei die Situationskomik hier besonders komplex „aus-fällt“. Astrov empfiehlt dem (vor Liebe) schwitzenden Vojnickij nicht mit Holz, sondern mit Torf zu heizen¹¹⁸. Wichtig für Astrov ist die Äquivalenz von "žena" mit "žeč'" und "razrušat'" mit "proumnožat'"¹¹⁹: "Nado byt' bezrassudnym varvarom, čtoby žeč' v svoej pečke étu krasotu, razrušat' to, čego my ne možem sozdat'. Čelovek odaren razumom i tvorčeskoju siloj, čtoby proumnožat' to, čto emu dano, no do sich por on ne tvoril, i razrušal." (Man muß ein Barbar ohne Sinn und Verstand sein, um diese Schönheit in seinem Ofen zu verbrennen, um das zu zerstören, was wir nicht wieder erschaffen können. Der Mensch ist mit Vernunft und Schöpferkraft begabt, um zu vermehren, was ihm gegeben worden ist, aber bis heute hat er nichts geschaffen, sondern nur zerstört)¹²⁰ Astrov, der sich als russischer David Thoreau inszeniert, doziert auch allgemein von der Abhängigkeit des Klimas vom Waldbestand, um den er sich kümmert und mit dem er sich identifiziert. Die Temperatur des Körpers befindet sich in Abhängigkeit von der des Waldes/des brennenden Holzes. Trotzdem unterbleibt in *Djadja Vanja* der Waldbrand des *Lešij* und damit auch die Katharsis, die es erlauben würde, die schädlichen Säfte auszuschwitzen. Der Wald bzw. der Waldbesitz repräsentiert das adelig ständische Eigentum und die dazugehörige Ästhetik eines durch die Bewegung der Volkstümmer aufgegriffenen und auf die russische Natur hin spezifizierten Naturerhabenen, das sich weniger an Kant, sondern an der Herderschen Klimatheorie (der *Kritischen Wäldchen*) orientiert. Sonja kann diese Lektion bereits auswendig¹²¹. Auch Astrov spürt die Fragwürdigkeit, die romantische Ironie des Motivs "Wald" (les) in der Verknüpfung von "grünem Ethos" und ästhetischer Theorie; es ist ihm bewußt, daß er die anderen damit langweilt.

5. *Rote Gegenstände*. Vojnickij trinkt (roten?) Wein, seitdem Elena Andreevna im Haus ist¹²². Er bringt ihr (doch wohl rote?) Rosen¹²³; entsprechend auch davor die Bemerkung Astrovs: "Poka zdes' nikogo net, poka djadja Vanja ne vošel s buketom, posvol'te mne..."

6. *Moralische (Selbst-)Einschätzung*. Elena Andreevna bemerkt zu Vojnickij über Astrov: "On podumal, čto ja zla." (Er muß schlecht von mir denken.)¹²⁴ Die Bemerkung beantwortet aber auch Vojnickijs wiederholte Liebeserklärungen. Elena Andreevna bezieht ihren Eindruck von Astrovs Ansicht, also potentieller Schlechtigkeit auch mehr auf ihren Charakter allgemein, als auf einen speziellen Aspekt wie den Ehebruch. Elena Andreevna ist hier wie in anderen Zwiegesprächen immer wieder bemüht, sich selbst als nicht einer Einschätzung entsprechend zu präsentieren, als "ne-zla" usw. Umso überraschender (eventuell sogar für Elena Andreevna selbst) wäre die auf eine positiv konnotierte Schamhaftigkeit hinweisende Selbsteinschätzung Я даже красная вся стала.

7. *Altern*. Die Prozeßhaftigkeit der Prädikation in Я даже красная вся стала steht in deutlicher Opposition zum Gebrauch von "daže vstat' / vsja vstat'" im Text. Diese Prozessualität steht sonst immer in Bezug auf das Altern, das Grauwerden der Haare¹²⁵; der Egoismus des Alterns steht gegen den Sadismus der Jugendlichkeit/Schönheit. Das betrifft vor allem die Selbsteinschätzung von Astrov und Elena Andreevna: "Astrov. [...] nezametno dlja sebja, stanoviš'sja čudakom. Neizbežnaja učast'. (*Zakručivaja svoi dlinnye usy.*) Iš', gromadnye usy vyrosli... Glupyje usy. Ja stal čudakom, njan'ka...." ([...] wirst du

¹¹⁸Čechov XIII, 72.

¹¹⁹Also auch hier in ein Wort kontaminiert wieder das Paradigma "krasnyj" - "umnyj".

¹²⁰Čechov XIII, 72f; 11980, 18.

¹²¹Vgl. dazu auch Šestov 1908.

¹²²Čechov XIII, 64.

¹²³Čechov XIII, 97; 112.

¹²⁴Čechov XIII, 74; 1980, 19.

¹²⁵Dazu Astrovs Vorstellung von Elena Andreevna nach Я даже красная вся стала als Raubtier, d.h. mit dem Pelzbesatz der Sadistin.

allmählich, ohne es zu merken, selber ein komischer Kauz. Ein ververmeidliches Geschick. *Zwirbelt seinen langen Schnurrbart*. Ein Riesenschnurrbart ist mir da gewaschen... Ein dummer Schnurrbart. Ich bin ein komischer Kauz geworden, Njanka...) ¹²⁶ *"Serebrjakov*. Daže golos moj protiven. Nu, dopustim, ja protiven, ja égoist, ja despot, - no neuželi ja daže v starosti ne imeü nekotorogo prava na égoizm? [...] *Elena Andreevna*. Pogodi, imej terpenie: čerez pjat'-šest' let i ja budu stara." (*Serebrjakov* Sogar meine Stimme ist allen zuwider. Zugegeben, ich bin widerwärtig, ein Egoist, ein Despot, aber habe ich nicht einmal im Alter ein gewisses Recht auf Egoismus? [...] *Elena Andreevna* Warte doch, hab Geduld: in fünf, sechs Jahren bin ich auch alt.) ¹²⁷ Auffällig ist in beiden Passagen die häufige Verwendung von "daže". Mit ihrer abschließenden Aufforderung "Pogodi" (Warte) impliziert Elena Andreevna signifikant wiederum die Krankheit ihres Mannes (podagra), sowie den Grund von deren aktueller Vehemenz, das schwüle Wetter, die hohe Temperatur und das Gewitter (pogoda) ¹²⁸.

8. *Astrov's Ästhetik*. Astrov gibt im zweiten Akt Sonja seine Ansichten über die Schönheit bekannt; er bezieht sich dabei auf Elena Andreevna und auf seine Gesprächspartnerin, die fest davon überzeugt ist, daß sie selbst davon überzeugt ist, "unschön" zu sein. Alles was ästhetisch, d.h. rot/schön ist, wird von den Frauen auf Astrov projiziert: "*Sonja*. O, éto kak užasno, čto ja nekrasiva! Kak užasno! A ja znaju, čto ja nekrasiva, znaju, znaju... V prošloe voskresen'e, kogda vychodili iz cerkvi, ja slyšala, kak govorili pro menja, i odna ženščina skazala: «Ona dobra, velikodušnaja, no žal', čto ona tak nekrasiva»... Nekrasiva..." (Oh, wie entsetzlich, daß ich häßlich bin! Wie entsetzlich! Und ich weiß, daß ich häßlich bin, ich weiß es, ich weiß... Letzten Sonntag, als wir aus der Kirche kamen, habe ich gehört, wie sie über mich redeten, und eine Frau hat gesagt: „Sie ist gütig, großzügig, nur schade, daß sie häßlich ist...“ Häßlich...) ¹²⁹ Für Astrov steht die "krasota" von Elena Andreevna im Gegensatz zu Güte, Großzügigkeit und zur Reinheit - andererseits handelt es sich dabei um einen allgemein moralisierend gehaltenen und doch in seiner Egozentrität durchsichtigen Trost für die deprimierte Sonja: "V čeloveke dolžno bylo vse prekrasno: i lico, i odežda, i duša, i mysli. Ona prekrasna, spora net, no ... ved' ona tol'ko est', spit, guljaet, čaruet vsech nas svoeju krasotoj - i bol'se ničego. U nee net nikaich objazannostej, na nee rabotajut drugie... Bed' tak? A prazdnaja žizn' ne možet byt' čistoju. *Pauza*. Vpročem, byt' možet, ja otnošus' sliškom strogo." (Am Menschen muß alles schön sein: sein Gesicht, seine Kleidung, seine Seele, seine Gedanken. Schön ist sie, kein Zweifel, aber... was sie tut, ist doch nur essen, schlafen, spazierengehen und uns alle mit ihrer Schönheit bezaubern – mehr nicht. Sie hat keinerlei Verpflichtungen, läßt andere für sich arbeiten... Es ist doch so? Und ein müßiges Leben kann nicht rein sein. *Pause*. Vielleicht bin ich übrigens auch zu streng.) ¹³⁰ In dem Moment, da Astrov das alles etwas taktlos äußert, ist er schon betrunken. Dies erhöht den tragisch-ironischen Effekt. Die Verkörperung der gepriesenen reinen "prekrasnost'", die ihm gegenübersteht, begehrt er nicht. Und als Elena Andreevna ihm, wieder nüchtern, den Vorschlag macht, die "prekrasnaja" Sonja doch zu heiraten, wird sie selbst lediglich "vsja

¹²⁶Čechov XIII, 64; 1980, 9f.

¹²⁷Čechov XIII, 76f; 1980, 22f.

¹²⁸Nach einer Bemerkung von V. Ja. Lakšin, die in Čechov XIII, 392 zitiert wird, diente der bekannte Literaturwissenschaftler und Völkstümpler S.N. Južakov als Vorbild für die Figur Serebrjakovs. Južakov war als Autor einer überaus kritischen Monographie über Pogodin und die frühen Slavophilen bekannt geworden. Darin wird auch die These vertreten, Gogol' habe mit der Figur des Stadthauptmanns im *Revizor* – dessen Diskurs Serebrjakov in seiner „Ansprache“ im 3. Akt zitiert – ein karikierendes Porträt seines Mentors Pogodin geliefert.

¹²⁹Čechov XIII, 85; 1980, 31f.

¹³⁰Čechov XIII, 83; 1980, 29.

krasnaja". Trotz des Mangels an Reinheit begehrt Astrov, der Idealist, der Wälder rettet und unzählige mittellose Patienten umsonst behandelt, nicht das ethisch vollkommene Wesen, das ihm selbst nach allgemeinem Dafürhalten entsprechen würde. Vielmehr sucht er in Elena Andreevna nach dem radikal A-Moralischen und dem ausschließlich Ästhetischen: "svoja krasota - i bol'she ničego." (Ihre Schönheit, und sonst nichts.)¹³¹

6. „Mythische“ Handlung und „ethisches“ Handeln

В основу всякого действия заложено внутреннее противоречие, – двусмысленность и самоотрицание действия, – а стало быть – и приятие, сознательное или бессознательное, его виновником вины и кары. Последняя, будучи, в качестве противодействия, в свою очередь действием, не только не восстанавливает нарушенного равновесия, но и продолжает преемство тяжбы. Так плетется, звено за звеном, непрерывная цепь греха и возмездия.¹³²

Jeder Handlung liegt ein innerer Widerspruch zugrunde – die Doppeldeutigkeit und die Selbstmiegierung der Handlung – und folglich auch die bewußte oder unbewußte Annahme durch ihren Uehheber von Schuld und Bestrafung. Letztere wird – als Gegenhandlung – nun ihrerseits zur Handlung, stellt aber das zerstörte Gleichgewicht nicht nur wieder her, sondern tritt sogar die Nachfolge des Prozesses an. So flieht sich, Glied für Glied, die ununterbrochene Kette von Sünde und Vergeltung.

Čechov läßt Elena Andreevna und Astrov in einem Spiel mit dem Nichthandeln handeln. Dieses Spiel droht sich auf der psychologischen, der triebhaft-instinktiven Seite des Ethos zu verselbständigen, was eine Reaktion der regulatorischen Moraletik zur Folge hat, die im vierten Akt des Dramas de facto triumphiert – unabhängig davon, wie man diesen Triumph werten will¹³³. Eindeutig ist jedoch, daß er, obwohl er einen Status Ante restituiert, nicht als Restitution eines absoluten ethischen Werts, etwa im Sinnes des Wertes einer ausgleichenden Gerechtigkeit, verstanden werden kann. Doch bleibt dieses Pendeln zwischen Handeln und Nichthandeln ein Spiel im Spiel. Eben weil es aber immer Spiel und damit Aufschub ist, markiert Я даже красная вся стала nicht nur die Ambivalenz der bedeutungserzeugenden Regeln selbst, sondern die Verletzungen die diese Regeln verursachen. Das Rote, Schöne ist Blut. Die entscheidende Frage nach einer der Problematik des Ethos zugrundeliegenden Ethik (z.B. der Ethik des gesellschaftlich herrschenden Konsens) wird denn auch von den Figuren

¹³¹ Vgl. zum Motiv der „Betäubung durch Schönheit“ Serres 1993, 70f.

¹³² Ivanov II, 156. Vgl. zum tragischen Ethos von "Sünde" und "Vergeltung" auch als Wiederbelebung des "religiösen" Charakters des Dramas vgl. auch Rozanov 1990c, 281f in seiner Interpretation des moralisch "Ungchörigen" von O. Wildes *Salome*.

¹³³ Diese letzte Frage nach der Interpretation des Dramenschlusses steht denn auch traditionellerweise im Zentrum der Rezeption von *Djadja Vanja*; vgl. zur „resignativen“ Interpretation Stanislavskijs und Nemirovič-Dančenkos den Kommentar in Čechov XIII und Nemirovič-Dančenko 1979. Mit Rozanov könnte man angesichts der um die Jahrhundertwende auch in der Dramatik (vgl. z.B. Tolstojs *Živoj trup*, Stücke von Gor'kij und Andreev) so zentrale Frage der Ehescheidung auch als Hauptmotiv von *Djadja Vanja* ausmachen; vgl. Rozanov 1990c, 284-291 "Neizdannaja p'esa Tolstogo v čtenii Vlad. Iv. Nemiroviča-Dančenko" (Ein unveröffentlichtes Stück Tolstoj in einer Lesung von Vlad. Iv. Nemirovič-Dančenko). Rechtfertigt Čechov die unwiderrufliche Gültigkeit der Ehe in der Tugend Elena Andreevnas und im „ehrlichen“ Entschluß Astrovs, Sonja nicht aus Mitleid zu heiraten? Stellt er den Untergang der Familie am Beispiel von Marija Vasil'evnas Familie dar? Der auf die unverheirateten Figuren, Vanja und Sonja, konzentrierte Schluß des Dramas, zeigt deutlich, daß das Problem der "Ehe" auch hier für Čechov (wie für Rozanov) das entscheidende Thema der Erwägungen war. Endet das Komödiensujet gewöhnlich mit einer Eheschließung, die Tragödie aber in Tod oder Totschlag von Verwandten, so entwirft Čechov hier eine ethisch problematisierte Überschneidung der Genres. Ist es nun tragisch, daß nicht geheiratet wird? Oder haben wir es mit einer „optimistischen Tragödie“ zu tun?

in *Djadja Vanja* nicht explizit gestellt; einzig Marija Vasil'evna vertieft sich bei der Lektüre ihrer Broschüren in dieses Problem, ohne daß aber über das Zeigen dieser Lektüre hinaus darüber explizit diskutiert würde. Die gefährdete Labilität des Konsens wird kommentarlos aufrecht erhalten: und zwar ohne daß das Gute triumphieren würde (bzw. auch nur eine Aussicht darauf bestünde). Der Sieg einer rigiden Ethik würde allerdings tragische Opfer kosten¹³⁴. Die Frage nach der positiv darstellbaren Ethik im Rahmen des Ethos würde andererseits aus dem ausgefalteten holistischen Feld der Bedeutungen ein z.B. allegorisch markiertes Bedeutungsmoment auswählen und eventuell als nachahmenswert vorstellen. Wie in allen Dramen Čechovs wird aber der entscheidende Hinweis auf das Nachahmenswerte nicht gegeben, sondern nur durch den Hinweis auf das Vermeidbare umkreist. Gesucht wird dementsprechend nicht die Antwort, sondern die entscheidende Frage. Es ist jene Frage, die das Ethos des Čechovschen Dramas herausarbeitet, obwohl sie oft nicht einmal explizit gestellt wird. Ebenso wenig wird sie philosophisch transzendiert wie etwa noch im Drama Ibsens¹³⁵. So wie es in den *Tri sestry* niemals heißt: Ja warum fahren wir eigentlich nicht nach Moskau, so wird auch im *Djadja Vanja* von Elena Andreevna und Astrov nicht analytisch gefragt: ‚Warum probieren wir es eigentlich nicht mit der Ehe?‘, bzw. von Astrov und Sonja: ‚Warum ist eine Ehe zwischen uns unmöglich?‘, bzw. von Elena Andreevna und Serebrjakov: ‚Warum lassen wir uns nicht scheiden?‘¹³⁶. Dies erhält den Figuren ihren Spielraum für potentielle Entscheidungen. Mit diesen Fragen muß auch die jeweils an sie geknüpfte ethische Problematik im Verlauf des gesamten Dramas uneingeschränkt offenbleiben. Das Interesse am Ethos wird dadurch aufrechterhalten, daß es das einzige Interesse und der einzige Konsens aller Charaktere zu sein scheint, sich systematisch einer Lösung von ethisch problematischen Fragen zu entziehen. Daß letztlich Entscheidungen nicht immer verzögert oder auch durch die Umstände getroffen werden, schmälert dabei nicht die Relevanz dieser latenten ethischen Problematik. In vielen Fällen wird das ethische Problem durch die ignorierte Brisanz der aufgeschobenen Handlung oder Entscheidung sogar in ihrem dramaturgischen Wert gesteigert.

Zusätzlich kann man dem Drama auch eine rezipientenorientierte immanente Wirkungsethik entnehmen¹³⁷: Die Figuren thematisieren Entscheidungsalternativen; ihr Defizit liegt nicht in ihrer finalen Entscheidungsunfähigkeit, sondern im mangelnden Impetus, die als richtig erkannten Entscheidungen auch zu realisieren. Die Frage z.B. nach der Sexualmoral wird von Čechovs Figuren immer autoanalytisch gestellt: Warum können/sollen/dürfen/wollen wir es nicht probieren. Niemals wird die Sexualmoral dabei selbst in ihrer Gültigkeit in Frage gestellt oder als generell revisionsbedürftig bezeichnet. Auch die empirische Probe auf die Wahrheit, d.h. durch schuldhafte Verletzung der Sexualmoral unterbleibt in *Djadja Vanja*. Damit wird das Problem direkt als Frage an den Rezipienten weitergegeben. Die Frage nach der Ethik der Entscheidung wird im Totschlagversuch Vanjas zugespitzt: Obwohl die

¹³⁴Dies ist eine Konsequenz, die fast in allen großen Komödien durch die implizite Infragestellung der Ethik des Ethos in Führungszeichen gestellt wird. Man denke nur an den Schluß des *Misanthrope* und entsprechend auch den von *Gore i uma*. Auch diese klassischen Komödien kennen kein Sprechen mehr ins dramatische „Vorbei“ oder „Beiseite“. Alles wird von allen gehört und gewußt - auf welche Weise auch immer. Čechovs Figuren nehmen in seinen frühen Dramen (*Platonov*, *Ivanov*, *Lešij*) mehrfach explizit Bezug auf diese Texte. So versucht sich Ivanov sich vor dem Schicksal Čackijs zu schützen, indem er aus einem Konflikt des Ethos heraus die Entscheidung trifft, den Konflikt dadurch zu lösen, daß er sich durch Selbstmord opfert.

¹³⁵Vgl. etwa die Auffassung von "Ehe" als notwendiger und praktikabler "Lebenslüge", wie sie Ibsen in seiner *Wildente* durch die Figur des Doktor Relling als "moralischen Sinn" der Handlung erklären läßt.

¹³⁶Vgl. Rozanov 1990c, 424.

¹³⁷Vgl. hierzu das Konzept einer "moralischen Teleologie" bei Baluchatyj 1927, 68f.

beiden Schüsse fallen, wird auch hier die ethische Problematisierung an den Rezipienten weitergereicht wie jene Schußwaffe, die durch alle Dramen Čechovs wandert und doch kein Duell mehr entscheidet. Die Schüsse werden nicht expliziert, sondern sofort von den Figuren „vergeben und vergessen“. Es ändert sich lediglich die Konfiguration, da Serebrjakov und Elena Andreevna abreisen. Ob und inwiefern die Abreise aber die Konsequenz des Totschlagversuchs ist, wird nicht deutlich; Serebrjakov hatte bereits zuvor angekündigt, wieder in die Stadt ziehen zu wollen. Die Ambivalenz von Handeln und Nichthandeln ist also auf allen von Aristoteles beschriebenen kategorialen Teilebenen der Tragödie für Čechovs Drama konstitutiv, besonders deutlich jedoch im Hinblick auf das Ethos.

Auch Čechovs Figuren sind oft als Produkte ihrer Lektüre ausgewiesen, wobei dies bewußt von ihnen thematisiert und reflektiert wird. So sind bereits die frühen Dramenhelden Platonov und Ivanov nicht nur als Hamlet-Charaktere erkennbar – Platonov will selbst ein Hamlet-Charakter sein¹³⁸ und Ivanov eifert den Imitatoren von Byrons Manfred nach (der selbst eine „romantische“ Imitation von Hamlet und Faust ist)¹³⁹. Und während sich Hamlet noch als Hamlet lächerlich findet, so findet sich Platonov als Hamlet lächerlich, der sich lächerlich findet. Seine Melancholie bezieht sich auf denjenigen, der er gerne als Melancholiker sein möchte. Platonov und Ivanov betreiben ganz bewußt Mimesis, imitieren das realistische Stereotyp des Menschen als Produkt von „falscher“ Lektüre und versuchen es gleichzeitig zu parodieren. Die Parodie richtet sich jedoch nicht gegen das Stereotyp, sondern gegen den Parodisten selbst. Platonovs und Ivanovs Selbstmord ist nicht die Konsequenz des Scheiterns im Leben, sondern des Scheiterns der Parodie von Literatur im Leben. Platonov und Ivanov sind Charaktere, d.h. sie verkörpern einen bestimmten und selbst bewußt gewählten Ethos, auf dessen implizite Verhaltensnormen sie sich immer beziehen – bis hinein in die Konsequenz des Selbstmords, der nicht die Konsequenz eines Ideals bzw. eine Verzweiflungstat ist, sondern die paradoxe Aufrechterhaltung der Selbstachtung bei unbedingter Unterwerfung unter die Prämissen des eigenen Charakterkonzepts. Ivanov stellt dies selbst klar heraus, bevor er zur Pistole greift: "Dogo katil vniz po naklonu, teper' stoj! Pora i čest' znat'!"¹⁴⁰

Vojnickij und vor allem Astrov (bzw. Chruščov, wie er in *Lešij* heißt) sind als Charaktere die Fortentwicklung der Platonov- und Ivanovfigur. Beide greifen jedoch selbst auf keine ge-

¹³⁸Platonov bezieht sich dabei nicht nur auf Shakespeares Helden, sondern auch die Charaktertypologie des realistischen Ethos, wie sie in Turgenev Essays "Gamllet i Don Kichot" (Hamlet und Don Quixote; 1860) exponiert wird. Während Don Quixote geradezu auf der Jagd nach danach ist, das "Gute" (dobrye dela) zu tun, versucht Hamlet es (in sich und aus sich) zu beobachten, zu beschreiben und zu begründen (Turgenev VI, 306). Zum Problem der Čechovschen Helden als „Schauspieler“ bzw. zu Allusionen z.B. auf den Hamlettypus existiert eine reichhaltige neuere Literatur (Rowe 1976, 107-125; Porter 1981; Šklovskij 1983; Golomb 1986; Scolnicov/Scolnicov 1991, 192-205) die den Dramentext jedoch durchweg lediglich als intertextuelles Material betrachten. Čechovs Figuren jedoch sind wirklich „Schauspieler“, d.h. ihre charakterologische Textkenntnis ist immer sowohl psychologisch als auch professionell. Wenn Konstantin und seine Mutter, die Schauspielerin Arkadina, zusammen die sog. „closet scene“ zwischen Hamlet und Gertrude „nachspielen“, dann verweist dies in erster Linie darauf, daß Arkadina als Schauspielerin die Rolle der Gertrude (in der Übersetzung Polevojs) einmal gelernt oder gar gespielt hat bzw. daß Konstantin als jugendlicher Dichter nicht nur seinen Shakespeare kennt, sondern sich auch an das Rollenstudium seiner Mutter erinnert. Die Charakteridentität dagegen ist eine von den Figuren selbst ironisch ausgespielte Wunschprojektion, die gerade in der Situation des nicht eigentlich Sprechenkönnens zwischen Mutter und Sohn einen Diskurs ermöglicht.

¹³⁹"Я умираю от стыда при мысли, что я здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди [...]" (Čechov XII, 37: Ich sterbe vor Scham bei dem Gedanken, daß ich mich als gesunder, kräftiger Mensch in einen Hamlet, einen Manfred oder einen anderen solchen Byronischen Helden verwandeln könnte.) Melchinger 1968, 88 zitiert auch folgende Äußerung: "Ich hatte einen vermessenen Traum. Alles das zusammenfassen, was je über jammernde, schwermütige Menschen geschrieben worden ist und mit Ivanov all diesen Schreibreien ein Ende zu setzen."

¹⁴⁰Čechov XII, 76.

schlossenen Typisierungen mehr zurück (wie den Melancholiker), d.h. beide stützen sich selbst nicht mehr auf ein eigenes bzw. übernommenes Charakterkonzept, dem entsprechend sie sich durchweg verhalten würden. Sie sind entsprechend auch als weniger literarisch interessiert, weniger belesen, weniger intellektuell charakterisiert. Sie unterwerfen und entziehen sich abwechselnd verschiedenen Konzeptionen des Ethos, ohne daß ihr Verhalten und ihr Sprechen von diesem abhängig wäre. Gerade das Ende des Stücks legt die Ambivalenz offen: Vojnickijs Rückkehr zum Ethos der täglichen Arbeit ist nicht die Konsequenz seines Charakters, ebensowenig wie es die Schüsse auf Serebrjakov waren oder sein Selbstmordversuch. Vojnickij hat keinen bestimmten Charakter, vielmehr unterwirft er sich Projektionen von Ethos, die sich aus einer Situation der Gewohnheit heraus anbieten. Astrov's Tolstojanertum und seine Arbeit als Arzt sind ebenfalls völlig unabhängig von seinem Charakter – es sind Ideale, die er selbst als ihm nur sehr teilweise adäquat durchblickt hat. Astrov wie Vojnickij streben ebenso unbedingt wie Platonov und Ivanov nach dem höchsten ethischen Ziel der Glückseligkeit – doch ihre Versuche sind nicht auf einen charakterisierenden Plan gestützt. Astrov und Vojnickij entziehen sich denn auch der Konsequenz des Selbstmords und damit auch dem Automatismus einer handlungsbestimmten Sujetlogik. Gleichzeitig fehlt ihnen auch das Spielerische, das Parodistische, das Platonov und Ivanov dazu verhalf, auch die letzte ethische Grenze, die Angst vor der negierten Glückseligkeit, gerade durch die Bindung an den eigenen Ethos zu überwinden. Ihr Nichthandeln als Charaktere befreit Astrov und Vojnickij aus den maschinellen Konventionen des tragischen Mythos (dem Erleiden, dem Ende des Dramas durch den Tod des Hauptdarstellers) und lenkt den Akzent auf den Ethos, der damit ambivalent und somit von den Figuren weg verschoben wird. Das Problem des Ethos beginnt, losgelöst von den Figuren, innerhalb der tragischen Kategorien und der dramatischen Kommunikation der verschiedenen Identifikationen (Autor – Figur; Figur – Schauspieler; Schauspieler – Zuschauer; Regisseur – Text usf.) zu interferieren. Dieses ambivalente Ethos wird von den Figuren und damit vom Autor nicht gelenkt oder dynamisiert, es ist nur das minimale Restresultat einer immer hypothetischer werdenden Differenz zwischen Geschehen einerseits und den Handlungsstrategien (bzw. Handlungsmöglichkeiten) und lexikalischen Bedeutungen andererseits, welche auf den kleinsten gemeinsamen Konsens eines allgemeinen menschlichen Ethos zustrebt:

– Не убивайте себя!

Никогда, ни за что, ни в каких обстоятельствах, ни даже после преступления или перед ним, – все-таки не убивайте.

Нить, которая раз оборвется, – никогда не завяжется. А все прочее, ей-ей, все, не только тяжесть жизни, но и грех ее, даже ужасный грех, – все-таки можно связать ею «вторичный узелок».¹⁴¹

– Bringt Euch nicht selber um!

Niemals, aus keinem Grunde, unter keinen Umständen, sogar nach einem Verbrechen oder vor ihm, – bringt Euch trotzdem nicht um.

Der Faden der einmal gerissen ist, kann niemals mehr verbunden werden. Aber alles weitere, wahrhaftig alles, nicht nur die Last des Lebens, sondern auch eine Sünde an ihm, sogar eine Todsünde – trotzdem kann man mit ihm [dem Leben] einen zweiten „Knoten“ binden.

Die Figuren handeln als Produkte der Enttäuschung und Enttarnung nationaler literarischer, vor allem dramatischer Mythen – nicht mehr als Produkte von – fehlgeleiteter – Lektüre (wie noch im Figurentext des Realismus), sondern als Produkte der Analyse der

¹⁴¹Rozanov 1990, 425f.

Lektüre fehlgeleiteter oder wirkungsloser Lektüren. Sie wissen, daß nicht nur sie das Lesen vom Handeln abhält und unterlassen es darum vielleicht doch nicht; ihr Defekt ist, daß die geheilte Illusion des Realismus vielleicht eine heile Welt aber nicht eine literarische Ethik zu erzeugen vermag.

Die Figuren sprechen ihre Diskurse bewußt. Niemand spricht an nichts und niemand auch nur ein einziges Mal vorbei. Alle Figuren des *Dadja Vanja* sind an der Gestaltung und Bewertung ihrer Diskurse selbst beteiligt – sie definieren sich selbst durch die Charakterisierung ihrer Diskurse, sie schaffen sich ihre Diskursidentität (die gerade im Fall von *Djadja Vanja* erstaunlich aktuell anmutet) – sie werden an sich hermeneutisch tätig: Astrovs „grüner“ Diskurs¹⁴², der „Emanzipations“-Diskurs von Marija Vasil'evna, der Arbeitsethos-Diskurs von Vojnickij usw. Hinter diesen von den Figuren bewußt oder unbewußt selbst stereotypisierten Diskursen verstecken sich natürlich die Masken der alten Schablone der Neuen Komödie des Menander, der Comedia Goldonis ("Finita!" sagt Astrov kurz vor seiner Abreise im vierten Akt¹⁴³) und des russischen Balagančik. Die Figuren Čechovs sind als Diskursanten erstaunlich geistreich, ja wirklich witzig; sie sind darüber hinaus Teil funktionale Anteile der Stereotypen des Komödiengenres, die Ironie schaffen, die über den Witz hinausgeht als Ironie auf rein lexikalische Ironien. Die Ironie der Doppeldeutigkeit ist das Spielzeug jeder avancierten Komödie. Bei Čechov aber läßt sich davon Sprechen, daß die Doppeldeutigkeit durch ihre ethische Funktionalisierung auch einer Doppelbedeutung entspricht. Diese Ironie ist durch Reduktion auf die Abbildfunktion nicht zu fassen; sie ist witzloser, feiner als die Hermeneutik, die von den Dramenfiguren an ihr betrieben wird. Durchaus zurecht konstatieren die Figuren Čechovs, wie tragisch diese, ja jede echte Komödie ist. Damit machen sie sich aber ebenso lächerlich wie Exegeten, die lediglich die Tragik des Mißlingens hervorheben. Die beiden Schüsse Vanjas auf Serebrjakov sind jedoch durch ihr Mißlingen vor einem Auditorium, das die anderen Figuren des Dramas und die Zuschauer im Theater gleichermaßen umfaßt, auch von jener hilflosen Tragik, die auch dem Slapstick eigen ist. Vanja schießt zweimal und er trifft zweimal daneben.

Das Spiel mit Handeln und Nichthandeln kennt auch in *Djadja Vanja* keinen Ausgang, zumindest solange nach einem solchen gesucht wird. Das Spiel von Handeln- und Nicht-handeln befolgt bei Čechov die Aristotelische Einheit von Ort und Zeit und spielt doch an einem allegorischen Ort und in einer allegorischen, wo sich die Handlung als etwas gerade nicht einmaliges jederzeit wiederholen könnte. Wie in jedem nach dem klassischen Muster des Aristoteles gebauten derartigem Text präsentiert auch Čechov für sein Spiel als Fixpunkte des Ethos die dramatischen Charaktere in Oppositionspaaren. Darüber hinaus referiert auch *Djadja Vanja*, wenn auch noch nicht so stark wie die spätere "komedija" *Višnevyyj sad* auf die Klassenverhältnisse; es stehen sich Gute und Böse, Arme und Reiche, Herr und Knechte (und unter ihnen jeweils wieder solche die arbeiten und solche die arbeiten lassen) gegenüber. Doch auch im Umschlagen der dramatischen Peripetie der Sujets bleiben die Charaktere und ihre (Diskurs-)Verhältnisse als solche bestehen: Arbeiten kann für Sonja, Astrov, Vanja und auch Serebrjakov nur Handeln heißen – ist aber nicht die Handlung des Dramas, das eben davon handelt, daß seit Wochen niemand mehr arbeitet bzw. handelt. Die Arbeit als bewußte Handlung ist eine Form des Ethischen selbst (Vanjas und Sonjas aufopferungsvolle Tätigkeit für Serebrjakov; Astrovs Arbeit als wohltätiger Arzt und als Waldpfleger) – und darf sich daher nicht in Affirmation erschöpfen.

¹⁴²Vgl. zum Bezug auf Tolstojs "Ökologische Ethik" Lee 1978, 422-437, bes. 436 zu *Skol'ko zemli čeloveka nužno?*

¹⁴³Čechov XIII, 112.

Čechov zeigt die Erschöpfung der Figuren durch Arbeit aus dem Überspringen des Ethos, dessen Bedeutung nicht ausgemessen wird. Das Spiel von Handeln und Nichthandeln konstituiert sich als ein demonstratives Überspringen, ein Überspielen des Ethos durch die Figuren des Dramas und ihre Diskurse. Statt zu arbeiten bzw. zu handeln, spielen sie bzw. verstricken sie sich in Diskurse. Gleichzeitig unterstreichen jedoch alle, daß sie es auch für sich selbst für besser halten würden, daß sie glücklicher wären, wenn sie arbeiten bzw. handeln würden. Dadurch wird Ethos von den Figuren als Kondition bezeichnet. Das Drama macht die Wahrheit des Ethos an den Charakteren sichtbar, dadurch daß sich das Handeln und Handlung von der Vorgabe des oder eines Mythos löst (oder gerade wenn es sich nicht von ihm löst, diesen über sich selbst hinaus wieder begründen muß). Das heißt für die Philosophie der Tragödie auch, daß sie ein oder von höheren Mächten (vor)bestimmtes Schicksal nicht mehr annimmt: Der Mensch kann – über die Kunst – in die Wirklichkeit eingreifen. Die Wahrheit dieses Eingreifens erweist sich nicht im Mythos, sondern in der Organisation einer selbstverantworteten Ethizität, die immer wieder neu definiert werden und sich im Sprechen und Handeln bewahrheiten muß.

Wenn das überspielte Ethos als in der Zersprengung einer Bedeutung bzw. im Zeigen von dessen „leerer Bedeutung“ auch als Handlung sichtbar bzw. zeigbar wird (wie im Falle des Rotwerdens oder des Schusses in *Djadja Vanja*, wie im Falle der zerstörten Uhr in *Tristestry*) – dann nicht auf der verbalsprachlichen Ebene des Damentexts, sondern immer durch eine Explosion, einen Krach, einen Schuß. Darauf folgt die Pause nach der Handlung, die eher eine Behandlungspause ist, Zeit für den Widerhall des tragischen Erschreckens. Gerade weil das Rotwerden, der Schuß oder die Teilchen der zerbrochenen Uhr nicht wirklich als solche sichtbar sind (in der Literatur, auf der Bühne, im Leben), muß es ein Bewußtsein für ihren Wert geben, der die negative Handlung, den Verlust, die Zerstörung in der Reaktion darauf sichtbar werden läßt.

Sichtbar wird die Reaktion so, wie sie ist; nämlich als etwas, das sich von selbst versteht, weil oder obwohl sich in ihr alle und alles sonst nicht verstehen kann. Das (absichtliche) Nichtverstehen als der negative Ethos, das Nichtzuhören, das Hassen, macht es ebenso deutlich, daß Čechovs Literatur nicht nur auf die Rekombination von Äquivalenzen oder auf die Rekonstruktion der Kommunikation aufgebaut ist; daß sie nicht an eine (signifikante oder signifizierende) Lexis gebunden ist, sondern auf jene charakteristischen und charakterisierenden ethischen Regeln von Interaktion, welche auch jeder Kommunikation zugrunde liegen. Die erzeugten Äquivalenzen auf der Ebene der Lexis sind keine Kunststücke, keine "priemy", sondern eher empirischer Nachvollzug der Wahrscheinlichkeit von Wiederholung, das z.B. die Inflexibilität von Diskursen innerhalb von geschlossenen Gruppen bezeichnet. Nicht das „Wort“ des Dialogs, nicht die Worte als Sprechhandlungen, nicht das Handeln, nicht die Handlung, nicht der Handlungsakt, nicht der Mythos¹⁴⁴ – das Ethos ist die "Konstruktionsdominante" des Čechovschen Dramas.

¹⁴⁴Vgl. hierzu die Thesen von H. Schmid 1976, die aber – aus Furcht vor einer hermeneutischen Überforderung des Texts bzw. des strukturalen Interpreten – bei der Kenntnisnahme von Handlungsinhalten jenseits der strukturell vertrauten Basis des Mythos (Propp, Lévi-Strauss) Verzicht übt.

Literaturliste

Primärliteratur wird im Original zitiert. Dem Zitat ist eine Übersetzung beigelegt, die in allen nicht anders gekennzeichneten Fällen von mir stammt. Rozanov lesen ist nicht nur wegen der differenzierten Stilistik schwierig, sondern setzt einen für Nichtmuttersprachler kaum verfügbaren Wortschatz und eine reiche Palette parömischer Wendungen voraus, der schon den Benutzer dieser wissenschaftlichen Arbeit zu einer ständigen Rückversicherung bei einem umfangreichen Wörterbuch (z. B. Pawlowsky) zwingen würde. Obwohl die vorliegende Arbeit keine Übersetzungsprobleme thematisiert, werden spezifische Probleme der Poetik an der von mir eingeführten Übersetzungspraxis so auch für Leser nachvollziehbar, die nicht über profunde Russischkenntnisse verfügen. Übersetzungen von Textausschnitten sind immer Verdeutlichungen und können nicht in jedem Fall die Motivik von Textgesamtheiten konsequent übertragen. Sie sind eben deshalb aber auch nicht strikte Interlinearversionen.

Sekundärliteratur wurde, soweit vorhanden, nach den vorliegenden deutschen Übersetzungen zitiert, um Macaronismus zu vermeiden. Bei nicht in deutscher Sprache vorliegenden Texten und anstatt Übersetzungen, deren Terminologie im Kontext dieser Arbeit eher Verwirrung gestiftet hätte, wurden zusätzlich zum zitierten Original Übersetzungen von mir angefügt. Fachausdrücke aus dem Original wurden oftmals in Klammern auch im laufenden Text beigelegt, um im Zweifelsfall auf Bedeutungsinterferenzen hinzuweisen, die sich alleine aus der Übersetzung nicht rekonstruieren lassen.

Die Lektüreliste enthält nur Titel, aus denen Zitate nachgewiesen werden. Sie enthält keine Angaben über Autoren, Werke, theoretische Schulen oder im wissenschaftlichen Vokabular bereits eingeführte Begriffe (wie etwa "modellbildendes System", "Dekonstruktion" usw.), auf die im Laufe der Arbeit lediglich verwiesen wurde. Die Literaturliste ist keine vollständige Bibliographie zu Rozanov. Deshalb wurde auch auf die unsinnige Trennung zwischen Primär- und Sekundärquellen verzichtet. Fehlen genaue Seitenangaben beim Nachweis im Text, so sind die Verweise im zitierten Werk verstreut und dort durch ein Register zu eruieren.

Verschiedene Zeitungsartikel und Archivmaterialien Rozanovs, die – vorerst kaum zugänglich – nur als Nachweise von Interesse sind, wurden jeweils vollständig in den betreffenden Anmerkungen bibliographiert.

- ABEL, G.,
1993 Interpretationswelten. Gegenwartsphilosophie jenseits von Essentialismus und Relativismus. Frankfurt/M.
- ACHMATOVA, A.,
I, II Sobranie sočinenij. Pod. G. Stuve i B. Filippov. (Washington/München).
- ADAMOVIČ, G.V.,
1967 Komentarii. Washington.
- ADORNO, T.W.,
IX, XIII Gesammelte Schriften. Frankfurt/M.
1958 Noten zur Literatur 1. Frankfurt/M.
1965 Noten zur Literatur 3. Frankfurt/M.
1973 Ästhetische Theorie. Frankfurt/M.
1974 Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurt/M.
1977 Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Frankfurt/M.
- ALEKSEEV, M.P.,
1923 Pejzaž i žanr u Ostrovskogo. In: A.N. Ostrovskij 1823-1923, p. red. B.V. Varneke. Odessa.
- ANDERS, G.,
I, II Die Antiquiertheit des Menschen. Zwei Bände. München 1956, 1980.
- ANDREEV, L.,
I-X Polnoe sobranie sočinenij. Sankt Peterburg 1913.
- ANTONI, C.,
1950 Vom Historismus zur Soziologie. Stuttgart.
- APEL, K.O.,
1957 Die beiden Phasen der Phänomenologie in ihrer Auswirkung auf das philosophische Vorverständnis von Sprache und Dichtung in der Gegenwart. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften 3.

ARISTOTELES

1972 *Nikomachische Ethik*. Hg. v. O. Gigon. München.

1982 *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und Herausgegeben von M. Fuhrmann. Stuttgart.

ARONSON, A.,

1980 *Music and the Novel*. Totowa.

ARONSON, M.I.,

1990 *Troubled Waters: The Origins of the 1881 Anti-Jewish Pogroms in Russia*. Pittsburgh (University Press: Pittsburgh Series in Russian and East European Studies).

ARSENJEV, N. V.,

1929 *Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart*. Mainz.

AUSTIN, J.L.,

1962 *Sense and Sensibilia*. Oxford.

AVERINCEV, S.S.,

1981 *Religija i literatura*. Ann Arbor.

BACHTIN, M.,

1975 *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva.

1979 *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.

1979b *Ěstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva.

1985 *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt/M., Berlin, Wien.

1986 *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Berlin.

BALUCHATYJ, S.D.,

1927 *Čechov*. Leningrad. (Reprint München 1969, Slavische Propyläen 68)

BANJEREE, M.N.,

1971 *Rožanov on Dostoevskij*. In: *The Slavic and East European Journal* 15, 411-424.

BARANOVA-ŠESTOVA, N.,

1983 *Žizn' L'va Šestova*. I. Paris.

BARTHES, R.,

1968 *La mort d'Auteur*. In: *Manteia* 5.

1976 *S/Z*. Frankfurt/M.

1980 *Michelet*. Frankfurt/M.

1988 *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M.

BAUR, J.,

1991 *Die mystisch-theosophische Sprachphilosophie P.A. Florenskijs und ihre Wechselwirkung mit anderen sprachphilosophischen Richtungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts*. Magisterarbeit Universität München (unveröffentlicht).

BEFIORE, E.,

1992 *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*. Princeton (University Press).

BEJA, M.,

1971 *Epiphany in the Modern Novel*. London.

BELYJ, A.,

1911 *Čechov*. In: *Arabeski*. Moskva, 395-408.

1966 *Meždu dvuch revolucii*. Chicago. (Reprint der Ausgabe von 1922)

1971 *Glossolalija*. München (Reprint der Ausgabe Berlin 1922).

1981 *Peterburg*. Izd. K.K. Dolgoplov. Leningrad.

1989 *Izbrannaja proza*. Moskva.

BENJAMIN, W.,

1963 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.

1977 *Illuminationen*. Frankfurt/M.

1978 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M.

1983 *Das Passagenwerk*. Frankfurt/M.

BENN, G.,

4 *Gesammelte Werke. Reden und Vorträge*. München 1975.

BERDJAEV, N.A.,

1925 *Die Weltanschauung Dostojewskis*. München.

1931 *O naznačenii čelovcka*. Paris.

- 426
 1946 Russkaja ideja. Pariž.
 1949 Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii. Pariž.
 1990 Filosofija neravenstva. Moskva.
- BERLIN, I.,
 1981 Russische Denker. Frankfurt/M.
- BERŠTEJN, E. V.,
 1988 O političeskich nastroenijach Karamzina v 1793 godu. In: Russkaja literatura 1, 172ff.
- BETHEA, D.,
 1989 The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton.
- BIBLER, V. S.,
 1991 Michail Michailovič Bachtin ili Poëtika kul'tury. Moskva
- BILLINGTON, J. H.,
 1970 The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture. New York.
- BINAR, V.,
 1978 Jabub Deml. Básnik tagičnosti české individuality. In: Wiener Slawistischer Almanach 2, 239-249.
- BINNEY, E.,
 1965 Les ballets de Théophile Gautier. Paris.
- BITTNER, K.,
 1929 Herders Geschichtsphilosophie und die Slawen. Reichenberg.
- BLACK, J. L. (HG.),
 1975 Essays on Karamzin: Russian man-of-letters, political thinker, historian, 1766-1826. The Hague, Paris.
- BLANCHOT, M.,
 1959 Le livre à venir. Paris.
- BLAUKOPF, K.,
 1969 Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft. Wien/München/Zürich.
- BLUMENBERG, H.,
 1981 Wirklichkeiten in denen wir leben. Stuttgart.
- BOČAROV, S. G.,
 1977 „Ěstetičeskoe ochranenie“ v literaturnoj kritike (Konstantin Leont'ev o ruskoj literature). In: Kontekst, 142-193.
- BOHRER, K.-H. (HG.)
 1992 Ästhetik und Rhetorik. Frankfurt/M.
- BONECKAJA, N. K.,
 1985 „Obraz avtora“ kak ěstetičeskaja kategorija. In: Kontekst, 241-271.
- BONOLLA, A.,
 1991 Osip Mandelštams „Egipetskaja marka“. Dissertation Universität München.
- BORKENAU, F.,
 1952 Der europäische Kommunismus. Seine Geschichte von 1917 bis zur Gegenwart. Bern.
 1954 Der Russische Bürgerkrieg 1918 – 1921. Berlin.
- BORMANN, U.,
 1971 Parmenides. Untersuchungen zu den Fragmenten. Hamburg.
- BOURDIEU, P.,
 1970 Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/M.
- BOULEZ, P.,
 1979 Anhaltspunkte. Essays. München.
- BRAUN, M.,
 1961 Das Nachwort zum „Jüngling“. Zur Frage des aktuellen Romans bei Dostoevskij. In: Die Welt der Slaven 61, 16-25.
- BREITSCHUH, W.,
 1979 Die Feoptija V. K. Tredjakovskijs. München.
- BRENTANO, F.,
 1955 Vom Ursprung sittlicher Erkenntnis. ⁴Hamburg.
- BROCH, H.,
 1978 Die Schlafwandler. Romantrilogie. Frankfurt/M.

- BRONFEN, E.,
1992 Over Her Dead Body. Manchester.
- BRZOZA, H.,
1973 Poetyka polifonii czy estetyka dysonansu? In: Studia estetyczne X. Warszawa, 29-49.
- BÜRGER, P. (HG.),
1978 Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie. Frankfurt/M.
- BÜRGER, P.,
1993 Vermittlung – Rezeption – Funktion. Frankfurt/M.
- BULGAKOV, S.,
1912 Filozofija chozjajstva. Moskva.
- BURKE, K.,
1969 A Grammar of Motives. Berkley.
- CAGE, J.,
1984 Für die Vögel. J.C. im Gespräch mit D. Charles. Berlin.
- CANETTI, E.,
1976 Die Provinz des Menschen. Frankfurt/M.
- CARLSON, M.,
1992 „No Religion Higher than Truth“. A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922. Princeton (University Press).
- CARNAP, R.,
1934 Die logische Syntax der Sprache. Wien.
1972 Bedeutung und Notwendigkeit. Wien und New York.
- CASSIRER, E.,
1945 Structuralism in Modern Linguistics. In: Word 1/2, 97-120.
1958 Die Logik der symbolischen Formen. Drei Bände (als I, II, III). Darmstadt.
1971 Zur Logik der Kulturwissenschaften. Darmstadt.
- ČECHOV, A.P.,
1-12 Sobranie pis'ma. Moskva
I–XIV Sobranie sočinenij. Moskva 1978.
1955 A.P. Čechov o literature. Moskva.
1980 Onkel Vanja. Szenen aus dem Landleben in vier Akten. Übersetzt v. P. Urban. ²Zürich.
- ČERNYŠEVSKIJ, N.G.,
1856 Lessing, ego žizn', ego tvorčestvo, i dejatel'nosti. Sankt Peterburg.
4 Polnoe sobranie sočinenij. Tom IV: stat'i i recenzii 1856/57. Moskva 1948.
II, III Izbrannye filosofskie sočinenija. Pod. red. M.M. Grigor'jan. Moskva (Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury) 1951.
- ČERTKOV, L.,
1986 Søren Kirkegor v ruskoj literature. In: Vestnik ruskogo christianskogo dviženija 148, 27-55.
- ČERVENKA, M.,
1978 Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks. Hg. v. F. Boldt/W.D. Stempel. München.
- CHAMBERLAIN, C.T.,
1979 The Meaning of the Word „Ethos“ in Aristotle's „Poetics“ and Its Interpretations in Three Renaissance Commentaries. Berkeley.
- CHLEBNIKOV, V.,
I, II Werke. Hg. v. P. Urban. Reinbek 1972.
- CHODASEVIČ, V.,
1989 Stichotvorenija. Leningrad (Biblioteka poëta).
- CHOVIN, V.,
1916 Ne ugodno li-s? Petrograd.
1922 Na odnu temu. Sbornik statej. (Darin Wiederabdruck von 1916) Sankt Peterburg.
1928 Predsmertnyj Rozanov. In: Rozanov, Uedinennoe. Paris 1928.
- CHRISTIANSEN, B.,
1911 Philosophie der Kunst. Hanau.
- CHRISTOFF, P.K.,
I, II An Introduction to Nineteenth-Century Russian Slavophilism. The Hague, Paris 1961, 1972.

- CHVATIK, K.,
1987 Mensch und Struktur. Kapitel aus der neostrukturalen Ästhetik und Poetik. Frankfurt/M.
- ČICERIN, B.,
1929 Moskva sorokovych godov. Moskva.
- CRONE, A.L.,
1974 Rozanov and the End of Literature. Würzburg.
- ČUDAKOV, A.,
1971 Poëtika Cechova. Moskva.
1986 Mir Cechova. Moskva.
- ČUDAKOVA, M.,
1986 Social'naja praktika, filologičeskaja refleksija i literatura v naučnoj biografii Èjchenbauma i Tynjanova. In: Tynjanovskij sbornik 2, 103-131.
- ČUKOVSKAJA, L.,
1984 Zapiski ob Anne Achmatovoj. Tom I: 1938 - 1941. ²Paris.
- CULLER, J.,
1982 On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca.
- CUPERS, J.L.,
1985 Aldous Huxley et la musique. A la manière de Jean-Sébastien. Bruxelles.
- ČUŽAK, N.F. (HG.),
1929 Literatura fakta. Moskva. Als Nachdruck in: Centrifuga Bd. 10. München 1975.
- CVETAeva, M.,
1991 Pis'ma k Jurkeviču. In: Minuvšee 11.
- DAHM, H.,
1979 Grundzüge des russischen Denkens. München.
- DANTO, A.,
1970 Causation and Basic Action. In: Inquiry 8, 108-125.
- DAVIDSON, D.,
1982 Paradoxes of Irrationality. In: Philosophical Essays on Freud, hg. v. R. Wollheim und J. Hopkins. Cambridge.
1990 Wahrheit und Interpretation. Frankfurt/M.
- DELEUZE, G.,
1980 Sacher-Masoch und der Masochismus. In: L. v. Sacher-Masoch, Venus im Pelz. Frankfurt/M., 163-281.
1991 Differenz und Wiederholung. In: Messungen 1, 3-26.
1991b Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt/M.
1993 Die Logik des Sinns. Frankfurt/M.
- DELEUZE, G./GUATTARI, F.,
1976 Für eine kleine Literatur. Kafka. Frankfurt/M.
- DEML, J.,
1993 Unheilige Visionen aus Tasov. Mit einem Nachwort von C. Rothmeier. Klagenfurt.
- DERRIDA, J.,
1972 Marges. Paris. (Deutsch: Wien 1988)
1976 Die Schrift und die Differenz. Frankfurt/M.
1978 Eperons. Les styles de Nietzsche. Paris.
1983 Préjugés. In: Bolz/Hübner, Spiegel und Gleichnis. Festschrift für Jakob Taubes. Würzburg, 343-366.
1984 Psychoanalysis and Literature. Hg. v. J.H. Smith und I. Kerrigan. Baltimore.
1990 Mémoires. De Man II. Wien.
1991 Gesetzeskraft. Frankfurt/M.
1993 Falschgeld. München.
- DESCARTES
1908 Discours de la Méthode. Heidelberg.
- DEWEY, J.,
1901 Psychology and Social Practice. In: Contributions to Education II. Chicago [University of Chicago Press].
1920 Reconstruction in Philosophy. New York.

- 1985 Kunst als Erfahrung. Frankfurt/M.
DILTNEY, W.
1958 System der Ethik. Hg. v H. Nohl. Stuttgart und Göttingen.
1960 Weltanschauung und Analyse des Menschen seit der Renaissance. Hg. v. G. Misch. Stuttgart und Göttingen.
D'JAKONOVA, N.JA.,
1975 Muzyka v romane Oldosa Chaksli. In: Literatura i muzyka. Leningrad, 176-194.
DOEBLIN, A.,
1981 Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921-1924. München.
DOLEŽEL, L.,
1990 Occidental Poetics. Tradition and progress. Lincoln, London (University of Nebraska Press).
DÖRING-SMIRNOV, J. R.(DERING-SMIRNOV),
1978 Der Beitrag V.A. Slepčovs zur Evolution der Skizze in den Sechziger Jahren des Neunzehnten Jahrhunderts. In: Referate und Beiträge zum VIII: Internationalen Slavistenkongress in Zagreb. München.
1980 Die Poetik Čechovs und die Tradition der russischen Prosaskizze (očerk). Habilitationsschrift. München (unpubliziert).
1988 "Durchspielen und Ausspielen des Paradigmatischen" in: Die Welt der Slaven 33, 141-155.
DÖRING-SMIRNOV, J.-R./ REHDER, P. / SCHMID, W. (HGG.),
1984 Text-Symbol-Weltmodell, J. Holthusen zum 60. Geburtstag. München.
DÖRING-SMIRNOV, J. R.(DERING-SMIRNOV)/SMIRNOV, I.,
1982 Očerki po istoričeskoj tipologii kul'tury. Salzburg.
DOSTOEVSKIJ, F.M.,
I-X Sobranie sočinenij. Moskva 1957.
1979 Der Jüngling. Übersetzt von Marion Gras-Racić. München.
DOSTOEVSKAJA, A.G.,
1990 Peregiska A.G. Dostoevskoj s V.V. Rozanovym. In: Minuvšee 9, 258-293.
DOWLER, W.,
1982 Dostoevsky, Gigor'ev and Native Soil Conservatism. Toronto.
DREYFUS, H.L.,
1984 Beyond Hermeneutics. In: Hermeneutics: Questions and Prospects, hg. G. Shapiro. Amherst, 66-83.
DUDAKOV, S.,
1993 T'ma egipčskaja. Russkaja antisemitskaja literatura XVIII – XX vv. i „Protokoly sionskich mudrecov“. Moskva.
DUVE, T.D.,
1989 Piktoraler Nominalismus. München.
1993 Mit goldenem Faden gewebt (Teil 1 und 2). In: Messungen III, 74-95.
EEKMAN, T.,
1978 Walt Whitman's Role in Slavic Poetry (Late 19th – Early 20th Century). In: American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists II, ed. V. Terras. Columbus/Ohio, 166-191.
EGOROV, V.F. (HG.),
1974 Ritm, prostranstvo i vremja v literature i isskustve. Leningrad.
EHRENBERG, H. (HG.),
I, II Östliches Christentum. 2 Bde. München 1923/1925.
EINSTEIN, C.,
1973 Die Fabrikation der Fiktionen. Herausgegeben von S. Penkert. Reinbek.
EJCHENBAUM, B.
1920 O Kuzmine. Zitiert nach der deutschen Übersetzung in M. Kusmin, Der zärtliche Jossiff. Leipzig und Weimar 1985.
1929 Moj vremennik. Leningrad.
1969 O proze. Sbornik statej. Leningrad.
ELIAS, N.,
1969 Die höfische Gesellschaft. Darmstadt.
ELIOT, T.S.,
1971 On Poetry and Poets. London.

- ELLMANN, R.,
1979 James Joyce. Frankfurt/M.
- ENG, J.V.D./SCHMID, H. (HG.),
1978 Anton P. Čekhov as story-teller and playwright. Lisse.
- ENGELSTEIN, L.,
1992 The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca and London (Cornell University Press).
- ERMILOVA, E.V.,
1989 Teorija i obraznyj mir ruskogo simbolizma. Moskva.
- EROFEEV, VENEDIKT,
1990 Wassili Rozanow – Aus der Sicht eines Exzentrikers. In: Lettre 8, 23-27. (Das russische Original des Artikels "V. Rozanov glazami ékscentrika" liegt nur in der unzugänglichen Samizdat-Zeitschrift "Veče (8)" vor; ein Nachdruck erschien in Moskau 1990 in: Laterna Magica, 102-120).
- EROFEEV, VIKTOR,
1987 Rozanov protiv Gogolja. In: Voprosy literatury 8, 146-175.
1990 V labirinte prokljatych voprosov. Moskva.
- ÈŠLVECH, I.,
1993 Meždu ponjat'em i značenem – Kino Leni Rifenštal'. In: Mesto pečati 3, 38-48.
- ÈTKIND, A.,
1993 Èros nevozmožnogo. Istorija psichoanaliza v Rossii. Sankt Peterburg.
- FARYNO, J.,
1991 Vvedenie v literaturovvedenie. Warszawa.
- FEDOTOV, G.P.,
1946 The Russian Religious Mind. Cambridge, Mass.
- FEYERABEND, P.,
1980 Erkenntnis für freie Menschen. Frankfurt/M.
- FIETZ, L.,
1969 Menschenbild und Romanstruktur in Aldous Huxleys Ideenromanen. Tübingen.
- FISCHER-LICHTE, E.,
1983 Semiotik des Theaters. Tübingen.
1986 Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson/ Heiner Müller „the CIVIL warS“. In: Kontroversen, alte und neue, Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Bd. XI, 191-201. Göttingen.
- FLACH, W.,
1970 Die wissenschaftstheoretische Einschätzung der Selbstbiographie. In: Archiv für Geschichte der Philosophie 52, 172-186.
- FLAKER, A.,
1975 Rozanovljeva destrukcija književnosti. Tekstovi ruske avangarde. In: Umjetnost riječi 19, 151-159.
- FLEJŠMAN, L.,
I Pasternak v dvatcatye godi. München 1980.
- FLORENSKIJ, P.,
1914 Stolp i utverždenie istiny. Moskva.
1972 Stroenie slova. In: Kontekst, 344-375.
1988 Magičnost' slova/Imeslavie kak filozofskaja predposylka. In: Studia Slavica Hung. 34 (1-4), 9-80.
- FLOROVSKIJ, G.V.,
1937 Puti ruskogo bogoslovija. Pariž (Paris).
- FOHRMANN, J./MÜLLER, H. (HGG.),
1988 Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt/M.
- FOUCAULT, M.,
1974 Die Ordnung der Dinge. Frankfurt/M.
1987 Von der Subversion des Wissens. Frankfurt/M.
- FRANCK, G.,
1987 Menschlicher Geist und künstliche Intelligenz. In: Merkur 465, 949-964.
- FRANK, J.,
I, III Dostoevsky. I: The Seeds of Revolt. Princeton 21977. III: The Stir of Liberation. Princeton 1986

- 1990 Through the Russian Prism. Essays on literature and culture. Princeton.
- FRANK, M.,
1984 Was ist Neostrukturalismus? Frankfurt/M.
- FRANK, S. L.,
1909 Ètika nigilizma. In: Vechi. S.-Peterburg.
1957 Ètjudy o Puškine. Mjunchen (München).
- FREGE, G.,
1980 Funktion, Begriff, Bedeutung. Göttingen.
- FREJDENBERG, O.,
1973 Proischoždenie parodii. In: Semeiotikè –Trudy po znakovym sistemam 6, 490-497.
- FREUD, S.,
II, IX, X Studienausgabe. Frankfurt/M 1982.
- FRICKE, H.,
1984 Aphorismus. Stuttgart.
- FRIDLENDER, G.M.,
1958 Osnovy linii razvitija russskoj literaturnoj kritiki ot 90-ch godov XIX veka do 1917 goda. In: Istorija russskoj kritiki II, 405-451. Moskva/Leningrad.
- FRIEDRICH, H.,
1949 Montaigne. Bern
1956 Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg.
- FRISÉ, A.,
1980 Plädoyer für Robert Musil. Reinbek.
- FRYE, N.,
1964 Analyse der Literaturkritik. Stuttgart.
- FÜLÖP-MILLER, R./ECKSTEIN, F.,
1931 Polina Suslowa, Dostojewskis Ewige Freundin. Münnchen.
- GALAGAN, G.JA.,
1981 L.N. Tolstoj. Chudožestvenno-ètičeskic iskanija. Leningrad.
- GAMM, G./KIMMERLE, G. (HG.),
1990 Ethik und Ästhetik. Nachmetaphysische Perspektiven. Tübingen.
- GASPAROV, B.,
1985 Vremennyj kontrapunkt kak princip romana Pasternaka „Doktor Živago“. In: Boris Pasternak and His Times. Hg. v. L. Flcjšman. Berkeley.
- GENETTE, G.,
1972 Figures III. Paris.
1992 Fiktion und Diktion. München.
1993 Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt/M.
- GERCEN, A.I. (HERZEN),
VI Sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom šestoj: S togo berega, Stat'i, Dolg prežde vsego (1847-1851). Moskva 1955.
1949 Ausgewählte philosophische Schriften. Moskau.
- GERŠENZON, M.O.,
1989 Griboedovskaja Moskva. Čaadaev. Očerki prošlogo. Moskva.
- GIPPIUS-MEREŽKOVSKAJA, Z.,
1951 Dimitrij Merežkovskij. Pariž (Paris).
1991 Živye lica. Leningrad.
- GLATZER-ROSENTHAL, B. (HG.),
1986 Nietzsche in Russia. Princeton (University Press).
- GLOUBERMAN, E.,
1974 Fedor Dostoevsky, Vladimir Soloviev, Vasilii Rozanov and Lev Shestov on Jewish and Old Testament Themes. Michigan (University Press).
1976 Vasilij Rozanov: The Antisemitism of a Russian Judeophile. In: Jewish Social Studies 38, 117-144.
- GOERDT, W.,
1984 Russische Philosophie. Zugänge und Durchblicke. Freiburg/München.

- GOETHE, J. W.,
XXII/XXIII Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. v. E. Beutler. Zürich.
- GÖTTNER, H./JACOBS, U.,
1978 Der logische Bau von Literaturtheorien. München.
- GOLDMANN, L.,
1972 Soziologie des modernen Romans. Darmstadt/Neuwied.
- GOLLERBACH, È.,
1922 V.V. Rozanov – žizn' i tvorčestvo. Peterburg.
1991 Peregiska iz dvuch uglov (fragment). In: Slovo i sud'ba, 104-108.
- GOLOMB, H.,
1986 Hamlet in Chekhov's Major Plays: Some Perspectives of Literary Allusion and Literary Translation.
In: *New Comparison. A Journal of Comparative and General Literary Studies* 2, 69-88.
- GOR'KIJ, M.,
1978 Peregiska s Rozanovym. In: *Kontekst*, 305-322.
- GRIC, T./TRENIN, V./NIKITIN, M.,
1929 Slovesnost' i komercija. (Moskva)
- GRIFCOV, B.A.,
1911 Tri myslitel'ja. Rozanov, Merežkovskij, Šestov. Moskva.
- GRIGOR'EV, A.,
1957 Vospominanija. Leningrad.
- GROSSMAN, L.P.,
1934 Dostoevskij i pravitel'stvennye knigi 1970-ch godov. In: *Literaturnoe nasledstvo* 15, 83-123.
- GROYS (GROJS), B.,
1988 Gesamtkunstwerk Stalin. München.
1989 Problema avtorstva u Bachtina i ruskaja filosofskaja tradicija. In: *Russian Literature* 26/2, 113-130.
1991 Die Kunst des Fliehens. Gespräche mit I. Kabakov. München und Wien.
- GRÜBEL, R.,
1983 Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte. In: *Dialog der Texte, Wiener Slawistischer Almanach* Sb.11, 205-272.
1989 The Problem of Value and Evaluation in Bachtin's Writings. In: *Russian Literature* 26/2, 131-166.
1992 Die Axiologie symbolischer und allegorischer Psychopoetik und ihre Destruktion in der melancholischen Paraphrenie Vasilij Rozanovs. In: *Psychopoetik, Wiener Slawistischer Almanach* Sb. 31, 117-194.
1993 „Toska želanija – toska videnija“. Zur Axiologie des lyrischen Subjekts bei Michail Lermontov und seiner Destruktion durch Vasilyj Rozanov. In: *Russian Literature* 33/4, 379-412.
1993b Die Wiege als Grab, das Grab als Wiege. Axiologische Fragen der Zeitdarstellung zur Jahrhundertwende (vornehmlich am Beispiel von Vernadskij und Rozanov). In: *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Amsterdam und Atlanta, 163-230.
1993c Die Epoché des Vasilij Rozanov. Probleme der literarischen Periodisierung unter dem Blickwinkel der sich bewegenden und stillstehenden Zeit. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 32, 129-174.
- GÜLICH, E./RAIBLE, W. (HG.),
1972 Textsorten. Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht. Frankfurt/M.
- GÜLKE, P.,
1979 Versuch zur Ästhetik der Musik Leoš Janáček's. In: *Musik-Konzepte* 7 [München], 4-40.
- GUNDLACH, A. (HG.),
1981 Der andre Strindberg. Frankfurt/M.
- GUL', R.,
1958 Vstuplennaja stat'ja. In: Georgij Ivanov, 1943-1958 Stichi. N'ju Jork.
- GUSTAFSON, R.,
1986 Leo Tolstoj. Resident and Stranger. A Study in Fiction and Theology. Princeton.
- GUTMAN, R.,
1970 Richard Wagner. München.
- HAARDT, A.,
1991 Husserl in Rußland. München.
- HAAS, G.,
1966 Studien zur Form des Essays und zu seinen Vorformen im Roman. Tübingen.

- HAGEMEISTER, M.,
1989 Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München.
- HAMACHER, W.,
1983 Das Versprechen der Auslegung. Überlegungen zum hermeneutischen Imperativ bei Kant und Nietzsche. In: Bolz/Hübner, Spiegel und Gleichnis. Festschrift für Jakob Taubes. Würzburg, 252-273.
- HAMBURGER, K.,
1957 Die Logik der Dichtung. Stuttgart.
- HAMBURGER, M.,
1969 The Truth of Poetry. London.
- HAMON, P.,
1981 Introduction à l'analyse du descriptif. Paris.
- HANSEN-LÖVE, A.,
1978 Der russische Formalismus. Wien.
1985 „Faktura“. In: Russian Literature 17/1, 29-37.
1986 Der „Welt-Schädel“ in der Mythopoesie V. Chlebnikovs. In: Velemir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Hg. v. W.G. Weststeijn. Amsterdam, 129-186.
1988 Nachwort. In: F.M. Dostojewskij, Der Jüngling. München
1989 Der russische Symbolismus. I. System und Entfaltung der poetischen Motive. Wien.
1991 Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne. In: Poetica 21 (1,2), 166-216.
1992 Das Ende. Figuren einer Denkform. Vortragsmanuskript für die Tagung Poetik und Hermeneutik in Bad Homburg.
1992b Rezension zu R. Lachmann „Gedächtnis und Literatur“. In: Wiener Slawistischer Almanach 29, 291-330.
1992c Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne. In: Psychopoetik, Wiener Slawistischer Almanach Sb 31, 195-288.
1993 Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs „Geroj našego vremeni“, 2. Teil. In: Russian Literature 33, 413-470.
1993b Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“. In: Wiener Slawistischer Almanach 32, 207-264.
1994 Von den Gleichnissen. Kafka. In: Interpretationen. Franz Kafka, Romane und Erzählungen. Stuttgart, 146-157.
- HEER, F.,
1953 Europäische Geistesgeschichte. Stuttgart.
- HEGEL, G.W. F.,
1835 Hegel's Werke. Band 17. Hg. v. F. Förster und L. Boumann. Berlin.
VII, XII-XX Werke in zwanzig Bänden. Red. E. Moldenhauer und K.M. Michel. Frankfurt/M.
- HEIDEGGER, M.,
1980 Holzwege. ⁶Frankfurt/M.
- HEMPFER, K.W.,
1973 Gattungstheorie. München.
- HINCK, W. (HG.),
1977 Textsortenlehre – Gattungsgeschichte. Heidelberg.
- HOEFFE, O.,
1979 Ethik und Politik. Frankfurt/M.
- HOFER, K.,
1993 Halévy/Meillac. Vortrag, Universität Siegen (im Druck).
- HÖSCH, E./GRABMÜLLER, H.-J.,
1981 Daten der russischen Geschichte. Von den Anfängen bis 1917. München.
- HOFMANNSTHAL, H.V.,
1979 Gesammelte Werke. Band 5, Operndichtungen. Frankfurt/M.
- HOROWITZ, B.,
1992 O.M. Geršenzon and the Perception of a Leader in Russia's Silver-Age Culture. In: Wiener Slawistischer Almanach 29, 45-73.
- HUME, D.,
1967 Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand. Stuttgart.

- HUNTER, J.P.,
1966 *The Reluctant Pilgrim: Defoe's Emblematic Method and Quest in Robinson Crusoe*. Baltimore.
- HUTCHINGS, S.C.,
1993 *Breaking the Circle of the Self: Domestication, Alienation and the Question of Discourse Type in Rozanov's late Writings*. In: *Slavic Review* 52/1, 67-86.
- HUXLEY, A.,
1953 *Conversations with Stravinsky*. In: *Vogue* v. 15. Feb., 95ff und 127.
1963 *Point Counter Point*. London (Reprint der Org.-Ausgabe).
- IL'IN, V.N.,
1964 *Stilizacija i stil'*. In: *Vozroždenie* 147, 78-99.
1993 *Odinokij chudožnik. Stat'i, reči, lekcii*. Moskva.
1993b *Sočinenija v dvuch tomach. T. I.: Filosofija prava. Nravstvennaja filosofija*. Moskva.
- INGOLD, F.P.,
1981 *Dostoevskij und das Judentum*. Frankfurt/M.
1984 *Haupts Werk Das Leben*. München.
1988 *Das Buch im Buch*. Berlin.
1992 *Der Autor am Werk*. München.
- IVANOV, V.I.,
1933 *Gogol und Aristophanes*. In: *Corona* 3/5 (1933), 611-622.
I-IV *Sobranie sočinenij*. Brjussel' 1971ff.
- IVASK, G.,
1974 *Konstantin Leont'ev. Žizn' i tvorčestvo*. Bern.
- JACKSON, J.E.,
1991 *Baudelaire et Wagner ou la rencontre de deux modernités*. In: *Programmheft VII der Bayreuther Festspiele*, 10-30.
- JAKOBSON, R.,
1921 *Novejšaja russkaja poezija*. In: *STEMPEL* 1972, 18-135.
1927 *Formal'nyj metod i „istoričeskaja poëtika“*. In: *Rodnoj jazyk v škloe* 1, 3-20.
1935 *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*. In: *Slawische Rundschau* 7, 357-374. Wieder in: *MIERAU* 1991, 237-257.
1979 *Selected Writings V. On Vers, Its Masters and Explorers*. The Hague, Paris, New York.
- JANECEK, G.,
1984 *The Look of Russian Literature. Avant Garde Visual Experiments 1900 – 1930*. Princeton.
- JAUB, H.R.,
1970 *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M.
- JENSEN, P.A.,
1992 *Boris Pasternak als Ästhetiker im Sinne Søren Kierkegaards*. In: *Psychopoetik, Wiener Slawistischer Almanach* Sb. 31, 399-437.
- JOLLES, A.,
1930 *Einfache Formen*. Tübingen.
- JUDINA, M.V.,
1979 *Stat'i, vospominanija, materialy*. Moskva.
- JURGENSEN, M.,
1979 *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern und München.
- KABAKOV, I. (vgl. auch Groys, B.),
1992 *Žizn' much. Das Leben der Fliegen*. Köln.
- KACIS, L.,
1990 *„... ja točno vsju žizn' prožil za zaneskoju“*. (*„Zanavešennye kartinki“* M. Kuzmina i V.V. Rozanov). In: *Russkaja al'ternativnaja poëtika*, 38-51. Moskva.
- KAFKA, F.,
1965 *Der Prozeß*. Hg. v. M. Brod. Frankfurt/M.
- KANDINSY, W./MARC, F., (HG.),
1912 *Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuauflage v. K. Lemkeit*. Stuttgart/Hamburg 1965.
- KANZOG, K.,
1984 *Zensur, literarische*. In: *Kanzog, K./Masser, A. (Hg.), Realexikon der deutschen Literaturgeschichte*,

- Bd. 4, 998-1049. ²Berlin/New York.
- KARLINSKY, S.,
1989 Kuzmin, Gumilev and Cvetaeva als Neo-Romantic Playwrights. In: Wiener Slavistischer Almanach
Sb. 24, 17-30.
- KARRER, W.,
1977 Parodie, Travestie, Pastiche. München.
- KAUFMANN, W.,
1992 Tragedy and Philosophy. Princeton (University Press).
- KAULBACH, Z.K.,
1973 The Life and Works of V.V. Rozanov. Dissertation Cornell University.
- KIREEVSKIJ, I.,
I, II Polnoe sobranie sočinenij. Pod red. M. Geršenzona. Moskva 1911.
1979 Kritika i estetika. Moskva.
- KIERKEGAARD, S.,
1975 Entweder – Oder. München.
1982 Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Gütersloh.
1983 Der Begriff Angst. Vorworte. Gütersloh.
- KITTLER, F.,
1987 Aufschreibesysteme 1800 / 1900. München.
- KLINE, G.,
1968 Religious and Anti-religious Thought in Russia. Chicago (zu Rozanov, 55-72).
- KLUGE, R-D. (HG.),
1990 Anton P. Čechov. Werk und Wirkung, Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums
in Badenweiler. Zwei Bände. Wiesbaden.
- KOCH, S.,
1993 E. E. Cummings visuelle Lyrik. Unveröffentlichte Magisterarbeit Universität München.
- KOFMANN, S.,
1993 Die Kindheit der Kunst. Eine Interpretation der Freudschen Ästhetik. München.
- KOMMERELL, M.,
1940 Lessing und Aristoteles. Berlin.
- KONDYLIS, P.,
1986 Konservativismus. Geschichtlicher Gehalt und Untergang. Stuttgart.
1988 Theorie des Kriegs. Clausewitz-Marx-Engels-Lenin. Stuttgart.
1990 Die neuzeitliche Metaphysikkritik. Stuttgart.
- KOPPFELS, W.V.,
1985 Le coucher du soleil romantique. In: Poetica 17, 255-298.
- KOSCHMAL, W.,
1983 Zur Evolution des binären Weltmodells in I.S. Turgenevs Lyrik und „Gedichten in Prosa“. In:
Slavistische Studien zum IX. internationalen Slavistenkongreß in Kiev 1983. Köln/Wien, 235-266.
- KOZLIK, F.C.,
1981 L'influence de l'anthroposophie sur l'oeuvre d'André Biély. Frankfurt/M.
- KRACAUER, S.,
1976 Jaques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Frankfurt/M.
- KRAFFT-EBING, R.,
1984 Psychopathia sexualis. Reprint der 14. Auflage. München.
- KRAUS, K.,
1967 Die Dritte Walpurgisnacht. Ed. nach Werke. Bd. 3. Hg. v. H. Fischer. München.
1988 Nachts. In: Schriften VIII. Frankfurt/M.
- I, II Briefe an Sidonie Nádhery von Bodrum. München 1977.
- KRAUß, F.S.,
1920 Der Doppelgänger glaube im alten Ägypten und bei den Südslawen. In: Imago, 387-392.
- KRISTEVA, J.,
1982 L'abjet d'amour. „Ne dis rien“. In: Tel Quel 91, 17-44.
- KROPOTKIN, P.A.,
1911 (Krapotkin, Peter) Die Rolle des Gesetzes im Gemeinschaftsleben. In: Die Aktion 1, 964-967.

- 436
 1975 Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur. Hg. v. P. Urban. Frankfurt/M.
 1991 Ètika. Moskva.
- KUZMIN, M.,
 1-10 Proza. Ed. V. Markov. Berkley 1981ff.
 I, II, III Sobranie stichotvorenij. Hg. v. J. Malmstad und V. Markov. München 1977.
 1916 Pesn' pesnej. Pred. M. Kuzmina. (Wien).
 1989 Stichi i proza. Sostav. E.V. Emolov. Moskva.
- LACAN, J.,
 I, II Écrits. Paris (Suil) 1966.
- LACHMANN, R.,
 1990 Gedächtnis und Literatur. Frankfurt/M.
- LAHUSEN, T.,
 1982 Autour de l' „homme nouveau“. Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire). Wiener Slawistischer Almanach, Sb. 9.
- LANG, W.,
 1926 Das Traumbuch des Synesius von Kyrene. Tübingen.
- LAUTH, R.,
 1950 „Ich habe die Wahrheit gesehen“. Die Philosophie Dostojewskis in systematischer Darstellung. München.
- LAWRENCE, D.H.,
 1955 Selected Literary Criticism. New York.
- LEE, N.,
 1978 Ecological Ethics in the Fiction of L. N. Tolstoj. In: American Contributions To The Eighth International Congress of Slavists II, ed. V. Terras. Columbus/Ohio, 422-437.
- LENIN, (V.I.),
 1980 Materialismus und Empirio-kritizismus. Kritische Bemerkungen über eine reaktionäre Philosophie. Leipzig.
- LENK, H. (HG.),
 1978 Handlungstheorien - interdisziplinär. Band II/1. München 1978.
- LEONT'EV, K. N.,
 1876 Vizantizm i slavjansto. Moskva (Tip. Katkova).
 I-IV Sobranie sočinenij. Würzburg 1975.
- LEONTOVITSCH, V.,
 1957 Geschichte des Liberalismus in Rußland. Frankfurt/M.
- LESSING, G.E.,
 II, III Schriften. Hg. K. Wölfel. Frankfurt/M. 1967.
- LEVIN, V.,
 1981 „Neoklassičeskie“ tipy povestovanija načala XX v. v istorii russkogo literaturnogo jazyka. In: Slavica Hierosolymitana 5/6, 245-273.
- LÉVINAS, E.,
 1988 Eigennamen. München.
- LEVITZKY, S.A.,
 1984 Russisches Denken. Gestalten und Strömungen. Band II: Die russische Philosophie nach Vladimir Solovev. Frankfurt/M./Bern.
- LINK, J./LINK-HEER, U.,
 1980 Literatursoziologisches Propädeutikum. München
- LÖWITZ, K.,
 I, IX Sämtliche Schriften. Stuttgart 1986.
- LOSEV, A.F.,
 1927 Antičnyj kosmos i sovremennaja nauka. Moskva.
 1930 Dialektika mifa. Moskva.
- LOTMAN, L.,
 1961 A.N. Ostrovskij i russkaja dramturgija ego vremeni. Moskva.
- LOTMAN, JU.M.,
 1970 Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva.

- 1977 The Structure of the Artistic Text. Erweiterte Ausgabe in der Übersetzung von R. Vroon. Ann Arbor.
- 1987 Sotvorenje Karamzina. Moskva.
- I Sobranie sočinenij. Tallinn 1991.
- 1992 Kul'tura i vzryv. Moskva.
- LOTMAN, JU./USPENSKIJ, B.,
- 1977 Die Rolle dualistischer Modelle in der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). In: Poetica 9/1, 1 - 40.
- LUHMANN, N.,
- 1980 Gesellschaftsstruktur und Semantik. Frankfurt/M.
- LUHMANN, N./FUCHS, P.,
- 1989 Reden und Schweigen. Frankfurt/M.
- LUNAČARSKIJ, A.V.,
- 1935 Rozanov. In: Literaturnaja enciklopedija IX, 733f. Moskva.
- LYOTARD, J.-F.,
- 1983 Le Différend. Paris. (Deutsch: München 1989)
- MACINTYRE, A.,
- 1981 After Virtue. A Study in Moral Theory. Notre Dame/Indiana.
- MACKIE, J.L.,
- 1981 Ethik. Auf der Suche nach dem Richtigen und dem Falschen. Stuttgart.
- 1985a Persons and Values. Oxford.
- 1985b Das Wunder des Theismus. Argumente für und gegen die Existenz Gottes. Stuttgart.
- MAHLER-WERFEL, A.,
- 1963 Mein Leben. Frankfurt/M.
- MAKKEREL, R.A.,
- 1991 Dilthey. Philosoph der Geisteswissenschaften. Frankfurt/M.
- MAN, P.D.,
- 1986 The Resistance to Theory. Minneapolis, MN (University of Minnesota Press).
- 1988 Allegorien des Lesens. Frankfurt/M.
- 1989 Dialoge and Dialogism. In: Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges, Evanston, ILL., 105-114.
- MANDEL'STAM, N.,
- 1970 Vospominanija. New York.
- 1972 Vtoraja kniga. Pariž.
- MANDEL'STAM, O.,
- I, II Sobranie Sočinenij v četyrech tomach. T. II, I. New York 1966f. Reprint Moskva 1991.
- 1991 Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I, 1913-1924. Zürich.
- MANN, T.,
- 1982 Goethes Laufbahn als Schriftsteller. Zwölf Essays und Reden. Frankfurt/M.
- MANNHEIM, K.,
- 1964 Wissenssoziologie. Neuwied bei Darmstadt.
- 1984 Konservativismus. Ein Beitrag zur Soziologie des Wissens. Frankfurt/M.
- MARESCH, R. (HG.),
- 1993 Zukunft oder Ende. Standpunkte, Analysen, Entwürfe. (München)
- MARKOV, V.,
- 1968 Russian Futurism: A History. Berkeley and Los Angeles.
- 1978 K voprosu o granicach dekadansa v ruskoj počzii. In: American Contributors to the Eighth International Congress of Slavists II, ed. V. Terras. Columbus/Ohio, 485-498.
- MARX, K.,
- 1982 Der Achtzehnte Brumaire des Louis Napoléon Bonaparte. Leipzig.
- MASANOV, I.F.,
- 1960 Slovar' psevdonimov. Moskva.
- MASARYK, TH.G.,
- 1913 Rußland und Europa. Studien über die geistigen Strömungen in Rußland. Zwei Bände. Jena.
- MATICH, O.,
- 1972 The Religious Poetry of Zinaida Gippius. München.

- MAUSE, L.D.,
1989 Grundlagen der Psychohistorie. Hg.v. A. Ende. Frankfurt/M.
- MAUSS, M.,
1950 Sociologie et anthropologie. Paris.
- MCCONNELL, A.,
1964 A Russian Philosopher, Alexander Radishchev 1749 – 1802. The Hague.
- MCLAUGHLIN, S.,
1984 Schopenhauer in Rußland. Wiesbaden.
- MEIER, C.,
1988 Die politische Kunst der griechischen Tragödie. (München) Berlin.
- MELNIKOV-PEČERSKIJ, P.I.,
o.J. V lesach. Peterburg.
- MEREŽKOVSKIJ, D.S.,
XIV Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 14. Moskva 1914.
1-4 Christos i Antichrist. Moskva 1989.
1901 Tolstoj i Dostoevskij. Sankt Peterburg (In: Mir iskusstva).
1906 Večnye sputniki. 3. Auflage. Sankt Peterburg.
1925 Tajna trech. Egipet – Vavilon. Prag.
1991 Akropol'. Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i. Moskva.
- MEYER, H.,
1991 Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik. In: Wiener Slawistischer Almanach 28, 107-147.
- MEYERS, C.,
1988 Discovering Eve. Ancient Israelite Women in Context. Oxford (University Press).
- MICHAJLOV, A. B.,
1985 Jozef Gerres. Èstetičeskie i literaturno-kritičeskie opyty romantičeskogo myslitelja. In: Kontekst, 147-175.
- MICHAJLOVSKIJ, N.K.,
1909 Polnoe sobranie sočinenij. Tom sed'moj. S.-Peterburg.
1957 Literaturno-kritičeskie stat'i. Moskva.
- MIERAU, F. (HG.),
1990 Russen in Berlin. 1918-1933. Leipzig.
1991 Die Erweckung des Worts. Leipzig.
- MILJUKOV, P.,
1901 Očerki po istorii russoj kul'tury. Sankt Peterburg.
- MINC, Z.,
1988 „Novye romantiki“ (k probleme russskogo predsimvolizma). In: Tynjanovskij sbornik 3. Tynjanovskie čtenija, Riga, 144-158.
1991 K izučeniju perioda „krizisa simvolizma“. In: Blokovskij sbornik X, 3-20.
- MINC, Z./LOTMAN, JU. M.,
1973 Individual'nyj tvorčeskij put' i tipologija kul'turnych kodov. In: Sbornik statej po vtoryčnym modelirujuščim sistemam. Tartu, 96ff.
- MIRSKY, D.S.,
1949 A History of Russian Literature. Darin auch als zweiter Teil: Contemporary Russian Literature (1926). London.
- MISCH, G.,
1949 Geschichte der Autobiographie. Band 1. Frankfurt/M.
- MONTAIGNE, M. D.,
I, II, III Essais. Paris (Garnier Flammarion).
- MOREV, G.,
1992 Utočncnie o Viktore Chovine. In: Novoe literaturnoe obozrenie 1, 275f.
- MORRIS, C.,
1971 Writings on the General Theory of Signs. Den Haag, Mouton.
1972 Ästhetik und Zeichentheorie. In: Grundlagen der Zeichentheorie. München.

- MORSON, G.S.,
1981 *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's „Diary of a Writer“ and the Traditions of Literary Utopia.* Austin, TX (University of Texas Press).
- MORSON, G.S./EMERSON, C.,
1990 *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics.* Stanford (University press).
- MÜLLER, K.,
1929 *Kirchengeschichte I.* Tübingen.
- MÜLLER-SEIDEL, W.,
1965 *Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas.* Stuttgart.
- MÜNCH, R.,
1986 *Die Kultur der Moderne. Band 1: Ihre Grundlagen und ihre Entwicklung in England und Amerika.* Frankfurt/M.
- MUKAŘOVSKÝ, J.,
1966 *Studie z estetiky.* Praha.
1967 *Kapitel aus der Poetik.* Frankfurt/M.
- MURAŠOV, J.,
1993 *Jenseits der Mimesis.* München.
- MUSIL, R.,
IX *Gesammelte Werke. Band 9: Kritik.* Hg. v. A. Frisé. Reinbek 1978.
- NABOKOV, V.,
1967 *Nabokov, the Man and His Work.* Ed. L. S. Dembo. Madison (University of Wisconsin Press).
- NAVÈ-LEVINSON, P.,
1989 *Was wurde aus Saras Töchtern. Frauen im Judentum.* Güterloh.
- NEUMANN, G.,
1976 *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe.* München.
- NICEV, A.,
1982 *La Catarsis Tragique d'Aristote.* Nouvelles Contributions. Sofia.
- NIETZSCHE, F.,
1-15 *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe.* Hg. v. G. Colli und M. Montinari. München 1980.
- NIKOLAEV, P.A.,
1981 *Filosofsko-estetičeskij idealizm i literaturnaja mysl' na rubce XIX na XX vv. Klassičeskoe nasledie i sovremennost'.* Leningrad.
- NILSSON, N.A.,
1958 *Ibsen in Rußland.* Stockholm.
1960 *Intonation and Rhythm in Checkov's Plays.* In: Anton Čechov: 1960 – 1904. Hg. v. T. Eckeman. Leiden.
- NOSOV, S.,
1993 *V.V. Rozanov. Estetika svobody.* Sankt Petrburg/Düsseldorf.
- NUSSBAUM, M.,
1985 *„Finely Aware and Richly Responsible“: Moral Attention and the Moral Task of Literature.* In: *The Journal of Philosophy* 82, 515ff.
1986 *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tradition and Philosophy.* New York.
- ODGEN, C.K./RICHARDS, I.A.,
1924 *The Meaning of Meaning.* New York (Dt.: *Die Bedeutung von Bedeutung.* Frankfurt/M. 1974)
- OHMANN, R.,
1971 *Speech Acts and the Definition of Literature.* In: *Philosophy and Rhetoric* IV.
- ONASCH, K.,
1981 *Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichpunkten.* Wien, Köln, Graz.
- PAINTER, G.D.,
I,II *Marcel Proust. Eine Biographie.* Zwei Bände. Frankfurt/M. 1980.
- PALIEVSKIJ, P.V.,
1989 *Rozanov i Florenskij. Doklad, pročítannj na simpoziumc, posvjaščennom tvorčestvu P.A. Florenskogo v Bergamo.* In: *Literaturnaja učeba* 1, 115ff.

- PASCAL, B.,
1972 *Pensées*. Ed. L. Brunschwig. Paris (Lib. générale française).
- PASLEY, M.,
1969 *Drei literarische Mystifikationen Kafkas*. In: Born, J. u.a., *Kafka-Symposion*. München, 17-29.
- PAVIS, P.,
1992 *Zur Konkretisation aus der Sicht der Pragmatik (am Beispiel von Čechovs „Möve“)*. In: *Dramatische und theatralische Kommunikation*. Hg. v. H. Schmid und J. Striedter. Tübingen.
- PENZKOFER, G.,
1984 *Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs*. München.
- PERA, P.,
1992 *I Vecchi Credenti e l'Antichristo*. Genova.
- PJATIGORSKIJ (PIATIGORSKY), A.,
1980 *Rožanov e Dostoevskij. Verso un nuovo tipo di conversazione metafisica*. In: *Dostoevskij e la crisi dell'uomo*. A cura d. S. Gracioti e V. Strada. Milano (Vallechi).
1993 *Mythological deliberations. Lectures on the Phenomenology of Myth*. London.
- PLATONOV, S.F.,
1927 *Geschichte Russlands vom Beginn bis zur Jetztzeit*. Hg. v. F. Braun. Leipzig.
- POGGI, S.,
1977 *I sistemi dell'esperienza*. Bologna.
- POGGIOLI, R.,
1963 *Rožanov*. New York (auch London 1957).
- POMJALOVSKIJ, N.G.,
I, III *Polnoe sobranie sočinenij*. Peterburg 101903.
- POPPER, K./ECCLES, J.,
1982 *Das Ich und sein Gehirn*. München.
- PORTER, R.,
1981 *„Hamlet“ and „The Seagull“*. In: *Journal of Russian Studies* 41, 23-32.
- PRAZ, M.,
1970 *Liebe, Tod und Teufel*. München.
- PRIŠVIN, M.,
I *Sobranie sočinenij*. T. 1. Moskva 1957.
1990 *Prišvin o Rožanove*. Pod. V. Ju. Grišin i L. A. Rožanova. In: *Kontekst*, 161-218.
- PROPP, V.,
1928 *Morfologija skazki*. Leningrad.
1975 *Morphologie des Märchens*. Mit einem Aufsatz von C. Lévi-Strauss. Hg. v. K. Eimermacher. Frankfurt/M.
- PROB, W.,
1986 *Die Konkurrenz von ästhetischem Wert und zivilem Ethos*. In: *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen*. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern, Frankfurt/Main, 64-126.
1987 *Herder und Vico: Wissenssoziologische Voraussetzungen des historischen Denkens*. In: *Studien zum 18. Jahrhundert*, Bd. 9. Hamburg.
- o.J. *Das „Notwendige“ und das „Überflüssige“*. Herders und Jacobis Auffassung des Organischen. In: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750-1850)*. Düsseldorf.
- PUNIN, N.N.,
1989 *Revolucija bez literatury*. In: *Minuvšce* 8, 346ff.
- PUSTYGINA, L.,
1975 *K izučeniju évolucii rusckogo simvolizma*. In: *Tesizy I. vsesojuznoj konferencii*. Tartu, 143-147.
- PUTNAM, H.,
1990 *Die Bedeutung von „Bedeutung“*. 2Frankfurt/M.
1991 *Repräsentation und Realität*. Frankfurt/M, bes. 120-130.
- QUINE, W.V.O.,
1974 *Grundzüge der Logik*. Frankfurt/M.
1981 *Theories and Things*. Cambridge/Mass.

- RADNIZKY, G.,
1973 Contemporary Schools of Metascience. Zwei Bände. New York.
- RANCOUR-LAFFERIERE, D.,
1992 Why the Russian Formalists had no Theory of the Literary Person? In: Psychopoetik, Wiener Slawistischer Almanach Sb. 31, 327-338.
- RANKE-GRAVES, R.V.,
1986 Hebräische Mythologie. Über die Schöpfungsgeschichte und andere Mythen aus dem alten Testamen. Zusammen mit R. Patai. Reinbek b. Hamburg.
- RANSEL, D.L. (HG.),
1978 The Family in Imperial Russia. New Lines of Historical Research. Urbana/Chicago, London [University of Illinois Press]
- REICH, W.,
1974 Arnold Schönberg oder Der Konservative Revolutionär. München
- REINECKE, V.,
1992 Kultur und Todesantinomie. Die Geschichtsphilosophie Franz Borkenaus. Wien.
- RELIGIOZNO-FILOSOFSKOE OBŠČESTVO,
1914 Zapiski S.-Peterburgskogo Religiozno-filosofskogo Obščestva. Vyp. IV. Sankt Peterburg.
- REMIZOV, A.M.,
1978 Kukcha. Rozanovy Pis'ma. Mit einem Vorwort v. B.A. Filipov. New York. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1928. Deutsch stark gekürzt in: Mierau 1990, 96-115.
1983 O proizchoždenii moej knigi o tabaka. Čto est' tabak. Paris.
1981 Vstreči. Reprint der Ausgabe 1950. Paris.
- RICE, J.L.,
1993 Freud's Russia. National Identity in the Evolution of Psychoanalysis. New Brunswick und London.
- RIPELLINO, A.,
1978 Saggi in forma di ballate. Torino.
- ROBERTS, E. S. (HG.),
1968 Essays in Russian Literature. The Conservative View: Leontiev, Rozanov, Shestov. Athens Ohio.
- ROMANOFF, J.,
1974 Vasilij Rozanov – The Jurodivyj of Russian Literature. Dissertation. Stanford University [auch Ann Arbor 1975]
- RONEN, O.,
1983 An Approach to Mandel'stam. (Bibliotheca Slavica Hierosolymitana) Jerusalem.
- RORTY, A. OKSENBURG (HG.),
1992 Essays on Aristotle's Poetics. Princeton (University Press).
- RORTY, R.,
1988 Solidarität oder Objektivität. Drei philosophische Essays. Stuttgart.
- ROSENKRANZ, K.,
1990 Ästhetik des Häßlichen. Leipzig.
- ROSENZWEIG, F.,
1988 Der Stern der Erlösung. Frankfurt/M.
- ROTHE, H.,
1984 Religion und Kultur in den Regionen des russischen Reichs im 18. Jahrhundert. In: Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 267. Opladen.
- ROWE, E.,
1976 Hamlet. A Window on Russia. New York.
- ROZANOV, V.,
1986 O ponimanii. Opyt issledovanija prirody, granic i vnutrennego stroenija nauki, kak cel'nogo znaniya. Moskva.
1894 Biografičeskij očerk. In: Polnoe sobranie sočinenij F. M. Dostoevskago. Tom I. Sankt Peterburg (Izd. Marksa).
1900 Priroda i istorija. Sankt Peterburg (31903).
1903 Semejnyj vopros v Rosii. Sankt Peterburg.
1904 V mire nejasnago i ne rešennago. S.-Peterburg.
1906 Okolo cerkovnyh sten. V dvuch tomach (I/II). S.-Peterburg.

- 1906b *Legenda o velikom inkvizitore F.M. Dostoevskago. Opyt kritičeskago kommentarija, s priloženiem dvuch etjudov o Gogole (iz. 3-e). S.-Peterburg.*
- 1913 *Ljudi lunnago sveta. Metafizika christianstva. Vtoroe izdanie. S.-Peterburg. (Unveränderter Reprint Moskva 1990).*
- 1913b *Smertnoe. S.-Peterburg.*
- 1914 *Obonjatel'noe i osjazatel'noe otnošenje evreev k krovi. Voprosy nauki rešajutsja ne sčedom golosov, a znaniem nauki. Stokgol'm.*
- 1914b *Sredi chudožnikov. S portretami. S.-Peterburg.*
- 1914c *Apokaliptičeskaja sekta. S.-Peterburg.*
- 1915 *Vojna 1914 goda i russkoe vozroždenie. Petrograd.*
- 1922 *Pis'ma k È. Gollerbachu. Berlin.*
- 1956 *Izbrannoe. Vstupitel'naja stat'ja i redakcija Ju.P. Ivask. Nju-Jork (New-York).*
- 1963 *Solitaria. Ausgewählte Schriften. München (als Taschenbuch Zürich 1985).*
- 1970 *Izbrannoe. Red. E. Ziglevin. München (Neimanis).*
- 1975 *Temnyj lik. Metafizika christianstva. With an introduction by George Ivask. Würzburg (jal-reprint).*
- 1979 *Religija i kul'tura. Sbornik stat'ej. Reprint der Ausgabe SPb. 1899. Paris.*
- 1988 *Večnoe preobraženie. In: Minuvšee 6, 207-212.*
- 1989 *Mysli o literature. Moskva.*
- 1989b *Rožanov: Smertnoe. Materialy (Pis'ma k Grifcovu/Materialy o Gollerbache). In: Naše nasledie VI, 39-63.*
- 1989c *Mimoletnoe. Pod. V.G. Sukač. In: Kontekst, 172-230.*
- 1990 *O sebe i o žizni svoej. Moskva. I*
- 1990b *Nesovmestimye kontrasty žitija. Literaturno-estetieskie raboty raznych let. Moskva.*
- 1990c *Sočinenija. Moskva (Sovetskaja Rossija).*
- 1990d *Sumerki prosveščeniya. Moskva.*
- 1991 *Razmolvka meždu Dostoevskim i Solev'evym/Belinskij i Dostoevskij. Beide in: Naše nasledie 4, 70-75.*
- 1991b *Černyj ogon'. Paris.*
- 1992 *Literaturnye izgnanniki (Reprint der Ausgabe SPb. 1913). London.*
- 1992b *Religija. Filosofija. Kul'tura. Moskva.*
- 1992c *Opavšie list'ja: Liriko-filosofskie zapiski. Moskva.*
- ROZANOVA, T.,
- 1974 *Iz vospominanij ob otce Vasilij Vasil'eviče Rožanove. In: Vestnik russkogo christianskogodviženija 92/93.*
- RYKLIN, M.,
- 1992 *Terrorologiki. Tartu/Moskva.*
- SACHAROV, V.I.,
- 1977 *O bytovanii šellingskich idej v russkoj literature. In: Kontekst, 210-226.*
- SALAMANDER, R.,
- 1982 *Zeitliche Mehrdimensionalität als Grundlage des Sinnverstehens. Bern.*
- SCHELER, M.,
- 1923 *Vom Umsturz der Werte. Band 2. Leipzig.*
- SCHER, S.P.,
- 1975 *Music and Literature. Comperative or Interdisciplinary Study? In: Yearbook of General and Comperative Literature 24.*
- SCHERRER, J.,
- 1973 *Die russischen religiös-philosophischen Vereinigungen als Ausdruck des religiösen Suchens der Intelligencija zwischen Jahrhundertwende und 1917. In: Forschungen zur osteuropäischen Geschichte 20. Berlin.*

¹Die verschiedenen Sammlungen der großen und abgeschlossenen Aphorismenkonvolute und zahlreiche Materialien zitiere ich nach dieser Ausgabe, die den zuverlässigsten Kommentar und ein grundlegendes, aber leider nicht ganz vollständiges und zuverlässiges Register enthält. Dadurch sind die meisten Stellen auch aus der klassischen älteren Ausgabe (München 1970) hier leicht wiederzufinden, was vice versa leider nicht möglich ist.

- SCHILLER, F.,
III Sämtliche Werke, Berliner Ausgabe. Band 3: Don Karlos, Briefe über Don Karlos. Berlin (Ost) 1987.
- SCHLICK, M.,
1984 Fragen der Ethik. Hg. v. R. Hengselmann. Frankfurt/M.
- SCHLÖGEL, K.,
1982 Literatur der Dissidenz als Ansatz einer Theoriebildung zur sowjetischen Gesellschaft. Ein Diskussionsbeitrag. Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien (Köln) 31.
1988 Jenseits des Großen Oktober. Das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909 - 1921. Berlin.
- SCHLÖTTERER, R.,
1985 Die musikalische und szenische Bedeutung der „Rosenkavalier“-Walzer. In: R. Schlötterer (u.a.), Musik und Theater im „Rosenkavalier“ von Richard Strauss. Wien, 135-168.
- SCHMACHTENBERG, R.,
1982 Sprechaktheorie und dramatischer Dialog. Ein Methodenansatz zur Drameninterpretation. Tübingen (Linguistische Arbeiten, Bd. 120).
- SCHMID, H.,
1973 Strukturalistische Dramentheorie. Kronberg/Ts.
1976 "Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas?" in: *Poetica* 8/2, 177-207.
- o.J. Der Aufbau der thematischen Bedeutung in Ostrovskijs *Groza* [Das Gewitter] und in Čechovs *Djadja Vanja* [Onkel Vanja]. In: *A.N. Ostrovskij. Zugänge zu Ostrovskij/Approaches to Ostrovsky*, ed. by A.G.F. van Holk. Publications of the Slavic Institute, The University of Groningen. Bremen, 3-89.
- SCHMID, W.,
1977 Der ästhetische Inhalt. Lisse.
1984 Bachtins Dialogizität – eine Metapher. In: *Roman und Gesellschaft*. Jena, 70-77.
1986 Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Mit einem zweiten Nachwort des Autors. Amsterdam.
1987 Analysieren oder Deuten. Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs „Nevesta“. In: *Die Welt der Slaven* 11, 101-120.
1987b Mythisches Denken in „ornamentaler“ Prosa. In: *Mythos in der slawischen Moderne*. Wiener Slawistischer Almanach Sb. 20, 371-397.
- SCHMIDT, A.,
1971 Nachrichten von Büchern und Menschen 1. Zur Literatur des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/M.
- SCHMIDT, E.,
1986 Ägypten und ägyptische Mythologie – Bilder der Transition im Werk Andrej Belyjs. München (Slavistische Beiträge 195).
- SCHMIDT, F.,
1906 Das Erlebnis und die Dichtung. In: *Preußische Jahrbücher* 123. Berlin, 201-219.
- SCHMIDT, S.J.,
1991 Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Frankfurt/M.
- SCHMITT, E.H.,
1916 Die Rettung wird kommen. 30 unveröffentlichte Briefe von Leo Tolstoj an Eugen Heinrich Schmitt. Ein Weltanschauungsbild des russischen und des deutschen Denkers. Hamburg 1916.
- SCHNUR-WELLPOTT, M.,
1983 Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht. Tübingen.
- SCHOLZ, F.,
1973 Russian Impersonal Expressions Used with Reference to a Person. Mouton La Hague, Paris.
- SCHOPENHAUER, A.,
I-V Gesammelte Werke. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben v. W. Frhr. von Löhneysen. Frankfurt 1986.
- SCHOEPS, J. H. U.A. (HG.),
1981 Konservatismus, Liberalismus, Sozialismus. Einführung/Texte/Bibliographien. München.
- SCHRÖPFER, J.,
1964 Eine armenische Quelle der slavischen Vita Methodii, Kap. IX. In: *Cyryllo-Methodiana. Zur Frühgeschichte des Christentums bei den Slaven 863-1963*. Hrsg. v. M. Hellmann, R. Olesch, B. Stasiewski und F. Zagiba. Köln und Graz, 432-439.

SCHÜTRUMPF, E.,

1970 Die Bedeutung des Wortes „éthos“ in der Poetik des Aristoteles. In: *Zetemata* 49, München.

1989 Traditional Elements in the Concept of „Hamartia“ in Aristotle's „Poetics“. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 92, 137-156.

SCHULTZE, B.,

1950 Russische Denker. Ihre Stellung zu Christus, Kirche und Papsttum. Wien.

1959 Christozentrik im russischen Gedanken. In: *Ostkirchliche Studien* 8.

SCHUMANN, H.G. (HG.),

1984 Konservatismus. Königstein/Ts. (Athenäum Taschenbuch = zweite erweiterte Auflage).

SCHWARTZ, H.,

1992 Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century. In: *Zone 6 – Incorporations*, 70-126.

SCOLNICOV, H./SCOLNICOV, P.,

1991 Reading Plays. Interpretation and Reception. Cambridge.

SEARLE, J.R.,

1969 Speech Acts. Cambridge.

1975 The Logical Status of Fictional Discourse. In: *New Literary History* VI.2, 333-338.

1983 Intentionality. An essay in the philosophy of mind. Cambridge. (Dt.: Intentionalität. Eine Abhandlung zur Philosophie des Geistes. Frankfurt/M. 1987.)

SEGAL, D.M.,

1974 Pamjat' zrenija i pamjat' smysla (Opyt semantičeskoj poëtiki. Predvaritel'nye zametki). In: *Russian Literature* 7/8, 121-131.

1977 Literatura kak vtoričnaja modelirujuščaja sistema. In: *Slavica hierosolymitana* IV, 2-3.

1978a Ešče odin neizvestnyj tekst Mandel'stama?. In: *Slavica hierosolymitana* IV, 174-192.

1978b Zametki o sjužetnosti v liričeskoj poëzii Pasternaka. In: *Slavica hierosolymitana* VI, 282-301.

1981 Literatura kak ochrannaja gramota. In: *Slavica hierosolymitana* V/VI.

SELCK, M.,

1954 Der Kontrapunkt als Strukturprinzip bei A. Huxley. Nicht publizierte Dissertation Universität Köln.

SELEZNEV, L.,

1989 Michail Kuzmin i Vladimir Majakovskij (k istorii odnogo posvjaščenija): In: *Voprosy literatury* 11, 66-87.

SEN, A./WILLIAMS, B. (HG.),

1984 Utilitarianism and beyond. ²Cambridge.

SENELICK, L.,

1992 Stuffed Seagulls: Parody and the Reception of Chekhov's Plays. In: *Dramatische und theatralische Kommunikation*. Hg. v. H. Schmid u.J. Striedter. Tübingen.

SERGL, A.,

1990 Nabokov als Memoirenschreiber. Magisterarbeit. Universität München. Unveröffentlicht.

1992 Katabasis als Metrofahrt. In: *Psychopoetik*. Wiener Slawistischer Almanach Sb.31, 521-555.

1992b Dodekaphonie der Tonalität. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 30, 197-231.

1993a Konsens – Dissidenz. In: *Messungen* 3, 5-11.

1993b Heißt es „Die Ersten werden die Letzten sein“ oder „Die Letzten werden die Ersten sein“? In: *Novoe literaturnoe obozrenie* (im Druck).

1994 „Groza“ i nauisk – Ostrovskijs „Gewitter“. Im Druck.

ŠESTOV, L.,

1908 Načala i koncy. Sankt Peterburg.

1922 Dostoevskij i Niče. Berlin.

1923 Dobro v učnii gr. Tolstogo i Fr. Niče. ³Berlin.

1939 Kirkegard i Èkzistencial'naja filosofija. Pariž (Paris).

1964 Umozrenie i otkrovenie. Pariž (Paris).

1966 Sola fide - Tol'ko veroju. Grečeskaja i srednevekovaja filosofija. Ljuter i cerkov. Pariž (Paris).

1971 Apofeos bezpočvennosti. Pariž (Paris). Reprint von ²1911.

1975 Na vesach Iova. Stranstvovanija po dušam. Pariž (Paris).

SHAW, G. B.,

1898 The Perfect Wagnerite. London.

1974 Die Aussichten des Christentums. Frankfurt/M.

- ŠILBAJORIS, R.,
1991 Tolstoy's Aesthetics and his Art. Columbus/Ohio.
- SIMMEL, G.,
1922 Philosophie des Geldes. München und Leipzig.
- SINJAVSKIJ, A.D. [AUCH A. TERC],
1978 Eine Stimme im Chor. Aufzeichnungen aus der Haft. München.
1982 „Opavšie list'ja“ V.V.Rozanova. Pariž (Paris).
- ŠKLOVSKIJ, V.,
1928 Material i stil' v romane L'va Tolstogo „Vojna i mir“. Moskva.
1966 Schriften zum Film. Frankfurt/M.
1983 Hamlet und die „Möwe“. In: Kunst und Literatur 31, 498-500.
1990 Gamburgskij sčet (1914 - 1933). Stat'i – Vospominanija – Èsse. Moskva.
- SKREBICKIJ, A.,
1863 Krest'janskoe delo v carstvovanie Imp. Aleksandra II. Bonn.
- SLONIM, M.,
1962 Russian Theatre. From the Empire to the Soviets. New York.
- SMIRNOV, I.P., (SIEHE AUCH DÖRING-SMIRNOV/SMIRNOV)
1979 Generativnyj podchod k kategorii tragičeskogo na materiale ruskoj literatury XVII v. In: Wiener Slawistischer Almanach 3, 5-26.
1983a O narcističeskom tekste. In: Wiener Slawistischer Almanach 12, 21-45.
1983b Das zitierte Zitat. In: Dialog der Texte, Wiener Slawistischer Almanach Sb. 9, 273-290.
1990 Bytie i tvorčestvo. Marburg.
1992 Sadoavangard. In: Psychopoetik, Wiener Slawistischer Almanach Sb. 31, 289-325.
1993 Nihilizm, antinihilizm i „Besy“ Dostoevskogo. In: Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Amsterdam und Atlanta, 71-91.
1994 Neizvestnyj soldat. In: Mesto pečati 5, 54-61.
- SMIRNOV-GREČ, G.,
1993 Svjaščennaja Rimskaja Imperija kak forma suščestvovanija Rossii. In: Mesto pečati 3, 19-25.
- SOLOV'EV, V.S.,
VIII, X Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Solowjow. Hg. v. L. Müller. München 1979.
- 1991 Filosofija, iskusstva i literaturnaja kritika. Moskva
- SOLŽENICYN, A.,
I Krasnoe koleso. I: Avgust 14. Pariž.
- SPASSOVSKIJ, M.M.,
1935 V.V. Rozanov i poslednye gody svoej žizni. Berlin.
- SPENGLER, O.,
1972 Der Untergang des Abendlandes. München.
- ŠPERK, F.,
1895 Mysl' i refleksija. Peterburg.
- ŠPET, G.,
1927 Vvedinic v etičeskiju psihologiju. Moskva.
- SPLITT, G.,
1987 Richard Strauss. Musik und Musikpolitik 1933-1935. Pfaffenweiler.
- STAMMLER, H.,
1963 Wasilij Wassiljewitsch Rosanov 1956 - 1919. In: Rozanov 1963.
1970 Wesensmerkmale und Stil des proteischen Menschen. In: Rozanov 1970, I - XXXI.
1973 Conservatism and Dissent: V.V. Rozanov's Political Philosophy. In: The Russian Review 32/3, 241 - 253.
1984 Vasilij Vasil'čvič Rozanov als Philosoph. Gießen (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik 5).
- STANGER, C.S.,
1982 Literary and Musical Structuralism. An Approach to Interdisciplinary Criticism. In: Scher, S.P./Weisstein, U., Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Innsbruck.
- STAROBINSKI, J.,
1988 Rousseau. Eine Welt von Widerständen. München und Wien.

- 1989 Montaigne. Denken und Existenz. Frankfurt/M.
 1991 Montesquieu. Ein Essay. München und Wien.
- STEGMÜLLER, W.,
 III, IV Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Stuttgart 1975, 1989.
- STEINER, W. (HG.)
 1981 Image and Code. Michigan.
- STEMPEL, W.-D. (HG.),
 1972 Texte der russischen Formalisten II. München.
- STENDER-PETERSEN, A.,
 1960 Zur Technik der Pause bei Čechov. In: Anton Čechov: 1960 – 1904. Hg. v. T. Eekeman. Leiden.
- STIERLE, K.,
 1975 Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München.
- STRAWINSKY, I.,
 1961 Gespräche mit Robert Craft. Zürich.
- STRELKA, J.,
 1971 Die gelenkten Musen. Dichtung und Gesellschaft. Wien.
- STRIEDTER, J., (HG.)
 1969 Texte der russischen Formalisten I. München.
- SUCHODOL'SKIJ, D.,
 1992 Trikster – XX (Učeniija Markuze kak tenevaja ideologija post-sovetskogo iskusstva). In: Mesto pečati II, 15-21.
- SÜSS, W.,
 1910 Ethos. Studien zur älteren griechischen Rhetorik. Leipzig.
- TARSKI, A.,
 1971 "Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen" in: Berka/Kreiser, Logik-Texte. Berlin, 445 - 559.
- TARTARKIEWICZ, W.,
 1973 Nineteenth Century Philosophy. Belmont.
- TAYLOR, C.,
 1983 Hegel. Frankfurt/M.
- TCHITCHÉRINE, B.,
 1908 La Métaphysique est-elle une science? In: Congrès International de Philosophie. I: Philosophie générale et Métaphysique, Paris, 391-414.
- TIETZE, H.,
 1938 Der verschweigende Dialog. Prag.
- TIMENČIK, R.D./TOPOROV, V.N./CIV'JAN, T.V.,
 1978 Achmatova i Kuzmin. In: Russian Literature 6, 213-305.
- TOPOROV, V.N.,
 1984 Peterburg i peterburgskij tekst. In: Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg. Trudy po znakovym sistemam 18, 4-29.
 1992 A. S. Puškin i Goldsmith. Wiener Slawistischer Almanach Sb. 29.
- TROCKIJ, L.,
 1960 Literature and Revolution. Ann Arbor (Reprint der Ausgabe 1925).
- TROELTSCH, E.,
 1922 Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen. Tübingen.
- TOULMIN, S.,
 1970 An Examination of the Place of Reason in Ethics. Cambridge.
- TSCHIŽEWSKIJ, D.,
 1939 Gegel' v Rossii. Paris.
 1957 Himmel und Hölle. Recklinghausen.
- TUGENDHAT, E.,
 1993 Vorlesungen über Ethik. Frankfurt/M.
- TYNJANOV, JU.,
 1921 Gogol' i Dostoevskij. In: STRIETER 1969, 300-371.

- 1970 Das Wörterbuch des Polemikers Lenin. In: Sprache und Stil Lenins. Hg. v. F. Micrau. München, 73-120.
- 1973 Fel'eton. Bremen (Reprint der Ausgabe Leningrad 1927).
- URBAN, P. (HG.),
- 1988 Über Čechov. Zürich.
- USPENSKIJ, B.,
- 1975 Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Texts und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt/M:
- VENGEROV, S.A.,
- I,II Russkaja literatura XX veka. 1914/1916 Moskva.
- VERDENIUS, W.J.,
- 1945 The Meaning of „Éthos“ and „Éthikos“ in Aristotle's „Poetics“. In: Mnemosyne 12, 241-257.
- VERNADSKIJ, V.I.,
- 1981 Stranicy iz avtobiografii.
- 1988 Filosofskie mysli naturalista. Moskva.
- 1991 Naučnaja mysl' kak planetnoe javlenie. Moskva.
- VILLEGRATER, R./KREY, F. (HGG.),
- 1973 Der utopische Roman. Darmstadt.
- VITTE, S. JU.,
- 1922 Vospominanija. Carstvovanie Nikolaja II. Tom I. Berlin.
- VOGL, J.,
- 1990 Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik. München.
- VOJVODIK, J.,
- 1993 Zur Funktion der außerästhetischen Werte in V. Rozanovs „Opavšie list'ja“ – „Uedinennoe“ und in J. Demls „Zapomenuté světlo“. Hausarbeit Universität München. Unveröffentlicht.
- VOLOŠIN, M.,
- 1988 Liki tvorčestva. Leningrad.
- VOLOŠINOV, V.N.,
- 1930 Marksizm i filosofija jazyka. Leningrad.
- 1975 Marxismus und Sprachphilosophie. Hg. v. S. M. Weber. Frankfurt/M./Berlin/Wien.
- WÄCHTER, T.,
- 1992 Die künstlerische Welt in den späten Erzählungen Čechovs. Frankfurt/M. u.a.
- WAGNER, R.,
- 1976 Die Meistersinger von Nürnberg. Vollständiges Buch hg. v. W. Zentner. Stuttgart.
- WALICKI, A.,
- 1979 A History of Russian Thought. Stanford.
- WALZEL, O.,
- 1923 Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin.
- WEBER, M.,
- II, III Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie. Tübingen 1971f.
- WEISS, D.,
- 1993 Die Faszination der Leere. In: Zeitschrift für Slawische Philologie 53, 48-81.
- WEININGER, O.,
- 1923 Geschlecht und Charakter. Reprint der 14. Auflage. München.
- 1980 Über die letzten Dinge. München.
- WELLEK, R.,
- III, IV, VII A History of Modern Criticism. Vol. 3: The Age of Transition. Vol. 4: The Age of Transition II. Cambridge (University press) Vol. 7: German, Russian and Eastern European Criticism 1900-1950. New Haven and London (Yale University press).
- WELLESZ, E.,
- 1949 A History of Byzantine Music and Hymnography. Cambridge.
- WILLIAMS, B.,
- 1981 Moral Luck. Philosophical Papers 1973-1980. Cambridge.
- WINDELBRAND, W.,
- 1924 Präludien. Band 2. Tübingen.

WITTGENSTEIN, L.,

1960 *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M. (ed. suhrkamp 12)

1991 *Über Ethik*. Frankfurt/M.

WHITE, H.,

1986 *Auch Klio dichtet*. Stuttgart.

WHITMAN, W.,

1959 *Leaves of Grass*. Ed. M. Cowley. Harmondsworth (Penguin Classics).

WULF, C./KAMPER, D./GUMBRECHT, H. U. (HG.)

1994 *Ethik der Ästhetik*. Berlin.

WUNDT, W.,

1900 *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte.*
Band I, 1. Leipzig.

1911 *Zur Psychologie und Ethik*. Leipzig.

ZAKRŽEVSKIJ, A.,

1912 *Karamazovščina. Psihologičeskie paraleli*. Kiev.

ZELINSKY, B.,

1975 *Russische Romantik*. Köln.

ZEN'KOVSKIJ, V.V.,

1934 *Russkie mysliteli i Evropa*. Paris.

1950 *Istorija ruskoj filosofii*. 2. Bd. Pariž (Paris).

ZIMA, P.,

1980 *Textsoziologie*. Stuttgart.

1989 *Bachtin's Young Hegelian Aesthetics*. In: *Critical Studies*, Vol. 1, #2, 77-94.

ZIMMER, R.,

1982 *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext*. Göttingen.

ŽIRMUNSKIJ, V.,

1921 *Rezension ohne Titel zu Šklovskijs „Rožanov“*. In: *Načala* 1, 218f.

ŽIŽEK, S.,

1992 *Der erhabenste aller Hysteriker*. ²Wien/Berlin.

ŽOLKOVSKIJ, A.,

1984 *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness*. Ithaca, NY (Cornell Univ. Press).

Index nominum

- Abel, G. 30
 Abelard 216
 Achmatova, A. 167, 206, 295f
 (*siehe auch Čukovskaja, L.*)
 Adler, A. 166
 Adamovič, G. 296, 299
 Addison, J. 196f
 Adorno, T.W. 54, 59, 79, 103, 125,
 179f, 205, 208f
 Aischylos 22, 393, 414
 Ajcherval'd, Ju. 342
 Aksakov, K.S. 283
 Aksakov, S.T. 150, 194, 283,
 306, 312
 Aleksandr I 310
 Aleksandr II 308, 310, 353, 361f
 Aleksandr III 361
 Altes Testament 37, 55f, 92ff
 (*Hohelied*), 107, 190f, 200ff, 224,
 236, 238f, 244ff, 251-257, 261f, 268,
 382f
 Anders, G. 20, 24, 60
 Andreev, L.N. 336, 358, 418
 Annenskij, N.F. 40
 Arago, L. 183
 Arcybašev, M.P. 310, 320
 Aristophanes 22, 210
 Aristoteles 9, 13ff (*Poetik*), 15ff
 (*Nikomach. Ethik*), 24 (*Politik*), 25,
 29, 32, 39, 45f, 49, 115, 119, 123,
 168f, 194, 197f, 202ff (*Entelechie*),
 206, 210, 225-228, 290, 330, 390ff,
 395, 401f, 405, 407, 409, 411, 413f,
 420, 422
 Ausländer, S. 165
 Avvakum 163
 Baader, F.v. 266, 350, 376
 Babel, I.É. 298
 Bach, J.S. 54, 103, 105, 108 (*Matt-
 häus-Passion*), 147 (*Parodie*)
 Bachofen, J.J. 249, 253
 Bachtin, M.M. 22, 30, 72, 101,
 104-115, 132 (*Chronotopos*), 133,
 146f, 206f, 214f, 221, 225, 277
 Bacon, F. 194
 Bakst, L.S. 235, 336
 Bakunin, M.A. 126, 150, 213,
 325
 Bal'mont, K.D. 92f, 95f
 Baluchatyj, S.D. 388f, 392, 419
 Barthes, R. 73, 85f, 97, 118f, 124,
 196, 225, 401, 407
 Baudelaire, C. 59, 124ff, 158
 Baudrillard, J. 20
 Beethoven, L.v. 54, 105 (9.
Symphonie)
 Bejlis, M.T. 117, 160f, 262f, 287f
 Belinskij, V.G. 25, 40, 136, 149f,
 192, 194, 213, 270f, 277, 284, 322,
 342f, 371
 Belyj, A. 51, 92, 97, 103, 164f
 (*Glossalolija*), 178, 247, 249f, 257,
 272, 327, 339, 340f, 356, 385
 Bender, H. 281
 Benjamin, W. 65 (*Passagenwerk*), 115
 (*Trauerspiel*), 137ff (*Aura*), 160, 171
 Benn, G. 35, 380
 Bentham, J. 117
 Benua, A.N. 179
 Berdjaev, N.A. 40, 221, 228,
 236, 261, 296, 314, 359
 Berent, W. 60
 Bergson, H. 339
 Berlin, I. 360f
 Bismarck, O.v. 360f, 364
 Blanc, L.J.J. (Louis-Blanc) 196
 Bloch, E. 214
 Blok, A.A. 272
 Blumenberg, H. 57
 Bluntschli, J.K. 195
 Borges, J.L. 116, 126, 133
 Borkenau, F. 309, 342
 Brjusov, V.Ja. 59, 62, 95, 256,
 379
 Brahms, J. 314
 Broch, H. 221, 280
 Brodskij, I. 40
 Browning, R. 100f
 Büchner, L. 80, 279, 338
 Buffon, G.L.L. 349
 Bulgakov, S.N. 50, 228, 236, 317
 Burke, E. 304, 350
 Byron, L.G.N. 152, 420
 Čaadaev, P.Ja. 165, 229, 241,
 350
 Cabot, L. 196
 Cage, J. 106

- Calvin, J. 196
 Camus, A. 281
 Canetti, E. 298
 Carnap, R. 406
 Cassirer, E. 50, 79ff, 124
 Cavour, C.B. 361
 Čechov, A.P. 9f, 18f, 24, 26, 29, 61, 123, 136, 190, 197, 202, 251, 253, 362, 379-404, 408, 413-423
 Čajka: 380, 420f
 Dama s sobačkoi: 382
 Djadja Vanja: 384f, 387f, 389-400, 403, 411, 413-423
 Ivanov: 419ff
 Lešij: 393, 400, 413, 416, 420
 Nevesta: 383
 V ovrage: 382
 Platonov: 419f
 Višnevij sad: 384f, 387ff, 390, 422
 Tri sestry: 383, 387f, 390, 419, 423
 Čerkasskij, V.A. 360
 Černyševskij, N.G. 48, 112, 136, 140, 152ff, 148f, 284, 337f, 340ff, 353, 370, 371, 392
 Čiurlionis, M. 387
 Charles I 359
 Chateaubriand, R.d. 350, 370
 Chlebnikov, V. 72, 124, 145, 151, 165
 Chodasevič, V.F. 330
 Chomjakov, A.S. 148, 190, 194, 217, 229, 311
 Chovin, V.R. 42, 71, 165f
 Christiansen, B. 122, 228
 Christus 55, 224 (*Matthäus*), 236, 243
 Chvol'son, D.A. 262f
 Čičerin, G. 256
 Cohen, H. 341
 Compté, A. 192
 Crone, A.L. 40, 44, 70f, 73, 76, 99-117, 150, 173, 213, 221, 271, 292
 Čukovskaja, L.K. 296
 Čukovskij, K.I. 93, 164
 Cummings, E.E. 97
 Cvetkov, S.A. 33, 66, 94
 Danilevskij, N.Ja. 194, 222f, 347
 Darwin, C. 79, 140, 342, 346f
 Davidson, D. 18, 404-413
 Debussy, C. 136, 368 (*Préludes*)
 Defoe, D. 150, 152, 173
 Deleuze, G. 23, 37, 52ff, 211, 272, 370 (*vgl. Guattari*), 398
 Deml, J. 37, 139f
 Derrida, J. 4, 52, 120, 126, 186, 214ff, 249
 Deržavin, G.R. 334
 Descartes, R. 256, 258
 Dewey, J. 140
 Diderot, D.d. 18
 Dilthey, W. 49f, 52, 180, 211, 220
 Dionysios Areopagites 163
 Djagilev, S.P. 154, 256, 314
 Dobroljubov, A.M. 92f
 Dobroljubov, N.A. 25, 59, 77, 150, 193f, 338, 340
 Döblin, A. 403
 Döring-Smirnov, J.R. 129, 145, 170f, 379, 385, 392, 398
 Dostoevskaja, A.G. 189f, 273f
 Dostoevskij, F.M. 11, 12 (*Idiot*), 19, 28, 30, 33, 93, 98, 101, 103, 106, 108 (*Dvojniki*), 109 (*Bobok*), 110, 112ff, 115 (*Besy*), 140f (*Podrostok, Zapiski*), 144, 148, 155f, 161, 174, 177, 189f, 193, 195f, 197 (*Idiot*), 200, 201 (*Prestuplenie i nakažanie*), 207ff, 209f (*Podrostok*), 219, 221f, 224, 226, 228ff, 233 (*Bratja Karamazovy*), 236f, 250, 256f, 262, 265, 269f, 273, 274f (*Krotkaja*), 277ff, 280f (*karamasovščina*), 283, 285-289, 291 (*Besy*), 296, 303, 305, 310, 314, 325, 329, 336, 339 (*D.-Parodie*), 348, 352, 354, 360f, 371, 373, 385ff („*Schweiz*“), 391, 394, 398
 Doyle, A.C. 44, 117
 Duchamps, M. 138f, 142, 219
 Duncan, I. 374
 Durkheim, È 49, 124
 Eckermann, J.P. 31
 Èfros, A. 93ff
 Èjchenbaum, B.M. 26, 62, 83, 136, 172
 Èjzenštejn, S.M. 84, 86
 Elias, N. 377
 Eliot, T.S. 100f
 Engel'gardt, M.A. 389
 Engels, F. 307 (*siehe auch Marx, K.*), 338

- Engelstein, L. 89, 217, 265
 Erasmus von Rotterdam 245f
 Erofeev, Venedikt 40, 73, 75, 167, 310, 320
 Erofeev, Viktor 212, 223, 298, 310
 Èšl'vech, I. 301
 Euripides 14, 25
- Fechner, G.T. 256
 Fedorov, N.F. 145, 151, 229, 239, 242
 Fedotov, G.P. 261
 Fet, A.A. 59
 Feuerbach, L. 249, 338
 Feyerabend, P. 42f, 124
 Filosofov, D.V. 154, 165, 256, 316
 Flaker, A. 28
 Flaubert, G. 158
 Florenskij, P.A. 31, 33, 65f, 97, 108, 134, 165, 169 (*Stolp*), 182, 204, 227f, 244, 272f, 303f, 352, 372
 Florian, J. 139f
 Fontenelle, B.L.B.d. 150f
 Foucault, M. 23, 41, 130f, 139, 212ff, 370
 Fourier, C. 305
 Fragonard, J.H. 136
 Frank, S.L. 303
 Franziskus v. Assisi 248, 258
 Frege, G. 406
 Frejdenberg, O. 108, 147
 Freud, S. 50, 73, 108, 166, 168, 190, 237, 249f, 252, 256, 261f, 270, 277
 Friedrich, H. 179f
 Fröbel, F. 230
 Frye, N. 108, 127ff
- Galilei, G. 216
 Ganzen, P.E. 43
 Garšin, V.M. 201
 Ge, N.P. 80
 Genette, G. 123ff, 127, 130-133
 Gercen, A.I. 49, 126, 150, 213, 243, 251, 270, 329, 352-355, 360f
 Gerlach, F. 248, 304
 Gessen, I. 166
 Geršenzon, M.O. 32, 37, 84f, 155, 165, 261, 353
 Gide, A. 112, 314
- Gippius-Merežkovskaja, Z.N. 32, 41-44, 51, 61, 64, 124, 126, 160, ff, 225, 233-237, 239, 244, 256, 268, 292, 302, 314, 332, 379f
 Gizot, F. 183
 Gnedov, V. 73, 108
 Goerd, W. 301
 Goethe, J.W.v. 98 (*Werther*), 99, 103 (*Farbenlehre*), 104 (*Faust – Dostoevskij*), 108 (*Faust*), 146, 185 (*Aphorismen*), 203f (*Faust*), 277, 331
 Gogol', N.V. 23 (*Nos*), 25, 87, 91f, 113, 147, 149 (*Dobčinskij und Bobčinskij*), 156, 161, 195, 210, 212, 229, 241, 265, 296, 298, 303, 308 (*Mertvye duši*), 312, 321f, 334, 350, 352, 370f, 417
 Goldoni, C. 422
 Gollerbach, È.F. 30-34, 38, 40, 51, 63, 70f, 91f, 110, 129f, 134, 144f, 150f, 155, 178f, 219, 228ff, 237, 243, 292, 295, 303, 306, 319f
 Gombrowicz, W. 225
 Gončarov, I.A. 193, 280 (*oblovščina*), 308, 386f
 Gor'kij, M. 83, 197, 259, 284f, 305, 315f, 319, 327, 358, 380, 382, 387, 418
 Gornfel'd, A.G. 305, 366
 Govorucha-Otrok, Ju.N. 148f
 Gracian, B. 184, 190
 Grainville, J.-B.F.X. 152
 Greenaway, P. 269
 Greimas, A. 118
 Griboedov, A.S. 277, 419
 Grifcov, B.A. 109, 303
 Grigor'ev, A.A. 150, 194, 298
 Grillparzer, F. 187
 Grojs [Groys], B. 35, 40, 108, 205, 298
 Grot, N.Ja. 225
 Grübel, R. 12, 19, 28, 40f, 51, 74, 77, 91, 98f, 114, 119, 173, 190, 207, 247, 249, 262, 273, 275, 295, 306, 334, 372, 374
 Guardini, R. 274, 281
 Guattari, F. 23, 272, 370
 Gülke, P. 208f
 Gul', R. 226, 296
 Gumilev, N.S. 35, 206, 295f

- Gutenberg, J. 142f, 332f, 352, 372
- Hagemeister, M. 221, 229, 239
- Hamburger, K. 90, 100, 132f
- Hansen-Löve, A.A. 19, 29, 37, 41, 43, 59, 77, 82, 84, 96, 114f, 120ff, 135, 150, 172, 228, 239, 251, 278, 299, 334, 348, 393
- Hebbel, F. 187
- Heer, F. 185, 241, 307
- Hegel, G.W.F. 24, 49, 53, 95, 102f, 108, 111-115, 139, 167, 249, 281
- Heidegger, M. 22, 38, 73, 98, 115, 124, 222, 262
- Heraklit 256
- Herbart, J.F. 122, 256
- Herder, J.G. 93, 98f, 362f, 416
- Hiob 53, 385f
- Hoffmann, E.T.A. 140
- Hofmannsthal, H.v. 375
- Homer 91f
- Hugo, V. 152, 275 (*siehe auch Verdi, G.*)
- Huizinga, J. 372
- Humboldt, W.F. 49, 80, 119
- Hume, D. 49, 305, 330, 344
- Husserl, E. 115, 123f, 228, 262
- Hutchings, S.C. 70
- Huxley, A. 112
- Ibsen, H. 394f, 419
- Il'in, V.N. 196f
- Ingold, F.P. 38, 40, 74, 120, 219, 262, 265, 294, 377
- Ioan Kronštatskij 305
- Ivanov, Georgij 226, 296
- Ivanov, Vjač. I. 95f, 110f, 134, 210, 237, 261, 272, 278, 388, 395, 414, 418f
- Ivanov, Vjač. Vsev. 50
- Ivanov-Razumnik, R.V. 41, 316, 366
- Ivask, G. 27, 40, 42ff, 86, 280
- Izmajlov, A.A. 164f
- Jabès, E. 215
- Jakobson, R.O. 9, 26, 50, 90, 97, 122f, 125f, 199, 298, 406
- Janáček, L. 106, 208f, 394
- Jaspers, K. 281
- Jean Paul Richer, F. 185, 190
- Joyce, J. 189
- Jung, C.G. 166, 374
- Kafka, F. 23ff, 37, 39 (*Odradek*), 187, 276, 369, 376
- Kandinskij, V. 281
- Kant, I. 52 (*Moral. Imperativ*), 53, 122 (*Kritik der Urteilskraft*), 256, 416
- Karmazin, N.M. 25, 130, 162, 171, 198, 213, 375
- Katerina II 198
- Katkov, M.N. 13, 248, 283, 287, 289
- Kerenskij, A.F. 348
- Kierkegaard, S. 24, 27ff, 43, 53f, 180, 185, 189, 238, 240, 391
- Kingsley, C. 112
- Kireevskij, I.V. 49, 190, 353
- Kittler, F. 99, 139ff, 144
- Kline, G. 40
- Ključevskij, V.O. 51, 85
- Koestler, A. 342
- Kommerell, M. 414
- Kondrat'ev, A. 237
- Kondylis, P. 214, 306ff, 320
- Korolenko, V.G. 305
- Kraevskij, A.A. 158, 270
- Krafft-Ebing, R.v. 169
- Kraus, K. 63, 148, 159f, 298f
- Krestovskij, V. 171
- Kristeva, J. 119, 237
- Kropotkin, P.A. 201, 303, 306
- Kručenyč, A.E. 73
- Kudrjavcev, K. 150
- Kuzmin, M.A. 32, 93ff, 124, 136, 154, 163ff, 206, 235, 250, 256, 295f
- Lacan, J. 98f, 139
- Lachmann, R. 333
- Lauth, R. 275
- Lavater, J.K. 375
- Lawrence, D.H. 37, 51, 60, 112, 117, 175, 221, 281, 302
- Leibniz, G.W. 204f, 256
- Leiris, M. 262
- Lenin 214, 320f, 323, 325-329, 337, 341, 343
- Leonardo da Vinci 237f
- Leont'ev, K.N. 13, 30, 33, 35.

- 37, 47, 59, 66, 79, 112, 148, 151, 165, 174, 182, 190, 200ff, 222f, 226f, 229, 233, 237, 261, 281-287, 290, 304f, 311, 315f, 350, 371
- Lermontov, M.Ju. 77, 91, 156, 306, 334
- Lerner, N.O. 164
- Leskov, N.S. 163, 243
- Lessing, G.E. 14, 18, 43, 196-199, 203, 392f, 395
- Levin, Ju. 127
- Lévinas, E. 38, 52, 215
- Lévi-Strauss, C. 124, 262, 405, 407, 423
- Linné, K.v. 330
- Ljubopytnyj, P.O. 259
- Lombroso, C. 194
- Lomonosov, M.V. 25, 293
- Losev, A.F. 261
- Lotman, Ju.M. 26, 129f, 375ff, 399
- Ludwig, O. 105
- Luhmann, N. 216
- Lunačarskij, A.V. 115, 167, 234, 299
- Lurija, A.R. 50
- Luther, M. 216, 238, 311ff, 372
- Lyotard, F. 20, 25, 52f, 369
- Machiavelli, N. 304
- Mackie, J. 14, 232, 304
- Maffei, S. 147f
- Mahler, G. 105f
- Mahler-Werfel, A. 160
- Maistre, J.d. 304, 350, 370
- Majakovskij, V.V. 42, 90, 96f, 298
- Majkov, A.N. 277
- Malevič, K. 205
- Mallarmé, S. 74, 214
- Malthus, T. 196
- Mamin-Sibirjak, D.N. 201
- Man, P.d. 22, 52, 124-127, 212, 215
- Mandel'stam, O.E. 38, 40ff, 136, 144, 165, 206, 257, 295f
- Mann, T. 54, 99, 103, 177, 262, 414
- Mannheim, K. 213f, 266, 306
- Marc Aurel 414
- Marcuse, H. 214
- Marinetti, F.T. 35
- Marr, N.Ja. 113
- Marx, K. 65 (*Kapital*), 111, 212, 216f, 310, 325, 335, 338, 351
- Masaryk, T. 327
- Materlinck, M. 59f
- Maupassant, G.d. 77, 194f, 277
- Mause, L.d. 265
- Mazarin, J. 359
- Melanchton, P. 238
- Menander 422
- Mendelssohn-Bartholdy, F. 103, 105
- Menke, C. 19ff
- Men'sikov, M.O. 382
- Merežkovskij, D.S. 13, 40f, 43, 51f, 68, 85, 98, 111, 124, 135, 154, 160, 163, 165, 169, 222, 226, 228f, 233-239, 244, 256, 280, 314, 316, 366f, 369, 371, 379f, 383ff
- Messerschmidt, F.X. 199
- Michajlovskij, N.K. 37, 41, 75, 88, 110, 126, 162, 234f, 305f, 316, 366, 386
- Michajlovskij-Danilevskij, A.I. 306
- Michelet, J. 276
- Michelangelo, B. 191f, 201, 236ff, 377
- Miljukov, P.N. 313
- Miljutin, N.A. 360f
- Mill, J.S. 49, 117, 167, 196, 220, 305, 338, 340ff, 375f
- Miller, O.F. 269
- Milton, J. 117
- Minc, Z. 161
- Minskij, N.M. 264
- Miroljubov, V.S. 383
- Mirskij, D. 59, 135, 219, 223f, 371
- Mjakotin, V.A. 305
- Molière 419
- Montaigne, M.d. 147, 179ff, 182f, 333f
- Montfaucon, B.d. 199
- Morris, C. 97, 215ff, 329
- Morus, T. 117
- Moses 36f, 201, 236ff, 240, 252ff, 358f
- Mozart, W.A. 391 (*Don Giovanni*)
- Mukařovský, J. 26, 125, 131
- Muratov, P. 178
- Murav'ev, A.N. 315
- Murnau, F. 84
- Musil, R. 74 (*MoE*), 121, 180, 189 (*Nachlaß zu Lebzeiten*), 190, 403

- Musorgskij, M.P. 359
 Nabokov, V.D. 294
 Nabokov, V.V. 40, 75, 124, 136,
 150, 226, 338 (*Dar*), 342, 356
 Napoléon I 307, 350
 Navé-Levinson, P. 253
 Nekrasov, N.A. 100, 147, 158,
 321, 383
 Nemirovič-Dančenko, V.I. 407, 418
 Nesterov, M.V. 30
 Neues Testament 53, 113, 236, 258
 Newton, I. 47f, 330
 Nietzsche, F. 11ff, 17, 20ff, 47, 53, 59,
 77, 79, 92f, 95, 103, 110, 120f, 126,
 141, 180, 183, 185, 187ff (*Jenseits
 von Gut und Böse*), 194f, 200ff,
 207ff, 212, 215, 217, 221-224, 226ff,
 230, 232, 244, 247, 249, 256, 258f,
 261, 277, 279, 283f, 286, 288, 299,
 315f, 318, 325f, 334, 346, 367ff,
 372, 380, 395
 Nikolaj I 350, 361
 Nikolaj II 294, 311, 322
 Nosov, S. 259, 265, 275, 279
 Novalis 189
 Nussbaum, M. 20f, 41

 Obériu 206
 Odoevskij, V.F. 190, 229
 Ogarev, N.P. 126, 213, 270
 Oršer, O.L. 314f
 Osipov, P.N. 163
 Ostrovskij, A.N. 190, 193, 250,
 308f, 391, 398, 415

 Pascal, B. 180f, 183, 185f, 191,
 372f, 414
 Pasley, M. 369
 Pasternak, B.L. 125, 167, 206
 Paulus 287
 Péguy, C. 53f
 Peirce, J.S. 214f
 Pera, P. 259
 Percov, P.P. 155f, 381
 Pervov, P.D. 226f
 Pessoa, F.A. 291
 Petron 147
 Petr Velikij 361
 Petrunkevič, I.I. 311
 Phidias 199

 Pisarev, D.I. 338, 340
 Pjatigorskij, A. 30, 225, 271,
 395ff
 Platon 227, 240, 252, 256, 405
 Plechanov, G.V. 305, 320
 Pobedonoscev, K.P. 13, 219, 273,
 324, 417
 Pogodin, M.P. 375f
 Polygnot 14
 Pomjalovskij, N.G. 265
 Popper, K. 214
 Pound, E. 35, 100
 Prišvin, M. 165, 233, 237f, 281, 348
 Praxiteles 199
 Prokopovič, F. 259
 Propp, V. 86, 118f, 405, 423
 Proß, W. 9f, 25, 198, 264
 Protejk(inskij), V.P. 134
 Proust, M. 86, 133, 314
 Punin, N.N. 166f
 Puškin, A.S. 127, 147, 154f, 186f,
 194, 199, 227, 303, 318, 334, 338,
 352, 392
 Putnam, H. 41, 404, 406, 408

 Quine, W.V.O. 18, 404f, 408f
 Quintillian 130

 Racine, J. 115, 136
 Račinskij, S.A. 190
 Rancour-Laferriere, D. 295
 Rasputin, G.E. 311, 317-320
 Ravel, M. 54, 136
 Razinkov, V.L. 314
 Rcy (Romanov), I.F. 155f, 182, 303,
 315, 376
 Remizov, A.M. 40, 42, 162-166,
 178, 186, 233, 243, 258, 296, 332,
 347, 364, 368, 393
 Renoir, J. 262
 Rickert, H. 50
 Rilke, R.M. 125f
 Rimskij-Korsakov, N.A. 314
 Rohde, E. 108
 Rosenkranz, K. 111
 Rosenzweig, F. 94
 Rousseau, J.J. 98 (*Héloïse*), 183, 185,
 221, 330f, 333f, 394
 Rozanov, V.V. 10-13, 18, 26f,
 28, 30-42, 49, 55ff, 57, 220, 239,
 414, 418

- Aforizmy i nabljudenija*: 185
- Apokalipsis nasego veremi*: 67f, 70, 90f, 97f, 137, 157f, 187, 191, 230, 236, 238, 246, 267, 294, 313, 317, 348, 351f, 363
- Sredi chudožnikov*: 360, 169, 374
- Èmbriony*: 65ff, 190, 240, 252ff, 353, 369ff
- Istinnyj „Fin de Sècle“*: 337f
- Literaturnye izgnanniki*: 66, 148f
- Legenda o velikom inkvizitore*: 189, 193-196, 202f, 205, 219, 229, 241, 270, 274, 280f, 284, 308
- Temnyj lik*: 67, 71, 168, 276, 281, 332, 355, 358
- Opavšie list'ja*: 65-70, 74, 76, 87, 89ff, 100, 108, 128f, 138f, 144f, 150f, 156, 158f, 161, 172, 175f, 185, 187, 190, 211, 217, 236, 238, 281, 294, 313, 315, 328, 334, 336, 338, 281, 365, 369, 372, 381
- Ljudi lunnogo sveta*. 67, 71, 168, 223, 232, 256, 293
- V mire jasnogo i nejasnogo*: 157, 257, 266, 293, 341
- Iz vostočnych motivov*: 67f, 74, 251ff, 265
- Kogda načalstvo ušlo*: 291ff
- Černyj ogon*: 141f, 313
- Obonjatel' noe i ozjazatel' noe otnoše-nie*: 263f
- Priroda i istorija* 301, 393
- Religija i kul'tura*: 66, 170, 236, 276, 369
- V Sacharne*: , 67ff, 162
- Semja kak religija*: 259f
- Smertnoe* 70f, 156, 175, 202f, 205, 320, 352
- Okolo cerkovnych sten*: 65, 67, 77, 164, 170, 313
- Sumerki prosvěšćenija*: 383
- Uedinennoe*: 67, 69f, 72, 74, 76, 86, 89ff, 100, 108, 128f, 138f, 144f, 151, 161, 164, 172, 175-178, 181, 185, 190ff, 211, 235, 238, 260, 276, 281, 294, 313, 315, 330-333, 336, 352, 366, 369, 377, 381
- Vojna 1914 g.*: 317f, 355f
- Semejnyj vopros*: 67, 71, 205, 232, 293, 383
- Ital' janskie vpečatlenija*: 65, 178f, 191, 198f
- Rožanova, V.D. 268f, 291, 316, 382
- Ryklin, M. 20, 50
- Sade, M.d. 60
- Sand, G. 283
- Saint-Saëns, C. 86, 374
- Saint-Simon, C.H.d.R. 196
- Šaljapin, F.I. 374
- Saltykov-Ščedrin, M.E. 91f, 147, 158, 201, 366
- Sanctis, F.d. 111
- Saussure, F.d. 214
- Scheler, M. 51
- Schelling, F.W.J. 43, 76, 229, 261, 276, 353
- Schiller, F.v. 111f, 255f, 399
- Schlögel, K. 51, 62, 247f, 259f, 266f, 298, 301f, 314, 317, 355f, 371
- Schmid, H. 391, 402f, 414, 423
- Schmid, W. 29f, 109, 123, 131, 149f, 389, 402
- Schmidt, A. 98ff
- Schmidt, E. 249-252
- Schmidt, S.J. 140
- Schoenberg, A. 54f, 103
- Schopenhauer, A. 112, 180f, 185, 256, 368, 373f
- Schücking, L. 117
- Schumann, R. 105 (*Karneval*)
- Scott, W. 85f
- Searle, J.R. 132, 406
- Segal, D.M. 161f, 296, 354
- Serebrov-Tichonov, N. 413
- Serres, M. 418
- Šestov, L. 11, 26, 28, 37, 46, 90, 98, 110, 222, 228, 251, 261, 274, 281, 304, 314, 341f, 364, 366-371, 385ff, 416
- Shakespeare, W. 94, 115, 117, 181 (*Lear*), 238, 395 (*Tempest*), 420 (*Hamlet*)
- Shaw, G.B. 325, 349
- Shelley, M. 152
- Simmel, G. 79
- Sinjavskij, A.D. 32, 34, 40, 44, 70, 83, 85, 88ff, 95f, 107f (*Golos iz chora*), 125, 220, 225, 229
- Skabičevskij, A.M. 158, 366
- Šklovskij, V.B. 37f, 40, 42, 44,

- 62f, 70-73, 78, 81-90, 95f, 98f, 108, 131, 138, 146f, 152f, 165ff, 171f, 175, 177, 206, 210, 225, 228, 292, 294ff, 298f, 303, 327f, 336, 347, 351, 357
- Skovoroda; G.S. 339
- Skrebickij, A. 310
- Smirnov, I.P. 129f, 240, 278, 317
- Sokrates 358f
- Sologub, F.K. 237
- Solov'ev, V.S., 14, 35, 41, 43, 49, 104, 148, 155f, 168, 169 (*Tri razgovory*), 219, 228ff, 241, 249, 252, 274, 282ff, 290, 303, 339, 350, 371, 393
- Solov'ev, Vsev.S. 85
- Solženicyn, A. 320
- Spengler, O. 37, 372
- Spenser, H. 373
- Šperk, F.Ě. 43, 59, 66, 222, 230, 303f, 364ff
- Spinoza, B.d. 230, 256, 358f
- Stammler, H. 37, 59f, 73, 75, 89, 117, 182, 221, 267, 281, 301, 305, 362f
- Stanislavskij, K.S. 390, 402f, 407
- Starobinski, J. 153, 180, 182f
- Stein, E. 262
- Stein, P. 403
- Steiner, R. 102f
- Sterne, L. 81f, 108
- Stierle, K. 128
- Stirner, M. 201
- Stolypin, A.A. 323, 354
- Strachov, N.N. 33, 43, 66, 108, 112, 149, 162, 174, 180, 182f, 185f, 194, 238, 243, 269, 274, 279, 305, 310, 315, 324f, 371, 373
- Straub, J.M. 27
- Strauss, R. 79 (*Gema – Salome*), 105 (*Rosenkavalier*), 375 (*Arabella*)
- Stravinskij, I.F. 314
- Strindberg, A. 50, 394f
- Struve, P.B. 292, 294
- Sumarokov, A.P. 343f
- Suslova-Rozanova, A.P. 144, 268f, 273
- Suvorin, A.S. 61f, 68, 243, 314, 379-384, 389
- Svevo, I. 186
- Sytin, I.P. 61
- Tarkovskij, A. 395
- Tarski, A. 18, 404ff, 409
- Tichomirov, L. 170
- Tichonravov, N.S. 370
- Thomas v. Aquin 240
- Thoreau, D. 394
- Tjutčev, F.I. 59
- Todorov, Z. 118
- Tolstoj, L.N. 11, 19, 26, 40, 43, 83-86, 92, 99, 110f, 121, 132, 149f, 154ff, 168, 193, 201f, 210, 219, 223, 229, 230, 233, 241, 257, 269, 273, 281, 283ff, 308, 313, 316 (*Anna Karenina*), 317, 346 (*Vojna i mir*), 350, 352, 363, 371 (*Voskresenie*), 375, 377 (*Anna Karenina*), 394, 418, 421f
- Troeltsch, E. 266
- Tschiževskij, D. 80, 112
- Turgenev, I.S. 25, 132 (*Zapiski ochotnika*), 95f (*Stichi v proze*), 150, 163, 193, 251, 283, 303, 347, 363, 391 (*Nachlebnik, Mesjac na derevne*), 398, 420
- Tynjanov, Ju.N. 26, 32, 84f, 120, 171, 327ff
- Uspenskij, B.A. 101, 128, 377, 394
- Uspenskij, G.I. 126
- Vaginov, K. 237
- Velazquez, D.R.d.S. 131
- Vengerov, S.A. 33, 37, 59, 155f, 376
- Verdi, G. 275
- Vergil 377
- Vinaver, M.M. 345f
- Virillo, P. 20
- Vitte, S.Ju. 294, 305, 311, 323f
- Vivaldi, A. 147
- Vogl, J. 23ff
- Vološin, M. 256
- Vološinov, V.A. 213
- Voltaire 147, 183, 197f, 222, 226
- Vygotskij, L.S. 50, 113, 278
- Wagner, R. 14, 21, 59, 105 (*Meistersinger*), 110, 187, 207, 278, 321, 324f, 394f
- Watteau, J.A. 136
- Weber, M. 19, 205f, 238, 266, 339

Webern, A. 55
 Weininger, O. 50f, 92, 168f, 256
 Wellek, R. 37, 109, 110f, 121, 167
 Whitman, W. 92f, 95
 Wieland, C.M. 98f (*Aristipp*)
 Wilde, O. 37, 94, 258, 418
 Wilson, R. 403
 Wittgenstein, L. 30, 364, 409ff,
 412
 Woolf, V. 189
 Wundt, W. 51, 183

Zakrževskij, A.K. 280
 Zen'kovskij, V.V. 249, 275
 Zeuxis 15
 Zima, P. 216f

Index diurni

Den' 211

Fackel 63, 148, 160f

Torgovo-promyšlennja gazeta 382
 Graždanin 65, 211

Kolokol 329, 353, 360

Lef 172

Mir iskusstva 62, 124, 144, 154f, 172,
 178f, 251, 382ff, 387
 Sovremennyj mir 320
 Russkaja mysl 231, 281, 292,
 323

Russkoe obozrenie 62f, 72, 148, 211,
 324

Novyj put' 63, 230, 317, 319, 385

Novaja slova 298
 Russkoe slovo 292f, 298
 Sofija 178
 Russkaja svoboda 292

Vechi 259, 326
 Moskovskie vedomosti 305, 313
 Vestnik Evropy 323
 Russkij vestnik 62f, 110, 281,
 324
 Vesny 178
 Novoe vremja 61f, 64-68, 170,
 172, 211, 256, 265, 291ff, 311, 314,
 316, 322, 332, 335, 377, 382

Otečestvennye zapiski 323

Index rerum

Abschweifung (otstuplenie) 81, 146, 154, 171, 368
 Adel 270f, 307ff, 379, 381
 Ägypten 91f, 187, 199, 237, 249-255, 257, 261, 336
 Äquivalenz 149f, 389, 407, 423
 Ästhetisierung 19, 21f, 28f, 52, 120, 135, 179, 395
 ästhetischer Kanon 192
 Affe 347
 Agon (vgl. Konkurrenz) 407
 Aisthesis 19f, 27
 Akzent (ustanovka) 26, 209, 419-423
 Aktualität 213
 Allegorie 22, 65, 73, 126, 132, 191, 198, 308, 332, 377
 Alltag (byt) 159, 172, 202, 285
 Analyse 277ff
 Anekdote 146, 171
 Angemessene 198f, 204
 Anthropologie 80f, 115, 256, 261f, 375f
 Antwort 56
 Aphorismus 28, 43, 63f, 66, 72, 146, 184-192, 365-371
 Apokalypse 59, 64, 73f, 137, 152f, 246f, 267, 276, 306, 348, 383
 apollinisch – dionysisch 244, 374
 Arbeit, thematische 54f
 Archäologie 370
 Architektur 132, 208, 297f
 Aufklärung 196, 284f
 Auflösung 209f
 Aufschub (vgl. Differenz) 418
 Augenblick (mig) 220
 Aura 137f
 Auslöschung 154
 Ausstieg 223, 386
 Aussprache 398ff
 Authentizität 41f, 88, 150, 330f
 Autobiographie 173ff, 354f
 Autodidaxe 300
 Avantgarde 28, 36, 42, 78, 80, 97, 157, 205, 304
 Axiologie 79, 108, 114, 122, 127, 143, 143, 200, 221, 275, 278, 302, 392

Bauernfrage 308-311
 Bedeutung(s)theorie 41, 45, 51, 88f, 109, 114, 195, 403-419, 422f
 Bedingtheit 64f, 211, 219, 409f
 Begehren/Bedürfnis 41, 73, 88, 398f
 Begründung 366
 Beharrlichkeit 290
 Beichte (confessio) 89, 173f, 221, 231, 333f, 394
 Betrachtung 186f
 Betrug 339f
 bewußt – unbewußt 331
 Bild 335f, 389 (*Text – Bild*)
 Biographie 31, 86, 98, 174f, 193f, 282f
 Biologie 232, 249 (*Biozentrismus*)
 Blatt 375-378
 Bloßlegung (obnaženie) 56, 124, 158f
 Bodenständigkeit (počvenničestvo) 355, 359
 Brief(wechsel) 31, 86f, 107, 143, 145, 149, 161, 185, 320, 331
 Broschüre 136f, 419
 Buch 333f
 Charakter 14, 17f, 22, 27f, 32, 50f, 54, 100f, 106, 131, 196, 199, 224, 283, 373, 375ff, 402f, 404f, 419f, 422f
 Concetto 39, 141
 Darlegung (izloženie) 369
 Darstellung 391
 Decouvrierung 400ff
 Dekadenz 59ff, 92f, 135, 170, 194, 277, 369
 Dekonstruktion 24, 41, 43f, 54, 79, 98f, 120, 125ff, 130, 138, 147, 222, 284, 375
 Deskription 132f
 Destruktion 357, 406
 Dialektik 295
 Dialog(izität) 206f, 215, 218
 Didaxe 232ff, 284, 299f, 371
 Differenz 28, 52ff, 75, 88, 132, 170, 215f, 404ff
 Diktion 97f, 124-135, 190, 194, 206f
 Dimensionssprung 220
 Diskurs 27, 31, 41, 46, 76, 92f,

- 98, 101f, 104, 108, 113, 118f, 124, 130f, 188 (*D.-Skepsis*), 212f (*D. über D.*), 215ff (*D.-Typologie*), 218f (*D.-Kritik*), 221, 224, 226ff, 260 (*D.-Beziehungen*), 265f (*antisemitischer D.*), 271 (*adeliger D.*), 299f (*D.-Phasen*), 315 (*konservativer D.*), 317, 332, 378-381, 398f, 420, 422f
- Disparatheit 77, 171, 275f
- Dokument 150 (vgl. *Sinjavskij*)
- domašnost' 144, 259, 269ff, 288, 334, 335f, 372
- Dominante 192, 298
- Dominantenwechsel 201
- domostroj 340, 358
- Drama 388 (*bytovaja d.*), 413f
- Dreistigkeit 223f
- Dynamik 411
- Ehe 155f, 168f, 205 (*E. als Sakrament*), 247, 254f, 258f, 418f
- Ehrlichkeit 180
- Eigentliches 202
- Einfall 54, 150
- Einsicht 395ff
- Elite 362
- Emanzipation 340f, 422
- Emblematik 175, 288, 35
- Emigration 296, 354
- Empirie 45, 47, 79, 124
- Ende(n) 399, 411, 419, 421
- Engagement 206
- Enthusiasmus 345
- Entlarvung 288
- Entwertung 21
- Epilog 209f
- Epiphanie 189f
- Ereignis(haftigkeit) 17, 26, 54, 57, 174f, 392
- Erfahrenheit 303f
- Erfindung (*inventio*) 140, 145, 209
- Erfolg 126, 130, 294, 305f, 342f
- Erhabenes 19, 148, 393
- Erinnerung 173ff
- Erweiterung 171
- Erzählung (vgl. *Narration*) 387
- Essay 28, 81, 98, 123f, 146, 147 (*als Satire*), 149, 174, 179-183, 354f
- ethisch 193f, 230ff, 256, 261, 263, 265, 271, 275, 300ff, 304, 377f, 380, 389, 399f, 409f, 413, 418-423
- Ethos 11ff, 45f, 50, 200f, 399f, 422
- Evidenz 53
- Exhibition 181
- Existentialismus 45, 56, 115, 281
- existentiell 187, 399f
- Exklusivität 321
- Exposition 396, 402
- Expression (ethische) 208
- Fabel (fabula) 81, 86f, 196ff
- Fabel(als Gattung) 318
- Fairness 214
- Faktographie/Faktizität 81, 84, 150, 167f, 171
- Fakten 260
- Faktur (faktura) 134-138
- Fall 59, 65
- Familie 202, 210, 234ff, 247, 258ff, 268, 394
- Fatalismus 306
- Fehler 226, 338, 364
- Feminismus 253ff (*Theologie*), 264ff
- Fetisch 216
- Feuilleton 78, 128, 169ff, 379
- Figur 421f
- Fiktionalität 22, 24, 41, 74ff, 84f, 87, 90, 93f, 99, 116, 118f, 123-126, 132f, 136, 145, 173
- Fiktionsliteratur 284
- Folge(richtigkeit) 368f
- Form 78, 82ff, 122, 183, 364ff, 369 (*offen- geschlossen*), 372, 377, 380
- Form – Inhalt 294f
- Formalismus 53, 82-85, 123, 128f, 134, 138f, 228, 295
- Formalisierung 207f, 297
- Fortschritt 79ff, 298, 330, 334, 335f, 339
- Fotografie 336, 376
- Fragment 220, 373
- Freiheit (künstlerische) 326f
- Frau 378
- Führer 372
- Fuge 102f, 105ff, 207
- Funktion 26f, 55, 80, 114, 118f, 125, 131, 133, 139, 142, 156, 171, 209 (*F.-Zusammenhang*), 219 (*F.-Wechsel*), 228 (*Gebrauchs-F.*), 398

- (Disfunktionalität)
- Furcht 319
- Futurismus 40, 72, 96, 124, 205
- Gabe 54, 126
- Gattung/Genre (vgl. Textsorte) 27, 60f, 72, 81f, 87, 89, 92f, 101f, 117f, 122f, 124, 132, 302, 389
- Gattungsaxiologie 13, 25, 27, 167f
- Gebet 28, 90ff, 239, 244, 374
- Gedanken (mysl) 189, 200, 223ff
- Geisteswissenschaft 49f, 51f, 79f, 203f
- Gefühl 202f
- Geld (Papierg., vgl. Münze) 186, 197f, 270, 293, 319, 415
- Genie 294f
- Gerechtigkeit 215, 275
- Gerücht 317f
- Geschichte 57, 85, 123, 212-215, 248, 266f, 276, 286, 339f, 385f
- Geschlecht 43, 145, 255, 265, 290, 416
- geschlossen (vs. offen) 390
- Gesellschaftstheorie 266,
- Gesetz 45ff, 53f, 190f, 201, 203, 205f, 236ff, 295, 401f, 415
- Gesetzesethik 227, 249
- Gespräch 227, 399ff
- Geste (semantische) 206f
- gewöhnlich (obyknovennoe) 387f
- Glück(seligkeit) 15, 48 (*Moment*), 229, 230f
- Glaube 345
- Groteske 111, 114f, 146f
- Gutes 193, 200, 260, 275, 295, 306, 388, 395, 420
- Handel 205f
- Handlung 16, 24, 51, 53, 56f, 81-86 (*H.-Folge*), 115f, 118ff, 391ff, 395ff, 401 (*taktische H.*), 413, 418-423
- Handlungsanweisung 379
- Held 113ff, 116, 386, 389, 393
- Herkömmliches 37ff, 117, 128
- Hermeneutik 206, 209f, 215, 274, 303, 389, 407
- Hierarchie 258
- Homosexualität 169, 237f, 256, 270
- Hoffnung 385
- Hypothetizität 224f
- Idee 108f, 111, 113, 146, 187, 203, 289f (*Podrostok*), 223 (*Idealismus*), 303 (*theologische I.*)
- Ideenroman 112ff
- Identifikation 193, 421
- Ideologie 41, 85, 115, 146f, 212ff, 219 (*I.-Kritik*) 220f, 266f, 287, 298, 346 (*Ideologisierung*)
- Iktus 130f
- Imeslavie (vgl. Namen) 272f
- Imitation 332
- Immoralistisch 223
- Impressionismus 37, 189 (*i. Prosa*)
- Inhalte 389
- Innovation 300
- intelligencija 320-327, 372f
- Intensionalität 407f
- Intention 224, 390, 398ff
- Interaktion 207
- Interessant(heit) 217f, 399
- Interferenz 122, 127, 139, 173, 275
- Interpretationskonstrukt 56
- Intertextualität 107, 126f, 207, 214
- Interview 150
- Involviertheit 288, 294
- Ironie 394
- Irrationalität 343
- Isolation 185f
- Journalismus 151
- Judentum 38, 43, 51, 53 (*Mischna*), 73, 93ff, 126, 160, 236ff, 244 (*j. vs. griechisch*), 248-256, 261-266, 287f, 290f, 336
- Kadettenpartei 294, 305, 311, 343, 348f
- Kanon 125, 203
- Kapitalismus 307
- Karikatur 335f, 376
- Karneval 22f, 105ff, 111, 277, 353, 363
- Karte 398f
- Katachrese 129f, 389, 398
- Katharsis 392-395
- Katholizismus 241, 350f
- Kenntnis 392f
- Kirche (cerkov') 239-243, 246f,

- 258, 287 (*cerkovnost'*), 313, 338, 350, 352f, 363, 384f
- Klassizismus 25, 72, 78, 105, 130, 136 (*Neo-K.*), 167, 179
- Kleines (malen'koe) 74f, 184f, 197, 220, 222, 386
- Kloster (monastyr') 36, 60, 260, 352
- Komik 146
- Kommunikation 44f, 64, 98, 110, 130f, 366, 390, 421, 423
- Kommunismus 105f, 351
- Komödie 256, 390f, 418, 420, 422
- Kompensation 102
- Kompetenz 55, 147 (*parodistische K.*), 213 („*konservative*“ *K.*), 224
- Kompilation 264
- Komposition (sostavlenie) 74, 128, 183, 192, 368
- Komprimierung 407
- Kondition 123, 408f, 413, 423
- Konkurrenz 16, 47, 85, 123, 205f, 214, 231, 324, 344, 372, 380, 407
- Konsens 45, 222 (*intellektueller K.*), 267 (*politisch-gesellschaftlicher K.*), 285, 419, 421
- Konservativismus 55, 63f, 212-217, 219f, 257f, 264, 267, 282, 290f (*Theorie des K.*), 298, 302-317, 322-325, 334, 342, 350f, 358, 360ff, 370
- Konstante 27
- Konstitution 199
- Kontextwissen 133f, 137
- Kontinuum 402f
- Kontrapunkt 102, 104ff
- Koordination 97, 209
- Korrektheit 41, 126
- Korrelation 131
- Kraft (sila) 138, 152, 177, 203, 279, 288f, 319 (*moralische K.*), 371
- Krankheit 381f, 393f, 414
- Kreativität 139, 153, 208 (*abgearbeitete K.*)
- Krieg 72f, 317f, 320f
- Kritik 33, 37, 41, 44f, 59f, 72, 101, 116, 124, 126-129, 136, 139, 192ff, 198, 284f, 380
- Kultur 362 (*K. vs. Nation*)
- Kulturwissenschaft 50, 79
- Kunstökonomie 205f
- Kurztext 28f, 55f, 65f, 72, 88, 95, 97, 100ff, 107, 112, 141, 181, 209, 127ff, 220 (*Kurzform*), 221, 225, 365f, 370
- Latenz 100, 419
- Leben 21f, 24, 32, 40, 45, 55f, 188f, 192, 202, 247, 285, 388 (*L. vs. Sein*)
- Lexis 407
- Liberalismus 247, 293f, 304f, 308, 311, 321, 343-355, 360f, 363
- Logik 30, 52f, 74, 79, 130, 206f, 263 (*L. vs. Logos*), 297, 391, 395, 403ff, 414
- Lüge 279, 384, 413, 419 (*Lebens-L.*)
- Lyrik 370
- Macht 319
- Malerei 15, 136f, 142
- Manigfaltigkeit (vgl. *Disparatheit*) 61
- Markt 61f, 64, 80, 152f, 159
- Marxisten 343
- Massenkultur 308
- Material 147, 241, 287 (*ideologisches M.*), 298, 342f
- Materialevolution 81, 97f, 114f
- Materialismus 256, 337ff
- Materialsprache 135f
- Medizin 381ff, 387, 413, 415
- Melancholie 420f
- Memoiren (vgl. *Autobiographie*) 89, 123
- Menippe 109f, 115
- Metamorphose 204
- Metapher 105, 125-128, 129 (*konkrete M.*), 219, 288, 330
- Metaphysik 212, 221f, 223 (*M.-Politik*), 227f, 304, 407
- Methoden 29, 42ff, 101, 104
- Metonymie 119, 125ff
- Mimesis 13, 23, 121f, 146, 149, 285, 391f, 420
- Mitleid 222, 394f
- Mode 334
- Modell 199f
- Moderne 35f, 59ff, 75, 79, 88
- Moment 47f
- Monarchie 313, 322f, 355f
- Monographie 30, 32, 44, 174
- Monotheismus 252f, 261f
- Montage 28, 149, 172, 207

- Moralisches 388, 397, 416
 Motivierung 82, 179f, 205ff, 225, 396f, 414 (*M.-Reihe*)
 Mündlichkeit (ustnost') 131
 Münze (vgl. Geld) 144ff, 185f, 197, 257, 318, 382
 Musik 14, 16, 43, 53ff, 94f, 102-120, 136, 245 (*M. im AT*), 255, 374, 403
 Mystik 156, 224, 373
 Mystifikation 369
 Mythos 197f, 261f, 393, 395-398, 404, 423f

 nachahmenswert 419
 Nachruf 148
 Namen 394f
 Narodniki 49, 229, 305
 narodnost' 240, 313
 Narration 12, 20, 118f, 132, 156
 Nationalismus 362ff
 Natur 330, 342f
 Naturalismus 50
 Negation 128
 Neokantianer 339
 Nest 351
 Neues 56, 60, 73, 82, 84, 114, 138, 171, 333, 364
 Nichtfiktionalität 84f, 89ff, 99f, 117f, 121, 133f, 139f, 150, 198
 Nihilismus 152, 242, 279, 326, 347-350
 Normen 11ff, 80, 88f
 Normiertheit 143
 Notat/Notiz 63, 107, 141, 145, 281
 Notation 139f, 145f
 Notwendigkeit 48, 72
 Novellierung 172
 Nullstelle 130

 Ökonomie 360f
 Ontologie 124
 Opportunismus 42f
 Ordnung 356f
 Organisiertheit 306, 358f
 Original 60, 78, 146f
 Originalität 222, 398f
 Ornament 54, 75
 Orthodoxie 247f, 305
 otstuplenie (Abschweifung) 81, 154, 368
 Parabase 210
 Parabel 195f
 Parlamentarismus 344
 Parodie 81, 90, 137, 146-150, 153 (*Selbstp.*), 162, 211 (*P. als Affirmation*), 285, 317f, 420f
 Parömie 407
 Pädagogik 107, 139f, 212, 305
 Partikularismus 312
 Perekbase 210
 Performanz 402f
 Peripetie 400, 422
 Permutation 54, 199f
 personae 99ff
 Person (lit. ličnost') 295
 Petersburg 302f, 344, 362
 Phänomenologie 221, 303, 395ff, 407f
 Philosophie 200f, 221, 301, 406, 423
 Phonem (vs. Morphem) 272
 Physiognomie 375ff
 Plastik 198ff
 Poetizität 123-126, 132, 218
 Polemik 327ff
 Politik 212-219, 223f, 227, 233ff, 267f, 286f, 357, 413
 Politisches Denken 303
 Polyphon(ie) 76, 101, 103-110, 113-117, 133, 146f, 207f, 221, 414
 Pornographie 163f, 285
 Positivierung 278
 Positivismus 42, 46, 48ff, 196, 201, 225, 276, 344
 pošlost' (Kitsch) 95, 100, 142 („*falsche Unendlichkeit*“), 151, 201, 366f
 Postmoderne 29, 40, 44, 75, 118, 120f, 161, 187
 Poststrukturalismus 213f, 222
 Potentialität 58, 108, 131, 263, 319 („*Same*“), 391
 Prädikation 215ff, 404
 Präsentation 224ff
 Pragmatik 44, 55f, 215 (*Entpragmatisierung*), 402ff, 408 (*p. Kontext*)
 Praxis 300
 primär 47, 127, 225
 Privates 153, 211, 223, 247, 294f, 300, 366
 Probabilismus 373
 Produkt 209

- Prognostik 190f
 Propaganda 318, 327ff
 Prophetie 377f
 Proposition 408, 410
 Pseudonym 291, 296
 Psychoanalyse 41, 50, 75, 99f, 139f, 169, 277f, 401
 Psychologie 50f, 75, 99, 108, 115, 169, 184 (*psychologistisch*), 261f, 284, 305, 308 (*„psychisch“*), 398f, 401, 420
 Publizistik 62ff, 71, 73, 128f, 151, 211, 291

 Quantität 136, 224, 278 (*Q. vs. Qualität*), 297

 Rangklassen 307ff, 344, 376f, 391
 Raznočincen 62, 341f
 Rasse 363
 Realisation 13, 97f
 Realismus 79, 81, 86, 88, 130, 192, 209f, 271 (*R. als „Ende der Literatur“*), 308, 421f
 Rechtfertigung 367f
 Reich 363f
 Reihe 26, 54f, 400, 404, 414
 Reiseprosa 173, 178ff, 250, 379
 Rekonstruktion 97, 218, 370
 Reliabilität 41, 209f
 Religion 222ff, 291ff, 259ff, 266f, 275, 286, 303 (*R.-Philosophie*), 347, 362, 413
 Repression 285
 Restauration 220
 Restitution 202, 206
 Revolution 121, 205f, 238, 291f, 327-330, 352ff, 362
 Rezension 169ff, 315
 Rezeption 57, 72, 84, 89, 121, 137, 206, 217f
 Rhema 124ff, 128, 130f, 135f, 149
 Rhetorik 57, 88, 90, 121f, 123, 125-129, 133, 150, 212f, 288, 317f
 Rhythmus 255
 Roman 75, 82-85, 88f, 104ff, 112f, 128, 146, 167, 180, 207f, 370f
 Romantik 59, 78f, 146, 152f, 370

 Sadismus 277f

 samoderžavie 354
 Satire 146f, 217, 308, 318, 347
 Schauspieler 21f, 284, 411ff (*„Ausspielen“*), 420
 Schönheit 414
 Schriftlichkeit 128, 134, 139ff
 Seele (duša) 204f, 263, 268ff, 285, 303, 336, 345, 378
 Sein 388, 391
 Sekten 163, 247, 259, 339f
 sekundär 41, 72, 127, 139, 186f, 225
 Selbstbewußtsein 397f
 Selbstmord 278 (*Selbstzerstörung*), 380, 388, 399f, 414, 418, 421
 Selbstverständnis 270f, 304
 Sexualität 249, 275, 401f
 Sexualpsychologie 374
 Sexualtheorie 168ff, 178, 201, 205, 223, 235ff, 290, 419
 Signifikant 18, 53, 126, 139f, 257, 401, 423
 Simulacrum 333
 Sinn (smysl) 203, 220, 406ff
 Sitten(gesetz) 53, 196f
 Situation 398, 402f, 413
 skaz 82, 127, 137, 275, 295f, 330f
 Skizze (očerk) 132, 170f (*physiologische S.*)
 Slavophile 43, 162, 194, 201, 229, 271f, 287, 289, 306, 311, 336, 363
 slovo 101, 108f, 113, 115f, 118, 120, 144, 203, 252, 423
 solo 151ff, 198, 291
 Sozialismus 51, 60, 196, 301, 305, 311, 316f, 343, 346, 358f
 Sozialdemokratie 335-339, 343
 Sozietät(sphilosophie) 266f, 287
 Soziologie 51, 261, 266
 Sprachskesis 188
 Sprechakt 27, 366, 401f, 423
 Stärke (vgl. Kraft)
 Stil (slog) 198f, 211f, 218
 Stilisierung 129, 137f, 302
 Stimme (golos) 99-112, 127, 133
 Stimmigkeit 122
 Strukturalismus 123ff, 131, 262, 404
 stupenčatost' 96f
 Sturm 190f
 Subskription 145f, 176f

Sujet (sjužet) 26, 81f, 84-87, 96, 115, 128, 146, 173f, 183 (*essayistisches S.*), 294, 389, 398f, 421

svoe – cužoe 151ff

Sybillen 191f, 377f

Symbol(ik) 198, 318, 380

Symbolismus 37, 43, 95, 97, 130, 135, 194, 277f, 303, 316

Täuschung 340

Tagebuch 30f, 89, 98, 161, 173ff

Taktik 300

Tanz 374

Tat (delo) 203ff, 395

Tatsache 83f

Tausch 197, 216, 319

Teleologie 131 (*semantische T.*)

Terror 50

Testament 244f

Textsorten 124f, 129, 137, 146, 170

Thema 295

Tiere 318

Tod 98, 140, 150, 155f, 298, 375f, 383 (*Profanisierung des T.*)

Totalität 52, 103, 123

Tragödie 13ff, 17, 21, 27, 110-113, 115f, 190, 197f, 202, 390-398, 409ff, 418, 420, 423

Überspringen 423

Umwertung 400

ustanovka (vgl. Akzent) 211

Utilitarismus 49, 167, 321, 340f

Utopie 220, 339, 353, 363

užas (vgl. Furcht, Terror) 177f

Valorisierung 228 (*Umvalorisierung*), 235 (*V.-Strategie*)

Valuierung 215-218

Variation 102f

Vater 269f

Verfaßtheit 345

Verfremdung 42, 81, 98, 137, 202, 228, 421ff

Verknüpfung (primykanie) 198, 200, 272f, 404

Verlust 267

Vermittelbarkeit 299

Vernunft 245 (*Theologie d. V.*)

Verschiebung 171, 202, 215, 407

Ver„söhnung“ 271

Verstand (um) 203, 303, 373f, 411

Verstehen 45, 50, 55, 200, 407f, 423

Verwerfung 213

Verzicht 205f, 208

Volk 363

Vollendung (soveršenstvo) 371ff

Vollständigkeit 73, 90, 369, 391

Voraussetzung 17, 48

Vorurteil 184

Vorwurf 199

Wahlen 345

Wahrheit 27, 41, 43, 47, 117, 131f, 136, 177, 209 (*Wahrhaftigkeit*), 364, 383, 391, 395, 405ff, 408, 410 (*W.-Gehalt*), 423

Wahrheitsbedingung 409-413

Wahrnehmung 124f, 132, 149, 200 (*Wahrnehmbarkeit*)

Wahrnehmungshintergrund 136, 139, 211

Wahrscheinlichkeit 133, 173, 263, 423

Wandern 340, 351

Wechselseitigkeit (obojadnost') 294

Weiblichkeit (ženstveennost') 77, 144, 319

Wert 26f, 57f, 79f, 88, 125, 130, 139 (*Wertungsinterferenz*), 151, 218, 219 (*moralische Wertung*), 224, 389 („*Bedeutendes*“), 401, 407 (*W.-Bildung*)

Wesentlichkeit 220f

Wiederholung (repetitio) 43, 52ff, 79, 146f

Wiederverwertung 181

Wirklichkeit(smodell) 116f, 173, 207 (*verdinglichte W.*), 385 (*dejstvitel'nost'*), 389, 391

Wirkungsethik 419

Wissen 395ff

Wissenschaft 192, 194, 340ff (*Wissenschaftlichkeit*)

Wissenschaftsprosa 128, 167ff

Wissenschaftstheorie 45, 122

Zarismus (vgl. samoderžavie) 349

Zeichenbegriff 214f

Zeigen	409f
Zeitung	60ff, 76, 87ff, 128f, 135, 323ff, 327-333
Zensur	96, 108, 159ff, 284f, 317, 319
žestokost'	11, 20
Zigarette	186f, 393
Zitat 3	92
Zufall	63, 126ff
Zulässigkeit (vgl. Korrektheit)	19
Zweifel	395ff
Zynismus	227f, 304

Summary

In the course of this book I suggest that *mythos* (myth), *ethos* (ethics, characters) and *dianoia/lexis*, which Aristotle, in his *Poetics*, considers to be the elements of tragedy as a literary work of art, can be employed also as criteria for literaricity of texts in general. Just as *mythos* can be seen as corresponding to the conceptions of fiction and plot (sujet), *dianoia/lexis* can be correlated to the poetic function. To this dichotomy the typology of poetic art („Wortkunst“) and narrative art („Erzählkunst“) as suggested by Jakobson in 1935 might also be added, resulting in the following synoptic table:

<i>mythos</i> (fabula)	<i>lexis/dianoia</i>
fictionality	poeticity
with plot (sjužetnost')	without plot (bessjužetnost')
narrative art (Erzählkunst)	poetic art (Wortkunst)

Following Aristotle, I agree also that *ethos* can serve as a criterion for literaricity of texts. Accordingly, the hypothesis to be examined is: can the ethical or moral orientation of a text be a sufficient cause to identify it as literature? Can any text be regarded as literary and, consequently, artistic, because it

- transports either negatively or positively a moral to be acknowledged and/or
- implicitly thematically or structurally takes up the problems of ethics and makes these its subject matter. According to this hypothesis, one could expand the table as follows:

<i>mythos</i> (fabula)	<i>ethos</i>	<i>lexis/dianoia</i>
fictionality	morality	poeticity
with plot	status of <i>ethos</i>	without plot
narrative art	moral art /Moralkunst	poetic art

With its arbitrary notions „*ethos*“, „*morality*“, „status of *ethos*“ and „moral art“ (Moralkunst) or „art of morals“ (Kunst der Moral), this third model of literaricity is at first introduced primarily in contrast to the other two established models; subsequently its literary functioning will be examined and illustrated so as to investigate its intellectual soundness and viability. To do so, I have chosen the work of Vasilij V. Rozanov, which in my view represents an especially apt example. Rozanov's work is regarded by its interpreters as literature, although it neither qualifies for either of the established models (i.e. is neither fictional nor poetic). Therefore, it is necessary to search for another criterion of literaricity. In this respect, Rozanov's work is exceptionally radical. Most works of literature are of a kind of „mixed“ literaricity, just as Aristotle thought it to be the case in tragedy, in which myth, ethos and lexis work together – myth is, however, always dominant in the most exemplary works of Aristotle's analysis. Also in, e.g., novels, as is emphasized by Jakobson's terminology, there is in spite of the dominance of narrative art (Erzählkunst) an aspect of poetic art (Wortkunst).

Thus, the question to be examined is: Are there any texts in which an at least partial dominance of ethos can be observed? W. Proß rightly holds this to be the case in the classicistic tragedy of the 18th century and in the opera seria; I will follow his model describing Čexov's drama accordingly in the concluding part of this work.

One problem which will not be discussed within such a conceptual framework is that of historical typology. The wider context of this work is the thesis that, similar to Western European classicism in the 18th century, large parts of Russian literature between 1870 and 1910 – i.e. the late and markedly ambiguous, plot-oriented realism and, partly, symbolism up to the ethically motivated renunciation and liberation of the avantgarde – could be described as literature in which *ethos* is the dominant category. Of course, its effects on each genre or medium of art are varied, but value shifts within

particular genres or media systems can be used to illuminate the dominance of *ethos*. For an account of the synchronic system of genre and media the juxtaposition of the authors Rozanov and Čexov may yield representative results. Using the question of literaricity as a basis for the description of the dominant general aesthetics of this typologically particular period (from „fin de siècle“ to avantgarde), it seems possible to speak of a specifically productive aesthetics of the moral that arises in opposition to the aesthetics of the sublime and various modes of contemporary aestheticism (aestheticism here also in the sense of a dominant factor only). The aesthetics of the moral, however, is in constant conjunction with a demand for self-criticism of its own manifestations, e.g. the consequences of becoming literature in the respective media, and thus opens up aesthetics towards constituting the post-positivistic construct of Humanities („Geisteswissenschaft“, „Kulturwissenschaft“, „Moral science“ etc.).

Part I offers a general introduction to several traditional definitions of ethics in literary criticism from Aristotle to the present (featuring especially Aristotle's *Poetics*, Kierkegaard, Nietzsche, Mukařovský and Lotman) and tries to confront the aforesaid theories with the question of non-functional literary implications such as: non-aesthetic values, the capability of texts to be anti-mimetic, extension and intension of meaning beyond code. Rozanov is then to be introduced not only as an object of monographic analysis but as the subject for hypotheses and examples. The final section discusses different types of ethical „phrases“ (sentences), which are stereotypically utilized in Rozanov (and can also be found in postmodern theory) to involve the recipient in a decisive dilemma between text and action.

Part II introduces different theories of literaricity under the main aspects of congruence in itself and the possibility of their productive application to the special problems from Rozanov's text-theory continuum. Of special interest is the legitimation of an ethically motivated abandonment of fictionality, sujet, tonality, concreteness, representationalism etc. This sacrifice evokes the idea of both the abandonment of literature and the abandonment of action (through art). It is worth considering in this context

- the claim that modernism has certain moral tasks (Adorno)
- the metahistorical belief that literature has already died together with occidental literary culture in general (Spengler, Crone)
- the implicit connection between morals and „aura“ (Benjamin)
- the separate literary expressiveness of „faktura“ and writing or printing technics (Kittler)
- the formalistic idea of motiv-rows, which constitute, but also allow to destroy a sujet and fictional continua, first introduced by Šklovskij in his paper about Rozanov
- „polyphony“ as *artistic* generator of metaobjective ethical typologies about justice and goodness (Baxtin)
- the neostructural utopics of pragmatic reduction, where textual and discursive entities are differentiated only within the opposition fictionality – poeticity (Genette)
- the interaction between ethics and traditional nonfictional text-genres such as autobiography, aphorism, scientific texts etc.
- the problem of hierarchisation, architecture and subsidiarity in (especially very short) texts as independent works of art on the one hand and as parts of larger texts on the other.

As a result, I propose a possible explanation of a typology of positive ethical activism („engagement“) as condition, requirement and term for literaricity, where ethicity (and only ethicity) puts categories for a literary axiology at the text's disposal.

Part III connects the question of literaricity with the question of historical discourse on the background of their mutually shared ethical implications or, respectively, the

deconstruction of those implications. With the aid of Morris' terminology of discursive predications I suggest a possibility to categorize different types of (Rozanov's) discourse not only by their „contents“ (i.e. substantives: dominant motifs, themes, ideological patterns) but by the formators and implicators of phraseology (i.e. verbs as the link between discourse and text, and prepositions which require a certain case). In context of special ethical interest, it can be shown how Rozanov „verbalises“ different types of discourse about religion, gender and sexuality, jewishness and antisemitism, politics and political thinking of different ideologies, the intersection of legitimacy and taboo; it can also be shown that there is to a great degree ethical (and that also means: especially literary) stability in Rozanov's discourse concerning these sensitive topics. Rozanov's texts are to be read as a difficult play with both thematic parody, controlled by the ethical discourse, and parody of discourse, manipulated by ethical topics as well.

Against the thesis of Rozanov as the thinker of pre-fascistic modernism (Lawrence, Schlögel) I describe him as a conservative thinker in his pragmatic, positivistic orientation and in his polemics with his mostly ideologically motivated critics. Rozanov's discourse-tradition illuminates how conservative thinking (even after its own historical death) produces a special type of literature with the help of ethically motivated combinations of several synchronic but autonomous types of discourse. It is out from under this traditional discursive overcoat that Rozanov's embryotic micro-texts with their sublime and intricate ethical dominants are hatched.

Part IV describes Rozanov himself as literary critic. His interpretation of Čexov is analysed on the background of his own literary writing, oscillating between primary and secondary terms. The performative exposition of characters and their ethical conflicts in Čexov's *Dyadya Vanya* readapt the system of categories from Aristotle's *Poetics* in its original reference: tragedy as synecdoche of literaricity. Speech acts in *Dyadya Vanya* are paradigmatically treated as ethic characters, which are the dominating actions in Čexov's art. The indispensable ethical intent of these speech-acts are part of action and of ethical pre-texts. They reflect their own implications, their own criticability, their own limitedness even while thereby gaining meaning. That is what Rozanov's characterisation of Čexov intended to show, while methodically not being able to prove it. A detailed analysis of his critical attempt – supported by the reasoning of analytical philosophy of language (Davidson) – allows a comparative reconstruction of the ethical construction of Rozanov's implicit argumentation and the ethical implications of Čexov's inscrutable authority.

Резюме

В настоящей работе понятия *mythos* (миф), *ethos* (этнос), *lexis/dianoia* (лексис), которые в *Поэтике* Аристотеля служат для обозначения составных частей трагедии, предлагается рассматривать также в качестве критериев литературности текста. Если понятие „миф“ соответствует статусу вымысла и сюжетности, то „лексис“ – статусу поэтичности. Далее, в дихотомию можно связать с разработанной Р. Якобсоном типологией повествовательного (*Erzählkunst*) и словесного искусств (*Wortkunst*); при этом мы получаем следующее противопоставление:

миф (фабула)

вымысел

сюжетность

искусство повествования

лексис

поэтичность

бессюжетность

искусство слова

Следуя Аристотелю, я в своей работе выступаю за учет и „этоса“ как критерия литературности. Таким образом, тезисом, подлежащим рассмотрению, будет: не является ли „этичность“ текста, т.е. установка на мораль, достаточным основанием для причисления его к литературе? Может ли некий текст восприниматься как литературный и тем самым как художественный, если он

– утверждает некое моральное положение (не важно, какое именно) и/или

– намекает тематически либо структурно на этическую проблематику и делает ее своим предметом? Иначе говоря, чему „служит“ и чего „заслуживает“ литература как добро?

Соответственно противопоставлению, приведенному выше, следовало бы расширить таблицу:

миф (фабула)	этос	лексис
вымысел	моральность/этичность	поэтичность
сюжетность	проблематика этоса	бессюжетность
искусство повествования	моральное искусство	искусство слова

Модель литературности, введенная по контрасту и связанная с категориями „этос“, „моральность“/ „этичность“, „проблематика этоса“, „моральное искусство“, „искусство морали“, должна рассматриваться на примерах их поведения в литературе. Для этого я выбрал творчество Василия В. Розанова – идеальное в качестве иллюстративного материала. Оно до сих пор всеми интерпретаторами зачислялось в разряд литературы, хотя и не удовлетворяет критериям литературности – ни такому, как вымысел и сюжетность, ни такому, как поэтичность. Не существуют ли, однако, еще и другие критерии? В плане литературности большинство художественных произведений – „смешанного типа“, как это уже показал Аристотель применительно к трагедии, в которой миф, этос и лексис действуют совместно (преобладает, впрочем, – по крайней мере, в выбранных Аристотелем образцах, – миф). Да и в романах 19 в. доминирующие элементы искусства повествования соседствуют с элементами искусства слова (а, в русской литературе – у Гоголя, Достоевского, Толстого и Лескова, – также и с элементами искусства морали).

Итак, существуют ли литературные тексты, применительно к которым допустимо, хотя бы условно, говорить о доминировании этоса? В. Просс показывает это на материале классицистической трагедии 18 в. и *opera seria*; мне бы хотелось употреблять данную дефиницию в заключительной части своей работы – той, что посвящена драматургии Чехова.

Нерешенной остается проблема исторической типологии. Однако на заднем плане настоящего исследования рассматривается тезис о том, что (как это было и в истории европейского классицизма 18 в.) литературность немалого числа произведений русской словесности 1870-1910 гг., т.е. написанных в русле позднего реализма, подчеркнуто однозначно ориентированного на действие, а отчасти также символизма и наконец авангардизма – с его этической мотивацией отказа и освобождения, – может быть оценена как результат преобладания этоса. Следствия этого доминирующего влияния отличаются друг от друга, разумеется, в зависимости от жанра и художественных средств. Изучить их синхронную систему позволяет противопоставление выбранных авторов – Розанова и Чехова. Что же касается всеобщей эстетики, то – исходя из вопроса о литературности – имело бы смысл говорить о специфическом поведении эстетики морального, находящейся в оппозиции к эстетике природного возвышенного и к различным формам современного эстетизма. Такая эстетика постоянно испытывает потребность в критике собственных манифестаций и тем самым способствует конституированию постпозитивистского гуманитарного (или культурного) – Kulturwissenschaft

ten, – или гуманного – Geisteswissenschaften, – или морального – Moral science –) знания, в развитие которого автор настоящей работы и дерзает внести свой посильный вклад.

Часть первая дает общее введение в различные традиционные дефиниции этоса в литературной критике от Аристотеля до наших дней (установка на *Поэтику* Аристотеля, Кьеркегора, Ницше, Мукаржовского и Лотмана) и хочет свести на очную ставку их тезисы с вопросом о не-функциональной зависимости литературных импликаций, таких как: внеэстетические ценности, анти-миметические способности текстов, экстенционалы (extension) и интенционалы (intension) знаков по ту сторону кода и т.д. Далее Розанов рассматривается не только как объект монографического анализа, а как субъект предположений и примеров. Примеры не заменяют аргументы, но цель доказательства не заключается в описании проблем и истин, а в правильных решениях проблем. В заключительном разделе этой части разбираются разные типы этических фраз („слов“), которые Розанов стереотипно употребляет (и которые можно найти также в постмодернистской теории), чтобы вовлечь читателя в решение дилеммы между текстом и действием.

Часть вторая представляет разные теории литературности, обращая особое внимание на равенство и подобие этих теорий как таковых, и возможность применения этих теорий к специфическим проблемам Розановских гибридов из первичных и вторичных текстов. Самый интересный аспект – оправдание отказа от вымысла, сюжетности, тональности, предметности, миметичности и т.д. на этическом основании. Эта жертва связана одновременно с идеей отказа от литературы и отказа от действия (при помощи искусства). В этом контексте следует тщательно обсудить:

- требование, чтобы у модернизма были специфические моральные обязанности (как предполагал Adorno)
- мета-историческое убеждение, что литература уже кончилась вместе с западной литературной культурой (Spengler, Crone)
- имплицитное влияние между моралью/нравоучением и „аура“ (Benjamin)
- независимую литературную выразительность „фактуры“ и техники писания/печати (Kittler)
- формалистическое понятие основных рядов тем, которые определяют, а также дают возможность разрушить сюжет и правоподобие вымысла (оно впервые было разработано у Шкловского в его опыте о Розанове)
- „полифонию“ как *искусственную* мотивацию метаобъективных этических типологии справедливости и добра (Бахтин)
- нео-структуральную утопию прагматической редукции, в которой текстуальные и дискурсивные единства отличаются только при помощи оппозиции вымысла и поэтичности (Genette)
- содействие этоса и традиционных небеллетристических или документальных жанров как автобиография, афоризм, научные тексты и т.д.
- проблему иерархизации, архитектуры и вспомогательности очень короткого текста как независимого художественного произведения – с одной стороны и как части обширного текста – с другой.

Как результат обсуждения я предлагаю возможное объяснение типологии позитивного этического обязательства (engagement) как условие и требование для литературности, в которой этичность (и только этичность) дает тексту в распоряжение критерии литературной аксиологии.

В части третьей рассматривается вопрос о взаимовлиянии литературности и исторического дискурса, на фоне их общих этических импликаций, или со-

ответственно, деконструкцию этих импликации. При помощи терминологии дискурсивных сказуемых (Morris), я предлагаю возможность категоризации различных типов дискурса (у Розанова), различающихся не только содержанием (т.е. существительные, доминирующие мотивы, темы, идеологические образцы и модели), а также форматорами и имплицаторами на уровне фразеологии (т.е. сказуемые как звено между дискурсом и текстом, и предлоги управляющие определенными косвенными падежами). В контексте всякого этического интереса можно доказать, каким образом Розанов составляет „слова“, различные типы дискурса о религии, о поле и сексуальности, об еврействе и антисемитизме, о политике и политических думках разных идеологий, о пересечении законности или доверенности и „табу“; можно также доказать, что у Розанова есть преимущественно этическая (и это значит в особенности: литературная) устойчивость дискурса по отношению к этим чувствительным предметам.

Вопреки тезису, что Розанов был подлинный представитель до-фашистского модернизма (Lawrence, Schlögel), я описываю его как мыслителя консервативизма в прагматической, позитивистской традиции 19 в. и в полемике со своими (в большинстве в строгом смысле идеологически мотивированными) критиками. Традиция дискурса у Розанова выясняет, каким способом консервативное мышление (даже после самой исторической смерти политического консервативизма) может представлять некий род литературы с помощью этически-мотивированных сочетаний нескольких равносильных, но друг от друга независимых типов дискурса. Из под этой традиционной, дискурсивной шинели произрастают эмбриотические микро-тексты Розанова с своими возвышенными и интриганскими этическими установками.

Часть четвертая представляет самого Розанова как литературного критика. Его толкование творчества и личности Чехова разбирается на апперцепционном фоне собственного его сочинения, колеблющегося между первичным и вторичным литературным языком. Перформативное вступление действующих лиц/характеров/героев и их этическое столкновение в драме Чехова *Дядя Ваня* опять вводит в употребление систем категорий из *Поэтики* Аристотеля соглашаясь со его оригинальным значением: трагедия как синекдоха литературности. „Слова“ (речевые акты) в *Дядя Ваня* трактуются как этические персонажи/характеры/герои, которые представляют доминирующие действия искусства Чехова. Совершенно необходимое, и неизгладимое этическое намерение этих „слов“ – часть как действия, так и этически объявленных текстов. Оба размышляют о собственных импликациях, о собственном совершенстве, о собственной ограниченности в то же время как приобретая значения. Это именно то, что Розанов хотел показать, характеризуя Чехова, в то время, как методологически ему это доказать было невозможно. Подробный анализ критического опыта Розанова – при помощи размышлений аналитической философии языка (Davidson) – позволяет сравнительную реконструкцию этической конструкции и имплицитной аргументации Розанова и этических импликаций непроницаемого искусства Чехова.

for generation X – не исключительно, но особенно в России

„we can share our endorphins“

K. C.

