

SLAVISCHE LITERATUREN

TEXTE UND ABHANDLUNGEN

Herausgegeben von Wolf Schmid

52

Ingeborg Jandl

Textimmanente

Wahrnehmung bei

Gajto Gazdanov

Sinne und Emotion als motivische
und strukturelle Schnittstelle
zwischen Subjekt und Weltbild



PETER LANG

Sinne und Emotion bilden das Prisma jeder Selbst- und Welterfahrung und prägen die im Individuum verankerte Subjektivität. Der russische Emigrationschriftsteller Gajto Gazdanov (1903-1971) rückt Wahrnehmungen so stark in den Vordergrund, dass die Handlung oft von einem Übermaß an Deskription in den Hintergrund gedrängt wird. Diese Studie beleuchtet Motive sinnlicher und emotionaler Erfahrung unter Berücksichtigung interdisziplinärer Konzepte aus Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie und den Naturwissenschaften und fragt nach der Systematik ihrer motivischen Repräsentation, ihrer Wechselbeziehung sowie eines davon abzuleitenden Weltbilds. Das Forschungsfeld eröffnet Zugang zu Mechanismen der empirischen Realität, was auch für andere Disziplinen neue Perspektiven und Erkenntnisse verspricht.

Ingeborg Jandl (Dr. phil.) ist Universitätsassistentin für Russische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz. Ihre Forschung widmet sich hauptsächlich der Russischen und Bosnisch/Kroatisch/Serbischen Literatur mit Schwerpunkten auf interdisziplinären Fragestellungen, Verstheorie, Intermedialität, Literatur/Kultur und Ethik. Sie absolvierte Studien in Russischer und Französischer Philologie, Psychologie und Philosophie in Graz, Odessa, Moskau und Sarajevo.

Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov

SLAVISCHE LITERATUREN

TEXTE UND ABHANDLUNGEN

Herausgegeben von Wolf Schmid

BAND 52

*Zu Qualitätssicherung und Peer Review
der vorliegenden Publikation*

Die Qualität der in dieser Reihe erscheinenden Arbeiten wird vor der Publikation durch einen externen, von der Herausgeberschaft benannten Gutachter im Double Blind Verfahren geprüft. Dabei ist der Autor der Arbeit dem Gutachter während der Prüfung namentlich nicht bekannt; der Gutachter bleibt anonym.

*Notes on the quality assurance and peer
review of this publication*

Prior to publication, the quality of the work published in this series is double blind reviewed by an external referee appointed by the editorship. The referee is not aware of the author's name when performing the review; the referee's name is not disclosed.

Ingeborg Jandl

Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov

Sinne und Emotion als motivische
und strukturelle Schnittstelle
zwischen Subjekt und Weltbild



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung des Landes Steiermark (Referat für Wissenschaft und Forschung), der Universität Graz und der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz.



ISSN 0939-8066

ISBN 978-3-631-77424-3 (Print)

E-ISBN 978-3-631-77932-3 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-77933-0 (EPUB)

E-ISBN 978-3-631-77934-7 (MOBI)

DOI 10.3726/b15136

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Lizenz Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© Ingeborg Jandl, 2018

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

meiner Schwester

*Wenn im Wald ein Baum umfällt
und niemand ist da, der es hört, gibt es
dann ein Geräusch?
oder
Lieben mich die Menschen, die ich liebe?*

*man ist rastlos und endlos und.
strand ist eine photographie, auf der man
sich nach dem ende der tage sehnt, weil
es die naechte sind, in denen man die
wunder fuer moeglich haelt.*

(Themenstellung einer Deutschschul-
arbeit)

(Christoph Szalay, Asbury Park NJ, 27)

Wir haben keinerlei Vorstellung davon, wie Bewusstsein in einem rein materiellen System entsteht. Es ist also sehr wohl möglich, dass wir es bei dem Versuch, zu verstehen, wie genau dies im Gehirn geschieht, mit dem schwierigsten aller Probleme der Wissenschaft zu tun haben.

(Michael O'Shea, Das Gehirn, 8)

Der Übergang vom Möglichen zum Faktischen findet also während des Beobachtungsaktes statt. [...] Die klassische Physik beruhte auf der Annahme – oder sollten wir sagen auf der Illusion? –, daß wir [...] wenigstens Teile der Welt beschreiben können, ohne von uns selbst zu sprechen. [...] Sicher enthält die Quantentheorie keine eigentlich subjektiven Züge, sie führt nicht den Geist oder das Bewußtsein des Physikers als einen Teil des Atomvorgangs ein. Aber sie beginnt mit der Einteilung der Welt in den Gegenstand und die übrige Welt und mit der Tatsache, daß wir jedenfalls diese übrige Welt mit den klassischen Begriffen beschreiben müssen.

(Werner Heisenberg, Quantentheorie und Philosophie, 56f.)

Danksagung

Ich danke der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) für ihre großzügige Förderung dieser Arbeit durch die Zuerkennung des DOC-Stipendiums sowie für die Unterstützung bei weiterführenden wissenschaftlichen Unternehmungen.

Meiner Betreuerin, Renate Hansen-Kokoruš, und allen meinen KollegInnen am und um das Institut für Slawistik der Universität Graz danke ich für die gute Zusammenarbeit. Besonderer Dank gilt meinen Studierenden für das aufgeschlossene und konstruktive Miteinander! Ausdrücklich danken möchte ich zudem Rainer Grübel, der sich kurzfristig bereit erklärt hat, diese Arbeit zu begutachten, sowie Wolf Schmid für die Aufnahme in seine Reihe *Slavische Literaturen*. Meinen KollegInnen an der RGGU, wo ich dieses Projekt im Rahmen eines Auslandssemesters vorbereitet habe, danke ich für die bereichernde Zeit in Moskau – vor allem Valerij Tjupa und Viktorija Malkina.

Markus Aspelmeyer danke ich für den quantenphysikalischen Beitrag zu meiner Arbeit, Anton Zeilinger für die erfolgreiche Vermittlung. Rainer Grübels Interesse für meine Arbeit zu Marina Cvetaeva motivierte mich sehr zum Verfassen dieser Dissertation. Dasselbe gilt für Aage Hansen-Löves Keynote-Vortrag bei der Konferenz *Ich-Splitter*. Meinen KollegInnen an der ÖAW im Rahmen des DOC-Stipendiums danke ich für gemeinsame Projekte, besonders Gernot Howanitz für unsere Konferenz *Ich-Splitter*. Interdisziplinäre Diskussionen ergaben sich auch in Graz mit Helmut Lethen sowie mit Ansgar und Vera Nünning, mit meinen Kolleginnen aus dem Karriereprogramm sowie im Rahmen der Doktoratsprogramme *Kultur-Text-Handlung* und *Visual Cultures*. Allen sei herzlich dafür gedankt. Meinen KollegInnen in Sarajevo danke ich für ihre Gastfreundschaft und für die schöne Zeit während meines dort verbrachten Forschungssemesters.

Meiner Familie danke ich für ihre Unterstützung; Carmen, Vika, Biggi, Lisa, Erich, Stefanie, Carina, Christian, Johannes, Susi, Horst, Peter, Elisa, Merri, Marie und Zina für ihre langjährige Freundschaft sowie Andi für beständigen Rückhalt und unseren realen Traum vom schönen Leben.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	15
1. Einleitung	19
1.1 Leben und Werk Gazdanovs	19
1.2 Textimmanente Wahrnehmung: Forschungsvorhaben und ontologischer Standpunkt	21
1.3 Textimmanente Wahrnehmung und der ‚ <i>emotional turn</i> ‘ in der Literaturwissenschaft	24
1.4 Aufbau der Arbeit.....	27
2. Forschungsstand: Textimmanente Wahrnehmung bei Gazdanov	31

Theorieteil: Wahrnehmung in der textimmanenten Motivanalyse

I. Narratologische Ausgangspunkte: Wahrnehmung im Weltbild literarischer Texte	43
1. Narratologie als Ontologie des Textes in Hinblick auf Motive der Wahrnehmung	43
1.1 Motivanalyse.....	44
1.2 Ontologie des Textes.....	46
1.3 Literatursoziologie und Wahrnehmung	54
2. Bachtins Chronotopos	58
2.1 Subjektzentrierte Weltbilder: Propp, Bremond, Souriau, Greimas, Mauron	63
2.2 Räumlich strukturierte Weltbilder: Kant, Lotman, Todorov, Doležel, Assmann	73

2.3 Zeitlich strukturierte Weltbilder: Kant, Genette, Ricœur, Freud, Jung, Fromm, Bachelard	84
3. Narratologische Ausgangspunkte: Motivanalyse textimmanenter Wahrnehmung.....	97

II. **Ontologische Ausgangspunkte: Sinne und Emotionen als Kategorie des Selbst- und Weltbezugs**

1. Wahrnehmung als Schnittstelle zur Außenwelt.....	99
1.1 Wahrnehmungsskeptizismus und anthropomorphe Weltbilder der Antike	100
1.2 Zwei Versuche über den menschlichen Verstand: Locke und Leibniz.....	103
1.3 Vierdimensionaler Raum: Leibniz, Locke, Hume, Gedächtnis und die Relativitätstheorie.....	106
1.4 Paradoxa der modernen Naturwissenschaft und das Problem der Interpretation	110
2. Wahrnehmung als Schnittstelle zur Innenwelt	114
2.1 Innenwelten: Solipsismus, Fremdwahrnehmung und die Grundlage der Gefühle	114
2.2 Spiegel: Vom Mythos zur Psychoanalyse – Selbsterkenntnis und Differenzenerfahrung.....	121
2.3 Objektbeziehung und Archetypen: Jungs <i>Anima</i> und Lacans <i>objet a</i>	126
2.4 Präsenzerfahrung: Subjektive Brennpunkte und <i>effet de réel</i>	132
3. Ontologische Ausgangspunkte: Selbst- und Weltbezug	138

III. **Psychologische Grundlagen: Sinneswahrnehmung und Emotion zwischen Subjekt und Weltbild**

1. Sinneseindrücke und Halluzinationen.....	141
1.1 Sinneswahrnehmung	142
1.1.1 Visuelle Wahrnehmung.....	142
1.1.2 Klänge und Lautwahrnehmung.....	145
1.1.3 Geruchs- und Geschmackssinn	147

1.1.4	Tastsinn.....	150
1.1.5	Schmerz.....	150
1.1.6	Erregungszustände	152
1.2	Synästhesie.....	153
1.3	Erinnerung und Gedächtnis	157
1.4	Schizophrenie und Psychose.....	161
2.	Motive von Gefühl und Nicht-Gefühl.....	165
2.1	Gefühle.....	166
2.1.1	Liebe und Sehnsucht.....	169
2.1.2	Trauer, Traurigkeit und Depression.....	172
2.1.3	Freude, Lebensglück und Neugierde	176
2.1.4	Angst, Scham und Ekel.....	180
2.1.5	Abneigung: Aggression und Herablassung	185
2.2	Gefühle als Handlungsantrieb: Charaktertypologien und psychische Störungen.....	189
2.3	Trauma	192
2.4	Autismus.....	196
3.	Psychologische Grundlagen: Sinneswahrnehmung und Emotion als Motive	202

Analyseteil: Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov

IV.	Instanzen textimmanenter Wahrnehmung	207
1.	Die Hauptfiguren: Der Protagonist, seine Muse und der Mörder	208
1.1	Der Protagonist: Gazdanovs Topos des <i>nenormal'nyj čelovek</i>	209
1.2	Die unerreichbare Idealfigur im einsamen Traum des Helden..	213
1.3	Gegenspieler: Grenzerfahrung und Psyche	219
2	Umgebungsfiguren	224
2.1	Prüfung des Über-Ich: Lehrer, Geistliche, Kameraden, Verwandte	224

2.2	‚Zufällige‘ Nebenfiguren: Symmetrien und <i>effet de réel</i>	229
2.3	Zuhörerfiguren: Gesprächspartner im metatextuellen Dialog	232
3.	Zusammenschau: Instanzen textimmanenter Wahrnehmung	236
V.	Sinneswahrnehmungen und Gefühle als Motive	239
1.	Sinneswahrnehmung	239
1.1	Visuelle Wahrnehmung	240
1.2	Klänge und Lautwahrnehmung	246
1.3	Düfte und Gerüche	252
1.4	Geschmacksempfindung	258
1.5	Tastsinn: Berührung, Oberflächen, Temperatur	264
1.6	Krankheit und Schmerz	273
1.7	Sexuelle Erregung	281
1.8	Einschränkung der Sinneswahrnehmung und Wahrnehmungstäuschungen	290
1.9	Synästhesie und ästhetische Wahrnehmung	298
2.	Gefühle	308
2.1	Sehnsucht	308
2.2	Liebe	317
2.3	Trauer, Traurigkeit, Depression	331
2.4	Freude und Lebensglück	340
2.5	Neugierde	349
2.6	Scham	355
2.7	Angst	363
2.8	Abneigung: Aggression und Herablassung	373
2.9	Unempfindlichkeit für Gefühle	381
3.	Zusammenschau: Sinneswahrnehmungen und Gefühle als Motive	392
VI.	Subjekt und Weltbild	395
1.	Innenwelt	395

1.1 Solipsismus.....	396
1.2 Schizophrenie	407
1.3 Dialogizität	417
1.4 Allegorisches Figurenkonzept	431
2. Außenwelt.....	443
2.1 Emotionale Brennpunkte der Texte.....	444
2.2 Vierdimensionaler Raum, Bachtin'sche Welterschaffung und Leibniz'sche Idealordnung.....	457
2.3 Motive der Reise.....	468
2.4 Paradoxa.....	481
3. Zusammenschau: Subjekt und Weltbild.....	492

VII. Schlusskapitel.....495

1. Sinneswahrnehmungen und Emotionen als Motive	495
1.1 Visualität vs. Berührung: Distanz, Sehnsucht und erotische Erfahrung	495
1.2 Musik und Emotion: Tinnitus, ästhetische Erfahrung und Transzendenz.....	498
1.3 Riechen und Schmecken zwischen unwillkürlicher Erinnerung und Psychosomatik.....	501
1.4 Angst und Gefühlsausdruck: Autismus, Depression und Trauma.....	503
1.5 Stoffliche Außenwelt, Trauer und Liebe: Auf der Suche nach den verlorenen Gefühlen	505
2. Metarealitäten der Wahrnehmung und das moderne Subjekt	508
2.1 Allegorisches Figurenkonzept zwischen Solipsismus und Schizophrenie	509
2.2 Räumlich strukturierte Weltbilder: Raumzeitliche Paradoxa und innere Brennpunkte.....	512
2.3 Reise, Therapie und Kunstschaffen: Konstruktion eines Chronotopos.....	514
3. Ausblick: Textimmanente Wahrnehmung als Forschungsfeld.....	517

3.1 Textimmanente Wahrnehmung als Forschungsfeld der Literaturwissenschaft	518
3.2 Textimmanente Wahrnehmung als interdisziplinäres Forschungsfeld	520
VIII. Bibliografie	525
1. Primärliteratur.....	525
2. Sekundärliteratur zu Gazdanov.....	526
3. Sekundärliteratur: Narratologie und Konzepte der Wahrnehmung	536

Vorwort

Die vorliegende Studie wurde im Jänner 2018 als Dissertation an der Universität Graz eingereicht und im Mai 2018 ebendort approbiert. Sie geht auf mein durch die Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW) finanziertes DOC-Projekt *Wahrnehmungsprozesse als Textstrategie der Subjekt(ab)bildung bei Gajto Gazdanov* (01.08.2014–30.09.2016) zurück.

Zu dieser Zeit beschäftigte mich besonders der Zusammenhang zwischen Individuum und Außenwelt; sinnliche und emotionale Wahrnehmung betrachte ich mit Kant als Schnittstelle, an der die Konzeptualisierung sowohl des Subjekts als auch seiner äußeren Realitätserfahrung stattfindet. Trotz unterschiedlicher Terminologie wird Wahrnehmung in allen wissenschaftlichen Disziplinen reflektiert, da sie jenen Ungenauigkeitsfaktor bedingt, der mit Kant die absolute Erkenntnis verhindert. Mein interdisziplinärer Theorieentwurf ergab sich aus meinen Studien der russischen und französischen Philologie sowie der Psychologie und Philosophie. Die scheinbare Unvereinbarkeit dieser Disziplinen, die einander sowohl hinsichtlich ihrer Methodik als auch ihres Erkenntnisinteresses mit einem gewissen Unverständnis gegenüberstehen, bot sich mir seit Langem als Herausforderung dar.

Die unterschiedliche Rezeption von Michail Bachtin als Philosoph oder als Vor-denker der Narratologie macht dies auf eindrückliche Weise deutlich, denn während Bachtins Denken textimmanente Strukturen in Analogie zu solchen der Lebenswelt begreift, verwendet die literaturwissenschaftliche Ontologie (Wolf Schmid u.a.) dieselben Quellen mit dem Anliegen, die Trennung zwischen beiden zu verdeutlichen, um sich, im zweiten Schritt, auf Texte zu beschränken. Diese klare Trennung bildet eine wichtige Grundlage für den Wissenschaftlichkeitsanspruch der Narratologie, sind doch die inneren Ordnungen von Texten einsehbar und belegbar, nicht jedoch jene im Denken ihrer UrheberInnen.

Die in dieser Arbeit gewählte ontologische Verbindung von Narratologie und Psychoanalyse gestaltet sich als natürlich, da beide eine textimmanente Vorgehensweise vorsehen; ihre Kombination mit Psychologie und Philosophie bedarf dagegen einer Reflexion, zumal die empirische Psychologie sich nicht an Denksystemen, sondern an materiellen Vorgängen orientiert und die Philosophie, wie zuvor erläutert, je nach DenkerIn auf unterschiedliche Realitätssysteme bezogen werden kann. Gerade unter Rückbeziehung der Narratologie auf ihre slawischen Ursprünge wird die philosophisch praktizierte Vergleichbarkeit unterschiedlicher Realitätssysteme erneut plausibel, da etwa Michail Bachtin, Vladimir Propp und Aleksandra Okopieñ-Sławińska von Motiven ausgehen, deren Anfänge im menschlichen Denken liegen, und die sie daher auf unterschiedlichen Ebenen (textuell und lebensweltlich) in vergleichbarer Form annehmen und berücksichtigen. Auf dieser Basis können auch neuere Ergebnisse und Theorien der Psychologie und Philosophie als lebensweltliche ‚Motive‘ einer nicht oder nicht ausschließlich textuellen Erkenntnisform in einer Analogiebeziehung zu textuellen Motiven betrachtet werden.

Bachtins Chronotoposbegriff, der ebenfalls mit der Motiveinheit operiert, bildet sowohl thematisch als auch strukturell ein ontologisches Kernkonzept dieser Arbeit, denn sinnliche und emotionale Erfahrung ist, so meine hier entworfene Argumentation, an ebenjener Einheit von Subjekt, Raum und Zeit zu verorten, da sie an deren Schnittstelle stattfindet und dort sowohl als verbindendes Element als auch als Parameter der wechselseitigen Relation zwischen diesen Kategorien fungiert. Vielmehr noch denn als Kategorie physischer Bewegung interessiert der Chronotopos Bachtin als ‚Moment der Menschwerdung‘. Gerade dieses und seine Veränderungen stehen auch in der vorliegenden Studie im Zentrum, denn die damit konzeptualisierte Qualität innerer Bewegung scheint direkt aus den Interferenzen zwischen sinnlicher Weltwahrnehmung und emotionalem Welterleben ableitbar.

Die in der vorliegenden Studie gewählte Fragestellung ist thematisch in Psychologie und Philosophie zu verorten; besonders wichtig ist mir die oben ansatzweise unmissene methodische Rückbindung an die philologischen Disziplinen. Als Basis dieser interdisziplinären Verbindung wurde eine textimmanent-typologische Vorgehensweise gewählt, da diese sowohl für die Narratologie als auch für die empirischen Wissenschaften charakteristisch ist.

Während Sinneswahrnehmung in der Literaturwissenschaft zumindest bei Erzähltexten bislang auf geringeres Interesse stieß, wurden Emotionen seit dem ‚*emotional turn*‘ in den 1990er Jahren vielseitig und produktiv interdisziplinär untersucht. Dabei nähern sich textimmanent vorgehende literaturwissenschaftliche Arbeiten Gefühlen schwerpunktmäßig als rhetorischer, ästhetischer oder kultureller Kategorie; daneben verlagerte sich das Interesse auf die Erschließung neuer Bereiche in Rezeptions- und Produktionsästhetik. Einhergehend mit neurologischen Erkenntnissen und kulturtheoretischen Überlegungen wurden Konzepte wie u.a. Empathie, Affekt, Instinkt und sozial erworbene Gefühlsregeln interdisziplinär diskutiert. (vgl. dazu ausführlicher Kap. 1.3) Einschlägige Fragestellungen werden u.a. am Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität Graz beforscht, wo ich als assoziiertes Mitglied des Doktoratsprogramms *Kultur-Text-Handlung* an der Organisation einer Konferenz und der anschließenden Publikation eines Sammelbandes zur Verbindung von emotionalem Empfinden und dem physischen Prozess des Schreibens (*Writing Emotions*) beteiligt war.

Wesentliche Unterschiede im thematischen Fokus der vorliegenden textimmanenten Studie zu den genannten Ansätzen liegen in ihrer starken Gewichtung der Perzeption – das Projekt nahm bei der sinnlichen Wahrnehmung seinen Ausgang – sowie in ihrem Schwerpunkt auf synästhetischen und psychosomatischen Verbindungen zwischen sinnlicher und emotionaler Erfahrung, die hier stets als miteinander verschränkt betrachtet werden. Während in der textimmanenten Literaturwissenschaft üblicherweise komplexe Handlungsdynamiken untersucht werden, wofür psychologische Figurenkonzeptionen einen geeigneten Ausgangspunkt bilden, interessiert sich die vorliegende Arbeit nicht für konkrete Akteure auf der Figurenebene, sondern für autorspezifisch charakteristische verallgemeinerbare Konstellationen. Im Zentrum der Analyse steht die Repräsentation von Sinneseindrücken und Gefühlen auf Ebene des abstrakten Autors sowie die davon

abzuleitenden textimmanenten Vorstellungen von Subjekt und Weltbild in einem größeren Kontext.

Sinnliche und emotionale Erfahrungen werden hier zudem auf einer außer- oder vorsprachlichen Ebene untersucht. Anders als in der bisherigen Tradition text-zentrierter literaturwissenschaftlicher Ansätze, die sich sprachlich reflektierten, rhetorisch konstruierten oder je nach historischem Kontext ästhetisch entworfenen Gefühlen widmen, liegt das Interesse in der vorliegenden Arbeit auf indexikalischen symptomatischen Anzeichen, die aus geschilderten Situationen (aus Sinneinheiten bzw. Motiven) sowie aus deren Verhältnis zum Gesamttext indirekt erschlossen werden können. Diese außersprachliche Ebene schärft den Blick für unterschwellig ausgedrückte Informationen, die etwa im Kontext von Gefühlsunterdrückung, Traumatisierung oder bei nicht-instinktiven Verhaltensweisen, die durch Sozialisierung erworbenen werden, eine zentrale Rolle spielen. Zufällig machte ich gerade am Tag nach der Einreichung dieser Arbeit auf einer Konferenz die Bekanntschaft von Eva Kowollik aus dem interdisziplinären Forschungskreis *Empathie – Tabu – Übersetzung* in Halle und Heidelberg, wo Fragestellungen behandelt werden, die in Forschungsinteresse und Methodik Anknüpfungspunkte mit dieser Arbeit aufweisen; es bleibt zu hoffen, dass wir diese in der künftigen Zusammenarbeit weiter nutzbar machen werden.

Aufgrund des breiten interdisziplinären Spektrums ihrer theoretischen Grundlagen erhebt die vorliegende Arbeit in keinem Bereich Anspruch auf Vollständigkeit. In der Auswahl der verwendeten Konzepte wurde hauptsächlich auf innerhalb der Ursprungsdisziplinen etablierte und daher prototypische Theorien zurückgegriffen, wobei zugleich die Relevanz für eine interdisziplinäre Erforschung motivischer und struktureller Aspekte von textimmanenten Sinneswahrnehmungen und Emotionen das Hauptkriterium bildete. Strukturelle Zusammenhänge zwischen parallel formulierten Konzepten herzustellen, war mir dabei ein wichtiges Anliegen. In dieser Sichtweise resultieren ähnliche Konzepte nicht zwingend aus einer genuinen Verbindung zueinander; dennoch wurde nach Möglichkeit versucht, ideengeschichtliche Zusammenhänge zu verdeutlichen.

1. Einleitung

Sinne und Emotionen bilden das Prisma jeder Selbst- und Welterfahrung und damit ein unumgängliches Moment der im Individuum verankerten Subjektivität. Dies veranlasste Kant dazu, von einer empirischen Realität zu sprechen, über die die absolute Realität nur indirekt zugänglich sei. Die Psychologie teilt diese Sichtweise und betrachtet Sinne und Emotionen als individuell geprägt. Als kulturelle Konstrukte tragen literarische Texte ebenfalls Spuren einer spezifischen Subjektivität sowie einer daran erkennbar werdenden Individualität.

In den Texten des russischen Emigrationsschriftstellers Gajto Gazdanov (1903–1971) stehen sinnliche Wahrnehmungen so stark im Vordergrund, dass die Handlung von einem Übermaß an vorwiegend räumlich strukturierten deskriptiven Episoden gleichsam in den Hintergrund gedrängt wird. Dieses Merkmal bildete den Anlass für zahlreiche negative Kritiken seiner Zeitgenossen. Posthum zog es das Interesse des ungarisch-amerikanischen Literaturwissenschaftlers László Dienes auf Gazdanovs Werk und führte so zur Wiederentdeckung dieses Autors, der als Angehöriger der ‚unbemerkten Generation‘ (*nezamečennoe pokolenie*) in Vergessenheit geraten war. Da die so bezeichneten AutorInnen im Ausland in ihrer Muttersprache schrieben, in der UdSSR jedoch lange Zeit nicht publiziert wurden, rückten sie mit dem Schwinden ihrer Hauptleserschaft, der zeitgenössischen Emigrantengeneration, aus dem Blickfeld.

1.1 Leben und Werk Gazdanovs

Geboren wurde Gazdanov 1903 in eine ossetische Familie in Sankt Petersburg. Aufgrund der wechselnden Arbeitsplätze seines Vaters, u.a. in Sibirien und Weißrussland, war seine Kindheit durch Diskontinuitäten geprägt. Einschneidende Erfahrungen bildeten die frühen Verluste seiner zwei Schwestern sowie des Vaters. Als Gymnasiast in Charkov schloss er sich 1919 noch vor Ende seiner Schullaufbahn als Freiwilliger der Weißen Armee an und kämpfte bis 1920 im Bürgerkrieg. Über Konstantinopel und Schumen (Bulgarien), wo er 1923 das Gymnasium abschloss, emigrierte er nach Paris und verbrachte dort den überwiegenden Teil seines Lebens.

Die durch Hunger und Armut geprägten schwierigen Lebensumstände im Pariser Exil, wo er sich als Hilfsarbeiter und Taxifahrer verdingte, erhielten ein Gegengewicht in Gazdanovs beständiger Sinnsuche und seinem aktiven Eintreten für soziale und kulturelle Werte. Neben seiner literarischen Tätigkeit zeichnete sich dies in seinem begonnenen Studium der Soziologie an der Sorbonne ab, ebenso in seiner Mitgliedschaft bei den Freimaurern, seinem aktiven Engagement für verfolgte Juden und in der Résistance sowie in der späteren journalistischen Tätigkeit. Tatkräftig mitgetragen wurden seine sozialen Aktivitäten von seiner um elf Jahre älteren Frau Faina Lamzaki, einer griechischstämmigen Odessitin, mit der er seit 1936 liiert war. Mit einer festen Anstellung bei *Radio Svoboda* (*Radio Liberty*) ab

1953 erlangte Gazdanov im Alter von 50 Jahren endlich die langersehnte finanzielle Absicherung. Im Rahmen dieser Tätigkeit übersiedelte er 1967 nach München, wo er 1971 an Lungenkrebs starb. (vgl. V/487–496)¹

Am Beginn von Gazdanovs literarischer Laufbahn stehen seine seit 1926 vereinzelt publizierten Erzählungen. Wie die späteren Texte tragen sie sozialkritische Züge und behandeln Alltagsmotive mit Schwerpunkten auf den Themen Liebe, Tod, Bürgerkrieg, Pariser Emigrantenmilieu und Doppelgängertum; manche stellen Vorstufen späterer Romane dar. Intertextuelle Bezüge, besonders zu Puškin, Tolstoj und Poe (dem Lieblingsautor von Gazdanovs Jugendliebe Tat'jana Paškova), sind seit diesen Anfängen präsent. Für den ersten Roman, *Večer u Klër* (1929), bildet Proust einen wichtigen Bezugspunkt, etwas später werden Parallelen zu Nabokov und Camus immer deutlicher.

Schlagartige Berühmtheit erlangt Gazdanov zumindest in Emigrantenkreisen mit seinem von Maksim Gor'kij gelobten ersten Roman, in dem sich stilistisch eine deutliche Entwicklung gegenüber den frühen Erzählungen abzeichnet. Während deren Handlung aufgrund ihrer asyndetischen Form mitunter schwer nachvollziehbar und nicht ausreichend logisch motiviert erscheint, ist der Gedankenstrom in *Večer u Klër* stringent. Zudem demonstriert Gazdanov hier einen eleganten Stil mit für die russische Literatur unüblich langen Sätzen, der, zusätzlich zu motivischen Analogien, an Proust gemahnt. Seine weiteren Romane fanden bei Kritik und Leserschaft weniger Anklang. *Istorija odnogo putešestvija* (1934) handelt von der Selbstfindung eines jungen russischen Emigranten in Paris; *Polet* (1939) erinnert stark an Turgenew und verarbeitet in modifizierter Form die inhaltliche Konstellation von *Pervaja ljubov'*; *Nočnye dorogi* (1939) gibt Einblicke in das Pariser Immigrantenmilieu aus der Perspektive eines Nacht-Taxifahrers. Dieser Roman ist Faina Lamzaki gewidmet und bezeichnenderweise ist er der einzige, in dem das emotionale Zentrum nicht eine Figur vom Typus der attraktiven, leicht hysterisch gezeichneten Klër bildet, sondern eine gütige ältere Freundin des Protagonisten.

Seit den 1930er Jahren entstanden daneben einige höchst eindrucksvolle Erzählungen, denen die Kritik zwar ein Fehlen von Handlung vorwarf, jedoch auch eine besondere stilistische Qualität attestierte. In diesen Erzählungen kommt die Bedeutung von Wahrnehmung und Emotion bei Gazdanov sehr deutlich zum Ausdruck, denn sie geben das Erleben der Protagonisten aus einer passiv-kontemplativen Haltung wieder und reflektieren dabei in sehr konkreter Form synästhetische Prozesse. Gleichsam als Reaktion auf eine Fülle an Sinneseindrücken spüren die Figuren ihren unspezifischen Gefühlsregungen nach, wobei sich die beiden Ebenen verschränken. Affektive und psychotische Erkrankungen scheinen einander zu bedingen, Gefühle werden physisch erfahren und die Protagonisten erleben kleinste Handlungsmomente gleichzeitig aus völlig unterschiedlichen Perspektiven, was zu widersprüchlichen emotionalen Reaktionen führt.

1 Im Folgenden zitiere ich die fünfbändige Gazdanov-Gesamtausgabe von 2009 unter einfacher Angabe von Bandnummer und Seitenzahl.

Der formal avancierteste Roman ist *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), der als einziger schon kurz nach dem Erscheinen in mehrere Fremdsprachen übersetzt wurde. Die bereits in früheren Texten vorliegenden Anzeichen eines Kriegstraumas des Protagonisten bilden hier das Zentrum. Wie ebenfalls bereits in *Nočnye dorogi* angekündigt und wenig später in *Vozvraščenie Buddy* (1949) noch deutlicher ausgeführt, enthält *Prizrak Aleksandra Vol'fa* eine Parallelhandlung aus dem Genre des Detektivromans, die emotionale Ereignisse als assoziative Beifügung symbolisch verdeutlicht.

Alle literarischen Texte Gazdanovs können als Analysen von Emotionen gelesen werden. In *Piligrimy* (1953) wird mit der Autismus-Thematik ein seit den Anfängen präsender Aspekt im Detail aufgerollt, was hier erstmals den Versuch des Protagonisten konkret werden lässt, seine emotionale Bindungslosigkeit zu überwinden. Diese Entwicklung vollzieht sich in der fürsorglichen Liebe zu einer Partnerin aus prekären Familienverhältnissen. Daran anschließend nimmt der Protagonist von *Probuždenie* (1965) eine Traumapatientin in seine Obhut. In der Unempfänglichkeit für Gefühle zeichnen sich symptomatische Analogien zwischen Autismus und Trauma ab, die in diesen Texten auch therapeutisch auf ähnliche Weise überwunden werden. Im letzten Roman, *Évelina i ee druž'ja* (1968), der die wesentlichen Themen von Gazdanovs Œuvre zusammenführt, bringt der Autor schließlich seine Überlegungen zu Ästhetik und Ethik miteinander in Einklang. Der Hauptfigur gelingt über die Verbindung von Kunst und Liebe sowohl ihre künstlerische Selbstverwirklichung als auch die menschliche Reifung mittels sozialer Anteilnahme.

Die poetologische Entwicklung von Gazdanovs Schaffen legt nahe, sein Œuvre anhand der Romane in drei Hauptphasen zu gliedern, denen auch die Erzählungen zuzuordnen sind. *Večer u Klér* und *Istorija odnogo putešestvija* bilden demnach die ‚frühe‘ Schaffensperiode; *Polet* und *Nočnye dorogi* kommt eine Sonderstellung zu – sie markieren einen Übergang von der ersten zur zweiten, ‚mittleren‘ Phase, die ihrerseits *Prizrak Aleksandra Vol'fa* und *Vozvraščenie Buddy* umfasst; die ‚späte‘ Schaffensperiode repräsentieren schließlich *Piligrimy*, *Probuždenie* und *Évelina i ee druž'ja*, wobei der letzte Roman wesentliche poetologische Merkmale aufweist, die bereits für die vorhergehenden Phasen charakteristisch sind.

1.2 Textimmanente Wahrnehmung: Forschungsvorhaben und ontologischer Standpunkt

Die vorliegende Arbeit widmet sich Sinneswahrnehmung und Emotion bei Gazdanov aus textimmanenter Perspektive. Unter Berücksichtigung interdisziplinärer Konzepte aus Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie und den Naturwissenschaften fragt sie nach der Systematik von deren motivischer Repräsentation, deren Wechselbeziehung sowie einem davon abzuleitenden Weltbild. Die Spezifik literarischer Repräsentation von Wahrnehmung gegenüber anderen Motiven besteht in ihrer Position an der Schnittstelle zwischen Subjekt, Raum und Zeit, wo die Dimensionen des Bachtin'schen Chronotopos zusammenlaufen. Dementsprechend spiegeln diese Motive spezifische Menschenbilder und ontologische Selbstverortungen des

Subjekts wider, die sich gut für die Verbindung mit den oben genannten interdisziplinären Konzepten eignen.

Die Untersuchung textimmanenter Motive im Kontext historisch-anthropologischer Kategorien verbindet die Ansätze von Michail Bachtin, Vladimir Propp und Aleksandra Okopień-Sławińska, welche die wichtigsten konzeptuellen Bezugspunkte für die vorliegende Arbeit darstellen. Die Qualität dieser Zugänge liegt darin, dass sie von psychologischen Zuschreibungen im Bereich der Produktionsästhetik wegführen und zugleich den Blick auf allgemeinere weltanschauliche Zusammenhänge sowie deren individuelle Spezifik freilegen.

Das zentrale Anliegen dieser Arbeit besteht darin, Sinneswahrnehmung und Emotion als Bestandteile der empirischen Realität im Sinne Kants zu untersuchen. An seine Sichtweise anknüpfend, werden beide als Mechanismen verstanden, die notwendigerweise jede Erfahrung strukturieren und dabei selbst meist unbewusst bleiben. Die Schwierigkeit, Wahrnehmungen an sich zu beschreiben, besteht darüber hinaus darin, dass sie stets an ein wahrnehmendes Subjekt gebunden sind und sich zugleich notwendigerweise auf ein Objekt innerhalb oder außerhalb dieses Subjekts beziehen, weshalb sie in einer reinen, isolierten Form nicht vorkommen. Sinnliche und emotionale Erfahrungen müssen folglich erst indirekt aus den perzipierten Inhalten rekonstruiert werden, wobei zusätzlich die Kategorien von Subjekt und Weltbild als Einheiten des Synkretismus Subjekt-Wahrnehmung-Weltbild ins Blickfeld rücken.

Ein Blick auf die Narratologie, die hier mit Wolf Schmid als Ontologie des Textes verstanden wird, zeigt, dass die Literatur eine geeignete Materialgrundlage für die Erforschung dieser Schnittstelle zwischen Subjekt und empirischer Realität darstellt. Seit den Anfängen dieser Disziplin wird – etwa von Käthe Friedemann – die These vertreten, dass jede Handlung erst im Erleben durch (mindestens) ein Bewusstsein eine Struktur erhält, durch die sie erzählbar wird – so fragmentiert diese auch sein mag. Gérard Genette formuliert die hier ebenfalls vertretene Annahme, dass Wahrnehmungen und Ordnungsprozesse ein intuitives Element literarischer Texte darstellen (vgl. Genette 2007: 277f.), das folglich nicht konstruiert ist, sondern aus der subjektiven Erfahrung von empirischer Realität und spezifischen Annahmen über diese entsteht.

Die Bezüge zur Psychoanalyse sind dem gewählten Forschungsfeld eingeschrieben. Ebenfalls ausgehend von den Versprechungen eines Individuums, untersucht sie dessen empirische Realität anhand wiederkehrender emotional geprägter Muster der Wahrnehmung, die dessen Denken Struktur verleihen und die subjektive Sicht auf erlebte Inhalte bestimmen. Stärker auf quantitativ erfassbare interindividuelle Erscheinungen bezogen, befassen sich Wahrnehmungs- und Emotionspsychologie mit ähnlichen Zusammenhängen und ergänzen das auf individuelle Aspekte fokussierte Feld der Psychoanalyse so um das Wissen über normative Erscheinungen. In Hinblick auf die textimmanente Untersuchung der empirischen Realität eines Autors erscheint es sinnvoll, beide an sich voneinander unabhängigen Ebenen – die individuellen Ordnungen und das Wissen um allgemeine Tendenzen – zu berücksichtigen, um sie kontrastiv miteinander abzugleichen und damit sowohl

Charakteristika von Wahrnehmung und Emotion an sich als auch deren autorspezifische Besonderheiten ins Sichtfeld zu rücken.

Neben dem Versuch, anhand der konkreten im Textkorpus verankerten empirischen Realität allgemeine Annahmen über Beschaffenheit und Funktionsweise von Wahrnehmung und Gefühlen sowie über diesbezügliche Spezifika im Denken des konkreten Autors abzuleiten, stellt die Arbeit zweitens die Frage nach den sich daraus ergebenden Konsequenzen für das Konzept von Subjekt und Weltbild. Diese beiden Kategorien liegen interdisziplinär näher bei Philosophie und Naturwissenschaften als bei der Psychologie. Die Schwierigkeit der entsprechenden Modelle besteht darin, dass sowohl die Welt als auch das Subjekt die empirische Realität zwar bedingen, selbst jedoch, wenn man Wittgensteins Beobachtung im *Tractatus logico-philosophicus* (1921 bzw. 1933) folgt, außerhalb von ihr liegen.

- 5.632 Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt.
5.633 [...] [N]ichts *am Gesichtsfeld* läßt darauf schließen, daß es von einem Auge gesehen wird.
[...]
5.634 [K]ein Teil unserer Erfahrung [ist] auch a priori [...].
Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein.
Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein.
Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori. (Wittgenstein 2006: 68)

Als Konsequenz daraus wendet sich die Analyse auch hier bewusst subjektiven Kategorien zu und fragt danach, auf welche Subjektvorstellung und auf welches Weltbild die in der empirischen Realität verankerten Zusammenhänge hindeuten. Methodisch bedeutet dies abermals den Abgleich zwischen spezifischen Strukturen und ontologischen Annahmen im Umfeld von Philosophie und Naturwissenschaften, um daraus historisch geprägte und autorspezifische Vorstellungen abzuleiten und in ihrem Verhältnis zueinander zu betrachten.

Die Textanalyse geht von wiederkehrenden Motiven in Gazdanovs Œuvre aus, von denen sich allgemeine, autorspezifisch mitgeprägte Konzepte von Sinneswahrnehmung und Emotion sowie von Subjekt und Weltbild ableiten lassen. Auf die Narratologie rückbezogen, sind diese Einheiten daher jeweils auf Ebene des abstrakten Autors (N3) zu verorten, die nach Okopień-Sławińska und Schmid ontologisch an der Schnittstelle zwischen Textwelt und realer Welt steht und das Bild eines Urhebers zeichnet, das indexikalisch auf den Autor verweist, jedoch keine Schlüsse auf diesen erlaubt.

Die Motivauswahl folgt Genettes Konzept eines ‚offenen Strukturalismus‘ (vgl. Genette 2007: 423f.), was bedeutet, dass sie in enger Bezugnahme auf das Textmaterial getroffen wird. Bestehende Typologien aus den genannten Referenzdisziplinen, prototypische Wahrnehmungen und Emotionen sowie etablierte Weltbilder im Umfeld und außerhalb des Schaffenskontextes bilden lediglich einen Anhaltspunkt und werden an den empirischen Bedarf adaptiert. Weder für die im Theoriefeld präsentierten Konzepte noch für die Auswahl der in die Analyse aufgenommenen Ausprägungen wird ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben, die ein offener

Strukturalismus auch gar nicht anstrebt. Die gewählten Kategorien versprechen dennoch sowohl für die Analyse textimmanenter Wahrnehmung an sich als auch für deren Vorliegen in Gazdanovs Werk repräsentative Ergebnisse und eröffnen Anknüpfungspunkte für die Rekonstruktion von Wechselbezügen zwischen Welt- und Menschenbild, Gefühlsempfinden und Wahrnehmung.

1.3 Textimmanente Wahrnehmung und der ‚*emotional turn*‘ in der Literaturwissenschaft

Wie im Vorwort angesprochen, stehen Fragestellung und Herangehensweise der vorliegenden Arbeit aufgrund ihres starken Interesses an der Sinneswahrnehmung sowie ihres Verständnisses von sinnlicher und emotionaler Erfahrung als außer- bzw. vorsprachlicher Kategorie, die sie textimmanent ontologisch zu fassen versucht, nicht in so engem Zusammenhang mit den literaturwissenschaftlichen Forschungen im Rahmen des ‚*emotional turn*‘, wie ihr Name vermuten lassen könnte. Dennoch bilden die sich in diesem Kontext nun seit fünfundzwanzig Jahren abzeichnenden Entwicklungen einen Teil ihres wissenschaftsgeschichtlichen Entstehungskontextes, der im Folgenden skizziert werden soll.

In der Einleitung des Handbuchs *Literatur & Emotion* (2016) verorten Martin von Koppenfels und Cornelia Zumbusch die literaturwissenschaftliche Forschung im Zeichen des ‚*emotional turn*‘ als Analyse von sprachlich vermittelter Emotion.

Der Beitrag der Literaturwissenschaft zur Theorie der Emotionen kann nur darin bestehen, die sprachliche und vor allem die textuelle Vermitteltheit menschlicher Emotionen zu verstehen. Denn literarische Texte sind all dies: Spielformen, Laboratorien, Reflexionsmedien sprachlich vermittelter Emotion. (Koppenfels 2016: 17)

Dieser Eingrenzung entsprechend, wurden Emotionen in der jüngeren Forschungstradition um den ‚*emotional turn*‘ zum einen auf sprachlicher Ebene als eine rhetorische Form und ästhetisch konstruierte Kategorie untersucht; so etwa in dem von Susanne Knaller und Rita Rieger herausgegebenen Sammelband *Ästhetische Emotion* (2016). Zum anderen öffnete sich die Literaturwissenschaft unter Überwindung der traditionellen Textzentriertheit für Fragen der Rezeptions- und Produktionsästhetik; dies hängt sicherlich damit zusammen, dass in den Anfängen der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung die Hermeneutik im Sinne einer ‚Einfühlungslehre‘ eine wichtige Rolle spielte. (vgl. Müller-Tamm 2016: 83–99; Weber-Guskar 2009) In ähnlicher Form untersucht Sylvia Sasse das Phänomen der ‚Gefühlsübertragung‘ als produktions- und rezeptionsästhetischen Prozess zwischen Autor und Leser in Lev Tolstoj's philosophischem Denken, das sich auch textimmanent in seiner literarischen Poetik widerspiegelt, (vgl. Sasse 2016: 481–495) sowie Judith Kasper Trauma und Affektabspaltung in der Holocaust-Literatur. (Kasper 2016: 498–511) Vergleichbare Fragestellungen behandeln außerdem die Beiträge in dem von Susanne Knaller, Sabine Schönfellner, Gudrun Tockner und mir herausgegebenen Sammelband *Writing Emotions* (2017).

In Letzterem verfolgen die Beiträge von Vera Nünning zu Emotionsdarstellung und deren rezeptiver Wirkung sowie von Anna Ovaska zur autobiografischen Auseinandersetzung mit Depressionen Ansätze einer Verbindung zwischen textimmanenten Repräsentationen von Emotionen und extratextuellen Komponenten, wobei sie zumindest im Bereich der textimmanenten Phänomene aus einem ähnlichen Blickwinkel argumentieren wie die vorliegende Arbeit in Abschnitt VI zum Verhältnis von Subjekt und Weltbild. Ähnliche Bezüge finden sich zu Sylvia Sasses Beispielen für die textuelle Repräsentation von Tolstojs Philosophie der ‚Gefühlsübertragung‘ sowie zu Robert Stockhammers Auseinandersetzung mit dem Phänomen der ‚Einfühlung‘ bei J. M. Coetzee. (vgl. Stockhammer 2016: 512–528) Aktuelle und anschauliche Analysen zu prototypischen Gefühlen in Literatur und Kultur bietet auch der Sammelband *Große Gefühle* (2007) von Ottmar Ette und Gertrud Lehner. Wenngleich ohne explizit vorgebrachte einschlägige theoretische Intention, behandeln diese Analysen Schlüsselkonzepte von autorspezifischen philosophischen Weltbildern, die im Grenzbereich der Interferenz zwischen Sinneswahrnehmung und Emotion zu verorten sind.

Bedeutsam ist außerdem die mit Judith Kaspers Artikel bereits erwähnte literaturwissenschaftliche Forschung zu Traumata. Mit besonderer Relevanz auch für den vorliegenden posttraumatischen Kontext des Kriegstraumas nähert sich die Literatur solchen Grenzerfahrungen häufig anhand mimetischer Darstellungen des traumatischen Erlebens und erzeugt fragmentierte Texte mit brüchiger Zeitstruktur. Die im Rahmen des Forschungskreises *Empathie – Tabu – Übersetzung* in Halle und Heidelberg entstandenen Sammelbände *Empathie im Umgang mit dem Tabu(bruch). Kommunikative und narrative Strategien* (2014) sowie *Zerreißproben: Trauma – Tabu – EmpathieHürden* (2017) führen das Potenzial von Interdisziplinarität in diesem Bereich eindrücklich vor Augen; u.a. Literaturwissenschaftler, Psychologen und Mediziner nähern sich hier ähnlichen Themen jeweils aus dem Blickwinkel ihrer eigenen Disziplin.

Während rhetorische und ästhetische Besonderheiten textimmanenter Emotionen in der vorliegenden Studie zugunsten ihrer produktionsästhetisch scheinbar weniger bewusst reflektierten vorsprachlichen Merkmale vernachlässigt werden, was aufgrund der gewählten textimmanenten Perspektive auch für rezeptions- und produktionsästhetische Kategorien gilt, die AutorInnen und LeserInnen einschließen würden, erscheint die Berücksichtigung soziologischer Aspekte zumindest wegen der vordergründigen theoretischen Auseinandersetzung mit den Ansätzen der Warschauer StrukturalistInnen-Gruppe eher angebracht. Wie literarische Texte befassen sich Soziologie, Ethnologie und Kultursemiotik, so Schamma Schahadat, mit konstruierten Emotionen – ob und welche emotionalen Muster angeboren oder sozial konstruiert sind, wird dabei ebenfalls diskutiert.

Und die Literaturwissenschaft, die für literarische Emotionen seit jeher auf das Affektrepertoire der Rhetorik zurückgreift, befasst sich ohnehin nicht mit natürlichen, sondern immer bereits codierten Gefühlen. (Schahadat 2016: 122) Soziologische, ethnologische und auch historische Emotionsstudien [...] haben ganz ähnliche

Erkenntnisinteressen wie die Literaturwissenschaft auch: All diese Disziplinen wollen herausfinden, wie Emotionen konstruiert, codiert und funktionalisiert werden, wobei sie den Schwerpunkt auf die kulturelle beziehungsweise ästhetische Verankerung oder auch ‚Gemachtheit‘, wie es im russischen Formalismus heißen würde, legen. Es geht um emotionales Management, um emotionale Gemeinschaften (Rosenwein), um die Codierung und den sozialen Sinnhorizont von Gefühlen; Gefühle werden als sinn- und ordnungsstiftend (Hochschild) begriffen oder aber auch als Ordnungsbedrohung (Illouz) beziehungsweise als ästhetisch-emotionaler Freiraum (Wegmann). Dabei sind gerade in einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft die soziologischen und ethnologischen Theorien von eminenter Bedeutung, denn sie legen nicht nur die (kulturelle) Konstruktion von Emotionen frei, sondern auch ihre historische Instabilität [...]. (ebd. 138)

In einigen globalen weltanschaulichen Ausgangspunkten liegen solche Überlegungen auch der vorliegenden Arbeit zugrunde; dies gilt etwa für das Verständnis von Gefühlen als sinn- und ordnungsstiftend, was den Grund dafür darstellt, dass sie sowohl als ordnungsbedrohend als auch als ästhetisch-emotionaler Freiraum erlebt werden können. Aufgrund des gewählten Fokus auf einem allgemein-anthropologischen Selbstverständnis und der phänomenologischen Herangehensweise steht in der vorliegenden Studie dabei allerdings nicht die Frage nach kulturspezifischen Aspekten im Zentrum, da dies ihren Rahmen sprengen würde. Die Analyse berücksichtigt Mechanismen der Sinnstiftung oder Bedrohung, da diese die emotionale Ambivalenz des Subjekts erklären können. Kulturelle Hintergründe werden hier in Form intertextueller Zusammenhänge mit den relevanten Nationalliteraturen – der russischen und der französischen – zumindest teilweise einbezogen.

Interdisziplinäre Verbindungen zu Psychoanalyse, Psychologie, Philosophie, Kulturwissenschaft, Geschichte, Ethik, Linguistik, Informatik und sogar Robotertechnologie (vgl. Schiewer 2014, Winko 2003) werden seit den Anfängen des ‚*emotional turn*‘ mit literaturwissenschaftlichen Fragestellungen verbunden. Es erscheint wenig verwunderlich, dass die meisten der daraus entstandenen Ansätze in sehr unterschiedliche Erkenntnisbereiche führen. So widmet sich etwa Katja Mellmanns Beitrag im *Handbuch Literatur & Emotionen* rezeptionsästhetischen Ansätzen und geht auf die dabei sinnvolle Nutzbarmachung der Methodik aus der empirischen Emotionsforschung für die Literaturwissenschaft ein. Die Autorin stützt sich auf Studien über neurologische Veränderungen während des Lesens und geht dabei auf primäre Empfindungen wie Lust, Empathie und Spannung ein (Mellmann 2016: 158–175), die im Folgenden aufgrund des textimmanenten Zugangs der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Aus der interdisziplinären Bewegung des ‚*emotional turn*‘ ergeben sich in umgekehrter Richtung auch Annäherungen zwischen ansonsten weniger eng verbundenen Disziplinen. Beispielsweise widmen sich die Beiträge in dem von Agnieszka Będkowska-Kopczyk und Heinrich Pfandl herausgegebenen linguistischen Sammelband *Phraseology and (naïve) psychology* (2017) psychophysischen Phänomenen, die sich in Redewendungen verankert finden. Sie beziehen sich auf außersprachliche

Konzepte und stehen dem Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit daher näher als manche emotionstheoretischen Weiterentwicklungen der Literaturwissenschaft.²

1.4 Aufbau der Arbeit

Seit Beginn der Gazdanov-Rezeption und -Forschung wurde auf die Bedeutung von Sinneswahrnehmung und Emotion hingewiesen. Die entsprechenden Ergebnisse bisheriger Analysen werden einleitend überblicksmäßig dargestellt. Anschließend verfolgt die Arbeit ein systematisches Vorgehen und widmet sich in jeweils drei Abschnitten theoretischen Grundlagen und analytischen Fragestellungen. Der Theorie- teil beginnt mit einer narratologischen Verortung der formalen Kategorien, darauf folgen eine Diskussion zentraler ontologischer Modelle aus Philosophie und Naturwissenschaften sowie eine Darstellung psychologischer und psychoanalytischer Zusammenhänge im Bereich von Sinneswahrnehmung und Emotion. In der Analyse von Gazdanovs Œuvre verbinden sich jeweils Elemente aus unterschiedlichen Theorie- teilen, um daran einschlägige motivisch repräsentierte Zusammenhänge in Figurenkonstellation, Wahrnehmung und Weltbild zu erschließen.

Der erste theoretische Abschnitt (Kap. I) nimmt eine Verortung des Gegenstands in der Narratologie vor. Da sich die Analyse jeweils mit Motiven befasst, werden diese zunächst als bildhafte Einheiten verstanden, die ein Moment der Wandlung implizieren. Daran anknüpfend erfolgt ihre ontologische Verortung im Textmaterial als Element der Handlung, das außerdem Träger der werkimmanenten Logik auf der Ebene des abstrakten Autors ist. Die ersten Entwürfe zu literaturontologischen Modellen wurden von der Warschauer StrukturalistInnengruppe aus einer historisch-soziologischen Perspektive erstellt, die einer späteren Rückbindung an interdisziplinäre Modelle konkrete Anknüpfungspunkte offenhielt. Von noch größerer Bedeutung für die vorliegende Fragestellung sind jedoch die hierfür herangezogenen philosophischen Ursprünge in den Arbeiten Michail Bachtins. Sein Blickwinkel auf das Motiv als Einheit, in der sich Subjekt, Raum und Zeit verbinden, und sein Versuch, hieraus jeweils ein Moment der ‚Wandlung‘ als spezifischer Form der ‚Menschwerdung‘ abzuleiten, bestimmen die Herangehensweise der Arbeit wesentlich. Einige Forschungsansätze behandeln, obwohl sie von ihren AutorInnen nicht direkt damit in Verbindung gebracht wurden, ähnliche Fragestellungen. Sie werden in diesem ersten Theorieabschnitt mit Bachtins besonders allgemein definiertem Konzept des Chronotopos zusammengeführt, um an diesem Aspekte zu betonen, die in der Analyse im Zentrum stehen, und zugleich die genuine Verbindung zwischen den Modellen aufzuzeigen. Hervorzuheben sind im Bereich des subjektzentrierten Blickwinkels die philologischen Ansätze von Propp und Greimas sowie jener Souriau, der stark mit anthropologischen Kategorien operiert. Maurons Versuch, ein

2 Besonders hervorzuheben ist darin der Beitrag von Agnieszka Będkowska-Kopczyk und Mirjam Fantur. In eine ähnliche Richtung weist auch die Studie *Emotionen im Spannungsfeld zwischen Körper und Kultur* (2010) von Petra Folkersma.

ähnliches Vorgehen als psychoanalytische Methode auszuarbeiten, verweist noch deutlicher auf das Potenzial der auch hier versuchten Verbindung zwischen textimmanenten Motiven und extratextuell definierten Modellen der Wahrnehmung. Wichtige Raumotive der Wandlung bestehen in der Grenzüberschreitung nach Lotman sowie in der Transgression nach Todorov. Von Interesse sind hier außerdem Doležels Ansatz zu möglichen Welten und Assmanns Arbeit zu Erinnerungsräumen. In Hinblick auf Motive der Zeitlichkeit bietet Genette die wichtigsten Impulse; während Zeit insgesamt seltener motivisch erfasst wurde, fallen in psychoanalytischen und philosophischen Ansätzen der Motivanalyse bei Freud, Jung, Fromm und Bachelard höchst unterschiedliche Annahmen über die in Bildelementen vorliegende Einschreibung von Zeitlichkeit ins Auge.

Im zweiten theoretischen Abschnitt (Kap. II) werden historische Weltbilder aus Philosophie, Psychoanalyse und den Naturwissenschaften vorgestellt. Gewählt wurden realitätsabbildende Modelle, die zentrale Eckpunkte im allgemeinen Welt- und Menschenverständnis markieren und bis heute aktuell geblieben sind. So ist etwa der seit der Antike anhand konkreter Sinnestäuschungen argumentierte Wahrnehmungsskeptizismus weiterhin nicht zu widerlegen. Die anthropomorphen Weltbilder, gegen die sich der Skeptizismus zu jener Zeit richtete, sind zwar längst nicht mehr zeitgemäß, als philosophische Modelle verdeutlichen sie jedoch Analogien, die nicht zufällig entdeckt und beschrieben wurden und Phänomene illustrieren, die in Bereichen wie der Synästhesie vorliegen bzw. zum Zweck etwa der psychoanalytischen Modellbildung nach Jung und Lacan bewusst in Gang gesetzt werden. Eine Gegenüberstellung neuzeitlicher Versuche, die Weltordnung und das Subjekt kognitiv zu erfassen, lässt die Subjektivität der empirischen Realität erkennen. Zugleich verdeutlicht der Rückbezug dieser Weltbilder auf andere Wissenschaftsdisziplinen, dass jeweils kontextspezifisch jedes von ihnen in gewissen Bereichen eine geeignete Vorlage der Modellbildung darstellt. Dasselbe gilt für die per se unvereinbaren Weltbilder von Mechanik und Quantenphysik, die einander dennoch ergänzen. Dass die zugänglicher erscheinende Perspektive des Subjekts auf sich selbst und seine direkte Umgebung ebenso ungewiss und schwer zu fassen ist wie Erkenntnisse über die Außenwelt, verdeutlichen die Weltbilder der Moderne: Die Phänomenologie wendet sich dem diskontinuierlichen Konglomerat der wahrnehmbaren Wirklichkeit zu und versucht dieses zu ordnen, das Vorliegen von Fremdbewusstsein steht plötzlich in Frage, ebenso wie die Gewissheit einer vollständigen Einsehbarkeit des Selbst aus der Innenperspektive. Da sich die für diese Probleme verantwortlichen Modelle einer Erschließung der subjektiven Wirklichkeit zuwenden, erhalten erstmals die Gefühle als strukturbestimmende Kategorie Gewicht. Sowohl Psychoanalyse als auch Kunsttheorie und Philosophie suchen nach Anhaltspunkten des Denkens, an denen sich das Individuum bei der Erfahrung von Selbst und Außenwelt orientiert. Auf diese Weise werden etwa in Jungs Archetypenlehre psychische Strukturen erschlossen; Kategorien wie Roland Barthes' *punctum* schaffen darüber hinaus Begrifflichkeiten für unspezifischere Formen emotionaler Brennpunkte in der Außenwelt, die die Aufmerksamkeit des Subjekts bündeln, weil sie Gefühle auslösen.

Der dritte theoretische Abschnitt (Kap. III) beschäftigt sich mit Entstehung und Wirken von Sinneswahrnehmung und Gefühlen im Subjekt und orientiert sich dabei primär an der Wahrnehmungspsychologie, deren naturwissenschaftliche Sichtweise durch Konzepte aus Psychoanalyse und Philosophie ergänzt wird. Zentral ist hier die Feststellung, dass sowohl sinnliche als auch emotionale Erfahrungen erstens auf der subjektiven Interpretation physiologischer Reaktionen sowie des situativen Kontextes beruhen und dass zweitens zwischen ihnen zahlreiche Interferenzen stattfinden. So können etwa vegetative Erregungszustände in Abhängigkeit von Umgebungssituation und emotionaler Grundbefindlichkeit variabel als Anstrengung, Überforderung, Angst, Ärger oder körperliche bzw. emotionale Anziehung empfunden werden. Eine physiologische Quelle für Interferenzen bietet die Synästhesie, d.h. die individuell vorliegende Verknüpfung von Sinneseindrücken und/oder Emotionen, die gemeinhin getrennten Konzepten zugeordnet werden. Die Kleinkindforschung nach Piaget hat gezeigt, dass Wahrnehmungen und Gefühle bei Neugeborenen wenig differenziert werden, da ihre Zuordnung zu getrennten Konzepten erst durch kognitive Prozesse erlernt werden muss. Mit individuellen Unterschieden im Rahmen dieser Aufspaltung wird das Entstehen von Synästhesie erklärt, in der Hinderk Emrich ein Indiz dafür erkennt, dass Wahrnehmung immer eine individuelle Prägung aufweist. Besonders die schwerpunktmäßig heterogenen philosophischen Modelle zu Emotionen deuten darauf hin, dass solche Einteilungen auch kulturhistorisch mitbestimmt sind. Die in diesem Kapitel beschriebenen prototypischen Sinneswahrnehmungen und Gefühle werden vor diesem Hintergrund als disziplinär und kulturell geprägte Konstrukte betrachtet. Das Wissen um eine generelle Offenheit dieser Konzepte ist fundamental, da es in Hinblick auf die Analyse die Sensibilität für allgemeine oder spezifische Interferenzen schärft. Konkrete Fälle eines Zusammenwirkens von sinnlicher und emotionaler Erfahrung liegen etwa bei Erinnerung vor, die stark durch Gefühle bestimmt wird, wie auch im Kontinuum zwischen Psychosomatik und psychischen Störungen. So weisen Schizophrenie und Autismus neben Spezifika im Bereich der Wahrnehmung mit dem Negativismus auch eine affektive Komponente auf, während Traumata sowie Neurosen und Depressionen im Endstadium zu Halluzinationen führen können.

Der erste Analyseabschnitt (Kap. IV) widmet sich der prototypischen Figurenkonstellation in Gazdanovs Œuvre und bezieht sich dabei insbesondere auf Propps Konzept der funktionalen Handlungsträger. In Verbindung mit Greimas' Ansatz werden jeweils Bezüge zu anderen Figuren im System hergestellt, die, wie bei Souriau noch deutlicher wird, durch Gefühle definiert sind. Das daraus resultierende Weltbild bringt die typische Handlungskonstellation auf den Punkt, in der ein verträumter Protagonist sich nach einer für ihn unerreichbaren Frau sehnt, die er zu einer Idealfigur stilisiert, und dabei seinem Alter Ego begegnet, das als Widersacher auftritt. Die Konflikte einer scheinbar unmöglichen Begegnung sowie einer erfolglosen Flucht vor unterdrückten Komponenten des Selbst verweisen auf die innere Zerrissenheit von Gazdanovs Hauptfiguren, aus der sich in der Suche nach Identität eine umfassend subjektimmanent definierte Handlung entspinnt. Sowohl aus Eigen- als auch aus Fremdperspektive werden Gazdanovs Protagonisten als ‚seltsam‘

empfunden, sodass sich in Anlehnung an den *lišnij čelovek* ein Topos herausbildet, den man als *nenormal'nyj čelovek* bezeichnen kann. Durch eine Vertrauensbeziehung mit Zuhörerfiguren, die als väterlicher Freund oder sexuell nicht anziehende Freundin auftreten, kann die Konfliktsituation in späteren Texten aufgelöst werden. Während die bisher genannten Typen als funktionale Handlungsträger greifbar sind, ist die Darstellung der Nebenfiguren noch stärker schematisiert. Diese bilden für die genannten Zusammenhänge nicht mehr als die Andeutung eines im Hintergrund vorliegenden sozialen Umfelds. Zugleich zeichnen sich deutliche Bezüge zwischen dieser Umgebung und dem inneren Erleben der Hauptfiguren ab, was eine Interpretation der Nebenfiguren als Veräußerlichung innerer Komponenten der Protagonisten nahelegt. Eine besondere Auffälligkeit in Gazdanovs Darstellung von Charakteren liegt außerdem in der ausgeprägten Ähnlichkeit zwischen allen Figuren vor, die sowohl äußere Merkmale als auch emotionale Dispositionen betrifft. Dadurch bildet sich gewissermaßen ein Konflikt mit der Vorstellung von menschlicher Individualität heraus, der sich durch symmetrische Anordnungen in der Figurenkonstellation und das undifferenzierte Selbstkonzept der Protagonisten noch verschärft. Diese Merkmale vermitteln eine Nähe zum Autismus, was auch für die unspezifischen Gefühle der Protagonisten gilt sowie für deren Schwierigkeit, die Gefühle anderer Figuren zu bestimmen.

Im Anschluss daran werden im zweiten Analyseabschnitt (Kap. V) die Motive von Sinneswahrnehmungen und Emotionen untersucht. Wie sich zeigt, erzeugen vielseitige Synästhesien ein Netz aus textinternen Bezügen, das emotionale Komponenten einschließt. Aus den darin verankerten Interferenzen erklärt sich das Unvermögen von Gazdanovs Protagonisten, Gefühle zu erfassen. Betrachtet man die einzelnen Wahrnehmungsmodalitäten für sich, so wird in den Texten eine Vorherrschaft des Gesichtssinns deutlich. In diesen Bereich fallen eine ausgeprägte Detailwahrnehmung und das gute Bildgedächtnis der Hauptfiguren. In der Visualität laufen zudem strukturelle Aspekte zusammen – der besondere Hang zum Träumen und die Vermischung von realen Erlebnissen und Fantasien sowie eine synästhetische Verbindung zwischen Kunstobjekten oder abstrakten Raumumgebungen und emotionaler Erfahrung. Auch insgesamt reagieren die Protagonisten sensibel auf sinnliche Reize, was sich etwa bei Konfrontationen mit unangenehmen Gerüchen und Geschmäcken, aber auch in Situationen intimer Annäherungen zeigt. Häufig leiden sie an Tinnitus oder anderen Sinnestäuschungen, die in fließendem Übergang zu Halluzinationen geschildert werden. Wichtige daraus resultierende Bedeutungskomplexe umfassen etwa die Verbindung zwischen einem starken Fokus auf der visuellen Wahrnehmung und dem Distanzbedürfnis der Figuren. Ihre Distanziertheit steht wiederum mit Bindungslosigkeit in Zusammenhang sowie mit der Schwierigkeit, zwischenmenschliche Gefühle zu empfinden. Starke Gefühlsreaktionen treten dagegen in nicht-sozialen Kontexten ein; sie werden durch Musik und andere ästhetische Eindrücke ausgelöst. Die Symptome der Gefühlsunzugänglichkeit in intimen Situationen präsentieren sich als Kontinuum zwischen sozialer Angst, Autismus, Trauma und Depression, wobei jeweils Verbindungen zu Spezifika der sinnlichen Wahrnehmung vorliegen, da etwa Autismus mit Synästhesie sowie

mit starker visueller Detailwahrnehmung korreliert, während Neurosen im Endstadium psychotische Symptome implizieren können.

Der letzte Analyseabschnitt (Kap. VI) widmet sich dem Verhältnis von Subjekt und Weltwahrnehmung. Sinneswahrnehmung und Emotion spiegeln bei Gazdanov das vom Lebensgefühl der Angst geprägte Weltbild des Existenzialismus wider, in dem Subjekt und Außenwelt als fragmentiert erscheinen. Die hohe Präsenz unkommentierter Wahrnehmungen führt in weiterer Folge dazu, dass jeweils die Hauptfigur ungewöhnlich stark ins Zentrum rückt. In Verbindung mit der symmetrischen Textgestaltung und der von den Protagonisten empfundenen Unzugänglichkeit anderer Menschen entsteht ein solipsistisches Weltbild. Das wichtigste Ziel, das die Hauptfiguren erst im Spätwerk des Autors erreichen, besteht darin, ihre innere Erstarrung zu überwinden, um Gefühle adäquat empfinden und ausdrücken zu können. In früheren Texten illustrieren schizophrene Konstellationen den Versuch der Annäherung an eine Fremdperspektive. Bei näherer Betrachtung erschließt sich die Figurenkonstellation auf dieser Basis als System von Gefühlsallegorien, deren mitunter schematisch erscheinende Gegenüberstellung deshalb von so großer Bedeutung ist, weil sie die analytische Auseinandersetzung mit Emotionen ermöglicht. Die Ähnlichkeit zwischen den Figuren erscheint als notwendige Grundlage für die Auslotung emotionaler Nuancen. Gefühle werden außerdem auf Bereiche der Außenwelt verlagert, die mit den Protagonisten in keiner engen Beziehung stehen. Als Weiterführung der allegorischen Figurensysteme spiegeln zufällig anwesende Unbekannte sowie unbelebte Aspekte der Außenwelt die emotionale Befindlichkeit der Protagonisten wider. Dieses Gefüge erinnert ontologisch an das Blockuniversum als vierdimensionalen Raum, womit die im Kontext der Quantenphysik notwendige Sichtweise gemeint ist, dass Raumzustände unterschiedlicher Zeitpunkte gleichzeitig nebeneinanderstehen. Die in diesem Weltbild verankerte Auflösung der Chronologie liegt den sich in den Texten auftuenden Paradoxa zugrunde. Von außen betrachtet, erscheinen die Handlungen der Texte dementsprechend als diskontinuierlich. Unter Berücksichtigung des starken subjektimmanenten Zentrums in den Gefühlen der Protagonisten zeigt sich jedoch eine schlüssige Kontinuität der Zusammenhänge.

Die wichtigsten Verbindungen zwischen Figurenkonstellation, sinnlicher und emotionaler Wahrnehmung sowie einem spezifischen Weltbild werden im Schlusskapitel zusammengeführt und vertieft. Dabei soll ihre systematische Wechselwirkung beleuchtet werden, um Ergebnisse zu diskutieren, die als potenziell in die Ausgangsdisziplinen rückführbar erscheinen.

2. Forschungsstand: Textimmanente Wahrnehmung bei Gazdanov

Nach der posthumen Wiederentdeckung Gazdanovs durch den ungarisch-amerikanischen Literaturwissenschaftler László Dienes, der 1982 eine erste Monografie über ihn verfasste (*Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov*),

folgte schrittweise die Reintegration dieses russischen Emigrationsautors in den literarischen Kanon. Seit mittlerweile ca. zwanzig Jahren erscheinen in Russland regelmäßig wissenschaftliche Aufsätze zu Gazdanov, darüber hinaus wurden ihm bereits einige Dissertationen, Monografien und Konferenzen³ gewidmet und auf die 1996 erschienene dreibändige Werkausgabe folgte 2009 eine fünfbändige. Obgleich Gazdanovs Wiederentdeckung im Westen erfolgte, ist die Forschungslage in Europa und Amerika bis heute überschaubar. Was die weiterführende Untersuchung zentraler Textmerkmale betrifft, blieb der Artikel von Frank Göbler (1999) über Zeit und Erinnerung in Gazdanovs erstem Roman zunächst ein Einzelfall. Seit wenigen Jahren werden Romane Gazdanovs ins Deutsche übersetzt, was als Indiz für ein wachsendes Interesse gewertet werden kann.⁴

Zumal sich das Forschungsvorhaben auf textimmanente Aspekte beschränkt, würden genauere biografische Ausführungen den Rahmen der Arbeit sprengen. Es sei stattdessen auf die biografische Sekundärliteratur verwiesen sowie auf einschlägige Artikel, die sich mit einzelnen, teilweise sehr kurzen Stationen von Gazdanovs Leben in Sankt Petersburg, Charkov, auf der Krim, in Schumen, Konstantinopel, Paris und München sowie mit seinen Reisen nach Südfrankreich, Italien und New York befassen. Hier wird auf die ossetischen Wurzeln des Schriftstellers ebenso eingegangen wie auf sein durch Unsicherheiten und Brüche geprägtes Leben als Schüler, Soldat und Emigrant.⁵

Biografische Aspekte werden auch in Rekonstruktionen des kulturellen Umfelds des *nezamečennoe pokolenie* (der ‚unbemerkten Generation‘) und des *Russkij Monparnas* behandelt, da Gazdanov zu deren wichtigsten Vertretern zählt.⁶ Für viele biografische Arbeiten gilt es jedoch zu beachten, dass diese sich in hohem Maße auf das fiktionale Werk des Autors stützen, dem, wenngleich es autobiografische Züge trägt, keinesfalls ein direkter Realitätsbezug zuzuschreiben ist. Aufschlussreiche Hinweise zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion bietet der Artikel von T.V. Fremel' (2008), einer Nachfahrin von Gazdanovs großer Kindheitsliebe Tat'jana Paškova (genannt Njušečka oder Klër), die als Prototyp für die Titelheldin von *Večer u Klër* diente. Dieser Roman weist sicherlich die stärkste autobiografische Färbung in Gazdanovs Gesamtwerk auf. Anstelle direkter Analogien beruht die literarische Figur laut Fremel' jedoch auf der Überblendung zweier realer Frauen: Tat'jana Paškova verleihe Klër die wesentlichen Charakterzüge, während ihre soziale und

3 Vgl. Nečiporenko 1999.

4 Bisher liegen *Das Phantom des Alexander Wolf* (2012), *Ein Abend bei Claire* (2014), *Die Rückkehr des Buddha* (2016) und *Nächtliche Wege* (2018) vor.

5 Vgl. Manafova 2010, 2009a, 2009b; Azarov 2008; Bzarov 2008; Maliti 2008; Abacieva-de Narp 2005; Bzarov 2005; Gazdanova 2005; Orlova 2005a, 2005b, 2003; Serkov 2005; Cchovrebov 2003; Proskurina 2003; Fedjakin 1999.

6 Vgl. Rubins 1015; Šmarinova 2012; Smirnova 2012; Petrova 2010; Kibal'nik 2008; Manafova 2008; Mokrousov; 2008; Orlova 2008; Buslakova 2005; Okutjur'e 2005; Zemscoe 2005; Nečiporenko 2004; Podust 2003a, 2003b; Martynov 2009, 2001; Kondakov 2000; Šachovskaja 1975.

geografische Herkunft auf eine Tochter französischer Immigranten verweise. Einen ähnlich freien Umgang mit realen Gegebenheiten stellt die Autorin auch am Beispiel des Weißgardisten ‚Onkel Vitalij‘ fest, der nicht auf einen Onkel des Autors, sondern auf Tatʹjana Paškova's Vater zurückzuführen sei.

In poetologischer Hinsicht widmet sich ein Großteil der russischen Arbeiten Fragen der Genrebestimmung und Stilentwicklung⁷ sowie Gazdanovs Einordnung in die russische und europäische Literaturgeschichte. Vor diesen Hintergründen wurden sowohl intertextuelle Bezüge zu russischen und westeuropäischen AutorInnen⁸ als auch die Nähe zu philosophischen und religiösen Strömungen⁹ ausgiebig untersucht.

Der am häufigsten angestellte Vergleich betrifft Vladimir Nabokov, mit dem Gazdanov in der Anfangsphase seines Schaffens eine Art Dioskurenpaar bildete. Gazdanovs Erstlingsroman wurde zunächst sogar mehr Aufmerksamkeit zuteil als Nabokovs russischem Werk, ehe diesem mit dem Wechsel in die englische Sprache der Sprung in die Weltliteratur gelang. In *Tjaželyj dym* (1935) würdigt Nabokov seinen Rivalen, indem er *Večer u Klér* im Bücherregal eines Protagonisten platziert, während er ansonsten die gegenseitige Distanz wahrt. (vgl. Nikonenko 2008: 122) Gazdanovs spätere Texte wurden weiterhin beinahe ausschließlich in Emigrantenkreisen rezipiert und erhielten dort zunehmend schlechte Kritiken. Wie die autobiografisch gefärbten Erinnerungstexte *Večer u Klér* (1929) bzw. *Mašenka* (1926) und *Krug* (1936) zeigen, betreffen die Parallelen thematische und poetologische Aspekte, wobei der Transfer zwischen den Autoren in beide Richtungen verlief. Hiervon zeugen auch die vieldiskutierten Ähnlichkeiten zwischen der äußerst symmetrischen Romanhandlung von *Prizrak Aleksandra Volʹfa* (1947) und Nabokovs Schaffen, das sich durch eine besondere Strukturorientiertheit auszeichnet.¹⁰ Einen Unterschied zwischen den Autoren sieht Krasavčenko darin, dass in Nabokovs Poetik die Ästhetik vordergründig sei, während Gazdanov ethischen Fragen mehr Aufmerksamkeit schenke.¹¹

Wichtige poetologische Parallelen wurden zu Marcel Proust festgestellt, dessen *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) zur Zeit des Erscheinens von *Večer u Klér* in aller Munde war. Laut Gazdanovs eigenen Worten hat er die *Recherche* erst nach der Publikation seines Romans gelesen. Er spricht Proust nachträglich seine Anerkennung aus, bringt die spezifischen Stilmerkmale jedoch erst in seinem

7 Vgl. Kuznecova 2012, 2009; Šaburova 2011; Proskurina 2009; Poljaeva 2008; Semenova 2001; Berezin 2000; Kozinov 1999; Kabaloti 1998, 1996.

8 Vgl. Kibalʹnik 2011c, 2011d, 2006; Sivkova 2010; Bojarskij 2008; Čagin 2008; Fedjakin 2008; Nečiporenko 2008; Popov 2008; Rubins 2008; Gassieva 2007; Babičeva 2002; Proskurina 2001; Syrovatko 2000b.

9 Vgl. Balʹzamo 2005; Martynov 2005, 2000b; Saprykin 2000.

10 Vgl. Kibalʹnik 2011b, 2003b; Šulʹman 2000.

11 Vgl. Krasavčenko 2009: 242; Rudakov 2000.

letzten Roman *Évelina i ee druž'ja* (1968) erneut zur Anwendung.¹² Die Analogien betreffen einerseits das inhaltliche Bestreben, eine verlorene Vergangenheit durch Erinnern und Schreiben vor Vergessen und Sinnlosigkeit zu bewahren. Noch weit-aus offensichtlicher sind zudem poetologische Ähnlichkeiten, wie die für Proust typischen, für das Russische jedoch unüblichen ausufernd langen Sätze¹³ sowie die durch sie generierten assoziativen Bezüge und die im erinnernden Subjekt kondensierte Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Lebensabschnitte.¹⁴

Gazdanov gilt als der ‚russische Camus‘. (vgl. z.B. Nikonenko 2000) Seine welt-anschauliche Nähe zum Existenzialismus sowie insbesondere zu Albert Camus‘ wichtigsten Texten *L'Étranger* und *Le Mythe de Sisyphe* – beide erschienen 1942 – ist deutlich erkennbar und prägt in Gazdanovs mittlerer Schaffensperiode die Romane *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) und *Vozvraščenie Buddy* (1949) sowie in Einzelaspekten sein gesamtes späteres Romanwerk.¹⁵ Die Analogien werden in Motiven wie Hitze, soziale Isolation und Gerichtsprozesse ohne Aussicht auf Freispruch deutlich und betreffen inhaltlich besonders die Frage nach dem Sinn des Lebens sowie in späteren Texten die zunehmend differenzierte Auseinandersetzung mit ethischen Fragen. Im Bereich des Existenzialismus¹⁶ wird Gazdanov des Weiteren eine besondere Nähe zur Philosophie Martin Heideggers zugeschrieben. Dies betrifft insbesondere dessen Definition des Lebens als ein Zum-Tod-Sein, denn der Tod begleitet alle Texte Gazdanovs als ständiger Referenzpunkt.¹⁷ Die meisten Existenzialisten sind darüber hinaus im Umfeld der Phänomenologie zu verorten und ihr Ausgangspunkt in der Welt undifferenzierter Wahrnehmungen steht zu Gazdanovs Texten in besonderem Zusammenhang, in denen es die logischen Bezüge aus umfangreichen deskriptiven Passagen herauszufiltern gilt.

Weitere Arbeiten widmen sich den Bezügen zur klassischen Philosophiegeschichte.¹⁸ Dass Gazdanovs Hauptfiguren häufig ihr diesbezügliches Interesse bekunden, scheint allerdings eher eine allgemeine Vorliebe für abstraktes Denken zu illustrieren als konkrete Bezüge zu den philosophischen Inhalten herzustellen. Ähnliches gilt für den Buddhismus, der weniger als religiöses Glaubenssystem in die Texte integriert wird denn als philosophisches System, mit dem transgressive Wahrnehmungen assoziiert werden: Trancezustände, Auflösungen der Hier-Jetzt-Ich-Origo, Sinnestäuschungen oder besonders emotionale Momente des Kunsterlebens.

12 Irina D'jakonova bezeichnet diesen Roman in ihrer Dissertation als „Metaroman“, da in ihm zahlreiche inhaltliche, stukturelle und motivische Elemente der bisherigen Texte erneut aufgegriffen und verbunden werden. Vgl. D'jakonova 2003: 9.

13 Von Proust unabhängig untersuchte auch Gajbarjan (2008) die Spezifik von Gazdanovs Stil; die Besonderheiten in Gazdanovs Sprachverwendung betreffen auch den Bereich der Lexik. Vgl. Jandl 2017b.

14 Vgl. Nikonenko 2009: 18; Cchovrebov 2004.

15 Vgl. Jandl 2014; Martynov 2000a; Matveeva 2001.

16 Vgl. Kibal'nik 2003a.

17 Vgl. Šaburova 2000; Semenova 2001: 529.

18 Vgl. Martynov 2008.

Eine biografische Inspirationsquelle für einschlägige Motive bot außerdem Gazdanovs Freundschaft mit dem buddhistischen russischen Dichter Aleksandr Ginger. Gazdanov selbst wird in der Sekundärliteratur als Deist dargestellt, der jede institutionalisierte Form der Glaubensausübung zurückwies.¹⁹

Obgleich sich die Forschung hauptsächlich auf die bisher genannten Bereiche konzentriert, stellen Sinne und Emotionen seit den Anfängen von Gazdanovs Schaffen eine Kernkategorie in der literaturkritischen Rezeption seiner Arbeit dar. Wenig nachvollziehbare Handlungsbezüge bzw. ein Zurücktreten der Handlung hinter Schilderungen subjektiver Sinneseindrücke werden hier ebenso festgestellt wie ein Übermaß an Emotionalität. Für die poetologische Einordnung dieser formalen Besonderheit erscheint der Begriff der ‚sujetlosen Prosa‘ passend; Frank Göbler verwendet diesen exemplarisch für die Klassifizierung von *Večer u Klér*. (Göbler 1999: 83)

Weniger sachlich wurde der Diskurs um diese Merkmale dagegen unter Gazdanovs Zeitgenossen geführt, wo sich die Euphorie der einen und die Ablehnung der anderen Kritiker die Waage halten.

Итак, с самого начала были найдены слова: *ни о чем*. И этот упрек (или комплимент?) будет повторяться то Ходасевичем, то Адамовичем из рецензии в рецензию. (Nikonenko 2009: 24)

Meist bleibt es nicht bei der objektiven Erfassung stilistischer Besonderheiten dieses Autors. Die festgestellten Merkmale werden häufig als Grundlage für höchst emotional vorgetragene Wertungen herangezogen. Zu Beginn sind diese überwiegend positiv, ab dem zweiten Roman, *Istorija odnogo putešestvija* (1934), fallen sie jedoch deutlich negativ aus. Inhaltlich zutreffend wird hier festgestellt, dass der Text keine zusammenhängende Handlung aufweise, sondern einzelne novellenhafte Episoden unverbunden aneinanderreihe.

„История одного путешествия“ – это рассказ о путешествии молодого человека, ровесника автора, близкого ему по духу и жизненному и душевному опыту, в глубь своих чувств и ощущений. [...] Рецензенты упрекали автора в том, что в романе нет стержня, что он рассыпается на новеллы об отдельных героях [...], что все эти новеллы органически не связаны между собой. (ebd. 28)

Die suggerierte Nähe des Protagonisten zur Persönlichkeit seines Autors, dessen Weltwahrnehmung und emotionale Konstitution in den genannten Merkmalen zum Ausdruck kämen, ist in der frühen Gazdanov-Rezeption allgegenwärtig. Ungeachtet der Fragwürdigkeit solcher Zuschreibungen scheinen Sinne und Emotionen tatsächlich einen Bereich zu eröffnen, in dem Parallelen zwischen der Erfahrungswelt eines Autors und einer literarisch vermittelten Weltsicht stärker gegeben sind als in anderen. Laut einem Zeitgenossen des Autors scheint dies in Gazdanovs Fall zuzutreffen. Analog zu seiner Persönlichkeit zeige das Weltbild der Texte demnach

¹⁹ Vgl. Sorokina 2008; Dar’jalova 2000.

eine auf das passive Subjekt einströmende Erfahrungswelt aus unzähligen Details, in der wenig differenzierende Abgrenzungen vorgenommen werden. Solche Abgrenzungen dienen ansonsten dazu, eine spezifische Handlung zu isolieren und erkennbar zu machen. Bei Gazdanov jedoch tritt das räumliche Nebeneinander einer langfristigen Präsenz gleichzeitiger Inhalte an die Stelle zeitlicher Entwicklungen.

Но ,событий' в книге мало, центр рассказа не в них, а в углубленных мироощущениях рассказчика, юноши несколько странного, который ,не обладал способностью немедленно реагировать на происходящее' (существенное свойство самого Газданова; каждое событие воспринималось и запечатлевалось в памяти не просто как данность, реальность, но одновременно как материал для будущего художественного произведения; обладая феноменальной памятью, он спустя десятилетия воспроизводил облик людей, каких когда-то знал, с необычайной точностью деталей [...] [...]. (Osorgin 1930; zit.n.: Nikonenko 2009: 17)

Die spezifische Darstellung von Wahrnehmungen und Gefühlen bildet zudem jenes Merkmal, das László Dienes im Rahmen von Gazdanovs Wiederentdeckung auf diesen Autor aufmerksam werden ließ. Dieser schreibt Gazdanovs Prosa eine außergewöhnliche synästhetische Qualität zu.

Достаточно было прочесть несколько страниц – и сразу становилось ясно: здесь звучит музыка, язык звенит, светится, даже пахнет (как о том не раз писал Адамович), это настоящее искусство слова – не эксперимент, не опыты, а достижения, причем небывалые, экстраординарные. Новый голос звучал так прозрачно, с такой невероятной легкостью и кажущейся простотой [...]. (Dienes 2009: 4)

Fasziniert vom Stil des Autors, betont Dienes in der Einleitung zu seiner Gazdanov-Bibliografie die Sensualität von dessen Texten und verweist auf eine frappierende Spannung zwischen starken Emotionen und einer klaren, einfachen Sprache.

La suggestivité d'une telle prose vient de sa qualité sensuelle: elle nous porte directement à l'essence des choses en nous évoquant leur aspect sensuel et matériel. Nous sommes faits pour expérimenter physiquement, sentir, toucher; c'est une forme d'art biologique, physiologique, où perception, intuition, contemplation intellectuelle s'effectuent par, grâce à l'aspect sensuel des chose. [...] Le fait le plus frappant du style de Gazdanov est constitué cependant par la tension résolue entra, d'une part, une intensité d'émotions très fortes, c'est-à-dire son ,subtexte', et d'autre part la réserve classique, la clarté et la simplicité de sa langue limpide et aisée. (Dienes 1982: 12)

Bereits in seiner Monografie (engl. 1982) thematisiert Dienes weitere einschlägige Besonderheiten und kommt dabei zu dem Schluss, dass die Innenwelt der Protagonisten (Dienes vertritt die Annahme, dass dies auch auf den Autor zutrefte) wenig strukturiert sei. Er spricht von einem ,vorrationalen' Stadium bzw. von einem Geisteszustand, in dem die Grenzen der logischen Weltwahrnehmung bereits überschritten seien, und konstatiert damit eine Erfahrungswelt, die an jene im frühen

Kindesalter oder an die von Psychotikern erinnert.²⁰ Die ungefilterten Gefühle stünden so im Mittelpunkt der Weltwahrnehmung und als Folge davon würden Sichtweisen und Handlungsinitiativen dem Wirkungsfeld der Instinkte angenähert.

У Газданова действительно наблюдается ‚недостаточная поляризация внутренней жизни‘, как говорит Бейдле, потому что он еще не достиг (или уже прошел) поляризации – состояние, при котором возникают полюса. Он на самом деле ‚видит только посредством чувств‘, потому что имеет дело с дорациональной и пострациональной жизнью человеческой души. Для него радость и печаль представляют собой метафизические сущности – радость как таковую – для души и ощущений. Действительно, сложно иметь дело с такого рода мышлением, в особенности потому, что это даже не мышление в обычном смысле слова: это дологическое, дорациональное, главным образом – эмоциональное, инстинктивное, чувственное отношение к миру, в свете которого интеллектуальные концепции не выдерживают испытания (и поэтому это еще, конечно, и постлогическая, пострациональная поза, которую можно принять, только убедившись в непостоянстве и легковесности всей рациональной мысли). (Dienes 1995: 157f.)

Aspekte dieser seit den Anfängen ausgetragenen Diskussion um Sinne und Emotion als Kategorie, an der die Spezifik von Gazdanovs Weltansicht besonders deutlich wird, stehen auch in späteren Arbeiten zur Diskussion. Gerade umgekehrt konstatiert Nikonenko beim westlichen Leser eine mangelnde Sensibilität, mit der er das Unverständnis erklärt, auf das Gazdanovs Texte häufig stießen. Er spricht dabei von ‚emotionaler Stumpfsinnigkeit‘, die er als ‚psychiatrisches Syndrom‘ definiert, das auch äußerlich gesund erscheinende Menschen betreffen könne und das er als Phänomen der ‚westlichen‘ Welt im beginnenden 20. Jh. einordnet.

Существует и еще один важный момент, обуславливающий непонимание газдановской прозы: эмоциональная тупость. Эмоциональная тупость – это один из синдромов в психиатрии, однако он присущ не только определенным больным, но и многим людям, внешне вполне здоровым и тем не менее не способным воспринимать адекватно живую жизнь, ее радости, печали, тревоги, проблемы, движения человеческой души. Синдром эмоциональной тупости – характерное явление для западного мира XX столетия. Западного человека трудно удивить, расшевелить, взволновать, заставить переживать и сопереживать произведениям искусства, в которых воссоздается жизнь обыкновенного человека. (Nikonenko 2000: 198)

Ein Blick auf die russische Literatur lässt diese Einschätzung als westliches Spezifikum verwunderlich erscheinen, zumal ein ähnliches Phänomen gerade in Russland

20 Ausführlich zu ähnlichen Zusammenhängen in der Literatur von Romantik und Moderne vgl. Kap. I.2.2.

zu jener Zeit bereits seit einem Jahrhundert mit dem *lišnij čelovek* einen literarischen Topos begründet.

Gazdanovs Werk weist zahlreiche Bezüge zu Aleksandr Puškins *Evgenij Onegin* (1823–1830) auf, der bei ihm einen Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Kategorien der ‚Liebesbestimmung‘ und der ‚Liebesunfähigkeit‘ bildet.²¹ Ein weiteres daran anknüpfendes Spektrum eröffnen Motive aus Lev Tolstojs *Anna Karenina* (1877–1878)²², wo zum einen mit Karenin eine Figur mit autistischer Gefühlsprägung vorliegt und zum anderen mit Anna eine Heldin entworfen wird, die für Gazdanovs Frauenfiguren einen wichtigen Bezugspunkt darstellt. Mehrere Protagonistinnen tragen in seinen Texten den Vornamen Anna und repräsentieren wie die literarische Vorlage den Typus einer anzüglichen und zugleich unnahbaren Frauenfigur, die den männlichen Protagonisten unerfüllbarer Traum und schmerzhaftes Symbol des Versagens ist.²³

Einschlägige Impulse für die vorliegende Arbeit gehen darüber hinaus von Einzeltextanalysen aus, die sich mit Aspekten der Sinneswahrnehmung auseinandersetzen: Im Zentrum stehen hier, im Zeichen der starken phänomenologischen Prägung von Gazdanovs Texten, Visualität und Perspektive²⁴, Musik, Kunst und Synästhesie²⁵. In Hinblick auf die Frage nach dem literarischen Weltbild des Autors sind zudem Arbeiten von Bedeutung, die sich Aspekten zuwenden, welche die Wahrnehmung moderieren. Ausführliche Auseinandersetzungen erfolgten hier mit Erinnerung²⁶, Raum und Zeit²⁷, Bewegung²⁸, Subjekt, Identität, Personenkonstellation

21 Vgl. Jandl 2017a; Krasavčenko 2005, 2000; Göbler 1999: 83.

22 Eine ähnlich detaillierte Auseinandersetzung mit Narrativen aus *Anna Karenina*, die in mehreren Texten aufgegriffen und modifiziert werden, ist von Anton Čechov bekannt. (vgl. Emerson 1997: 131–132) Die beiden Autoren wählen dabei deutlich unterschiedliche Schwerpunkte, da Čechov sich satirisch der Ent-Idealisierung dieser *Femme fatale* widmet, während bei Gazdanov deutlich die Liebes(un)fähigkeit als ernsthaft reflektiertes, existenzielles Problem im Zentrum steht.

23 Hier liegt ein fließender Übergang zur ‚schönen Unbekannten‘ vor, die einen wichtigen Topos im Umfeld des Symbolismus bzw. der europäischen Moderne darstellt. Vgl. Jandl 2018.

24 Vgl. Syrovatka 2008, 2000a; Asmolova 2006; Dolinnaja 2006; Dar’jalova 2004; Cymbal 2000; Litvinova 2000; Stepanov 2000.

25 Vgl. Gajbarjan 2005; Fonova 2004; Orlova 2004.

26 Vgl. Uchova 2008; Šaburova 2005; Kuznecova 2008; Göbler 1999. Der Kontext der Emigration ist hier von Bedeutung, denn diese Zäsur teilt die Identität in zwei diskontinuierliche Einheiten, wobei die Erinnerung an die Identität vor der Emigration häufig – Prousts Madeleine vergleichbar – durch Objekte wiederbelebt und gebündelt wird. Vgl. Jandl 2016: 194–198.

27 Vgl. Proskurina 2010a, 2010b; Šarapova 2007; Matveeva 2005; Fedjakin 2000; Zverev 2000; Safronova 1998.

28 Vgl. Matveeva 2008; Tret’jakova 2008; Jablokov 2000; Fonova 2000.

und Doppelgängermotiven²⁹, Traumaerfahrung³⁰ sowie Handlungslogik und Postmodernismus³¹. Die unterschiedlichen Komponenten von Außenwelterfahrung und psychischen Ordnungen des Denkens hängen bei Gazdanov untrennbar zusammen, denn alle objektbezogenen Ereignisse werden laut E. Kuznecova in das Subjekt integriert, sodass jede äußere Erfahrung zu einer inneren transformiert wird.

На сюжетном уровне следует отметить перенесение центра повествования с внешнего на внутреннее, с объекта на рефлексию субъекта и предметом изображения становится субъективное сознание персонажа. (Kuznecova 2010: 80)

Dies gilt für das soziale Umfeld autobiografisch grundierter Figuren ebenso wie für gewissermaßen arbiträre Nebenfiguren, die als Akteure der Kriminalhandlung auftreten, die Gazdanov in viele seiner Texte als Spannungselement integriert. Rosemarie Tietze spricht daher treffend von ‚Seelenkrimis‘ (vgl. Tietze 2016: 217) und dem entspricht bereits Kuraevs Reflexion über das phänomenologische Figurenkonzept bei Gazdanov, das er als ‚Transformation von Energien‘ charakterisiert.

Есть лишь трансформация отдельных энергий, элементов личности. (Kuraev 1994: 51)

Diese Ansicht teilt etwa Kabaloti, der hinzufügt, dass die heterogenen Bestrebungen sehr konzise in einem Standpunkt zusammenlaufen und damit ein ‚Bild des Autors‘ konstruieren.

Но при этом неоспоримо и то, что он всегда тяготеет к синтезу, к синтетическому совмещению, усложненности точки зрения и, следовательно, образа автора. (Kabaloti 1998: 309)

Von Relevanz für die vorliegende Arbeit sind auch Auseinandersetzungen mit Schlüsselmotiven, die in Gazdanovs Texten zu Symbolen eines Lebensabschnitts oder Lebensgefühls werden und den Figuren archetypische Ankerpunkte für ihr Denken verleihen.³² Hervorzuheben ist hier die Dissertation von Evgenij Machan'kov (2015 in Charkov eingereicht), in welcher der Autor ausgewählte Motive aus Gazdanovs Erzählungen zu Systemen ordnet und daraus Rückschlüsse auf das Weltbild des abstrakten Autors ableitet.

Die bisherige Forschung zeigt, dass Sinne und Emotionen für die Erschließung von Gazdanovs Poetik eine Schlüsselkategorie darstellen. Gerade in diesem Bereich werden besondere Formen und Motive sichtbar, die einerseits für die literarische und

29 Vgl. Tietze 2012; Asmolova 2008; Mamaev 2008; Nikolaev 2008; Jablokov 2005; Tret'jakova 2004; Nečiporenko 2000; Rjabkova 2000; Trofimova 2000; Vysockaja 2008.

30 Vgl. Tret'jakova 2004: 149.

31 Vgl. Šaburova 2010; Kuznecova 2010; Berezin 2008; Poltavceva 2008; Šiškina 2008; Veretenova 2008; Kondakov 2005; D'jakonova 2003; Dmitrovskaja 2000; Kostjukov 2000.

32 Vgl. Šatin 2014; Kibal'nik 2011a; Semenova 2000; Trofimov 2000.

philosophische Emigrationsliteratur des *Russkij Monparnas* sowie für die Moderne typisch sind, doch zugleich bei keinem anderen Autor in ähnlicher Form vorzuliegen scheinen. An das hier vorgestellte Ausgangsmaterial anknüpfend, grenzt sich die vorliegende Arbeit zugleich in mehrerlei Hinsicht von diesem ab: Das Forschungsvorhaben ist textimmanent angelegt und behandelt Textmerkmale unabhängig von der Biografie des Autors. In werkübergreifender Analyse werden im Rahmen des gewählten Themenbereichs rekurrierende Motive aus dem Textmaterial abgeleitet und in ihrer Systematik erschlossen. Dementsprechend versteht sich das Vorhaben gemäß Vladimir Propp als empirisch. (vgl. Propp 1998: 217) Ebenfalls mit Propp und den AutorInnen der Warschauer Gruppe werden die Ergebnisse zu kulturwissenschaftlichen Konzepten aus Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie und den Naturwissenschaften in Beziehung gesetzt, um aufzuzeigen, dass die Motive nicht vorwiegend oder ausschließlich konstruiert sind, sondern teilweise auf Vorlagen beruhen, die im allgemeinen anthropologischen Selbstverständnis verankert sind. (vgl. Kap. I.1.3) Ungeachtet der strengen Abgrenzung von biografischen und persönlichen Angaben zu Gazdanov wird die Darstellung von Sinneseindrücken und Emotionen in dieser werkübergreifenden Analyse als wesentliches Merkmal des abstrakten Autors verstanden, das als textuelle Kategorie folglich in indirektem Bezug zu einem Urheber steht. (vgl. Kap. I.1.2) In wesentlichem Unterschied zu vielen bestehenden Arbeiten werden die empirisch-systematischen Ergebnisse jedoch weder auf diesen Urheber rückbezogen noch als Grundlage wertender Beurteilung betrachtet.

Theorieteil: Wahrnehmung in der textimmanenten Motivanalyse

I. Narratologische Ausgangspunkte: Wahrnehmung im Weltbild literarischer Texte

Motive von Sinneswahrnehmung und Emotion beinhalten sowohl thematische als auch strukturelle Komponenten. Sie illustrieren Situationen, in denen ein Subjekt eine sinnliche oder emotionale Erfahrung macht oder zu einer Erkenntnis gelangt. Damit rücken sie Vorgänge in den Vordergrund, die der Handlung und dem Erzählen fortwährend implizit eingeschrieben sind. Motive expliziten Erlebens betreffen im literarischen Text in erster Linie die Figurenebene. Ihre strukturelle Besonderheit besteht darin, dass sie diese in ein konkretes Verhältnis zu Raum und Zeit setzen und damit eine spezifische Gerichtetheit ihrer Entwicklung bzw., mit Bachtin gesprochen, ihrer ‚Menschwerdung‘ im Text illustrieren. Motive von Sinneswahrnehmung und Emotion sind damit direkt im Zentrum von Bachtins Chronotopos zu verorten und markieren an der Schnittstelle zwischen Subjekt, Raum und Zeit innere und äußere Aspekte, welche die Handlungsdynamik der Texte bestimmen.

In diesem ersten theoretischen Abschnitt werden die Analysekategorien zunächst narratologisch verortet. Im Zentrum steht dabei die Frage nach der Modalität von Bezügen zwischen textimmanenten Motiven und extratextuellen Kategorien. Im zweiten Schritt wird Bachtins Chronotopos zu anderen literaturwissenschaftlichen und interdisziplinären Ansätzen der Motivanalyse in Verbindung gesetzt, um strukturelle Aspekte und weltanschauliche Basiskonzepte für die Analyse vorzubereiten.

1. Narratologie als Ontologie des Textes in Hinblick auf Motive der Wahrnehmung

Zunächst gilt es, Sinneswahrnehmung und Emotion als textimmanenten Forschungsgegenstand zu verorten. Den Ausgangspunkt dafür bildet die mit Wolf Schmid als ‚Ontologie des Textes‘ verstandene Narratologie. Viele Modelle dieser Disziplin entstanden im Einflussbereich zahlreicher AutorInnen, durch die sie auch kontinuierlich modifiziert und weiterentwickelt wurden, was zu einer umfangreichen und heterogenen Begrifflichkeit führte. Im Sinne der Einheitlichkeit wird daher im Folgenden, wo nicht anders vermerkt, Schmid's Terminologie aus *Elemente der Narratologie* (2014, russ. Erstaufl. *Narratologija* 2003) verwendet. Die Wahl dieser Begriffsgrundlage wurde aufgrund der hier ausführlich belegten historischen Begriffsevolution getroffen, die systematische Zusammenhänge mit den Begrifflichkeiten anderer Theoretiker einschließt. Dass parallele Terminologien sowohl unter Rückbezug auf den jeweiligen Entstehungskontext als auch anhand zahlreicher von unterschiedlicher Seite vorgebrachter Für- und Gegenargumente diskutiert werden, erleichtert wesentlich die weiterführende Erschließung von Zusammenhängen in den für den vorliegenden Kontext relevanten Bereichen.

1.1 Motivanalyse

Den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Motivanalyse bilden auf Basis inhaltlicher Kriterien ausgewählte kleinste Einheiten des Sujets, die weitgehend unabhängig von der Fabel betrachtet werden. Die Termini ‚Fabel‘, als Material der Handlung in ihrer abstrakten Ganzheit, und ‚Sujet‘, als deren konkrete, künstlerisch konstruierte Ausformung, werden hier in der gebräuchlichsten Definition nach Viktor Šklovskij verwendet.³³ Dass diese Begriffe im Zuge ihrer Rezeption von diversen Autoren auf unterschiedliche Weise erschlossen und in den dabei formulierten Begriffsbestimmungen sogar umgekehrt definiert wurden³⁴ ist für den vorliegenden Kontext nicht von vorrangiger Bedeutung. Wichtig ist hier vielmehr die mit der Einführung dieser Opposition indirekt verbundene phänomenologische Konzeptualisierung des Motivs als kleinster Sinneinheit, an der die Konstruktion der Sujetfürgung analytisch festgemacht werden kann. Bei der semantisch und chronologisch flexiblen Einheit des Motivs handelt es sich daher nicht primär um narrative, sondern um deskriptive Einheiten. Aleksandr Veselovskij definiert den Motivbegriff in *Istoričeskaja poëtika* (1940) wie folgt:

Под мотивом я разумею формулу, отвечающую, на первых порах, общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закрепляющую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности. Признак мотива – его образный одночленный схематизм. (Veselovskij 1940: 494; zit.n.: Lotman 1970: 280f.)

Die hier erwähnte semantische und bildhafte Abgeschlossenheit stellt seit jeher ein wichtiges Kriterium des Motivbegriffs dar.³⁵ Als zentral für den vorliegenden Kontext wird außerdem die Tradierung von Motiven in der Literatur, bzw. ihre Übertragung aus der Kulturgeschichte, erachtet. (vgl. Tamarčenko 2004: 54–55)

Aufgrund ihres hohen anthropologischen Stellenwerts und ihrer oft jahrhundertelangen Tradition zeichnen sich Motive durch wiederholtes Auftreten aus. Innerhalb von Einzeltexten bilden Motiv-Wiederholungen die Grundlage von Leitmotiven: Durch Koppelung an unterschiedliche Handlungskontexte setzt das entsprechende Sujet-Segment diese zueinander in Verbindung und synthetisiert so den Gesamttext. Dieser Prozess der Rekombination eines Motivs mit unterschiedlichen anderen Motiven impliziert außerdem dessen kontinuierliche Veränderung und

33 Ausführlich zum Verhältnis von Motiv und Sujet bei Veselovskij und Šklovskij siehe Hansen-Löve 1996 [1978]: 238–242. Ausführlich zu Fabel und Sujet bei Viktor Šklovskij in den wichtigsten Quellentexten siehe Schmid 2009: 15–46.

34 Ausführlich zu unterschiedlichen historischen Definitionen dieser sowie konzeptuell verwandter Begriffe bei verschiedenen AutorInnen siehe Schmid 2014: 205–222 sowie ders. 2008: 1–45.

35 Ausführlich zur Genese des Motiv-Begriffs mit Schwerpunkt auf russischen Theoretikern siehe Machan'kov 2015: 28–48. Hier werden semantisch äußerst heterogene Verwendungen dieses Begriffs einander gegenübergestellt.

Umwertung. (vgl. Gasparov 1993: 30)³⁶ Dasselbe Prinzip ist auch im Rahmen der Tradierung literarischer Stoffe wirksam, wo ebenfalls jede Wiederaufnahme eines Motivs dessen Rekontextualisierung bedeutet: Es kommt sowohl zur Einschreibung des neuen Kontextes in die Motiv-Tradition als auch zur Veränderung des Motivs durch den neuen Kontext. (vgl. Assmann 2010: 280)

An Veselovskijs Motiv-Definition anknüpfend, bezeichnet Jurij Lotman diese kleinste Einheit des Sujets in *Struktura chudožestvennogo teksta* (1970) als ‚Ereignis‘ (*sobytie*). (vgl. Lotman 1970: 280f.) In der vorliegenden Arbeit wird begrifflich die Bezeichnung ‚Motiv‘ beibehalten, da sie den interdisziplinären Konzepten, mit denen diese strukturalistisch-semiotische Einheit in direkter Beziehung gesehen wird, besser zu entsprechen scheint. Eine solche Verbindung wird insbesondere zu Carl Gustav Jungs Archetypen angestrebt, die dieser als archaische ‚Motive der Wandlung‘ versteht. (vgl. Kap. II.2.3) Gerade in Hinblick auf diese konzeptuelle Verschränkung ist Lotmans Definition jedoch sehr gewinnbringend.

Что же представляет собой событие как единица сюжетосложения? *Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля.* (ebd. 282)

Offensichtlich impliziert auch Lotmans Motiv-Begriff per definitionem eine durch diese kleinste Einheit des Sujets ausgedrückte ‚Wandlung‘. Mit der starken Orientierung seiner Überlegungen am Sujet beruft sich Lotman auf Viktor Šklovskijs und Boris Tomaševskijs Arbeiten zu Fabula und Sujet³⁷, die er als Grundlage für die strukturelle Konzeptualisierung dieser Einheit heranzieht. Im Gegensatz zu Šklovskij verwirft er dabei jedoch nicht die bei Veselovskij im Zentrum stehende bildhaft-inhaltliche Dimension der Motiv-Einheit. (vgl. ebd.)

Interferenzen zwischen Deskription und Narration, wie sie in Lotmans und Jungs Definitionen vorliegen – die das Motiv als bildhaftes Moment verstehen, das eine Veränderung ausdrückt –, stellen auch für die klassische Narratologie keinen Widerspruch dar.

Schon die Darstellung einer Ausgangs- oder Endsituation kommt nicht ohne ein Minimum von Beschreibung aus. Und umgekehrt kann eine Deskription durchaus narrative Momente benutzen, um eine Situation zu veranschaulichen, um die es letztlich geht. (Schmid 2014: 6)

36 Dies entspricht dem Konzept der ‚künstlerischen Synonymie‘, mit welchem Jurij Lotman am Beispiel von Parallelismen in der Lyrik das auf andere Strukturebenen generalisierbare Wirken von Äquivalenzen in literarischen Texten beschreibt: Durch ‚unvollständige Äquivalenz‘ werden die an die wiederholte Sinneinheit gekoppelten ungleichen Elemente zu Synonymen verbunden. (vgl. Lotman 1970: 167 sowie ders. 1996: 95)

37 Vgl. Šklovskij 1925: 50; Tomaševskij 1925: 137.

Lotmans Motiv-Begriff (des ‚Ereignisses‘) geht über den mikrotextuellen Kontext, in dem er hier eingeführt wurde, hinaus. Denn parallel zu dieser ‚kleinsten Sujeteinheit‘ steht das Sujet selbst, welches Lotman ebenfalls als eine Grenzüberschreitung versteht.

Сюжет – ‚революционный элемент‘ по отношению к ‚картине мира‘. Если толковать сюжет как развернутое событие – переход через семантический рубеж, то тогда станет очевидной обратимость сюжетов: преодоление одной и той же границы в пределах одного и того же семантического поля может быть развернуто в две сюжетные цепочки противоположной направленности. (Lotman 1970: 288)

Sowohl das ‚Ereignis‘ als auch das ‚Sujet‘ sind Motive in dem Sinne, dass es sich um außersprachliche Einheiten handelt, um abstrakt-bildhafte Konzepte, die in jedem konkreten Fall erst durch ihre Versprachlichung eine eindeutige Festlegung erfahren.

Сюжет даже в пределах данного уровня дает тексту лишь типовое решение: для определенной картины мира и определенного структурного уровня существует единственный сюжет. Но в реальном тексте он проявляется лишь как некоторое структурное ожидание, которое может выполняться или не выполняться. (ebd. 289)

Lotmans transgressive Anwendung seines (jeweils unterschiedlich bezeichneten) Motiv-Konzepts auf Strukturebenen unterschiedlicher Größenordnung erklärt, warum er auch Vladimir Propps funktional bestimmte Figuren aus *Morfologija volšebnoj skazki* (1928) unter den Grundlagen für diesen Motiv-Begriff nennt. (vgl. ebd. 282)

Das Repertoire der in *Struktura chudožestvennogo teksta* beispielhaft entworfenen Motiv-Einheiten lässt eine strukturelle Nähe zu Michail Bachtins Konzept des Chronotopos erkennen, denn ebenso wie Bachtin nimmt Lotman die als gerichtete Einheit betrachtete Verschränkung von Subjekt-Raum-Zeit zum Ausgangspunkt, um auf Mikro- und Makroebene Sujet-Einheiten zu isolieren, die jeweils eine dieser Kategorien in ein Verhältnis zu den verbliebenen setzen. (vgl. Kap. I.2.2)

1.2 Ontologie des Textes

Analog zur philosophischen Ontologie muss jeder Textanalyse eine Auseinandersetzung mit der Beschaffenheit des Analysematerials vorausgehen. Mit der Erforschung der Struktur der Texte und der Definition der darin relevanten Größen als Basis aller Erkenntnisse beschäftigt sich in der Literaturwissenschaft die Narratologie. Wahrnehmung bildet hier wie dort seit den Anfängen eine zentrale Größe, da die Vorstellung von der Beschaffenheit einer Welt, d.h. das Weltbild, immer mit der impliziten Vorstellung einer Instanz oder Größe gedacht wird, aus deren Bewusstsein dieses Weltbild resultiert. Wolf Schmid verweist hier auf Käthe Friedemanns *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), wo die Autorin dieser frühen Erzähltheorie ein solches Weltbild von Kant ableitet.

Er [der Erzähler] symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. (Friedemann 1965: 26)

Da das ‚Sein-an-sich‘ der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich ist, implizieren ontologische Systeme in jedem Fall subjektive Annahmen über die Beschaffenheit und Beziehung von Subjekt und Welt. Für den Fall, dass hier unterschiedliche Annahmen als Voraussetzung gewählt werden, bedeutet dies, dass bei heterogenen Resultaten in der darauf aufbauenden Argumentation keine Position die andere widerlegen kann, da beide Argumente auf willkürlichen Größen gründen.³⁸

In der Narratologie gilt zunächst die strenge Trennung zwischen textimmanenten und textexternen Größen. Zweitere betreffen den konkreten Autor (als Produzent von Literatur auf N4 sowie als umfassende historische Persönlichkeit auf N5) und werden als Untersuchungsgegenstand der Narratologie ausgeschlossen. Für die Analyse textimmanenter Instanzen wurden, je nach Forschungsinteresse, unterschiedliche ontologische Ebenen als existent bzw. relevant definiert. Im *Modell der Kommunikationsebenen* nach Wolf Schmid und anderen³⁹ werden drei textimmanente Ebenen angenommen: Die ‚erzählte Welt‘ (N1) umfasst alle konkreten Inhalte der Handlung, darunter auch die Figuren, die ‚dargestellte Welt‘ (N2) umfasst darüber hinaus auch den Erzählakt und den fiktiven Erzähler, das ‚literarische Werk‘ verweist auf Basis dieser beiden ersten Ebenen zusätzlich auf den abstrakten Autor (das Autorbewusstsein im Text, N3). (vgl. Schmid 2014: 46)

Der Charakteristik dieser drei Ebenen soll im Folgenden anhand von Gérard Genettes abweichender ontologischer Einteilung von Erzähltexten auf den Grund gegangen werden. Es gilt dabei nicht, die Weltbilder epistemologisch gegeneinander aufzuwiegen, was auf Ebene der Ontologie, wie erwähnt, nicht als sinnvoll erachtet wird. Anhand der Kontrastposition dieser ebenfalls sehr einflussreichen narratologischen Theorie soll die Beschaffenheit der im *Modell der Kommunikationsebenen* vorgeschlagenen textimmanenten Ebenen sowie der Reichweite der auf ihnen stattfindenden Wahrnehmung offengelegt werden. Genette betrachtet seit *Discours du récit* (1972) nur zwei textimmanente Ebenen als genuine Gegenstände der Narratologie: Figuren- (N1) und Erzählebene (N2). Wie er in *Nouveau discours du récit* (1983) darlegt, zieht er die ontologische Grenze zwischen den verbliebenen Ebenen von Erzähler und konkretem Autor anders: Subjektive Rückschlüsse auf die Präsenz eines Autors verortet Genette außerhalb des Textes; erzählerische Besonderheiten ordnet er dem fiktiven Erzähler (N2) zu, wodurch er die fehlende Ebene des abstrakten Autors insgesamt als abgedeckt betrachtet. (vgl. Genette 2007b: 404–422)

38 Der hier in der Narratologie – als Ontologie der Texte – zu verzeichnende Fall ist in derselben Form des Öfteren in der Philosophie anzutreffen. Vgl. dazu Kap. II.1.2 zu den *Abhandlungen über den menschlichen Verstand* von Locke, Leibniz und Hume.

39 Dazu ausführlich siehe: Okopień-Sławińska 1975a [1969], Fieguth 1973, Kahrmann 1986: 45f.

Neben dem ‚Fehlen‘ des abstrakten Autors thematisiert die Kritik außerdem Genettes geringes Interesse für die Figurenebene. Beides verweist, wie Genette auch selbst festhält, in erster Linie auf sein Forschungsinteresse, das hauptsächlich dem Erzähler – den er auch als ‚Stimme‘ (*voix*) bezeichnet – bzw. dem vermittelnden Niveau (N2) gilt. Thematische, ideologische und andere inhaltliche Aspekte schließt er aus seiner Analyse aus: „[...] *Discours du récit* porte sur le *discours* narratif et non sur ses *objets*.“ (vgl. ebd. 404) Sein Interesse liegt auf textimmanenten Relationen, auf zumeist räumlichen, zeitlichen und perspektivischen Konstellationen. Hinsichtlich des Erzählers differenziert er so u.a. zwischen ‚heterodiegetisch‘ (wenn der Erzähler nicht als Figur der Handlung auftritt), ‚homodiegetisch‘ (wenn dieser selbst auch handelnde Figur ist), ‚autodiegetisch‘ (wenn es sich um die Hauptfigur handelt), und ‚metadiegetisch‘ (wenn es sich um den Erzähler innerhalb einer Binnenhandlung handelt).⁴⁰ (vgl. ebd. 236–243) Diese Einteilung ist ontologisch grundlegend, da es bei homodiegetischen und autodiegetischen Erzählern ein ‚erzählendes‘ (N2) und ein ‚erlebendes‘ Ich (N1) zu unterscheiden gilt. (vgl. u.a. Spitzer 1928: 471) Bei heterodiegetischen Erzählern liegt eine solche Verbindung nicht vor. In Analogie zum erlebenden Ich ist jedoch häufig eine ‚Reflektorfigur‘ festzumachen, aus deren Perspektive erzählt wird.

Das erlebende Ich und die Reflektorfigur sind, wie daneben auch die übrigen Figuren, in der vorliegenden Motivanalyse im thematischen Bereich der Wahrnehmung von großer Bedeutung, da es sich um motivimmanente Instanzen handelt – sie sind jeweils die ‚Wahrnehmenden‘. Aus denselben Gründen, die Genettes geringes Interesse an der Figurenebene (N1) motivieren (vgl. Genette 2007: 404), steht diese im Fall der vorliegenden Arbeit im Vordergrund. Als bloßer Effekt des narrativen Diskurses sind die Figuren und die ihrer Wahrnehmung zuzuordnenden Inhalte nicht primär struktureller, sondern deskriptiv-motivischer Natur.

Ähnliches gilt für den abstrakten Autor (hier als ‚implizierter Autor‘ bezeichnet), den Genette letztendlich nicht als Kategorie verwirft, sondern lediglich als narrative Instanz sowie als Gegenstand seines Forschungsinteresses.⁴¹ Als Vorstellung vom

40 Schmid schlägt die Terminologie ‚nicht-diegetisch‘ (für ‚heterodiegetisch‘) und ‚diegetisch‘ (für ‚homo-‘ und ‚autodiegetisch‘) sowie die konkrete Benennung durch ‚primär‘, ‚sekundär‘, ‚tertiär‘ (für ‚metadiegetische‘ Erzähler) vor. (vgl. Schmid 2014: 83)

41 „Ma position sur l’*auteur impliqué* reste donc, en un sens, négative pour l’essentiel. Mais je la dirais volontiers, en un autre sens, essentiellement positive. Tout dépend en effet du statut que l’on veut attribuer à cette notion. Si l’on signifie par l’a qu’au-delà du narrateur (même extradiégétique) et par divers indices, ponctuel ou globaux, le texte narratif, comme tout autre, induit une certaine *idée* (ce terme est à tout prendre préférable à ‚image‘, et i l’est grand temps de le lui substituer) *de l’auteur*, on signifie une évidence que je ne puis qu’admettre, et même revendiquer, et *en ce sens* j’adhère volontiers à la formule de Bronzwaer: ‚Le champ d la théorie narrative [je dirais plus prudemment: de la poétique] exclut l’auteur réel, mais inclut l’auteur impliqué. L’auteur impliqué, c’est tout ce que le texte nous donne à connaître de l’auteur, et pas plus que tout autre lecteur le poéticien ne doit le négliger. Mais si l’on veut ériger

Autor auf Basis von dessen Text verstanden, betrachtet er ihn als evident. Dieses von Genette geteilte Konzept des abstrakten Autors als im Text verankertes und rezeptionsästhetisch generiertes Bild (bzw. Vorstellung) von einem Autor entspricht im Übrigen auch Schmid's Definition.

Was für jede beliebige sprachliche Äußerung, ja für jedes Kulturprodukt gilt, kann auch auf das literarische Werk als Ganzes bezogen werden. In ihm drückt sich mit Hilfe von Symptomen, indizialen Zeichen der Urheber aus. Das Ergebnis dieses semiotischen Aktes ist allerdings nicht der konkrete Autor, sondern das Bild des Urhebers, wie er sich in seinen schöpferischen Akten zeigt. Dieses Bild, das eine zweifache, objektive und subjektive Grundlage hat, d.h. im Werk enthalten ist und durch den Leser rekonstruiert werden muss, nenne ich den *abstrakten* Autor [...]. (vgl. Schmid 2014: 48)

In reziproker Analogie zum Zusammenhang zwischen jeder Figur und einem durch sie jeweils generierten Weltbild (N1) lässt sich diese subjektive Vorstellung des abstrakten Autors als Weltbild des literarischen Werks (N3) denken, das auf einen anthropomorph definierten Blickwinkel – ein Subjekt – schließen lässt. Dementsprechend bezeichnete Aleksandra Okopień-Sławińska (1969) den abstrakten Autor als ‚Subjekt des Werkganzen‘. (vgl. Okopień-Sławińska 1975a: 145)

Mit der Subjekt-Welt-Beziehung auf Ebene N3 befasste sich außerdem Jurij Lotman in *Struktura chudožestvennogo teksta* (1970). In Anlehnung an die Filmtheorie entwirft er das Konzept des ‚Blickpunkts‘, der als untrennbare Einheit von Subjekt und Weltbild die anthropomorphen Merkmale auf der Makrostruktur eines Kunstwerks kondensiert.

Понятие ‚художественная точка зрения‘ раскрывается как отношение системы к своему субъекту [...]. Под ‚субъектом системы‘ (идеологической, стиливой и т. п.) мы подразумеваем сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста. [...] Центр этот – субъект поэтического текста – совмещается с личностью автора, становится ее лирическим двойником. [...] Однако редкий из элементов художественной структуры так непосредственно связан с общей задачей построения картины мира, как ‚точка зрения‘. Она непосредственно соотнесена с такими вопросами во вторичных моделирующих системах, как позиция создателя текста, проблема истинности и проблема личности. ‚Точка зрения‘ придает тексту определенную ориентированность относительно его субъекта [...]. Однако всякий текст вдвигнут в некоторую внетекстовую структуру, самый абстрактный уровень которой можно определить как ‚тип мировоззрения‘, ‚картина мира‘ или ‚модель культуры‘ [...]. (Lotman 1970: 320–322)

cette idée de l'auteur en ‚instance narrative‘, je n'en suis plus, tenant toujours qu'il ne faut pas les multiplier sans nécessité [...]. Il y a dans le récit, ou plutôt derrière ou devant lui, quelqu'un qui raconte, c'est le narrateur.“ (Genette 2007b: 416)

Lotman betrachtet diesen Blickpunkt der Makroebene des Textes in Analogie zur Figurenebene, wo er auch jeder Einzelfigur einen Blickpunkt, d.h. eine mit ihr untrennbar verbundene Weltanschauung, zuspricht. (vgl. ebd. 322)

Während, wie die bisherigen Erläuterungen zeigen sollten, Figuren- (N1) und Werkebene (N3) in breitem Konsens zwischen unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen als anthropomorphes Konstrukt gedacht werden, wurde in Zusammenhang mit Genettes Interessensfokus auf den Erzähler bereits deutlich, dass hinsichtlich dieser Instanz strukturelle Aspekte meist im Vordergrund der Analyse stehen. Das einleitende Zitat Friedemanns deutet aber zumindest an, dass auch der Erzähler seit den Anfängen der Narratologie zumindest als Subjekt mit Bewusstsein gedacht wurde. Seine anthropomorphe Ausprägung gilt jedoch als im Vergleich zu jener der Figuren deutlich eingeschränkt und ist nicht in allen Erzählsituationen (auktorial, personal und neutral) überhaupt repräsentiert, wie Ansgar Nünning⁴² (1989) im Zuge seines Entwurfs der ‚Erzählerperspektive‘ festhält. Dieses Konzept zielt als Pendant zu der mit menschlichen Eigenschaften und Wertvorstellungen ausgestatteten Dramenfigur (N1) nämlich gerade auf die Erfassung jener anthropomorphen Aspekte des fiktiven Erzählers (N2) ab.⁴³

Trotz der Einschränkungen hinsichtlich der Rekonstruierbarkeit einer Erzählerperspektive stellt sie in allen Fällen einen konstitutiven Bestandteil eines narrativen Textes dar. Auch in Romanen, in denen die Vermittlungsinstanz auf der Ebene N2 nur als neutrales Erzählmedium faßbar ist, ist die fehlende Ausgestaltung einer übergeordneten Perspektive von interpretatorischer Bedeutung. [...] Da im ‚personalen Roman‘ kein expliziter Erzähler die Perspektiven der Figuren korreliert, stehen kontrastierende Figurenperspektiven unvermittelt nebeneinander. (Nünning 1989: 78)

Die Erzählerperspektive bildet neben der Figurenperspektive eine jener Basiskategorien, von denen er die ‚Perspektivenstruktur‘ ableitet.

‚Die Perspektivenstruktur narrativer Texte‘ konstituiert sich durch die Beziehungen aller Figurenperspektiven zueinander und durch deren Verhältnis zur Erzählerperspektive. Sie ergibt sich aus dem übergeordneten System von Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen allen Einzelperspektiven eines Textes [...]. Daher ist er [der Begriff ‚Perspektivenstruktur‘] – wie alle abstrakten Gesamtsysteme narrativer Texte – auf der übergeordneten Kommunikationsebene N3 anzusiedeln [...]. (ebd. 76f.)

Das formale Kriterium dieses nicht anthropomorph gedachten ‚übergeordneten Systems von Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen allen Einzelperspektiven eines Textes‘ (N3) beschreibt Nünning in weiterer Folge, analog zu geschlossenem und offenem Drama, als graduelle Aussage darüber, wie homogen Figuren- und Erzählerperspektiven auf eine einzige Werthaltung verweisen, bzw.

42 Nünning beruft sich hier auf Manfred Pfister 1974: 21f.

43 Genauer herausgearbeitet wurden diese subjektspezifischen deskriptiven Kategorien später gemeinsam mit Vera Nünning (2000).

wie ‚dialogisch‘ sie unterschiedliche Weltbilder vertreten. (vgl. ebd. 81–83) Schmid systematische Einordnung der ‚Perspektivenstruktur‘ in die Nachfolge des Bachtin’schen Dialogizitätskonzepts erscheint sinnvoll, da Bachtin ebenfalls anhand weltanschaulicher Positionen von Figuren- und Erzählerinstanzen nach der ideologischen Vielstimmigkeit des literarischen Werks fragt. (vgl. Schmid 2014: 118–120)

Michail Bachtins kulturphilosophisches Werk hatte Einfluss auf unterschiedliche Wissenschaftsdisziplinen – darunter Ästhetik (vgl. Kap. III.1.2) und Ethik – da sich in seinem Denken das Interesse für weltanschauliche Fragen mit jenem für Strukturbezüge verschränkt. Beides wurde in weiterer Folge isoliert und systematisch weitergedacht, woraus sich auch bedeutende Anstöße für die strukturalistische Textwissenschaft ergaben.

Die strukturalistische Bachtin-Rezeption wagte keine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Bachtin. Sie wertete lediglich seine stilistischen Untersuchungen zur erlebten Rede, zum Dialog und zum Chronotop für die Analyse des Textaufbaus literarischer Werke aus. Die „stilistologische“ Aneignung dieser Untersuchungen bei Ausblendung ihrer philosophischen Prämissen charakterisiert v.a. die Bachtin-Rezeption der 70er Jahre [...]. Als Beispiele dieser Rezeptionsrichtung seien genannt: Schmid 1973, Głowiński 1974, Drozda 1977, Hansen-Löve 1978 und Mc Hale 1978.⁴⁴ (Freise 1993: 39)

Besonders einflussreich war in diesem Kontext Bachtins Arbeit *Problemy poëтики Dostoevskogo* (1963), die sich der Qualität von Beziehungen zwischen Instanzen derselben bzw. unterschiedlicher ontologischer Ebenen im Roman widmet. Figurenebene, Erzählebene und der konkrete Autor werden so anhand struktureller und psychologisch-weltanschaulicher Aspekte zueinander in Beziehung gesetzt. Abgrenzungen zwischen diesen oft ineinanderfließenden Ebenen werden hier, wie zuvor bei Valentin Vološinov (1930), u.a. anhand formaler Aspekte wie der erlebten Rede aufgezeigt. Auf diese beiden Autoren beruft sich Aleksandra Okopień-Sławińska in ihrem Artikel *Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation* (1969 im polnischen Original, dt. 1975), wo sie ein Modell präsentiert, das dem *Modell der Kommunikationsebenen* bereits sehr nahekommt und in der Folge, etwa von Rolf Fieguth (1973 und 1975), in Einzelheiten noch verfeinert wird. Die Warschauer StrukturalistInnengruppe, der Okopień-Sławińska angehört, bewegt sich im „Grenzgebiet zwischen Historischer Poetik und Literatursoziologie“ (Fieguth 1975: 9). Aufgrund der interdisziplinären Verankerung in Linguistik, Kulturphilosophie und Literaturgeschichte werden die strukturellen Kategorien unter Rückbezug auf anthropologisches Wissen abgeleitet. Viele der späteren Diskussionen werden daher bereits hier an der Basis vorweggenommen.

Dies gilt etwa für die Frage nach der ‚Erzählerperspektive‘, denn in Okopień-Sławińskas Verständnis werden die strukturelle Verankerung und die psychische Disposition der Erzählerinstanz als Einheit gedacht. Der fiktive Erzähler wird so

44 Dieser Richtung ist auch Okopień-Sławińska (1969) zuzurechnen.

implizit anhand seiner Sprachverwendung deutlich, die auf ideologische Einstellungen sowie seine psychische und mentale Verfassung verweist.

Jede Sprachverwendung entspricht einer gesellschaftlichen Erfahrung. Eo ipso zeugt die implizierte metasprachliche Information über die Sprachverwendungsweisen in diesem Text von seinem Sender als dem Realisator einer bestimmten gesellschaftlichen Praxis. Diese Praxis umfaßt verschiedene sprachliche Verhaltensweisen, die es ermöglichen, den Status des Sprechers nicht nur in streng soziologischen, seine Milieu-, Berufs- und Klassenzugehörigkeit etc. bestimmten Termini zu identifizieren, sondern auch in allen möglichen anderen, die unterschiedlichen Gruppen von Sprachverwendern charakterisierenden Termini, z.B. in psychologischen Termini (das Sprechen nervöser, intelligenter, zerstreuter, apodiktischer Menschen) oder sogar in physiologischen (das Sprechen ermüderter, stotrender, betrunkenen, aphasischer Menschen etc.). (Okopień-Sławińska 1975a: 132f.)

Die in diesem exemplarischen Ausschnitt genannten Merkmale betreffen das seit den russischen Formalisten beforschte Phänomen des *Skaz*.⁴⁵ Okopień-Sławińska spricht in der Folge außerdem Phänomene an, die später unter dem Begriff des ‚unzuverlässigen Erzählers‘ (*unreliable narrator*) subsumiert werden,⁴⁶ da sich die Erzählerinstanz in dieser Konstellation offensichtlicher Nicht-Übereinstimmung zwischen erzählter Information (N2) und impliziten Informationen auf einer niedrigeren Ebene (N1) besonders klar abzeichnet. (vgl. ebd. 136)

Okopień-Sławińskas Motivation dafür, sich so ausführlich mit dem fiktiven Erzähler (N2) und seinen anthropomorphen Merkmalen auseinanderzusetzen, gilt einer möglichst klaren Konturierung des Subjekts des Werkganzen (N3), das ihr Hauptinteresse darstellt. Sie leitet diesen nicht personifiziert gedachten Sender außerdem (wie später Nünning) kontrastiv von Gattungen ohne fiktiven Erzähler ab, wo er einfacher zu isolieren ist: „dramatische Werke, lyrische Dialoge, neuerdings immer zahlreichere Romane und Erzählungen, ältere Briefromane“. (ebd. 139) Sich über die Vermittlung von Edward Balcerzan auf die in der englischen und russischen Tradition verankerten Konzepte des ‚implizierten Autors‘ (*implied author*, Booth 1961) bzw. des ‚Autorbildes im Text‘ (*obraz avtora*) berufend, möchte sie diesem einen begrenzteren und systematischeren Status verleihen. Dazu konstruiert sie den, wie bei Schmid, zweifach – textintern und textextern – definierten Sender, der mit dem realen Autor direkt verbunden ist, jedoch keine Aussage über diesen als historische Person erlaubt.⁴⁷ (vgl. ebd. 137)

45 Dazu ausführlich siehe: Schmid 2014: 152–163.

46 Dazu ausführlich siehe: Nünning 2013.

47 Wie Genette erwähnt, diente Booths englischer Begriff in erster Linie dazu, textimmanente Instanzen vom realen Autor abzugrenzen, und war insofern Teil eines (wie jenes von Genette) zweigliedrigen Schemas. (vgl. Genette 2007b: 407–416) Ähnlich ist Bachtins ontologisches Weltbild zu verstehen, in dem Figuren, Erzähler und der konkrete Autor berücksichtigt werden. Wie später Genette bezeichnet Bachtin sämtliche Funktionen, die im *Modell der Kommunikationsebenen* dem (nicht

Die implizierte metasprachliche Information verweist also auf einen Sender und Urheber der Aussage und chiffriert gleichzeitig in den Text sein Bild ein, dessen Porträtheit von den elementaren Anforderungen literarischer Kommunikation garantiert wird. Kein anderes im Text enthaltenes und durch eine thematisierte Information dargestelltes Bild eines Senders ist durch solche Garantien abgesichert und steht in so intimem Bezug zu seinem Modell. [...] Dieser Konstrukteur ist *vom Standpunkt des Werks* aus der einzige externe Sender, auf den der Text direkt hindeutet und der aus ihm ableitbar ist. [...] Seine Merkmale, die durch die Organisation des Werks impliziert sind, charakterisieren ihn ausschließlich als individualisierten Verwender aller im Text realisierten Regeln. *Vom Standpunkt des wirklichen Stroms literarischen Kommunizierens*, an dessen Beginn der *Autor* steht, also ein konkretes menschliches Individuum, ist jeder aus der kommunikativen Situation abgeleitete Regeldisponent nur die ‚spezifische Rolle des Autors, in die er im Verlauf des Schaffensprozesses hineinschlüpft‘. Ihm kommt das gesamte, ins Werk einchiffrierte metasprachliche Bewußtsein zu, das keineswegs mit dem wirklichen Bewußtsein des Autors identisch ist, da er – wie jeder Verwender einer Sprache – unabhängig davon spricht, ob er die in seiner eigenen Rede aktualisierten grammatischen Regeln formulieren kann. (ebd. 140f.)

Vergleicht man Genettes und Lotmans Forschungsinteressen vor dem Hintergrund des *Modells der Kommunikationsebenen*, so zeigt sich, dass in Zusammenhang mit einem verstärkten Interesse für den Erzähler (Genette) strukturelle Aspekte betont werden, während auf den Ebenen von Figuren und abstraktem Autor (Lotman) motivische Vorstellungen in den Vordergrund treten.

Ohne neue Kategorien einzuführen oder die durch etablierte Begriffe bezeichneten Konzepte zu verändern, was im Bereich der Narratologie mit höchst ungünstigen Auswirkungen auf die Begriffsklarheit und auf die wissenschaftliche Diskussion häufig gemacht wurde, ist das vorliegende Analysevorhaben wie folgt zu verorten: Das *Modell der Kommunikationsebenen* und alle drei darin enthaltenen textimmanenten Ebenen werden als ontologische Basis angenommen. Im Rahmen der Motivanalyse ist zunächst die Figurenebene (Figuren, inklusive des erzählten Ich des homodiegetischen Erzählers, N1) von Bedeutung, da hier die konkrete Repräsentation der zu untersuchenden Motive festzumachen ist. Die vorwiegend auf sprachlichen Verknüpfungen beruhende Erzählerebene (heterodiegetischer Erzähler und erzählendes Ich des homodiegetischen Erzählers, N2) wird hier gegenüber solchen bildhaft-außersprachlichen Vorstellungen vernachlässigt. Da die Motive jeweils in Hinblick auf ihre wiederholte Repräsentation und in ihrer Entwicklung betrachtet werden, lässt sich daraus auf ein Motiv-Verständnis auf Ebene des abstrakten Autors schließen. Es wird hier mit Willem Weststeijn von einem Bezug

personifizierten) abstrakten Autor zugeordnet werden, einfach als ‚Autor‘, wobei auch er sich wenig für den Autor als konkret-historische Person zu interessieren scheint, sondern vielmehr für dessen werkimmanent verankertes Weltbild, d.h. im Grunde für einen ähnlichen Bereich wie jenen, der später dem ‚abstrakten Autor‘ zugeordnet wird.

zwischen unterschiedlichen Werken eines Autors auf dieser Ebene (N3) ausgegangen, von einem Autorbild im Text, das über Einzeltexte hinweg nicht zwangsläufig homogen erscheint (vgl. Weststeijn 1984: 562; zit.n.: Schmid 2014: 57) und damit mögliche Entwicklungen in der Poetik erkennbar macht. Schmid schlägt hierfür den Begriff des ‚Euvre-Auteurs‘ vor. (vgl. ebd. 58)

1.3 Literatursoziologie und Wahrnehmung

Okopień-Sławińskas Modell zur literarischen Kommunikation entstand, wie erwähnt, vor dem Hintergrund der Warschauer Gruppe, wo interdisziplinär gedachte soziale Strukturen eine bedeutsame Rolle spielten. Dieser als ‚Literatursoziologie‘ bezeichnete Ansatz ist für den vorliegenden Kontext einer textimmanenten Motivanalyse, welche die Motive zu extratextuellen Entsprechungen in Bezug setzt, von äußerster Wichtigkeit, denn bereits hier wird konsequent textimmanentes Denken mit der Offenheit für extratextuelle Erscheinungen kombiniert. Kazimierz Bartoszyński fasst dies (1969) unter Bezug auf Okopień-Sławińskas Modell wie folgt zusammen:

Man kann also literarische Kommunikation von der syntagmatisch-kontextuellen Seite und vom Bezug des Textes auf das paradigmatisch-konventionale Gefüge aus betrachten. (Bartoszyński 1975: 154)

Die Forschungsbereiche der Literatursoziologie systematisiert Michał Głowiński in seinem Artikel *Literarische Gruppe und Poesiemodell* (1962) wie folgt:

Bei solchem Verständnis ihrer Problematik kommen der Soziologie des literarischen Lebens drei Problemkreise zu: 1. die Soziologie literarischer Institutionen, 2. die Soziologie des literarischen Bewußtseins, 3. die Soziologie des Funktionierens literarischer Werke in bestimmten Epochen und unter bestimmten Gruppen des Publikums. (Głowiński 1975: 46)

Für den vorliegenden Kontext relevant ist der zweite Punkt. Die ‚Soziologie des literarischen Bewusstseins‘ steht in enger thematischer Nähe zu den hier zu behandelnden Motiven im Umfeld der Wahrnehmung. In diesem später für Okopień-Sławińskas Modell wichtigen Aufsatz verfolgt bereits Głowiński das Ziel, auf Basis einer textimmanenten Analyse struktureller Aspekte eines literarischen Werks allgemeine, durch die Tradition entstandene Normen abzuleiten, die Aufschluss über dessen historischen Entstehungskontext und dessen gesellschaftliche Bedingungen geben können.

Die Soziologie des Werks ist die Beschreibung der Struktur des literarischen Werks [...] als eines Elements der Kommunikation zwischen einem Autor und seinen Empfängern (und zwar mit wahrscheinlich virtuellen Empfängern, um mit Sartre zu reden), einer Kommunikation in einer bestimmten gesellschaftlich-historischen Situation und mit Hilfe von in der betreffenden Epoche stabilisierten sprachlichen Mitteln. Mit anderen Worten: es interessiert hier die bestimmte gesellschaftliche Situation, die im

sprachlichen Kommunikat und im System der verbindlichen Normen und Konventionen fixiert ist und durch deren Analyse erkannt werden kann. (Głowiński 1975: 45)

Bereits im Artikel *Die Rolle der Konvention im literarhistorischen Prozeß* (1965) verfolgt Okopień-Sławińska diesen Ansatz weiter. Sie beschäftigt sich hier mit u.a. motivischen Konventionen, die als ‚ästhetisches Ideal‘ einer Epoche von zahlreichen AutorInnen aufgegriffen werden und sich dadurch weiterentwickeln. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch der ontologische Standpunkt hinsichtlich des Bezugs zwischen diesen textimmanenten Erscheinungen und der extratextuellen ‚Realität‘. Obgleich Okopień-Sławińska das auf Konventionen gründende intertextuelle System poetischer Normen als von der äußeren Realität unabhängiges System behandelt, bezieht sie auch die textexterne Realität ein, da sich verschiedene Konventionen in unterschiedlichem Abstand zu dieser verorten.

Neue Konventionen bilden sich vor allem in oppositioneller Abhängigkeit von bestehenden Konventionen, wobei das ästhetische Ideal einer Epoche – allgemein gesprochen – über die Richtung des Wandels entscheidet. Dieses kann aber ebenso gut ein Erzeugen der Illusion von Wirklichkeit begünstigen wie das entgegengesetzte Postulat einer bewussten Hervorhebung der Eigenart des Elements der Kunst und ihrer spezifischen Sprache. Obwohl alle Verfahren der Kunst, unabhängig von diesen beiden Positionen, konfrontiert mit der Wirklichkeit ‚künstlich‘ sind (sonst wären sie ja nicht Mittel der Kunst), so ist nur für bestimmte künstlerische Strömungen die gesellschaftliche Übereinkunft gültig, jene ‚künstlichen‘ Verfahren als ‚natürliche‘ zu behandeln – diese Übereinkunft bildet die Grundlage für die Illusions-Wirkung des Werkes. (Okopień-Sławińska 1975b: 27)

Die Sichtweise, dass Mimesis eher ein indirektes Beiwerk des eigentlichen Prozesses der Tradierung darstellt, ist insbesondere im Hinblick auf die Motivanalyse von Interesse. Diese beruht nämlich darauf, dass wiederholte und damit gewissermaßen ‚abgenutzte Muster‘ im Zentrum stehen, die in der Rezeption als Ausschnitte der Wirklichkeit zu erkennen sind, obgleich sie aus Sicht der Produktion nicht spontan aus deren umfassender Vielfalt, sondern vielmehr aus einem engen Pool innerer Bilder von ihr geschöpft werden.

In der Perspektive des Autors bilden die poetischen Konventionen einen Komplex von durch die Tradition vorgegebenen Instrumenten, die zur Gestaltung der literarischen Äußerung und der Literatur zugänglichen Formen der Darstellung von Welt dienen. Solche Formen bilden sich schon auf der Ebene des Sprachsystems; Systeme *poetischer* Konventionen erfüllen diese Funktion aber in einer viel stärker ausgeprägten Art und Weise, indem sie zwischen Produzenten und Rezipienten, aber ebenso zwischen dem Produzenten, dem Werk und der Welt vermitteln. Ich erinnere mich an die Worte Irzykowskis: ‚... so scheint es nur so, als ob die Wirklichkeit sklavisch kopiert werden könnte... Wenn wir uns über einen Autor entrüsten, weil er einfach die Wirklichkeit kopiert, so müßten wir richtiger und treffender sagen, dass er bestimmte, schon abgenutzte Muster der Wirklichkeit kopiert...‘ (ebd. 33)

Woher diese Bilder kommen, wird unterschiedlich erklärt: für Glowński steht der gesellschaftshistorische Entstehungskontext des Werks im Zentrum, Okopień-Sławińska konzentriert sich auf Ursprünge in der literarischen Tradition. Kazimierz Bartoszyński nimmt in seinem Artikel *Probleme der literarischen Kommunikation in narrativen Werken* (1969) auf beides Bezug und geht zugleich auf die psychologisch-kulturelle Verankerung literarischer Motive ein (welche die Warschauer StrukturalistInnen als ‚Stereotypen‘ bezeichnen). Er verweist auf die soziologische Sichtweise der Durkheim-Schule, derzufolge das Kollektivgedächtnis als Rahmen für jede individuelle Erfahrung angenommen wird.

Wenn wir davon ausgehen, daß die literarische Kommunikation auf gesellschaftlich begründeten Stereotypen beruht, so verbindet sich dies mit der allgemein soziologischen Sicht der Rolle von Stereotypen in allen Formen gesellschaftlicher Verständigung. In dem mit der Tradition Durkheims verbundenen soziologischen Denken ist Kollektivbewußtsein oder Kollektivgedächtnis, betrachtet als ‚Rahmen‘ individuellen Bewußtseins oder Gedächtnisses, ein zentraler Begriff – als Oberbegriff zu ‚Stereotyp‘. Im Sinne der Durkheim-Schule läßt sich z.B. ein Element der individuellen Vergangenheit nur im Rahmen oder auf dem Hintergrund einer Struktur, wie sie das Kollektivgedächtnis darstellt, unterscheiden, identifizieren und mit einem Sinn versehen. Erst wenn der chaotische, nichtchronologische Strom individueller Erinnerungen und Beobachtungen in den Rahmen des Kollektiv-Gedächtnisses gestellt wird, erfährt er eine chronologisierende und sinnverleihende Strukturalisierung. (Bartoszyński 1975: 150f.)

Motive sind nach diesem Verständnis kollektive Vorstellungen, die zwar jeweils nur im individuellen Erleben realisiert werden, das allerdings seinerseits unter fortwährendem Rückbezug auf bekannte Elemente stattfindet. Bereits kurz nach Beginn dieser polnischen Tradition entwickelten westliche AutorInnen parallel zu ihr ein sehr ähnliches literatursoziologisches Motiv-Verständnis.

Frenzel (1992), Trousson (1965) und Lüthi (1980) gehen davon aus, daß Motive schematische Muster von typischen, möglicherweise archetypischen Eigenschaften und im Leben wiederkehrenden Situationen darstellen. Vermutlich wiederholen sie sich aufgrund eines Rückkoppelungsvorgangs, der sich in der Übermittlung und Rezeption wechselnder Ansichten des Daseins herausbildet. Motive übermitteln Informationen, die einem Bewusstseinsprozess untergeordnet sind; sie bewahren die Signalfunktion, weil die Nachricht im Lehr- und Lernvorgang der nächsten Generation übermittelt wird; jede neue Rezeption des Signals ruft die gespeicherte Information wieder hervor und verlangt eine Neubewertung. (Daemmrich 1995: XVI)

Der Ansatz gleicht Jungs Archetypenlehre, die ebenfalls von bildhaften Repräsentationen archaischer Schlüsselerfahrungen ausgeht, die in individuellen Kontexten konkrete Form annehmen. Jung geht hier noch weiter, da er auch die spezifische individuelle Ausprägung als wiederkehrende und folglich dauerhaft im Bewusstsein verankerte Kategorie betrachtet. (vgl. Kap. I.2.3) Beide Aspekte lassen sich auf literarische Motive beziehen, die ebenfalls über ihre Verankerung in der Tradition

sowie im Werk eines konkreten Autors zu erschließen sind und damit sowohl universale als auch individuelle Einheiten darstellen.

Bartoszyński übernimmt das soziologisch-weltanschauliche Denken und versteht literarische Texte entsprechend als Universa, innerhalb derer hauptsächlich bekannte Formen aufgegriffen und modifiziert werden. Strukturell entspricht diese Analogie jener, die Okopień-Sławińska zur Sprachentwicklung zieht; Bartoszyński führt sie mit dem inhaltlich ähnlich wie Glowński gewählten Schwerpunkt auf gesellschaftlich-historischen Mechanismen zusammen.

Wir haben bis jetzt die literarischen Stereotype als Universa von Informationsmöglichkeiten betrachtet, auf deren Hintergrund bestimmte Informationen identifiziert werden können, Universa also, welche die literarische Verständigung bedingen. (Bartoszyński 1975: 168f.)

Von unmittelbarem Interesse für die vorliegende Arbeit ist Bartoszyńskis Erkenntnis, dass unter diesen textimmanenten Stereotypen auch Motive der literarischen Kommunikation selbst vorliegen, die ebenfalls konventionalisiert sind. Er beruft sich auf quasi-wissenschaftliche Erkenntnissituationen, wenn innerhalb der Handlung Dokumente herangezogen werden, die der Beglaubigung gewisser Aussagen dienen oder diese falsifizieren.

Erörtern wir zum Abschluß den Umstand, daß die Prozesse der literarischen Kommunikation selbst konventionalisiert sind und sich auf dem Hintergrund bestimmter Musterprozesse identifizieren lassen. Alle Formen literarischer Verständigung funktionieren natürlich im Kontext verschiedener außerliterarischer Formen des Erkenntniskontakts. Die Situation des Sendens und Empfangens, die in der Literatur dargestellt wird, ist eine von vielen gesellschaftlich aktiven und fixierten Erkenntnissituationen. [...] Man kann nämlich wohl behaupten, daß bestimmte Arten literarischer Erkenntnissituationen eigentümliche Imitationen des wissenschaftlichen Erkennens darstellen, daß sie zu den methodologischen Modellen wissenschaftlichen Vorgehens in einem Verhältnis stehen, das man in einer etwas metaphorischen Weise mimetisch nennen könnte. (ebd. 169)

Eine Besonderheit dieser Motive um den Kommunikationsprozess besteht darin, dass sie strukturelle Angelpunkte der Handlung markieren. Häufig bewirkt die neue Informationslage nämlich, dass in der Folge andere Ziele verfolgt werden, und sie verändert daher die Handlungsdynamik. Nicht das Motiv bedingt die Wendung, es motiviert sie jedoch in einem der illustrierten sozialen Konstellation entsprechenden Realismus, d.h. in Analogie zu einer bekannten textexternen Situation.

Dieser ‚methodologische (oder epistemologische) Mimetismus‘ bewirkt, daß sich die Sender-Empfänger-Situation innerhalb bestimmter Werke nach den methodologischen Mustern wissenschaftlichen Erkennens bildet, welche auf diese Weise zu einer Variante der Stereotypen werden, die die literarische Kommunikation bedingen – und zwar zu Stereotypen des Kommunikationsprozesses selbst. Sie wirken auf dem Hintergrund, vor dem Sendung und Empfang sich abspielen, geben für den Kommunikationsprozeß

Muster und Unterlage ab, regulieren und verfestigen ihn in gewisser Weise. Dazu muß natürlich bemerkt werden, daß wir hier weiterhin vor allem über diejenigen Sender-Empfänger-Situationen sprechen, die ins Werk eingeschrieben sind, und nicht über werkexterne Situationen. (ebd.)

Ähnliches kann für Motive der Wahrnehmung festgestellt werden, die nicht zwingend eine Sender-Empfänger-Konstellation abbilden, doch, in einem noch allgemeineren Sinne, ebenfalls eine situative Konstellation illustrieren, in der ein Informationszugewinn stattfindet. Auch sie markieren daher den Anlass eines potenziellen Wendepunkts in der Handlung.

2. Bachtins Chronotopos

Das Bild des Menschen als aktiver, sich in Raum und Zeit bewegender Einheit findet sich seit der Antike, wie etwa in Platons *Phaidros* (nach 369 v. Chr.).

Jede Seele ist unsterblich; denn das stets Bewegte ist unsterblich. Was aber ein anderes bewegt und von einem anderen bewegt wird, das hat, sofern es ein Aufhören der Bewegung hat, auch ein Aufhören des Lebens. [...] [J]eder Körper, dem das Bewegtwerden von außen zuteil wird, ist unbeseelt; der aber, dem es von innen aus sich selbst zuteil wird, ist beseelt, wie denn dieses die Natur der Seele sei. (Platon 2004: 435)

Aristoteles definiert denselben Zusammenhang in seiner *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) aus einem stärker auf das Subjekt gerichteten Blickwinkel.

[D]ie Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit. (Aristoteles 2001: 21)

Die Vorstellung einer Verbindung zwischen einem Subjekt und den von ihm durchwanderten Gegebenheiten in Raum und Zeit sowie seiner dadurch bedingten Entwicklung liegt dem Konzept des Chronotopos zugrunde, in dem Michail Bachtin die Handlungsdynamik literarischer Texte in Analogie zum menschlichen Leben beschreibt. In seiner Monografie *Formy vremeni i chronotopa v romane* (1937–1938), wo er dieses Konzept erstmals explizit definiert, leitet er es ‚beinahe als Metapher‘ von der Einstein’schen Relativitätstheorie ab.⁴⁸

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть *хронотопом* (что значит в дословном переводе – ‚времяпространство‘). Термин этот употребляется в почве теории относительности (Эйнштейна). [...] [М]ы перенесем его сюда – в литературоведение – почти как метафору [...]; нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию [...]. В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние

48 Vgl. dazu auch Sasse 2010: 141–175.

пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. [...] Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, причем в литературе ведущим началом в хронотопе является время. Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен. (Bachtin 2012: 341f.)

In Hinblick auf die Analyse von Literatur und Kunst erkennt Bachtin das Potenzial der Einheit von Mensch, Raum und Zeit als Basis für die motivische Aneignung jeder dieser drei Einheiten. Die Rolle der Relativitätstheorie in dieser Theoriebildung bleibt implizit, ist jedoch von Bedeutung. Sie besteht darin, dass das davor allgemein akzeptierte Weltbild eines dreidimensionalen Raumes und einer linear verlaufenden Zeit als kontinuierlicher Außenwelt, in der sich der Mensch bewegt, mit Einstein aufgebrochen wird. Seine Relativitätstheorie zeigt nämlich auf, dass die Bewegung eines Subjekts zu Diskontinuitäten in den Raum- und Zeitverhältnissen führt. (vgl. Kap. II.1.3)

Als formaler Rahmen, in dem Mensch, Raum und Zeit anhand ihrer Relationen zueinander gedacht sind, bietet der Chronotopos Bachtin die strukturelle Grundlage, von der er Motive ableitet, die spezifische Ausprägungen dieser Wechselbezüge illustrieren. An dieser Schnittstelle setzt Bachtin an, wenn er darauf hinweist, dass Raumotive gesellschaftlich-soziale Zusammenhänge implizieren, dass Zeitmotive das psychische Erleben einer Figur nachvollziehen und dass auch die Figuren selbst als Motive der Handlungsdynamik zu betrachten sind. Chronotopische Motive legen ein dem Text zugrundeliegendes Weltbild offen und verweisen auf einen homogenen Verlauf der Handlungsdynamik ebenso wie auf dieser eingeschriebene Diskontinuitäten.

Dass die Kategorie ‚Mensch‘ bzw. ‚Figur‘ in Bachtins wichtigster Arbeit zum Chronotopos eher im Hintergrund bleibt, bedeutet nicht, dass sie dieses Konzept nur am Rande mitbestimmen würde. Vielmehr verhält es sich so, dass Bachtins Überlegungen zum Chronotopos bei literarischen Motiven des Menschen (*obraz človeka*) beginnen. Bereits in der unmittelbar davor verfassten Monografie *Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma* (1937) kristallisiert sich der Chronotopos als Denkstruktur heraus und findet beiläufig auch Erwähnung. Nach einem Exkurs über Zeitstrukturen in der literarischen Tradition stellt Bachtin nämlich fest, dass der Mensch in der Literatur wesentlich anhand seiner raumzeitlichen Bezüge (*vremja-prostranstvo*, d.h. *chronotop*) fassbar sei.

Rasкрывая проблему времени в литературе, мы до сих пор намеренно оставляли в стороне другую большую реальность литературы – образ человека, образ человека, осмысливающего и измеряющего пространство и время (точнее – время-пространство, т.е. хронотоп). Между тем время совершенно неотделимо от образа человека. Всякие изменения в художественной трактовке времени

неизбежно связаны с соответствующими изменениями в построении образа человека. Потому и путь освоения реального исторического времени есть вместе с тем и путь к реальному образу исторического человека. (Bachtin 2012: 324f.)

Seine Genese aus einer Arbeit zum Entwicklungsroman erklärt die stark anthropologische Prägung dieses Konzepts und den kontinuierlichen Rückbezug von Texterscheinungen auf historische Menschenbilder. Seit Beginn seiner Auseinandersetzung mit der Romangattung befasste sich Bachtin mit Georg Mischs *Geschichte der Autobiographie* (1907) (vgl. Bočarov 2012: 847) und setzte sich so ausführlich mit dem kulturellen Menschenverständnis auseinander, d.h. etwa mit dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in früheren Epochen.

Bachtin interessiert sich für das ‚Moment der Menschwerdung‘ (*moment suščestvennogo stanovlenija čeloveka*) (vgl. Bachtin 2012: 328), d.h. für Motive, die jene im Entwicklungsroman zentrale Entwicklung versinnbildlichen. Die Verbindung zum Chronotopos ergibt sich metonymisch daraus, dass diese Entwicklung im Gefüge der raumzeitlichen Progression geschieht, mit der sie daher häufig auch motivisch zusammenfließt.

Он [человек] становится *вместе с миром*, отражает в себе историческое становление самого мира. (Bachtin 2012: 331)

Bachtin bezieht den Chronotopos nicht nur auf textimmanente Erscheinungen, sondern denkt diese – besonders im realistischen Roman – als Analogie zu historischen Realitäten.

Каждая историческая разновидность романа является определенным способом отражения мира под определенным углом зрения. Каждой разновидности присуща определенная степень безусловной объективности, реалистичности. (Bachtin 2012: 183)

Das in chronotopischen Motiven, gewollt oder zufällig, verankerte Welt- und Menschenbild steht zumindest teilweise mit den historischen Gegebenheiten des Schaffenskontextes in Verbindung. Damit rücken die Kategorie des Autors sowie der Bezug von dessen Welt- und Menschenbild zu jenem des Textes stärker ins Blickfeld. Insbesondere in den nachträglich verfassten *Razroznennye listy k ‚Formam vremeni i chronotopa‘* (1973), d.h. bereits nach ersten einschlägigen Diskussionen um die ontologischen Ebenen der literarischen Kommunikation von Seiten der Warschauer Gruppe sowie von Rolf Fieguth, Wolf Schmid und Jurij Lotman (vgl. Kap. I.1.2), setzt Bachtin den Chronotopos auch hierzu in Bezug. Er schließt sich im Wesentlichen deren Verständnis an. Neben dem Weltbild einzelner Figuren schreibt er außerdem dem Gesamtwerk eines Autors ein eigenes Weltbild zu, das nicht mit jenem des konkreten historischen Autors gleichzusetzen sei. Begrifflich entspricht dieses Konzept dem später von Schmid so genannten ‚Œuvre-Autor‘. Mit Bachtin verweist das Weltbild auf dieser Ebene auf die (nicht personifiziert zu denkende) Künstleridentität des Autors (*tvorčeskij pisatel' v ego celom, edinstvo tvorca*).

Мир (хронотоп) как окружение героев и мир (хронотоп) как кругозор автора. Единство автора многих произведений, т.е. единство творчества писателя в его целом. Это не внелитературное единство человека, а единство творца. Это (высшее) единство автора нельзя понять с точки зрения чистого структурализма. Необходимо на новом уровне вернуться к идее романтической иронии, освободив ее от субъективизма. Невозможно ограничить и завершить автора, превратить его из *energeia* в *эргон*. Автор не может стать образом, не может стать и завершенным понятийным определением. Но он обращен не к себе и не в себя, а вовне. Он весь вовне. Каждым значащим моментом своего произведения он к кому-то обращается, к кому-то повернут (вовне) [...]. Создаются сложнейшие взаимоотношения между хронотопами: изображенными, авторскими, читательскими и слушательскими. (Bachtin 2012: 506)

Ähnliche Überlegungen finden sich in dem ebenfalls 1973 hinzugefügten Nachwort zu *Formy vremeni i chronotopa v romane*, wo Bachtin den *Œuvre-Autor* als außerhalb des Textes agierende Person einerseits und als indexikalisches textimmanentes Phänomen andererseits verdeutlicht. Zudem führt er hier die Systematik der textimmanenten Verankerung des Chronotopos genauer aus, den er strukturell als Motiveinheit fasst. Aus diesem späteren Blickwinkel werden außerdem in der Zwischenzeit entstandene andere Aspekte in das Theoriegebilde integriert, wie das in *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963) entwickelte Konzept der Dialogizität, das nun die Wechselbeziehungen von Motiveinheiten auf unterschiedlichen ontologischen Ebenen illustriert. Frühere Verweise auf Martin Buber und andere Autoren (vgl. Bachtin 2012: 355), von denen diese Vorstellung übernommen zu sein scheint, deuten jedoch darauf hin, dass sie implizit bereits seit den Anfängen die Systematik um den Chronotopos strukturiert.

[К]аждый мотив может иметь свой особый хронотоп [...]. В пределах одного произведения и в пределах творчества одного автора мы наблюдаем множество хронотопов и сложные, специфические для данного произведения или автора взаимоотношения между ними, причем обычно один из них является объемлющим, или доминантным [...]. Хронотопы могут включаться друг в друга, сосуществовать, переплетаться, сменяться, сопоставляться, противопоставляться или находиться в более сложных взаимоотношениях. Эти взаимоотношения между хронотопами сами уже не могут входить ни в один из взаимоотносящихся хронотопов. Общий характер этих взаимоотношений является *диалогическим* [...]. Но этот диалог не может войти в изображенный в произведении мир, ни в один из его (изображенных) хронотопов: он – вне изображенного мира, хотя и не вне произведения в его целом. Он (этот диалог) входит в мир автора, исполнителя и в мир слушателей и читателей. И эти миры также хронотопичны. (Bachtin 2012: 497f.)

Da jedes beliebige Motiv als chronotopisch interpretiert werden kann – d.h. in Hinblick auf ihm eingeschriebene Bezüge zwischen Subjekt, Raum und Zeit bzw. eine dadurch ausgedrückte Wandlung –, muss in der konkreten Analyse eine Auswahl

getroffen werden. Bachtin selbst konzentrierte sich auf Momente, die eine genrespezifische Differenzierung historischer Romanformen ermöglichen.

Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой [хронотопической] ценностью. В наших очерках мы анализировали только большие типологически устойчивые хронотопы, определяющие важнейшие жанровые разновидности романа на ранних этапах его развития. (Bachtin 2012: 489)

Je nach Forschungsinteresse ist dieser Zugang jedoch für andere Typologien offen, wie für jene der in der vorliegenden Arbeit relevanten Wandlungsmomente in Motiven der Wahrnehmung. Dass Sinneswahrnehmung und Emotion genuin mit Wandlung einhergehen, scheint bereits dem Konzept des Chronotopos eingeschrieben, denn es handelt sich dabei um Funktionen, die Subjekt, Raum und Zeit zueinander in Bezug setzen. Bachtins Ableitung chronotopischer Motive von der Einheit Subjekt-Raum-Zeit geschieht unter Rückbezug auf Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1929). (vgl. Bachtin 2012: 496) Ohne Verwendung des Begriffs ‚Chronotopos‘ werden Subjekt, Raum und Zeit hier auf ähnliche Weise als transgressive Einheit gedacht, von welcher Cassirer Einzeleindrücke der Wahrnehmung isoliert, indem er sie als durch die momentane Sinneserfahrung moderiert betrachtet.

Der Einzelwert der momentanen Wahrnehmung muß – um in dem mathematischen Gleichgewicht zu verbleiben – als ein solcher erfasst werden, der in einer allgemeinen *Funktionsgleichung* steht und aus ihr bestimmbar ist. [...] Das Einzelne, Daseiende wird in Hinsicht auf seine gegenständliche Bedeutung bestimmt, indem es der raumzeitlichen Ordnung, der Kausalordnung, der Ding-Eigenschafts-Ordnung eingefügt wird. Durch jede solche Einordnung gewinnt es einen spezifischen Richtungssinn – einen *Vektor* gleichsam, der auf einen bestimmten Zielpunkt hinweist. (Cassirer 2010: 232)

Wahrnehmung bedeutet hier in einem sehr klassischen Sinne den in einem Kontinuum der Zeit verorteten Sinneseindruck der Hier-Jetzt-Ich-Origo eines Subjekts. Bachtin verweist auf diese strukturellen Bedingungen, beschäftigt sich jedoch nicht näher mit ihnen. Sein Schwerpunkt liegt auf der inhaltlichen Bedeutung solcher chronotopischen Motive. Hier thematisiert er Gefühle, die er als Grund für die Bedeutsamkeit bestimmter Motive erkennt, die sich von anderen abheben.

Хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности. Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены. (Bachtin 2012: 489)

Bachtin geht im Haupttext nur beiläufig auf Emotionen ein, wenn er etwa auf die Bedeutung von Motiven der Liebe in modernen Texten hinweist, wo sich der

Chronotopos auf die Innenwelt eines Subjekts verlagert. (vgl. Bachtin 2012: 464) Im emotionalen Gehalt liegt jedoch ein sehr wichtiger Hinweis für die Beschaffenheit chronotopischer Motive, welche den direkten Bezug zu Archetypen und ihren psychoanalytisch relevanten Aspekten schafft. Von den Gefühlen unabhängig erkennt auch Bachtin selbst eine dahingehende Verbindung, wenn er auf die Archetypenlehre von Claude Lévi-Strauss (1958) verweist. (vgl. Bachtin 2012: 509)

Eine direkte Affinität zwischen chronotopischen Motiven und dem psychoanalytischen Konzept der Archetypen spiegeln außerdem die von Bachtin gewählten Motive selbst wider. Begegnung, Abschied, Flucht, Finden, Verlust, Eheschließung stellen gerade solche, nach Jung kulturspezifisch geprägte, individuelle Schlüsselerfahrungen dar, die eine Wandlung des Subjekts illustrieren.

Встреча – одно из древнейших сюжетобразующих событий эпоса (в особенности романа). Нужно особо отметить тесную связь мотива встречи с такими мотивами, как *разлука, бегство, обретение, потеря, брак* и т. п., сходными по единству пространственно-временных определений с мотивом встречи. (Bachtin 2012: 354)

Chronotopische Motive von Subjekt, Raum oder Zeit wurden auch von anderen PhilologInnen behandelt. Die folgenden Kapitel greifen ausgewählte Aspekte von deren Theorien auf und beleuchten einerseits deren strukturelle Systematik, andererseits deren Potenzial, Aspekte kultureller Subjekt- und Weltbilder zu erfassen. Bachtins kulturell-motivisch orientierte Sichtweise bildet dabei das theoretische Zentrum, welches es anhand dieser verwandten Ansätze durch den Bezug zu strukturalistischen, linguistischen, philosophischen, psychoanalytischen oder naturwissenschaftlichen Sichtweisen zu kontextualisieren und ergänzen gilt.

2.1 Subjektzentrierte Weltbilder: Propp, Bremond, Souriau, Greimas, Mauron

Das Ich-Bild besteht aus vier Teilen, die an jedem Tun beteiligt sind:
Bewegung, Sinnesempfindung, Gefühl und Denken. Sie sind die Bestandteile jeder
Handlung.

(Feldenkrais 2014: 31)

Die naheliegendste Kategorie für die Transponierung der Einheit Subjekt-Raum-Zeit in eine motivische Repräsentation scheint das handelnde Subjekt zu sein, dessen Wahrnehmung Prisma und Filter der Textwelt bildet und dessen Handlungen deren raumzeitliche Dimension generieren. In *Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma* (1937) setzt Bachtin an der Figur als jener Einheit an, die die künstlerisch-ideologische Organisation eines Textes oft am deutlichsten widerspiegelt.

Исключительная важность принципа построения образа героя. В нем выражается степень глубины реалистического постижения человека, понимания его роли в мире, а следовательно и степень глубины постижения исторического процесса и социальных связей. Образ человека – организационный центр всего

художественного мировоззрения писателя. В романном жанре этот образ в большинстве случаев и организационный художественно-идеологический центр произведения. (Bachtin 2012: 182f.)

Wie bereits erwähnt, interessiert sich Bachtin für die Figur als Motiv der ‚Menschwerdung‘. Dieses Motiv impliziert die Einschreibung von Zeit und Raum, innerhalb derer die Entwicklung stattfindet. Bachtin bezieht sich dabei nicht ausschließlich auf die Veränderung äußerer Umstände, sondern auch auf jene des Gefühlszustands sowie auf Motive innerer Reifung, wie etwa im Fragment *K émotivnomu i semejno-biografičeskomu romanu* (1937) deutlich wird, wo er den primär denkenden (und nicht handelnden) Menschen in seiner chronotopischen Funktion betrachtet (*chronotop mysljaščego čeloveka*). (vgl. Bachtin 2012: 337)

Bachtins Idee, die ‚Entwicklung des Menschen‘ als Motiv und damit quasi als Bildeinheit zu fassen, hängt mit seiner Rezeption von Lessings *Laokoon* (1766) zusammen. (vgl. Bachtin 2012: 497) Ein Modell für die Kondensation der im Text verankerten Zeitlichkeit im Bildmedium lieferte ihm möglicherweise die griechische Plastik. Unter Bachtins Exzerpten von Georg Mischs *Geschichte der Autobiographie* (1907) findet sich nämlich gerade auch Mischs Verweis auf Platon, der diese als Repräsentation einer solchen Entwicklung des Menschen zu seiner Vollendung betrachtet.

Aus der nationalen griechischen Plastik ist uns [...] die hoheitsvolle Geschlossenheit der Seele, die nie ihr Innerstes ganz öffnen und hingeben wird, Gestalt und Haltung der Person, die nicht dem Moment sich überlässt, sondern jeder Lage von sich aus Form gibt [als Auffassung am meisten offenbar]. Der Mensch, dem nur in der *Vollendung* seiner Entwicklung die Würde des Menschen zukommt, hat seine innere Einheit nicht in dem geschichtlichen Prozess seines Lebens, sondern in der gleichmässigen Kraft des vernünftigen Willens, des – mit Platon zu reden – ‚vernünftigen und ruhigen Ethos, das fast immer *sich selbst gleich beib[t]*‘ (Plato, Rep. X 604). In philosophischer Weise wird diese Art des Sehens in dem griechischen Begriff ‚Leben‘ fassbar, in der Bedeutung des Wortes Bios, die zuerst wohl bei Euripides zu Tage tritt: Bios heisst ‚Lebensführung‘, die das *Wesen* des Menschen widerspiegelnde ‚Art zu leben‘. So fasst sich das ganze Leben im Charakter zusammen, und die Plastik, die in ihrer ruhigen Schönheit den Menschen in einer Lage nur festhalten kann, ist das vollkommene Organ für solche Menschenauffassung, die sie restlos auszudrücken vermag... (Bachtin 2012: 681f.)

Auch der für Bachtin im Kontext der Dialogizität wichtige Begriff des ‚Sehens‘ (vgl. Kap. II.2.1) spielt in Mischs Überlegungen eine Rolle, denn erst das Sehen aus raumzeitlicher Distanz legt den Blick auf diese Entwicklung als Einheit frei und schafft damit eine Grundbedingung für die Vergleichbarkeit von Text und Bild. Das zentrale Moment, in dem alle Ursachen und Resultate menschlichen Handelns zusammenlaufen, ist jenes der ‚Lebensführung‘.

[S]ie [die Autobiografie] erzählt nicht, um zu erzählen, und die Vertiefung in die Entwicklung des Individuums liegt ausserhalb ihre Horizonts: *sie ist wesentlich auf das gleich bleibende Wesen des vollentwickelten Menschen gerichtet*, dessen Persönlichkeit,

aristotelisch zu reden, das ‚der Natur nach Erste‘ ist, gleichviel, ob sie im zeitlichen Verlauf des Lebens als ein Letztes hervortritt. So wird der Mensch, dieses so zusammengesetzte und veränderliche Gebilde, auch hier wie in jenen orientalischen Dokumenten als eine *konstante Grösse* behandelt: aber hier ist es eine vertiefende Ansicht, dass alles natürliche Werden aus vollendetem Sein, nicht aus unvollkommenen Anfängen hervorgeht: das sittliche Sein des Charakters, der in Wahrheit dem Leben den festen Zusammenhalt gibt, scheint untrennbar von der *schönen Gestalt, die sich selber Zweck ist*; es ist die wesenhafte Verbindung des Ethischen mit dem Ästhetischen, die in dem Kalokagathon mit ausgedrückt ist. (Bachtin 2012: 682)

Die von Misch auf das autobiografische Ich der Antike bezogene Kategorie eines ethisch und ästhetisch definierten Menschenbilds ist bei Bachtin zentral. Er adaptiert es zunächst am Protagonisten des Entwicklungsromans für fiktionale Genres und generalisiert es in den späteren Arbeiten zur Dialogizität vom Selbst einer Hauptfigur auf das Selbst jeder einzelnen Figur.

Bachtins Beschäftigung mit anthropomorph gedachten Figuren als Motiven unterschiedlicher Arten der Lebensführung und ihrer davon abzuleitenden Form der ‚Menschwerdung‘ bezieht sich vorwiegend auf komplexe Menschenbilder, nicht so sehr auf deren funktionale Bedeutung für die Handlung. Hierin liegt vielleicht der Grund dafür, dass die kurz zuvor erschienene *Morfologija volšebnoj skazki* (1928) von Vladimir Propp bei Bachtin in diesem Kontext unerwähnt bleibt. Bereits Propp beruft sich nämlich auf die ‚Motivanalyse‘ nach Aleksandr Veselovskij und nimmt, zumal er die Handlungsträger des Zaubermärchens anhand ihrer Kernfunktion typologisiert, zumindest in struktureller Hinsicht Aspekte von Bachtins späterem Denken vorweg.

Im Nachwort weist Propp darüber hinaus darauf hin, dass die von ihm verfolgte Idee einer genrespezifischen Typologie von Figuren anhand von deren funktional-motivischer Repräsentation bereits von Veselovskij vorausgedacht wurde.

Дозволено ли и в этой области поставить вопрос о типических схемах... схемах, передававшихся в ряду поколений как готовые формулы, способные оживиться новым настроением, вызвать новообразования?.. (Veselovskij 1913: 2; zit.n.: Propp 2001: 109)

Von Veselovskij übernommen ist Propps Denken in semantischen Bildeinheiten, die in ihrer Bedeutung nicht nur punktuell, sondern für das Sujet als Ganzes relevant sind.

Последняя разложимая единица как таковая не представляет собой логического целого. Соглашаясь с Веселовским, что часть для описания первичнее целого (а по Веселовскому мотив и по происхождению первичнее сюжета), мы впоследствии должны будем решить задачу выделения каких-то первичных элементов иначе, чем это делает Веселовский. (ebd. 16)

Die sieben von ihm für das Zaubermärchen als prototypisch erkannten Figuren-motive sind der Held (*geroj*), die gesuchte Gestalt (*iskomyj personaz*) und ihr Vater

(otec), der Gegenspieler (*vreditel'*), der Helfer (*pomoščnik*), der Schenker (*snabitel'*), der Sender (*otpravitel'*) und der falsche Held (*ložnyj geroj*). (vgl. ebd. 73)

Neben seiner konkreten Umsetzung von Veselovskijs Ansatz liegt Propps Hauptverdienst darin, dass er die Motive als variabel erkennt. Dies betrifft Fälle, in denen eine Funktion von Vertretern unterschiedlicher Figurengruppen ausgeführt wird und diese Figuren folglich demselben Motiv zuzuordnen sind.

Дочь может быть заменена сестрой, невестой, женой, матерью. Царь может быть заменен царским сыном, крестьянином, попом. Таким образом, вопреки Веселовскому, мы должны утверждать, что мотив не одночленен, не неразложим. (ebd. 15f.)

В приведенных случаях имеются величины постоянные и переменные. Меняются названия (а с ними и атрибуты) действующих лиц, не меняются их действия, или *функции*. Отсюда вывод, что сказка нередко приписывает одинаковые действия различным персонажам. Это дает нам возможность изучать сказку по функциям действующих лиц. (ebd. 20f.)

Zu den sieben von Propp vorgestellten Funktionsträgern wurden verschiedene Modifikationen angeregt. Besonders sinnvoll erscheint der Hinweis, Helfer und Schenker zu einer einzigen Funktion zusammenzufassen. (vgl. u.a. Lévi-Strauss 1960: 190; Greimas 2015: 179) Obgleich Propp diese Vorschläge in *Strukturnoe i istoričeskoe izučenie volšebnoj skazki* (ital. 1966) zurückweist (vgl. Propp 1998: 208–229), entspricht die Herangehensweise seiner Kritiker angesichts der obigen Zitate Propps Methodik, was eine solche Reduktion sinnvoll erscheinen lässt.

Hinsichtlich der Kompatibilität von Propps Ansatz mit Bachtins chronotopischen Motiven stellt sich die Frage nach der Vereinbarkeit seiner vorwiegend strukturell definierten Einheiten (der Funktionsträger) mit kulturanthropologischen Inhalten. Dass Propp Letzteren zu wenig Beachtung schenke, stellt einen der Kritikpunkte dar, die Lévi-Strauss in seiner Rezension zu *Morfologija volšebnoj skazki* vorbrachte. (vgl. Lévi-Strauss 1960: 198f.) Propp weist auch diesen Vorwurf zurück, wobei seine Reaktion hier begründet erscheint. Abgesehen von dem Verweis auf seine inzwischen vorgelegte zweite Monografie *Istoričeskie korni volšebnoj skazki* (1946), in der Propp sich gerade diesen Aspekten widmet (vgl. Propp 2000), hält er bereits in *Morfologija volšebnoj skazki* fest, dass die Erklärung für das Vorliegen aller beschriebenen Strukturen in den anthropologischen Konzepten des historischen Entstehungshintergrunds dieser Märchen zu suchen sei (vgl. Propp 1975: 105) und er schließt das Buch mit dem Aufruf, dies in Angriff zu nehmen.

Все эти элементы должны сперва быть изучены сами по себе, независимо от их применения к той или иной сказке. [...] Само собой разумеется, что подобное изучение не может ограничиваться только сказкой. Большинство ее элементов восходит к той или иной архаической бытовой, культурной, религиозной или иной действительности, которая должно следовать генетическое изучение того стержня, на котором строятся все волшебные сказки. Далее непременно должны

быть изучены нормы и формы метаморфоз. Только после этого может быть приступлено к изучению вопроса о том, как создались отдельные сюжеты, и что они собой представляют. (ebd. 108)

Wie Propp in *Strukturnoe i istoričeskoe izučenie volšebnoj skazki* (1966), seiner Antwort auf Lévi-Strauss' Kritik, festhält, betrachtet er seine Methode als universal. Das Vorgehen, in einem Korpus miteinander vergleichbarer Texte wiederkehrende Handlungsträger zu isolieren, sei neben dem Zaubermärchen auch auf andere homogene Genres anwendbar, wie etwa auf Ursprungsmythen oder literarische Gattungen. Jedes Genre verfüge über sein eigenes Figureninventar, um die in diesem historisch eingebürgerten universalen Funktionen abzudecken.

Так, если в космогонических мифах ворон, норка и антропоморфное существо или божество могут выступить в одинаковой роли создателей мира, то это означает, что мифы не только могут, но даже должны изучаться теми же методами, что и волшебная сказка. Выводы получаются совершенно другие, морфологических систем окажется много, но методы могут быть одинаковы. Очень возможно, что метод изучения повествований по функциям действующих лиц окажется полезным и для изучения повествовательных жанров не только фольклора, но и литературы. (ebd. 228)

Für den Bereich der Literatur fügt Propp einschränkend hinzu, dass die Generalisierung hier nur bedingt möglich sei, da das Korpus aufgrund der kontinuierlichen Entwicklung der Gattungen weniger homogen sei als das abgeschlossene von archaischen Genres. Propp nennt Dantes *Divina Commedia* und Shakespeares Tragödien, um anhand von deren schöpferischer Einzigartigkeit exemplarisch anzumerken, dass er nicht alle Texte überhaupt für vergleichbar mit anderen Texten eines übergeordneten Genres hält. (vgl. ebd. 228f.) Für die vorliegende Arbeit ist diese Frage von außerordentlicher Wichtigkeit, da ein ähnliches Vorgehen gewählt wird. Propps Hinweis, dass dessen Anwendung nur bei einem formal homogenen Korpus möglich ist, wird hier als ernstzunehmend betrachtet. Seine Beispiele für Ausschlusskriterien scheinen jedoch auch andere Schlüsse zuzulassen, wenn man nämlich die Shakespeare'schen Tragödien als eigene kleine Untergattung betrachtet, die sich als homogenes Korpus für eine eigenständige Analyse eignet. Analog dazu scheint das Œuvre jedes Autors eine mehr oder weniger homogene Gruppe von Texten darzustellen, für die sich – wie es im Folgenden u.a. gemacht wird – eine Analyse der darin prototypischen funktionalen Handlungsträger erwägen lässt.⁴⁹

49 Aufgrund ihres großen Anklangs wurde Propps *Morfologija volšebnoj skazki* von zahlreichen Autoren diskutiert und weiterentwickelt. Sie stellt daher die Basis eines ganzen Spektrums vergleichbarer Modelle dar. Unter ihnen erlangte etwa Bremonds Arbeit *Logique du récit* (1973) Bekanntheit, in der die Modifikation in erster Linie eine ontologische zu sein scheint. Während Propp streng textimmanent arbeitet und die Handlungsträger von seinem konkreten Korpus ableitet, interessiert sich Bremond für mögliche Varianten eines Motivs, d.h. er arbeitet nicht ausschließlich

Auf eine universale Anwendbarkeit von Propps Vorgehensweise verweist außerdem Étienne Souriau Studie zum Theater, *Les 200 000 Situations dramatiques* (1950), in der dieser auf sehr ähnliche Weise sechs funktionale Handlungsträger aus seinem Korpus ableitet. Ein für den vorliegenden Kontext besonders interessanter Aspekt dieser Studie ist jedoch folgender: Wie in anderer Form auch Propp interessiert sich Souriau besonders für die Art der Wechselbezüge zwischen den Handlungsträgern und erstellt eine ausführliche Liste von Handlungsmotivationen (*principales forces thématiques*), die bei ihm allesamt dem Bereich der Gefühle und zwischenmenschlichen Bedürfnisse entstammen.

- amour (sexuel ou familial, ou d’amitié – en y joignant admiration, responsabilité morale, charge d’âmes);
- fanatisme religieux ou politique;
- cupidité, avarice, désir des richesses, du luxe, du plaisir, de la beauté ambiante, d’honneurs, d’autorité, de plaisirs, d’orgueil;
- envie, jalousie;
- haine, désir de vengeance;
- curiosité (concrète, vitale ou métaphysique);
- patriotisme;
- désir d’un certain travail et vocation (religieuse, scientifique, artistique, de voyageur, d’homme d’affaires, de vie militaire ou politique);
- besoin de repos, de paix, d’asile, de délivrance, de liberté;
- besoin d’Autre Chose et d’Ailleurs;
- besoin d’exaltation, d’action quelle qu’elle soit;
- besoin de se sentir vivre, de se réaliser, de s’accomplir;
- vertige de tous les abîmes du mal ou de l’expérience;
- toutes les craintes: peur de la mort, du péché, du remords, de la douleur, de la misère, de la laideur ambiante, de la maladie, de l’ennui, de la perte de l’amour; crainte du malheur des proches, de leur souffrance ou de leur mort, de leur souillure morale, de leur avilissement; crainte ou espoir des choses de l’au-delà (?). (Souriau 1950; zit.n.: Greimas 2015: 181f.)

Trotz der etwas unsystematischen Auflistung sind Souriaus Ergebnisse von Interesse, denn sie geben Einblick in den Bereich menschlicher Handlungsantriebe, bzw. in deren quasi-mimetische Erfassung durch die Literatur. Da diese Handlungsantriebe direkt aus dem Material eines sehr umfangreichen Textkorpus erschlossen sind, verfügen sie über eine breite empirische Basis und sind mit typologischen Ansätzen in der Psychologie vergleichbar, wo etwa die Grundemotionen (*basic emotions*) von dafür charakteristischen Körperreaktionen abgeleitet werden. Ekman isoliert auf

deduktiv, sondern auch induktiv. Seine Herangehensweise weist daher strukturelle Parallelen mit einigen Modellen der *Possible Worlds Theories* auf. (vgl. Kap. I.2.2) In der vorliegenden Arbeit wird, wie in der von Propp vorgelegten Ausgangsvariante, eine streng textimmanente Herangehensweise gewählt.

diese Weise Freude, Überraschung, Angst, Wut, Trauer, Ekel und Verachtung. (vgl. Kap. III.2.1)

Souriaus Auflistung verweist auf die folgenden Gefühle: Liebe, Lust, Sehnsucht, Fanatismus, Gier, Neid, Hass, Wut, Rachegeleüste, Angst, Trauer, Geltungsbedürfnis und Neugier. Eine wichtige Rolle fällt dabei der Angst zu, die er wiederum aufgliedert in Lampenfieber, Aufregung sowie die Angst vor Tod, Sünde, Versagen, Schmerz, Armut, Krankheit, Langeweile, Liebesverlust oder die Angst um nahestehende Personen. Dasselbe gilt für Sehnsüchte bzw. Bedürfnisse, die er spezifiziert, da sie unterschiedliche Lebensziele betreffen können, wie Sinn, Ethik, Moral, Religion, Ästhetik, Freiheit, Wissen, Entfaltung, Erholung oder Abwechslung.

Obwohl Souriau nicht auf die Erfassung von Grundemotionen abzielt, kommt er zu ähnlichen Ergebnissen, da sich bei abstrahierter Betrachtung all diese Handlungsmotivationen in die Kategorien Zuneigung, Abneigung, Bedürfnisse sowie Ängste einordnen lassen. Seine literaturwissenschaftliche Analyse scheint hier einen Bereich zu erfassen, der enger mit anthropologischen Mechanismen zusammenhängt als andere. Handlungsmotivationen und besonders die dahinter liegenden Gefühle kommen im Text, wie in der Realität, zumeist indirekt zum Ausdruck. In beiden Fällen sind sie jedoch zentral für die Rekonstruktion von Zusammenhängen, d.h. für ein kohärentes psychologisches Menschenbild ebenso wie für die Textkohärenz. Dies könnte einen Grund dafür darstellen, dass evolutionär im Menschen verankerte Grundemotionen auch in Texten häufig sehr authentisch und – vermutlich teilweise unbewusst – mit starker Ähnlichkeit zu außerliterarischen Phänomenen zum Ausdruck gebracht werden.

Als Algirdas Greimas von Propps Typologie der funktionalen Handlungsträger sein System der Aktanten ableitet, setzt er sich in *Sémantique structurale* (1966)⁵⁰ ausführlich mit Souriau auseinander.⁵¹ Durch vergleichende Zusammenführung von deren auf unterschiedliche Genres bezogenen Figurentypologien gelangt er zu einem abstrakteren Modell, dessen Aktanten universal anwendbar sein sollen. Im Gegensatz zu Propp, der die Funktionsträger als isolierte Einheiten beschreibt, definiert Greimas die Aktanten in erster Linie anhand ihrer Relation zueinander. Zwischen Subjekt (*sujet*) und Objekt (*objet*) nimmt er eine Beziehung des Begehrens (*désir*) an, die das Subjekt zur ‚Suche‘ nach dem Objekt veranlasst.

Il est frappant, il faut le noter dès maintenant, que la relation entre le sujet et l'objet, que nous avons eu tant de peine, sans y réussir complètement, à préciser, apparaisse ici avec un investissement sémantique identique dans les deux inventaires, celui de ‚désir‘. Il semble possible de concevoir que la transitivité, ou la *relation téléologique*, comme nous avons suggéré de l'appeler, située sur la dimension mythique de la manifestation, apparaisse, à la suite de cette combinaison sémique, comme un sémème réalisant l'effet de sens ‚désir‘. S'il en est ainsi, les deux micro-univers que sont le genre ‚conte populaire‘ et le genre ‚spectacle dramatique‘, définis par une première catégorie

50 Vgl. hierzu auch Greimas 1963, 1966a und 1966b.

51 Zu den Bezügen zwischen Propp und Greimas siehe auch Jannidis 2004: 100.

actantielle où le désir sera manifesté sous sa forme à la fois pratique et mythique de ‚quête‘. (Greimas 2015: 176f.)

Zwei weitere zentrale Aktanten⁵² definiert Greimas als Adjuvant (*adjuvant*) und Opponent (*opposant*). Beide sind in Bezug auf das Subjekt definiert, dem sie als Helfer bzw. Gegenspieler begegnen und dessen Suche nach dem Objekt sie unterstützen bzw. behindern. Sie repräsentieren damit Hilfsbereitschaft (*volonté*) und Widerstand (*résistance*), sodass ihre Beziehungen zum Subjekt im weitesten Sinne durch die Gefühle Liebe bzw. Hass geprägt sind.

1. Les unes [adjuvants] qui consistent à apporter l'aide en agissant dans le sens du désir, ou en facilitant la communication; 2. Les autres [opposant] qui, au contraire, consistent à créer des obstacles, en s'opposant soit à la réalisation du désir, soit à la communication de l'objet. (ebd. 178)

Alle Aktanten können entweder konkret oder metaphorisch für ihre Rolle stehen. Greimas' ausführliches Interesse an Souriaus wenig systematischer Aufstellung von Handlungsmotivationen ist dadurch begründet, dass er darin die für eine qualitative Analyse notwendigen Ausgangskategorien erkennt, auf deren Basis sich sein Aktantenmodell ableiten lässt.

[L]es investissements possibles énumérés par Souriau n'intéressent pas le modèle proprement dit, mais relèvent du contenu sémantique soit de l'actant-sujet, soit de l'actant-objet, qui peut leur être attribué par d'autres procédures, par l'analyse qualicative notamment, antérieure à la construction du modèle actantiel. (ebd. 182)

Bereits Greimas leitet daher von Souriaus konkret angeführten Handlungsmotivationen eine abstraktere Darstellung ab und unterteilt sie überzeugend in ‚Begierden‘ und ‚Ängste‘. Damit fügt er dem Begehren, als generalisierter Handlungsmotivation, ein negatives Äquivalent der – auch in der Psychologie als handlungshemmend definierten – Angst hinzu (vgl. Kap. III.2.1.4).

On peut [...] y relever une distinction importante [...]: l'opposition des désirs et des besoins, d'un côté, et de ‚toutes les craintes‘, de l'autre. On voit que le modèle actantiel proposé, axé sur la relation de ‚désir‘, est susceptible de la transformation négative, que la substitution des termes à l'intérieur de la catégorie

obsession vs phobie

devrait, en principe, avoir des répercussions profondes sur l'articulation de l'ensemble des termes du modèle. (ebd.)

Greimas' Definition der Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Obsession und Phobie erklärt, warum er sich in weiterer Folge psychoanalytischen Modellen zuwendet.

52 Daneben definiert Greimas die Aktanten von Adressant (*destinateur*, Auftraggeber) und Adressat (*destinataire*, derjenige, der den Auftrag erhält), die außerhalb des Märchenkontextes eher selten zu sein scheinen. Für diese Kategorien konstatiert er häufige Überschneidungen mit Subjekt und Objekt. (vgl. Greimas 2015: 177f.)

Er tut dies jedoch in Abgrenzung zu diesen, und nicht, wie die insgesamt positive Aufnahme von Souriaus Ansatz vermuten ließe, um sein Aktantenmodell um interdisziplinäre Bezugspunkte der Handlungsmotivation zu ergänzen. So erkennt Greimas zunächst die Analogie zwischen dem Begehren eines Objekts durch ein Subjekt als Schlüsselement seiner eigenen Theorie und der Libido in Freuds Objektbeziehungstheorie (vgl. Kap. II.2.2). (vgl. ebd. 187) An späterer Stelle wendet er sich jedoch gegen die Psychoanalyse und stellt fest, dass die durch Freud etablierten Modelle von späteren Analytikern fälschlich als Common Sense angenommen und auf Sachverhalte angewendet würden, von denen sie nicht immanent herleitbar seien. (vgl. ebd. 189) Greimas' methodischer Einwand ist berechtigt, allerdings wird die kritisierte Vorgehensweise keineswegs von allen Psychoanalytikern praktiziert, zumal auch innerhalb der Fachdisziplin etwa Carl Gustav Jung eine vergleichbare Kritik vorbrachte. (vgl. Jung 2015: 117)

Auch hinsichtlich der Psychokritik (*méthode psychocritique*) – der sich Greimas ausführlich widmet, da ihr Begründer Charles Mauron sie an literarischen Texten erprobt –, erscheint dieser Vorwurf eher unbegründet. Maurons Methode umfasst drei Stufen, die er in *Psychocritique du genre comique* (1963) darlegt. Ähnlich wie Propp untersucht er funktionstragende Figuren motive im individuellen Unbewussten, wobei er berücksichtigt, dass ausgewählte Motive in einem weiteren Sinne Teil des kollektiven Unbewussten sein können. Durch den Vergleich unterschiedlicher Quellen (mehrerer Texte desselben literarischen Autors) destilliert er hieraus wiederkehrende Motive und rekonstruiert aus ihnen einen ‚individuellen Mythos‘ (*mythe personnel*) des Autors, d.h. sich wiederholende Denkstrukturen, die in der Figureninteraktion zum Ausdruck kommen.

La troisième phase comporte la définition du mythe personnel, identifié lui-même avec la structure de la personnalité. L'application de ces principes méthodologiques aux univers sémantiques de quelques grands poètes français permet à Ch. Mauron d'Observer que toute ‚formation psychique autonome‘ comporte plusieurs ‚groupes de figures‘. Si les acteurs se trouvent, d'un poème à l'autre, d'une œuvre en prose à l'autre, dans une ‚situation dramatique mouvante‘, les actants, eux, constituent, grâce à la permanence de leurs relations conflictuelles, un système stable. C'est à cette ‚situation dramatique interne‘ que Ch. Mauron donnera le nom de *mythe personnel*. (Greimas 2015: 189)

Greimas kritisiert diese Methode und hält es für unzulässig, dass Mauron die Ergebnisse dem individuellen Unbewussten des Autors zuschreibt, anstatt sie als rein linguistische Bezüge zu betrachten.

Il lui importe de constater, d'abord, le caractère inconscient de ces réseaux et, ensuite, leur nature permanente, obsessionnelle, permettant de postuler l'existence de ‚formations psychiques autonomes‘, non linguistiques, constitutives de l'inconscient. (ebd. 188)

Auf dieselbe Weise wird in der Traumdeutung nach Freud der Bezug zwischen wiederkehrenden Motiven in den Träumen einer Person und Inhalten aus deren Leben

interpretiert: dass nämlich alle Traum Inhalte dem inneren Weltbild der träumenden Person entsprechen und daher entweder auf ihr Selbstbild oder auf ihr Konzept von anderen, ihr bekannten Personen verweisen.

J'ai adopté moi-même le point de vue suivant: tous les personnages qui apparaissent dans un rêve représentent soit, 1°, une partie de la personnalité du rêveur, soit, 2°, une personne avec laquelle une part de la personnalité du rêveur est en relation, le plus souvent d'identification, dans la réalité intérieure. (Fairbairn⁵³; zit.n.: Mauron 1963: 217; zit.n.: Greimas 2015: 189)

Es erstaunt, dass Greimas auch diesen Zusammenhang zurückweist. Der Grund dafür mag mit der oben erwähnten Warnung zusammenhängen, keine externen Kategorien auf Texte zu projizieren. Demgegenüber ist festzuhalten, dass Mauron weiterführend weder die Umlegung von Traummotiven auf Inhalte der Lebensrealität eines Autors noch die Zuhilfenahme etablierter Metaphern für die Trauminterpretation intendiert.

Die Frage nach dem Bezug zwischen Text und Autor oder zwischen Traum und Träumer ist keineswegs trivial und wurde am Konzept des ‚abstrakten Autors‘ aus narratologischer Perspektive bereits ausführlich diskutiert. (vgl. Kap. I.1.2) Wie dort ausgeführt, nehmen Bachtin, die Mitglieder der Warschauer Gruppe, Schmid und andere einen Bezug zwischen diesen Ebenen an, weisen jedoch eine direkte Erschließung biografischer Inhalte aus dem Text zurück. Dieses Konzept des ‚abstrakten Autors‘ entspricht daher sowohl Propps als auch Maurons ontologischer Sichtweise. Während Propp es, wie später Bachtin und die Mitglieder der Warschauer Gruppe, für relevant erachtet, eine Äquivalenz zum allgemeinen sozialhistorischen Entstehungskontext literarischer Werke herzustellen, erschließt Mauron durch die Motivanalyse wiederkehrender Denkstrukturen auf ähnliche Weise deren kollektiven sowie individuellen innerpsychischen Entstehungskontext. Greimas' Vorgehensweise bleibt dagegen abstrakter und sein ontologisches Weltbild scheint extratextuelle Bezüge zugunsten linguistischer Strukturen vollständig auszuschließen.

Welches Modell einer Literaturanalyse die geeignetsten Kategorien liefert, hängt jeweils von der konkreten Fragestellung ab. Ungeachtet der diskutierten Unterschiede liegen die Modelle von Propp, Souriau, Mauron und Greimas hinsichtlich ihres ontologischen Weltbilds nicht allzu weit voneinander entfernt, denn auch Greimas leitet die theoretischen Grundstrukturen von Gefühlen (d.h. von mimetisch-anthropologischen Texterscheinungen) ab und akzeptiert damit einen zumindest indirekten Bezug zwischen Text und menschlicher Lebensrealität. Während Propp, Souriau und Mauron ihre Analysen auf Figuren motive zentrieren und dabei im Sinne Bachtins chronotopische Motive der ‚Menschwerdung‘ untersuchen, interessiert sich Greimas für Motive zwischenmenschlicher Beziehungen (d.h. für Gefühle), die

53 Genauere Angaben zu diesem ursprünglichen Artikel waren leider nicht auffindbar.

deren chronotopischen Wandlungsprozess, und damit die Handlungsdynamik von Texten, ebenso allgemein und umfassend begleiten.

Dem Thema der Studie entsprechend, spielen hier neben Figurenmotiven auch Gefühlsmotive eine wichtige Rolle und werden gesondert untersucht. (vgl. Kap. V.2) Während Greimas in deren psychischer und sozialer Dimension nur einen erklärenden Hintergrund für die von ihm intendierten Strukturbezüge erkennt, stehen diese Aspekte hier im Vordergrund. Wiederkehrende Motive werden in Analogie zu den Figurenkonzepten von Propp, Mauron und Souriau, die als anschlussfähig an das Konzept des abstrakten Autors betrachtet werden, als typische Handlungsmotivationen betrachtet, die indirekt auf allgemein-menschliche sowie auf auto-Innenspezifische Weltbilder verweisen.

2.2 Räumlich strukturierte Weltbilder: Kant, Lotman, Todorov, Doležel, Assmann

Da der Begriff ‚Chronotopos‘ nach Bachtin auf jedes beliebige Motiv anwendbar ist, bildet die (gewissermaßen subjektive) Bedeutung der Motive für die Handlungsdynamik das Auswahlkriterium. Motive des Raumes implizieren eine solche Bedeutsamkeit dann, wenn sie metonymisch für ein Menschenbild, die Entwicklung eines Menschen oder eine spezifische Art der Menschwerdung stehen. Eine derartige Semantisierung konkreter Raummotive findet dann statt, wenn diese mit zentralen sozialen Konstellationen des Textes kongruent sind. Meist geht damit außerdem eine charakteristische emotionale Färbung einher. Wie bei den Figurenmotiven berücksichtigt Bachtin bei den Raummotiven deren sozialhistorische Prägung, wenn er etwa den Salon als typischen Handlungsraum des realistischen Romans aufzeigt, wo, in Analogie zum historischen Entstehungskontext, gesellschaftliche und private Beziehungen gepflegt werden. (vgl. Bachtin 2012: 492) Bereits in *Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma* (1937) bezieht er sich auf chronotopische Raummotive, die die Einheit der griechischen Welt widerspiegeln.

Каждый источник, холмик, рошица, излуцина береговой полосы имели свою легенду, свое воспоминание, свое событие, своего героя. (Bachtin 2012: 322)

Dass chronotopische Motive historische Einschreibungen tragen, bedeutet nicht, dass sich ihr Vorliegen auf einzelne Epochen beschränkt. Ein deutliches Beispiel dafür ist der Chronotopos des Weges, den Bachtin als Charakteristikum des antiken Abenteuerromans untersucht, dem er darüber hinaus jedoch eine epochenunabhängig wichtige Rolle zuschreibt – jene einer gleichsam formalen Einheit, die sich mit beliebigen anderen historischen Kontexten verbinden kann. Die Einschreibung von Subjekt und Zeit zeigt sich an diesem Raummotiv deutlich. Bachtin leitet den Chronotopos des Weges nämlich von jenem der Begegnung ab, d.h. von einem Motiv, in dem das Subjekt im Zentrum steht. Darüber hinaus impliziert das Motiv des Weges dessen Begegnung durch ein Subjekt sowie eine damit verbundene Zeitlichkeit.

В первом очерке мы коснулись хронотопа встречи; в этом хронотопе преобладает временной оттенок, и он отличается высокой степенью эмоционально-ценностной интенсивности. Связанный с ним хронотоп *дороги* обладает более широким объемом, но несколько меньшей эмоционально-ценностной интенсивностью. Встречи в романе обычно происходят на дороге. ‚Дорога‘ – преимущественное место случайных встреч. На дороге (‚большой дороге‘) пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. [...] Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: ‚жизненный путь‘, ‚вступить на новую дорогу‘, ‚исторический путь‘ и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень – течение времени. (Bachtin 2012: 489f.)

Bachtin weist auf die im Weg-Begriff enthaltenen metaphorischen Bedeutungen hin und zeigt daran dessen historische Verankerung als Konzept für das Leben selbst oder für Aspekte desselben auf. Sein Interesse am Chronotopos des Weges ist damit ähnlich motiviert wie jenes an der Hauptfigur im Entwicklungsroman: Bachtin erkennt darin ein in diesem Fall räumlich definiertes Motiv, das ein spezifisches Verhältnis zwischen Subjekt, Raum und Zeit bzw. die Wandelbarkeit des Subjekts in Raum und Zeit ausdrückt. Wie dieses Verhältnis und die raummotivisch implizierte Wandlung zu verstehen sind, verdeutlicht der Vergleich mit einem ähnlichem Motiv – dem Chronotopos der Schwelle. Die Schwelle repräsentiert ebenfalls einen sozialen Ort der Begegnung und des Abschieds, drückt jedoch eine andere, äußerst kurze Zeitspanne aus. Bachtin zieht abermals die übertragenen Begriffsbedeutungen heran, um die Schwelle als einen Ort zu verdeutlichen, dem die Metaphorik des Umbruchs eingeschrieben ist und der ein unbestimmtes Symbol emotional aufgeladener Situationen darstellt.

Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как *порог*; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп *кризиса* и жизненного перелома. Самое слово ‚порог‘ уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог). В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме. [...] Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени. (Bachtin 2012: 494)

Während der Chronotopos der Schwelle im Roman punktuell wirksam wird, umspannt jener des Weges für gewöhnlich längere Textabschnitte, wenn nicht den Text in seiner Gesamtheit. Bachtin verdeutlicht am Beispiel des Weges, dass chronotopische Motive ein spezifisches Weltbild implizieren. Das Weg-Motiv illustriert

nämlich häufig die Annahme eines dreidimensionalen Raumes, innerhalb dessen, einer linearen Zeitlichkeit folgend, die Handlung verläuft – ‚als würde die Zeit sich in den Raum ergießen‘. Ein solches Weltbild erscheint alltäglich; es entspricht jenem der klassischen Physik und wurde erst im beginnenden 20. Jh. durch die Entdeckungen der Quantenphysik relativiert. (vgl. Kap. II.1.4) Wie Bachtins Bezugnahme auf die Relativitätstheorie sowie insbesondere seine Auseinandersetzung mit Zeitmotiven nahelegen (vgl. Kap. I.2.3), stellt die Erkenntnis, dass das Verhältnis zwischen Subjekt, Raum und Zeit nicht homogen und kontinuierlich verläuft und dass dies auch in der Literatur zum Ausdruck kommt, einen wichtigen Ausgangspunkt für sein Interesse an chronotopischen Motiven dar.

Spätere naturwissenschaftliche Interpretationen vorwegnehmend, weist bereits Kant in *Kritik der reinen Vernunft* (1781) darauf hin, dass das gemeinhin vertretene Weltbild eines dreidimensionalen Raumes und einer linearen Zeit höchstens der empirischen Realität entspreche, nicht jedoch mit der absoluten Realität zu verwechseln sei. Mit ‚empirischer Realität‘ bezeichnet Kant das über die Wahrnehmung zugängliche und durch diese gebrochene Weltbild des Menschen.⁵⁴ Er denkt Raum und Zeit als reine Formen der sinnlichen Anschauung, die an sich nicht sinnlich erfassbar sind. Der Raum werde anhand der äußeren Wahrnehmung der Sinne rekonstruiert. Da diese nur empirische Objekte erfassen können, werde der Raum durch deren Abstraktion als Teil der empirischen Realität erschlossen, während er in seiner tatsächlichen Beschaffenheit verborgen bleibe.

Wir können demnach nur aus dem Standpunkte eines Menschen vom Raum, von ausgedehnten Wesen etc. reden. [...] Die beständige Form dieser Rezeptivität, welche wir Sinnlichkeit nennen, ist eine notwendige Bedingung aller Verhältnisse, darinnen Gegenstände als außer uns angeschauet werden, und, wenn man von diesen Gegenständen abstrahiert, eine reine Anschauung, welche den Namen Raum führt. [...] Unsere Erörterungen lehren demnach die *Realität* (d.i. die objektive Gültigkeit) des Raumes in Ansehung alles dessen, was äußerlich als Gegenstand uns vorkommen kann, aber zugleich die *Idealität* des Raumes in Ansehung der Dinge, wenn sie durch die Vernunft an sich selbst erwogen werden, d.i. ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit unserer Sinnlichkeit zu nehmen. Wir behaupten also die *empirische Realität* des Raumes (in Ansehung aller möglichen äußeren Erfahrung), ob zwar die *transzendente Idealität* desselben, d.i. daß er nichts sei, so bald wir die Bedingung der Möglichkeit aller Erfahrungen weglassen, und ihn als etwas, was den Dingen an sich selbst zum Grunde liegt, annehmen. (Kant 2014: 75f.)

Mit dem Raum als zentralem Strukturprinzip literarischer Texte beschäftigte sich insbesondere Jurij Lotman. Entsprechend Kants ontologischer Sichtweise nimmt

54 Kant stellt fest, dass die empirische Realität in unterschiedlichen Disziplinen verschieden definiert ist und daher jeweils nur Ergebnisse innerhalb eines begrenzten Bereichs zulässt bzw. die jeweiligen Erkenntnisse erst durch die definierten Kategorien des entsprechenden Weltbilds ermöglicht werden. (vgl. Kant, 2014: 83–86)

er in *Struktura chudožestvennogo teksta* (1970) an, dass Texte aufgrund des beim Menschen stark ausgeprägten Gesichtssinns hauptsächlich als räumliche Konstellation rezipiert werden.

Однако не только изобразительные тексты мы можем рассматривать как некоторые отграниченные пространства. Особый характер зрительного восприятия мира, присущий человеку и имеющий результатом то, что денотатами словесных знаков для людей в большинстве случаев являются некоторые пространственные, зримые объекты, приводит к определенному восприятию словесных моделей. Иконический принцип, наглядность присущи и им в полной мере. [...] Таким образом, структура пространства текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста – языком пространственного моделирования. (Lotman 1970: 266)

Vor dem inneren Auge würden die Textinhalte zu Weltbildern zusammengefügt, die, je nach Genre und Thematik, entweder der realistischen Lebensrealität einer Epoche entsprechen oder eine davon weitgehend unabhängige Welt- und Gesellschaftsordnung entwerfen.

Весь пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта, складывается в некоторый топос. Этот топос всегда наделяется некоторой предметностью, поскольку пространство всегда дано человеку в форме какого-либо конкретного его заполнения. В данном случае несущественно, что иногда как, например, в искусстве XIX века) это заполнение стремится максимально приблизиться к бытовому окружению писателя и его аудиторий, в то время как в других случаях (например, в экзотических описаниях романтизма или в современной ‚космической‘ научной фантастике) принципиально удаляется от привычной ‚предметной‘ реальности. Важно другое – за изображением вещей и предметов, в окружении которых действуют персонажи текста, возникает система пространственных отношений, структура топоса. (ebd. 280)

Lotman interessiert sich insbesondere für das Motiv der Grenze, da er dessen Eigenschaft als Strukturelement textueller Ordnungen erkennt. Dabei stellt er fest, dass die meisten Texte nicht nur ein einziges Weltbild entwerfen, sondern mehrere parallel zueinander verlaufende, die meist durch die Zuordnung unterschiedlicher Figuren und deren Weltansicht motiviert sind. Von Interesse sind solche parallelen Weltbilder deshalb, weil sie die Ausgangslage für Grenzüberschreitungen schaffen, welche Lotman als Kernelement jeder Handlung betrachtet.

Случай, когда пространство текста делится некоторой границей на две части и каждый персонаж принадлежит одной из них, – основной и простейший. Однако возможны и более сложные случаи: разные герои не только принадлежат разным пространствам, но и связаны с различными, порой несовместимыми типами членения пространства. Один и тот же мир текста оказывается различным образом расчленен применительно к разным героям. Возникает как бы полифония пространства, игра разными видами их членения. (ebd. 279)

Grenzüberschreitungen stehen auch in Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) im Zentrum, wobei sein Korpus phantastischer Texte eine noch kontrastreichere Gegenüberstellung textimmanenter Welten ermöglicht. Todorov widmet sich dem Verhältnis zwischen realistischen und realitätsentrückten Weltbildern, die in der Phantastik parallel zueinander vorliegen und meist als Synkretismus ineinander übergehen. Den vermittelnden Angelpunkt bildet dabei das Subjekt, denn der fließende Übergang zwischen sinnlichen und übersinnlichen Eindrücken wird anhand von dessen Wahrnehmung motiviert.

Il y a dans cet extrait une opposition très nette entre, disons, le concret et l'abstrait; d'un côté, on trouve les objets, la lumière, les yeux, l'image, la sensation; de l'autre, la pensée, les concepts abstraits. (Todorov 1970: 102)

En d'autres termes: lorsqu'il s'agit ici de la perception d'un objet, on peut insister aussi bien sur la perception sur l'objet. Mais si l'insistance sur la perception est trop forte on ne perçoit plus l'objet lui-même. (ebd. 110)

Ce passage remarquable met un signe d'égalité entre les événements surnaturels et la possibilité de les décrire, entre la teneur du surnaturel et sa perception [...]. (ebd. 111)

Ce n'est pas l'animation des meubles qui compte tellement, mais le fait que quelqu'un ait pu l'imaginer et la vivre. A nouveau la perception du surnaturel jette une ombre épaisse sur le surnaturel lui-même et nous rend son accès difficile. (ebd.)

Todorov erkennt die ausführliche explizite Thematisierung von Wahrnehmung als Verfahren dieser Texte. Das zwischen Subjekt und Welt tretende Prisma der Wahrnehmungsprozesse entrückt zum einen alle Handlungsereignisse auf die Ebene reiner Subjektivität, bewirkt zum anderen jedoch auch, dass phantastische und realistische Eindrücke gleichwertig nebeneinanderstehen, da sie gleichermaßen durch die sinnlichen Eindrücke der Hauptfigur Beglaubigung erfahren. Solche logisch unzulässigen Grenzüberschreitungen bezeichnet Todorov als ‚Transgression‘.

Unmoderierte Sinneswahrnehmungen verschleiern dabei etwa die ansonsten klare Trennung zwischen physischen und psychischen Erfahrungen. Todorov verweist in diesem Zusammenhang auf Genettes Feststellung in *Figures I* (1966), wonach die Traumzustände des Erzählers Marcel in Prousts *Recherche* zu einer Entkoppelung der Handlung von der linearen Zeitlichkeit führen. (vgl. Kap. I.2.3) Die Analogie zwischen beiden Konstellationen überdimensionierter Wahrnehmung besteht darin, dass diese moderne Brechung der Wahrnehmung durch Traumzustände, ebenso wie die fantastische Aneignung übersinnlicher Elemente mittels der Sinne, sowohl die Chronologie der Handlungsabfolge als auch die Abgrenzbarkeit der räumlichen Realität auflöst. Da durch das Primat der Wahrnehmung die Kombination inkompatibler Elemente zulässig wird, führt es in beiden Fällen zu den genannten Effekten.

[L]a limite entre matière et esprit n'y est pas ignorée, comme dans la pensée mythique par exemple; elle reste présente pour fournir le prétexte à des transgressions incessantes. (ebd. 122)

Le monde physique et le monde spirituel s'interpénètrent; leurs catégories fondamentales se trouvent modifiées en conséquence. Le temps et l'espace du monde surnaturel, tels qu'ils sont décrits dans ce groupe de textes fantastiques, ne sont pas le temps et l'espace de la vie quotidienne. Le temps semble ici suspendu, il se prolonge bien au-delà de ce qu'on croit possible. (ebd. 124)

Transgressionen können bis zur Aufhebung der Grenze zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem umgebenden Raum gehen, wenn etwa musikalische oder visuelle Eindrücke so intensiv sind, dass das Subjekt sie als Teil seiner selbst erlebt. Mensch und Zeit scheinen sich dabei völlig im Raum aufzulösen, sodass die motivische Einschreibung der chronotopischen Einheit in den Raum dabei auf die Spitze getrieben wird.

Une autre conséquence du même principe a plus d'extension encore: c'est l'effacement de la limite entre sujet et objet. Le schéma rationnel nous représente l'être humain comme un sujet entrant en relation avec d'autres personnes ou avec des choses qui lui restent extérieurs, et qui ont statut d'objet. La littérature fantastique ébranle cette séparation abrupte. On écoute une musique, mais il n'y a plus l'instrument de musique, extérieur à l'auditeur et produisant les sons, d'une part, puis l'auditeur même, d'autre part. (ebd. 122f.)

On regarde un objet; mais il n'y a plus de frontière entre l'objet, avec ses formes et ses couleurs, et l'observateur. (ebd. 123)

Todorov verknüpft den aus unmoderierten Wahrnehmungszuständen resultierenden Verlust der Hier-Jetzt-Ich-Origo mit den psychologischen Konzepten von Psychose und Schizophrenie. Als Auslöser für den Realitätsverlust werden hier ebenfalls Fehl-attribuierungen zwischen Sinneseindrücken und Weltbild angenommen.

Il est curieux d'observer ici que pareille rupture des limites entre matière et esprit était considérée, au XIX^e siècle en particulier, comme la première caractéristique de la folie. Les psychiatres posaient généralement que l'homme ‚normal‘ dispose de plusieurs cadres de référence et attache chaque fait à l'un d'entre eux seulement. Le psychotique, au contraire, ne serait pas capable de distinguer ces différents cadres entre eux et confondrait le perçu et l'imaginaire. Il est notoire que l'aptitude des schizophrènes à séparer les domaines de la réalité et de l'imagination est affaiblie. Contrairement à la pensée dite normale qui aura à rester à l'intérieur du même domaine, ou cadre de référence, ou univers de discours, la pensée des schizophrènes n'obéit pas aux exigences d'une référence unique' (Angyal, in Kasanin, p. 119). (ebd. 121)

Im Kontext von Motiven sinnlicher Reizüberflutung, die einen psychotischen Realitätsverlust begründen, thematisiert Todorov außerdem überstarke Emotionen. Glücksgefühle (*bonheur*) und neurotische Angst (*angoisse*) (vgl. ebd. 110f.) ebenso wie ein oft von Perversionen geprägtes starkes sexuelles Verlangen (*désir sexuel*) (vgl. ebd. 133–147) werden in den von ihm analysierten Texten nämlich ihrerseits häufig als Ursache für den Ausnahmezustand unfokussierter Wahrnehmung herangezogen.

Neben psychischen Erkrankungen setzt Todorov die transgressiven Realitäten der Phantastik mit der in der Romantik verstärkt experimentell erprobten Wirkung von Drogen in Verbindung, die solche dissoziativen Körperwahrnehmungen hervorrufen können. Außerdem verweist er darauf, dass ein homogenes Ich-Konzept beim Menschen nicht von vornherein gegeben ist. Nach Piaget wird dieses erst im Laufe der beiden ersten Lebensjahre erworben, wobei die Entwicklung des Selbst mit der räumlichen Abgrenzung von anderen Objekten und dem Umgebungsraum beginnt. Erst anschließend bildet sich ein Verständnis für Kausalzusammenhänge und Zeitverläufe heraus.

Quatre processus fondamentaux caractérisent cette révolution intellectuelle accomplie durant les deux premières années de l'existence: ce sont les constructions des catégories de l'objet et de l'espace, de la causalité et du temps. (Piaget 1967: 20)

Todorovs Ergebnisse lassen sich so zusammenfassen, dass die Auflösung von Subjekt-Objekt-Verhältnissen und zeitlichen Relationen Weltbilder entstehen lässt, die sich gleichsam aus unmoderierten Einzelwahrnehmungen zusammensetzen. Solche überwiegend räumlich angeordneten Motivkonstellationen eignen sich zur Imitierung der Erfahrungswelt von Kleinkindern oder Psychotikern. Wenn das Subjekt nicht in der Lage zu sein scheint, sich selbst raumzeitlich zu verorten oder eine Abgrenzung zwischen sich und der Umwelt vorzunehmen, und wenn keine Rekonstruktion der Kausalzusammenhänge erfolgt, entsteht ein deterministisch-fremdbestimmt erscheinendes Weltbild.

Le principe que nous avons découvert se laisse désigner comme la mise en question delà limite entre matière et esprit. Ce principe engendre plusieurs thèmes fondamentaux: une causalité particulière, le pan-déterminisme; la multiplication de la personnalité; la rupture de la limite entre sujet et objet; enfin, la transformation du temps et de l'espace. (Todorov 1970: 126)

Die Frage, wie die räumliche Außenwelt motivisch zu erfassen sei, betrifft nicht nur Literaturwissenschaft, Psychologie und Philosophie, sondern auch die Naturwissenschaften.

Von Seiten der Physik geht u.a. Werner Heisenberg in *Quantenmechanik und die Kantsche Philosophie* darauf ein, dass die den Gesetzen der Mechanik gehorchende Makrowelt und die dazu völlig konträr erscheinenden unanschaulichen Erkenntnisse der Quantenphysik gesondert zu betrachten seien.

Sicher enthält die Quantentheorie keine eigentlich subjektiven Züge, sie führt nicht den Geist oder das Bewußtsein des Physikers als einen Teil des Atomvorgangs ein. Aber sie beginnt mit der Einteilung der Welt in den Gegenstand und die übrige Welt und mit der Tatsache, daß wir jedenfalls diese übrige Welt mit den klassischen Begriffen beschreiben müssen. (Heisenberg 2014: 57)

Würde man für die Beschreibung der Makrowelt nicht weiter auf die klassischen Begriffe der Mechanik zurückgreifen, so wäre das physikalische Weltbild seit

Entdeckung der Quantenphysik ähnlich konfus und unüberschaubar wie das von Todorov beschriebene Weltbild der Phantastik, das aufgrund starker Reizüberflutung an eine psychotische Wahrnehmungsweise erinnert.⁵⁵

Im Kontext der Quantenphysik wurden außerdem alternative Modelle der Makrowelt entworfen, die das Vorliegen von Parallelwelten annehmen. Zumindest metaphorisch wurden auch diese naturwissenschaftlichen Neuorientierungen für die Literaturwissenschaft fruchtbar gemacht. (vgl. u.a. Först 2016). Der bekannteste Vertreter der Mögliche-Welten-Theorien, Lubomír Doležel, beruft sich in *Fiction and possible worlds* (1998) vorwiegend auf philosophische Grundlagen. Es ist zugleich festzuhalten, dass diese Theorien in ähnlicher Form auch den Modellen der modernen Physik zugrundeliegen. Doležel geht von einer statischen Welt aus, die durch eine Naturkraft bewegt werden müsse. An dieser Stelle kommt er bereits auf die Figuren zu sprechen, denn er unterscheidet Welten, die durch eine Hauptfigur strukturiert werden (*one-person worlds*) von solchen, die durch mehrere Figuren strukturiert werden (*multi-person worlds*). (vgl. Doležel 1998: 32) Die Konstellation von Letzteren entspricht Bachtins Konzept der Polyphonie. Als zusätzliche Variante geht Doležel auf Texte ein, wo klar abgrenzbare Welten vorliegen, die, wie Menschen- und Götterwelt im Mythos, teilweise miteinander in Kontakt treten (*dyadic worlds*), jedoch unterschiedlichen logischen Gesetzmäßigkeiten gehorchen. (vgl. ebd. 128) Hierunter sind auch die von Todorov untersuchten fantastischen Texte einzuordnen, in denen die Wahrnehmung zum transgressiven Kontakt unterschiedlicher Weltordnungen führt.

Die subjektzentriert konstruierten, räumlichen Weltbilder bei Doležel gehen u.a. auf die Arbeiten von Umberto Eco zurück, der von ‚kleinen Welten‘ im Text spricht und sich dabei auf Individuen mit Eigenschaften und Fähigkeiten bezieht (*individuals endowed with properties*). (vgl. ebd. 15) Auf das *Modell der Kommunikationsebenen* umgelegt, bezieht sich Doležels Theorie auf die Ebene des abstrakten Autors. Dieser entsprechend verweisen Textwelten seiner Ansicht nach einerseits indexikalisch auf ihre Konstruktion durch einen Autor und müssen andererseits vom Leser rekonstruiert werden. Wie die Warschauer Gruppe interessiert Doležel der Bezug zur textexternen Realität; er führt die Unterscheidung zwischen ‚realitätsabbildenden‘ (*world-imaging texts*) und ‚welterschaffenden‘ (*world-constructing texts*) Texten ein.

[B]oth in the writer's construction and in the reader's reconstruction the fictional text is the medium of fictional-world making. [...] The [theoretical] background [...] is the actualist version of possible-worlds semantics, which allows us to make a distinction between *world-imaging texts* (I-texts) and *world-constructing texts* (C-texts). The actual world exists prior to, and independently of, textual activity. Imaging texts are representations of the actual world; they provide information about it in reports, pictures, hypotheses, and the like. Constructing texts are prior to worlds; it is textual activity

55 Auf die Vieldeutigkeit der Welt im modernen Roman verweist u.a. auch Bartoszyński 1975: 173.

that calls worlds into existence and determines their structures. Fictional texts are a special category of C-texts, and their opposition to I-texts hinges on different truth-conditions. I-texts as representations of the actual world are subject to truth-valuation; their statements can be judged true or false. Fictional texts are outside truth-valuation, their sentences are neither true nor false. (Doležel 1998: 24)

Doležels grundlegende Orientierung an den Figuren für die Rekonstruktion textimmanenter Welten verweist auf die Verbindungen seiner Arbeit zu Bachtin. Die zugleich von ihm versuchte Anknüpfung an extratextuelle Sachverhalte, welche auch bei Todorov vorliegt, lässt die Verbindung zu interdisziplinären Modellen als fruchtbar erscheinen.

Stärker auf die Wahrnehmung bezogen befasste sich u.a. der Mediziner Viktor von Weizsäcker aus einer subjektzentrierten Perspektive mit der Segmentierung von Wahrnehmung in räumliche Anschauungsformen. In seiner interdisziplinären Arbeit *Der Gestaltkreis* (1940) extrahiert er zeitliche Veränderungen, um zu einer ganzheitlichen Anschauung des Selbst zu gelangen, und transponiert dieses dadurch in räumliche Begriffe.

Das Sein selbst kann nicht bewegt werden und nicht selbst erscheinen; aber das, was erscheint, ist doch das ruhende Sein selbst; die Bewegung ist nur seine Erscheinung. Die erlebnismäßige und die kausale Inkohärenz der Aktfolge ist, als Ausdruck des Grundverhältnisses verstanden, nicht ein negatives Kennzeichen oder ein Unwert. Sie ist ein Ausdruck der Bindung der Erscheinung an ihren ewig unsichtbaren Grund. Das Sein selbst schafft sich darin ein sich immer gleiches Symbol. [...] [I]m endlosen Wandel des Werdens erscheint in ewiger Wiederkunft der beständige Ursprung; die Ruhe des Seins. Die Folge der Gestalten ordnet sich zuletzt also doch, aber nicht in die Ordnung des zeitlichen Nacheinander, sondern in der Folge der Taten und der Erkenntnisse, der Lebensstufen und Geschlechterfolgen als Wiederkunft. Ist so die Lebensordnung nicht der Geraden, sondern dem Kreise vergleichbar, so doch nicht der Linie des Kreises, sondern seiner Rückkehr in sich selbst. Die Gestalten folgen einander; aber die Gestalt aller Gestalten ist nicht ihre Konsequenz, sondern ihre Selbstbegegnung in ewiger Heimkehr zum Ursprung. Dies war der unbewußte Grund, den Namen des Gestaltkreises zu wählen. Er ist die in jeder Lebenserscheinung erscheinende Darstellung des Lebenskreises, ein Gestammel um das Sein. (Weizsäcker 1973: 176f.)

Aus dieser Perspektive erfasst jeder Zeitpunkt das Leben in seiner Ganzheit, sodass Entwicklungen zu archetypischen Symbolen der Wandlung werden.

Interdisziplinäre Zusammenarbeit zeichnete in der ersten Hälfte des 20. Jh. nicht nur die Künste, sondern auch die Naturwissenschaften aus. So zitiert Werner Heisenberg u.a. eine Arbeit von Wolfgang Pauli, in welcher dieser sich auf Carl Gustav Jung's Archetypenlehre beruft, um – zumindest vorübergehend – zwischen den neuen, theoretisch noch nicht erklärbaren Forschungsergebnissen und dem als überholt erkannten physikalischen Weltbild zu vermitteln.

Denn, so heißt es bei Pauli, jedes Verstehen ist ein langwieriger Prozeß, der lange vor der rationalen Formulierbarkeit des Bewußtseinsinhalts durch Prozesse im Unbewußten

eingeleitet wird. Die Archetypen funktionieren als die gesuchte Brücke zwischen den Sinneswahrnehmungen und den Ideen. (Heisenberg 2014: 112)

Jungs Archetypen werden hier als bildhaftes Bindeglied herangezogen, das zwischen konkreten Inhalten, die nicht versprachlicht werden können, und abstrakten Leitvorstellungen vermittelt.

Konzeptuell nahe an Jungs Archetypen ist Aleida Assmanns kulturwissenschaftliche Arbeit *Erinnerungsräume* (1999) zu verorten, wo individuelle und kollektive Raumbilder im Zentrum stehen, denen durch private und historische Einschreibungen des Menschen eine archetypische Bedeutung anhaftet. Als Beispiel nennt Assmann zwei Orte, welchen Goethe eine für ihn persönlich wichtige symbolische Bedeutung zuschreibt: Haus, Hof und Garten seines eigenen Domizils sowie jenes seines Großvaters.

Die symbolische Kraft, die Goethe diesen Orten zuspricht, scheint etwas mit Gedächtnis zu tun zu haben. Beide Orte verkörpern für den Betrachter ein Gedächtnis, an dem er als Individuum zwar teilhat, das ihn jedoch bei weitem übersteigt. An diesen Orten entschränkt sich das Gedächtnis des einzelnen in Richtung auf das der Familie; und hier verschränkt sich die Lebenssphäre des einzelnen mit jenen, die zu dieser Lebenssphäre dazugehören, aber nicht mehr da sind. An beiden Orten geht individuelle Erinnerung in einer allgemeineren Erinnerung auf. (Assmann 2010: 299f.)

Diese Orte entsprechen auch Bachtins Konzept des Chronotopos. Die Raummotive werden zum Symbol zentraler Linien der persönlichen und der Familiengeschichte, sodass Zeit und Mensch sich hier für Goethe gleichsam im Raum verdichten. Assmann betrachtet eine solche Speicherkraft von Erlebnissen des Individuums und des Kollektivs als universelle Eigenschaft von Raummotiven.

Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt. (ebd. 299)

Differenzierter geht Assmann auf traumatische Orte ein. Diese repräsentieren für das Individuum eine erlittene Erniedrigung, die es weder versprachlichen noch verarbeiten kann. Von anderen Erinnerungsorten unterscheiden sich solche Orte des Traumas durch ihre Zeitlichkeit, denn anstatt eine Kontinuität des Individuums herzustellen, zeigen sie in zeitloser Gegenwärtigkeit eine gleichsam unauslöschliche Erfahrung der Vergangenheit.

Während der Erinnerungsort stabilisiert wird durch die Geschichte, die von ihm erzählt wird, wobei der Ort seinerseits diese Erinnerung stützt und verifiziert, kennzeichnet den traumatischen Ort, daß seine Geschichte nicht erzählbar ist. Die Erzählung dieser Geschichte ist durch psychischen Druck des Individuums oder soziale Tabus der Gemeinschaft blockiert. Ausdrücke wie Sünde, Schande, Zwang, Schicksalsmacht,

Schatten sind solche Tabu-Worte, Deck-Begriffe, die nicht mitteilen, sondern Unausprechliches abwehren und in seiner Unzugänglichkeit einschließen. [...] Der traumatische Ort hält die Virulenz eines Ereignisses als Vergangenheit fest, die nicht vergeht, die nicht in die Distanz zurückzutreten vermag. (ebd. 329)

Analog zu individuellen Traumata schreiben sich kollektive Traumaerfahrungen in den Raum ein. Assmann bezeichnet Zweitere als Gedächtnisorte des Terrors und erkennt die Bedeutung von Räumen in ihrer Stabilität.

Während kulturelle Zeichensetzungen aufgebaut und wieder abgetragen werden, verpflichtet die Persistenz von Orten, die auch in einer geopolitischen Neuordnung nicht ganz zum Verschwinden gebracht werden können, auf ein Langzeitgedächtnis, das neben den normativen Bezugspunkten für die Gegenwart obendrein im Auge behält, wie sich diese im historischen Gedächtnis verschoben haben. (ebd. 337)

Wie in Bachtins Chronotopos-Konzept verankert, werden Raummotive meist nicht per se, sondern aufgrund ihrer Ausdruckskraft über Mensch und Zeit als relevant erkannt. Ein zentraler, ebenfalls bei Bachtin anzutreffender Aspekt besteht zudem darin, dass diese Motive sowohl Physis als auch Psyche des ihnen eingeschriebenen Menschenbilds widerspiegeln. Diese Zuschreibungen bilden außerdem eine Verbindung zu den Konzepten von Lotman, Todorov und Doležel. Im Unterschied zu Bachtin fassen diese ihren Raumbegriff stärker in Bezug auf den Gesamttext und daher eher nicht anhand von Einzelmotiven, sondern anhand des meist umfassenderen Handlungsraumes einer Figur. Das räumliche Weltbild erfasst hier die Figur inklusive ihrer Zeitlichkeit in der Handlung.

Besonders bei Lotman und Todorov rückt dabei das zwischen zwei heterogenen Räumen vermittelnde Motiv der Grenze bzw. der Transgression in den Vordergrund. Lotman erfasst dabei die Figur raum-motivisch in ihrer Funktion als Handlungsträger, während sie bei Todorov in ihrer psychischen Komplexität zum Ausdruck kommt. Diese gibt das Subjekt anhand des Motivs psychotischer Bewusstseinsveränderung der Relativität seines Außenwelterlebens und damit ebenfalls dem Übergang zwischen heterogenen Räumen preis. Gerade an diesen Motiven des Übertritts, die in beiden Theorien gegenüber den übrigen Raumgegebenheiten des Weltbilds im Vordergrund stehen, wird die Nähe zu Bachtin deutlich, da sie im Wesentlichen seinen chronotopischen Motiven von Weg und Schwelle entsprechen.

Assmann geht stärker auf die, von Bachtin ebenfalls intendierte, konkret-historische Bedeutung von Orten ein. Auch die von ihr gewählten Raummotive implizieren eine Wandlung, da sie einen Bezugspunkt für die kontinuierliche Entwicklung oder traumatisch-abrupte Veränderung eines Individuums oder Kollektivs bilden. Hier lässt sich daher abermals die Parallele zu Bachtins Motiven von Weg und Schwelle ziehen, wobei Assmann den Fokus eher auf den konkreten Raum richtet, was damit zusammenhängt, dass ihr Blickwinkel textexterne Kategorien stärker berücksichtigt.

Die raum-motivische Wahrnehmung der Außenwelt erweist sich als Thema mit interdisziplinärer Bedeutsamkeit. Wie Heisenbergs und Viktor von Weizsäckers Arbeiten zeigen, beschäftigen diese Fragen auch die Naturwissenschaften, die hier

ebenfalls nach der methodischen Grundlage eines Weltbilds suchen, das ihre wissenschaftliche Theoriebildung in einem Verhältnis zu der anschaulichen Außenwelt verorten kann.

2.3 Zeitlich strukturierte Weltbilder: Kant, Genette, Ricœur, Freud, Jung, Fromm, Bachelard

Bereits in *Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma* (1937) erkennt Bachtin die Zeit als historisch geprägte Anschauungsform, die das Menschenbild von Epochen und Texten entscheidend mitbestimmt. Die Zeitlichkeit chronotopischer Motive hängt eng mit dem Moment der Wandlung zusammen, das epochen- und kulturspezifisch, doch auch individuell, unterschiedlich charakterisiert sein kann. Im Kern unterscheidet Bachtin hier zwischen einer linearen und einer zyklischen Zeitvorstellung, wobei Erstere, etwa im Abenteuerroman der Antike, in einer Entwicklung mit Anfangs- und Endpunkt zum Ausdruck kommt, während Zweitere, z.B. in Goethes Naturschilderungen, eine ständige Wiederkehr annimmt. Auf den Menschen umgelegt, repräsentiert die lineare Zeit die Entwicklung einer Hauptfigur und die zyklische Zeit die Kontinuität von Generationen und Epochen.

Это общее ощущение реального времени в литературе раскрывается прежде всего в тех циклических и не циклических ‚временах‘ [...]: в авантюрном времени, биографическом, семейно-биографическом, идиллическом, бытовом и др. Каждое из этих времен имеет свои человеческие измерители (различные формы жизни, деятельности, борьбы, усилий и труда человека) [...]. Все эти ‚времена‘ являются различными стадиями освоения романом (на основе общего ощущения времени) реального исторического времени [...]. Всем этим временам соответствует определенная *структура образа человека*, жизнью и деятельностью которого они измеряются. (Bachtin 2012: 291f.)

Bachtin interessieren motivisch greifbar werdende Zeitlichkeiten insbesondere aufgrund ihres engen Zusammenhangs mit historischen Menschenbildern. Zur Veranschaulichung anthropologisch geprägter Zeitkonzepte wählt er dieselben Beispiele, an denen er die gesellschaftlichen Implikationen von Raummotiven feststellt. Das in sozialen Räumen wie ‚Weg‘, ‚Schloss‘, ‚Salon‘ oder ‚Kleinstadt‘ verankerte Menschenbild steht nämlich zugleich jeweils mit einer spezifischen Zeitlichkeit in Verbindung, die das Verhalten der dort Agierenden bestimmt. Als Hintergrund dieser Zusammenhänge sieht Bachtin die Wechselwirkung zwischen einem historischen Zeitverständnis, das in die Genrespezifik des entsprechenden literarischen Kanons eingeht, und künstlerischer Innovation, die neue Topoi der Zeit entstehen lässt, womit sie möglicherweise wieder auf das gesellschaftliche Verständnis von Zeit zurückwirkt.

Такие хронотопы, как ‚дорога‘, ‚замок‘, ‚салон‘, ‚городок‘, конечно, не выдумываются романистами и не раскрываются ими в ‚имманентно-художественном‘ ряду. Такие хронотопы создаются самой социально- исторической жизнью: сама

действительность сгущает в них знаки времени, сама жизнь делает их более яркими отражениями эпохи, ее связей с прошлыми и тенденций будущего в ней. Но художник-романист очищает хронотопы от всего случайного и несущественного, конденсирует и усиливает в них приметы времени, собирает вокруг них все исторически существенное, насыщает их художественно-обобщающими моментами и делает их организационными центрами изображения. [...] Слагаются новые, более реалистические формы освоения времени, разбивающие старые шаблоны и создающие новые жанровые разновидности романа. Процесс этот, конечно, очень сложен: отдельные хронотопы глубоко погружены в общее доступное эпохе (в ее наиболее прогрессивных социальных слоях) ощущение реального времени, а это последнее определяется всей сложностью социально-экономических, политических, общекультурных и художественно-литературных условий. (Bachtin 2012: 290f.)

Als besonders deutliches Beispiel für eine solche Innovation nennt Bachtin Prousts *Recherche* (1913–1927), in der dieser die Zeit zum eigentlichen Helden mache. Entgegen dem bisherigen historischen Konzept von Zeit als einem linearen Verlauf, der das Selbst und die Generationen in ein chronologisches Verhältnis bettet, wird sie bei Proust zum Angelpunkt der Subjektivität. Angesichts der unmittelbaren Nähe zu unterschiedlichen Ereignissen der Vergangenheit und des starken Einbezugs einer hypothetischen Zukunft, die es sich im Schreiben anzueignen gilt, verbleibt in Prousts achronologischer Schilderung das Subjekt als einziges Bindeglied zwischen den losen Fäden.

Но проблема времени и для этой литературы остается пробным камнем и мерилом ее отхода от реализма. В этом отношении чрезвычайно показательны такие явления, как Марсель Пруст. Время – главный герой его многотомного романа. [...] Оно оторвалось от своего реального исторического наполнения, стало чисто субъективной длительностью, в которой историческое событие и микроскопические интимнейшие комнатные переживания имеют одинаковую весомость. [...] Ему присуща та же дурная бесконечность, которая характерна и для его, казалось бы, антипода – для ‚многотомного‘ авантюрного времени. (Bachtin 2012: 324)

Bachtins Interesse für die Zeit geht auf Lessings *Laokoon* (1766) zurück, der eine wichtige Inspirationsquelle für sein Konzept des Chronotopos darstellt. Bachtin hält jedoch fest, dass Lessing den Zeitbegriff als vorwiegend technische Größe behandle, während er selbst sich für das Zeitverständnis als eine historisch konzeptualisierte Kategorie interessiere. (vgl. ebd. 290) Lessings Differenzierung zwischen räumlich und zeitlich strukturierten Künsten im *Laokoon* basiert ebenfalls auf dem Konzept der Raumzeit. Ein Kernelement der Relativitätstheorie vorwegnehmend, erkennt bereits Lessing die Bewegung als Bindeglied zwischen Raum und Zeit. Sowohl bei Lessing als auch bei Bachtin bildet die Verwobenheit von Raum und Zeit die Grundlage dafür, dass Motive von einer dieser Anschauungsformen in ihre Entsprechung in der jeweils anderen Anschauungsform transponiert werden können.

Die *Zeitfolge* ist das Gebiete des Dichters; der *Raum* das Gebiete des Mahlers. (Lessing 2012: 215)

Die *Mahlerey* schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen. Die *Poesie* schildert Bewegungen, und andeutungs Weise durch Bewegungen, Körper. (ebd. 220)

Die Gegenüberstellung von bildender Kunst als vorwiegend räumlicher und Literatur als vorwiegend zeitlicher Anschauung geht damit einher, dass Erstere ein bestimmtes Menschenbild gleichsam als Momentaufnahme erfasst, während Zweitere dieses als Entwicklung schildert. Für Lessing ist diese Erkenntnis deshalb von Bedeutung, weil er durch sie erklären kann, warum die bildende Kunst gewisse Gefühlsregungen an bestimmten archetypischen Figuren nicht motivisch umsetzt, obwohl sie für manche Situationen des jeweiligen Stoffes von Bedeutung sind: Sie würden mit dem allgemeinen Menschenbild des portraitierten Charakters in Konflikt treten.

Die Götter und geistichen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bey dem Künstler sind sie personifirte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie erkenntlich seyn sollen. Bey dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affecten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. [...] Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reitze geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken [...]. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. [...] Bey dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter, ihre eigne Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheues eben so fähig seyn muß, als der Zuneigung. (ebd. 78)

Das bildhafte Motiv der Kunst erfasst den Charakter anhand seiner unveränderlichen Eigenschaften in einer zeitlosen Form, während die literarische Sujetföugung den Schwerpunkt auf dessen Veränderlichkeit setzt und eine Figur in ihrer teilweise heterogen verlaufenden Entwicklung und emotional geprägten Spontaneität zeigt.

Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. (ebd. 79)

Lessings Ausführungen sind außerdem in Hinblick auf die historische Bewertung von Emotionen von Interesse, denn er nennt einige Beispiele für negative Affekte, die bei den antiken Plastiken vermieden wurden, weil ihre dauerhafte Festschreibung als unästhetisch empfunden worden wäre.

Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äussern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande

umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maasses von Schönheit fähig sind. Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten daß sie nie eine Furie gebildet haben. Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bey dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bey dem Künstler nur der ernste. Jammer ward in Betrübnis gemildert. (ebd. 19–22)

Der bei Lessing deutlich werdende enge Bezug zwischen Zeitlichkeit (bzw. der ästhetischen Wirkung des auf ihr basierenden Mediums Literatur) und den veränderlichen Komponenten des inneren Menschenbilds (wie den Gefühlen) findet sich auch in Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) wieder. Kant definiert nämlich die Zeit als ‚Form des inneren Sinnes‘ und knüpft dabei eng an Lessings differenzierende Charakterisierung von Raum und Zeit an. Beide verstehen die Zeit als Anschauungsform, in der veränderliche innere Zustände zum Ausdruck kommen, während der Raum äußere, für die Sinne erfahrbare, allgemeine Züge desselben Gegenstands betreffe. Möglicherweise waren daher Lessings kunsttheoretische Überlegungen ausschlaggebend für Kants Definition dieser grundlegenden Kategorien seines Hauptwerks.

Kant nimmt das wahrnehmende Subjekt als Bedingung von Zeitlichkeit an und da er zudem jede Erfahrung als subjektgebunden betrachtet, versteht er auch die sinnliche Außenwahrnehmung im Raum in Abhängigkeit davon.

Der Zeit nach geht also keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alle an. Wenn aber gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, so entspringt sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung. (Kant 2014: 45)

Der Raum, als die reine Form aller äußeren Anschauung ist als Bedingung a priori bloß auf äußere Erscheinungen eingeschränkt. Dagegen, weil alle Vorstellungen, sie mögen nun äußere Dinge zum Gegenstande haben, oder nicht, doch an sich selbst, als Bestimmungen des Gemüts, zum innern Zustande gehören; dieser innere Zustand aber unter der formalen Bedingung der innern Anschauung, mithin der Zeit gehöret: so ist die Zeit eine Bedingung a priori von aller Erscheinung überhaupt, und zwar die unmittelbare Bedingung der inneren (unserer Seelen) und eben dadurch mittelbar auch der äußern Erscheinungen. (ebd. 81)

Ebenso wie den Raum versteht Kant die Zeit als Bedingung für jede Erfahrung, die selbst jedoch einer Wahrnehmung an sich nicht zugänglich sei. Die Vorstellung von Zeitlichkeit ist nach Kant somit, wie jene der Räumlichkeit, ein rein subjektives Konstrukt. Lediglich die empirische Zeitlichkeit, die den konkreten Objekten eingeschrieben ist und dadurch zum Ausdruck kommt, sei den Menschen zugänglich, nicht jedoch die objektive Zeit an sich.

Die Zeit ist nichts anders, als die Form des inneren Sinnes, d.i. des Anschauens unserer selbst und unsers innern Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinungen sein; sie gehöret weder zu einer Gestalt, oder Lage etc., dagegen bestimmt sie das Verhältnis der Vorstellungen in unserm innern Zustande. Und, eben weil diese innre Anschauung keine Gestalt gibt, suchen wir auch diesen Mangel durch Analogien

zu ersetzen, und stellen die Zeitfolge durch eine ins Unendliche fortgehende Linie vor, in welcher das Mannigfaltige eine Reihe ausmacht, die nur von einer Dimension ist, und schließen aus den Eigenschaften dieser Linie auf alle Eigenschaften der Zeit, außer dem einigen, daß die Teile der erstern zugleich, die der letztern aber jederzeit nach einander sind. Hieraus erhellet auch, daß die Vorstellung der Zeit selbst Anschauung sei, weil alle ihre Verhältnisse sich an einer äußern Anschauung ausdrücken lassen. (ebd. 80f.)

Jene subjektiven Zeitkonstrukte, auf die Kant eingeht, um vor ihrer Absolutsetzung zu warnen, ziehen Bachtins Aufmerksamkeit auf sich, denn er interessiert sich für subjektive Vorstellungen des Menschen von der Zeit und rekonstruiert diese aus literarischen Motiven.

Zugleich bildet das im westlichen Raum bis heute verankerte allgemeine Verständnis von Zeit als einem kontinuierlich-linearen Verlauf (worauf u.a. Lessing, Kant und Bachtin hinweisen) den Grund dafür, dass die meisten literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit ihr nicht Motive der Zeitlichkeit, sondern abstrakte chronologische Ordnungen zu ihrem Gegenstand machen. Dies gilt etwa für die äußerst wichtigen Arbeiten von Gérard Genette und Paul Ricœur, die in der vorliegenden motivorientierten Arbeit aus diesem Grund nicht im Zentrum stehen. Allerdings thematisieren beide, gleichsam als Nebenprodukt, auch motivische Aspekte der Wahrnehmung sowie deren zeitliche Einschreibungen. Ricœur wendet sich ‚aufgrund des zeitlichen Charakters jeder menschlichen Erfahrung‘ (vgl. Ricœur 1983: 17) der Zeit zu. In seiner dreibändigen Studie *Temps et récit* (1983–85) bedenkt er diesen zeitlichen Charakter menschlicher Erfahrung auf unterschiedlichen ontologischen Ebenen: Er kontrastiert erstens die Zeitlichkeit der Geschichte mit jener der Geschichtsschreibung, vergleicht zweitens formalistische und strukturalistische Modelle (etwa die Theorien von Propp, Greimas und Lévi-Strauss, vgl. Kap. I.2.1) in Bezug auf Zeitstrukturen und diskutiert drittens das Verhältnis zwischen dieser textimmanenten Zeitlichkeit und der Zeiterfahrung des Lesers.

Als Ausgangspunkt zieht er die philosophischen Modelle von Aristoteles und Augustinus heran, von denen er zwei ontologische Gegensätze im Zeitverständnis ableitet: So enthalten Erzählungen nach Aristoteles häufig eine achronologisch dargebotene Handlung, die jedoch als linear rekonstruiert werden kann, während nach Augustinus die Realität achronologisch strukturiert sei und durch die Strukturierungsversuche der Seele in subjektive Zusammenhänge gebettet werde. Die ontologischen Gegensätze betreffen erstens die Anschauungsform der Zeit im Text bzw. in der Realität, zweitens ihre formale Ausprägung als apriorische Chronologie von Ereignissen oder als Dimension subjektiver Zusammenhänge, die durch ein Subjekt konstruiert werden.

D’abord, ils nous proposent deux entrées *indépendantes* dans le cercle de notre problème: l’un [saint Augustin] par le côté des paradoxes du temps, l’autre [Aristote] par le côté de l’organisation intelligible du récit. (ebd. 18)

[E]lles engendrent chacune l’image inversée de l’autre. L’analyse augustinienne donne en effet du temps une représentation dans laquelle la *discordance* ne cesse de démentir

le voeu de *concordance* constitutif de l'*animus*. L'analyse aristotélicienne, en revanche, établit la prépondérance de la concordance sur la discordance dans la configuration de l'*intrigue*. (ebd.)

Beide Ontologien können als potenziell modellbildend für literarische Weltbilder betrachtet werden. Das aristotelische Weltbild entspricht dem gemeinhin als alltäglich angenommenen und wurde daher bereits in der Auseinandersetzung mit Lessing, Kant und Bachtin behandelt. Im Gegensatz zu diesem Verständnis von Zeit als einer kontinuierlich-linearen Anschauungsform geht Augustinus im elften Buch der *Confessiones* (397–401) von drei achronologisch verbundenen Zeitmodi aus: der Gegenwärtigkeit der Vergangenheit (Erinnerung), der Gegenwärtigkeit der Gegenwart (Wahrnehmung) und der Gegenwärtigkeit der Zukunft (Erwartung).

Peut-être pourrait-on dire au sens propre: il y a trois temps le présent du (*de*) passé, le présent du (*de*) présent, le présent du (*de*) futur. Il y a en effet dans (*in*) l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs (*alibi*). (zit.n.: Ricœur 1983: 32)

Le récit du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision (*contuitus*) [...], le présent du futur, c'est l'attente. (ebd.)

Anders als es das lineare Zeitverständnis fordern würde, ist die gegenwärtige Zeitlichkeit nach Augustinus nicht punktuell und damit nicht extensionslos. Augustinus entwirft ein Zeitverständnis, in dem ‚Zeit‘ jeweils eine kurze Dauer umfasst und damit anschaulich wird. (vgl. Ricœur 1983: 40) Dieser Gedanke ist insofern modern, als auch die heutige Psychologie kurze segmenthafte Wahrnehmungen als psychologische Gegenwart definiert. (vgl. Kap. III.1.1.2) Neben dem Umstand, dass Analogien hierzu im literarischen Text als mimetische Aneignung der Wahrnehmung betrachtet werden können, erfasst Augustinus anhand dieser Einheiten außerdem das Prinzip der Motivanalyse selbst, die sich auf ebensolche kurze Sinneinheiten der Gegenwart richtet.⁵⁶

Ricœur bezeichnet das Augustinische Weltbild als ein durch die ‚Paradoxien der Zeit‘ geprägtes. Besonders deutlich treten diese ‚Paradoxien der Zeit‘ in literarischen Texten der Moderne zutage, wo sie gleichsam mimetisch die Selbstverortung des existenziell zerrissenen Subjekts nachempfinden. Achronologische Textstrukturen sind jedoch bereits in der antiken Literatur prominent vertreten. Gérard Genette widmete sich ihnen in *Discours du récit* (1972), wobei er insbesondere auf Prousts *Recherche* eingeht. Obgleich Genette sich hauptsächlich für Strukturzusammenhänge interessiert, legen gerade die von ihm isolierten Kontexte zentrale Motive offen, die achronologische Zeitstrukturen nicht nur motivieren, sondern diese spezifische Zeitlichkeit auch an sich zu implizieren scheinen. Das bekannteste Beispiel dafür

56 Wie universal dieses von Augustinus entworfene Weltbild ist, legt die Betrachtung neuzeitlicher Weltbilder offen, wo sich etwa Locke, Leibniz und Hume jeweils auf eine dieser drei Anschauungsformen berufen. (vgl. Kap. II.1.3)

ist die Madeleine-Episode, in welcher das sinnliche Erleben dieses Kuchens beim Erzähler eine ‚unwillkürliche Erinnerung‘ an seine Kindheit auslöst. (vgl. Kap. II.2.4)

[C]’est l’épisode de la madeleine, au cours duquel le héros se voit restituer tout un versant de son enfance (,de Combray, tout ce qui n’était pas le théâtre et le drame de mon coucher‘) qui jusque-là était resté enfoui (et conservé) dans un apparent oubli [...]. (Genette 2007: 33)

Das Madeleine-Motiv enthält somit die Zeitlichkeit des Wiedererinnerns vergessener Inhalte und steht stellvertretend auch für Motive anderer Sinneseindrücke, die einen ähnlichen Effekt bewirken.

Außerdem konstatiert Genette an der *Recherche* eine ungewöhnlich starke motivische Betonung der Wahrnehmung – eine Überlagerung der Narration durch umfangreiche deskriptive Passagen. Am Beginn und am Ende liegen diese verstärkt vor und bewirken damit gleichsam eine ‚Auflösung‘ der Linearität des Textes, denn die ontologisch übergeordneten Traumzustände im Anfangsteil sowie Marceles schriftstellerische Arbeit im Schlussteil heben ihn in eine übergeordnete ‚Allzeitlichkeit‘.

Et surtout, bien sûr, à propos de la scène du coucher, cette poignante attestation déjà commentée dans *Mimesis* et qu’on ne peut pas ici ne pas citer tout entière, parfaite illustration de ce qu’Auerbach appelle l’‚omnitemporalité symbolique‘ de la ‚conscience réminiscente‘, mais aussi parfait exemple de fusion, quasi miraculeuse, entre l’événement raconté et l’instance de narration, à la fois tardive (ultime) et ‚omnitemporelle‘ [...]. (ebd. 62f.)

Der Effekt gleicht den von Todorov für die Fantastik festgestellten Transgressionen (vgl. Kap. I.2.2), wo die Überlagerung stärker zu räumlichen Ambiguitäten führt, während sich hier die zeitlich-logischen Variablen der Motive überlagern. Genette erkennt zeitliche Diskontinuitäten als Charakteristikum der *Recherche*, und auf diesen aufbauend erklärt er Prousts Verfahren als assoziative Verschmelzung ähnlicher Raumotive anhand von situativen Analogien.

Le récit proustien semble s’être fait une règle de ce principe de coïncidence. On sait à quelle habitude caractéristique de l’auteur lui-même renvoie cette capacité du héros à tomber de longues minutes en arrêt devant un objet [...] dont la puissance de fascination tient à la présence d’un secret non dévoilé, message encore indéchiffrable mais insistant, ébauche et promesse voilée de la révélation finale. [...] En fait, la ‚description‘ proustienne est moins une description de l’objet contemplé qu’u récit et une analyse de l’activité perceptive du personnage contemplant, de ses impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes ou déceptions, etc. Contemplation fort active en vérité, et qui contient ‚toute une histoire‘. [...] [O]n verra combien [...] [se] pressent les termes désignant non pas ce qu’est la peinture d’Elstir, mais les ‚illusions d’optique‘ qu’elle ‚recrée‘, et les impressions mensongères qu’elle suscite et dissipe tour à tour: *sembler, apparaître, avoir l’air, comme si, on sentait, on aurait dit, on pensait, on comprenait, on voyait réparer, on courait parmi les champs ensoleillés*, etc.: l’activité esthétique n’est pas ici de

tout repos, mais ce trait ne tient pas seulement aux ‚métaphores‘ en trompe l’œil du peintre impressioniste. Le même travail de la perception, le même combat, ou jeu, avec les apparences se retrouve devant le moindre objet ou paysage. (ebd. 98f.)

In der Anfangskonstellation überlagern sich so Konstellationen des Zubettgehens, der Schlaflosigkeit und der Wachträume in unterschiedlichen Lebensaltern. Keineswegs jedoch endet dieser Motivkomplex nach jenem Abschnitt, wo er im Vordergrund steht, sondern taucht zu einem späteren Zeitpunkt erneut auf, als Prousts Hauptfigur in Tagträume verfällt.

[I] me semble [...] avoir montré assez clairement que l’essentiel du texte de la Recherche consiste en cette vaste analepse qui commence à l’évocation des rêveries de voyage du jeune Marcel, troisième partie de *Swann*. (ebd. 310f.)

Laut Genette heben diese Tagträume den Gesamttext metaleptisch auf jene Ebene der Überzeitlichkeit, wo sie sich mit den schriftstellerischen Versuchen verschränken. Die Madeleine-Episode bildet als Moment der unwillkürlichen Erinnerung das Zentrum innerhalb der anfänglichen Traumzustände und verleiht den synchronisierten Zeitlichkeiten einen motivischen Zusammenhang.

Ainsi, la *Recherche du temps perdu* s’inaugure par un vaste mouvement de va-et-vient à partir d’une position-clé, stratégiquement dominante, qui est évidemment la position 5 (insomnies), avec sa variante 5’ (madeleine), position du ‚sujet intermédiaire‘, insomniale ou miraculé de la mémoire involontaire, dont les souvenirs commandent la totalité du récit, ce qui donne au point 5–5’ la fonction d’une sorte de relais obligé, ou – si l’on ose dire – de *dispatching* narratif [...]. (ebd. 35)

Sie steht sowohl für die ‚kostbare Verbindung‘ zu unterschiedlichen Zeitlichkeiten als auch für ein ‚Verjähren der Übergänge‘ zwischen diesen, das die erzählerische Diskontinuität begründet. (vgl. ebd. 160) Anhand der Madeleine werden die Erinnerungsversuche zur Erinnerung und analog dazu münden Marcells Schreibversuche in seine schriftstellerische Selbstfindung, mit welcher der Roman schließt. Genette knüpft hier eine Verbindung zur *Odysee*, die nach Aristoteles ebenfalls nicht das ‚Leben des Odysseus‘ schildert, sondern, in motivischer Verdichtung, dessen ‚Rückkehr in die Heimat‘. (vgl. ebd. 54)

[I] y a simplement arrêté du récit au point où le héros a trouvé la vérité et le sens de sa vie, et donc où s’achève cette ‚histoire d’une vocation‘ qui est, rappelons-le, l’objet déclaré du récit proustien. Le reste, dont l’aboutissement nous est déjà connu par le roman même qui s’achève ici, n’appartient plus à la vocation, mais au travail qui lui fait suite, et ne doit donc être qu’esquissé. Le sujet de la *Recherche* est bien ‚Marcel devient écrivain‘, non ‚Marcel écrivain‘ [...]. (ebd. 235)

Neben der in der Madeleine verankerten ‚unwillkürlichen Erinnerung‘ kommt Genette auf Motive zu sprechen, die Erinnerungen nicht unverhofft auslösen, sondern sie aufgrund ihrer materiellen Kontinuität beinhalten. Er geht etwa auf die Narbe ein, welche Odysseus seit der Kindheit trägt, deren Ursprung jedoch erst sehr spät,

in Zusammenhang mit der Befürchtung, dieses Merkmal könne die Identität des Helden offenlegen, geschildert werden. (vgl. ebd. 38) Während diese Narbe eine konkrete Erinnerung bewahrt und für die zeitliche Kontinuität der Identität steht, können verspätete Rückblenden auch in Form traumatischer Flashbacks oder unterdrückter Erinnerungen an z.B. sexuelle Inhalte vorliegen. Als Beispiel hierfür zieht Genette das Sofa von Tante Léonie in der *Recherche* heran. Erst als Marcel dieses später an eine Kupplerin verschenkt, finden die sexuellen Vergnügungen Erwähnung, die er darauf mit seiner Cousine erlebte.

Mais le cas le plus remarquable, quoique rarement relevé par les critiques, peut-être parce qu'ils refusent de la prendre au sérieux, est celui de cette mystérieuse 'petite cousine' dont nous apprenons, au moment où Marcel donne à une entremetteuse le canapé de la tante Léonie, qu'il a connu avec elle, sur ce même canapé, 'pour la première fois les plaisirs de l'amour'; et ce, nulle part ailleurs qu'à Combray, et à une date assez ancienne [...]. (ebd. 43f.)

Die von Aleida Assmann behandelten Erinnerungsräume bzw. Orte des Traumas sind hierzu als Pendant zu betrachten. (vgl. Kap. I.2.2) Wie Genette aufzeigt, tritt in Prousts Texten auch an Raummotiven die für ihren Autor typische Vorstellung von Zeitlichkeit zutage. Die Vorstellung eines durch scharfe Umbrüche geprägten diskontinuierlichen Zeitverlaufs wird in *Jean Santeuil* (1952) anhand der Vergleiche des Raumempfindens vor dem Haus der früher geliebten Marie Kossichief deutlich. Anhand dieses Ortsmotivs vergleicht der Erzähler seine komplexen Gefühlslagen zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten und erkennt, dass die spätere keine Ähnlichkeit zur früheren aufweist – seine Liebe ist verfliegen und selbst das antizipierte Bedauern darüber ist nicht festzustellen.

J'emprunte à Jean Santeuil un exemple assez typique. La situation, qui se retrouvera sous diverses formes dans *Recherche*, est celle de l'avenir devenu présent et qui ne ressemble pas à l'idée qu'on s'en était fait dans le passé. Jean, après plusieurs années, retrouve l'hôtel où habite Marie Kossichief, qu'il a aimée autrefois, et compare ses impressions d'aujourd'hui à celles qu'il croyait autrefois devoir éprouver aujourd'hui [...]. (Genette 2007: 26)

Trotz der räumlichen Dimension erweisen sich die Eindrücke des Kossichief'schen Hauses primär als ein Motiv emotionaler Wahrnehmung, das durch eine raumzeitliche Dynamik geprägt ist. Dasselbe gilt für den Vergleich zwischen Feigheit und Mut im Umgang mit begehrten Frauen, der eine Entwicklung zunehmender Liebesabhängigkeit motivisch zum Ausdruck bringt.

Comparaison encore, dans la *Prisonnière*, entre la lâcheté présente de Marcel envers Albertine et le courage qu'il avait eu autrefois en face de Gilberte, alors qu'il avait 'encore assez e force pour renoncer à elle' [...]. (ebd. 47)

Dass in der *Recherche* Vergleiche zwischen den Gefühlen für zwei unterschiedliche Frauen angestellt werden, steht zudem damit in Zusammenhang, dass sich alle

Beziehungen Marcells stark an Projektionen orientieren. Swanns vorab geschilderte Liebe zu Odette bildet den Archetypus dafür (*l'archétype de toutes les amours proustiennes*). (vgl. ebd. 36) Dem Konzept der Jung'schen *Anima* (vgl. Kap. II.2.1) entsprechend, streben beide Männer nach einem ‚flüchtigen Wesen‘, dessen konkrete Persönlichkeit niemals greifbar wird und das daher auf unterschiedliche Frauen übertragbar bleibt.

[L]'adoption systématique du ‚point de vue‘ de l'un des protagonistes permet de laisser dans une ombre à peu près complète les sentiments de l'autre, et ainsi de lui constituer à peu de frais une personnalité mystérieuse et ambiguë [...]. Nous n'en savons [...] pas davantage que Swann ou Marcel sur la ‚vérité‘ intérieure d'une Odette, d'une Gilberte, d'une Albertine, et rien ne saurait illustrer plus efficacement la ‚subjectivité‘ essentielle de l'amour selon Proust que cette évanescence perpétuelle de son objet: L'être de fuite, c'est par définition l'être aimé. (ebd. 206f.)

Das bereits erwähnte chronotopische Motiv des Schreibens konstituiert das spätere Gefühlsleben des Schreibenden, indem sich die von Marcel an seinem Modell Swann festgestellte psychische Struktur auf ihn selbst überträgt. Marcells Schreiben verändert sein Weltbild, denn die von ihm konstruierten Gefühlsstereotype werden zum Prisma seiner Wahrnehmung.

[L]'amour de Swann pour Odette n'a en principe aucune incidence directe sur le destin de Marcel [...]; mais son incidence indirecte, c'est-à-dire l'influence de la connaissance qu'en prend Marcel par le truchement d'un récit, est en revanche considérable, et c'est lui-même qui en témoigne dans cette page de Sodome [...]: c'est à cause du récit d'un amour de Swann que Marcel pourra effectivement un jour imaginer une Albertine semblable à Odette: infidèle, vicieuse, inaccessible, et *par conséquent* s'éprendre d'elle. On sait la suite. Puissance du récit... (ebd. 253f.)

Trotz der Fokussierung formaler Strukturen der Zeit weist Genettes Herangehensweise deutliche Parallelen zur Psychoanalyse auf. Obgleich er keine systematischen Rückschlüsse auf die Autoren der von ihm untersuchten Texte beabsichtigt, betrachtet er die darin herausgestellten Ordnungen (d.h. Motive textimmanenter Wahrnehmung) als von diesen unbeabsichtigtes Element literarischer Texte und damit als indexikalisch für deren Weltbild. (vgl. ebd. 277f.) Die textimmanente Ableitung einer inneren Systematik entspricht methodisch jener, die in der Psychoanalyse auf assoziative Schilderungen oder Träume angewandt wird. Zwar zielen diese Theorien in erster Linie auf direkte Verbindungen zum Leben der Patienten ab, dennoch erschließen sie zunächst ähnliche strukturbestimmte Systeme und konzentrieren sich dabei noch stärker als Genette auf die Motive selbst. Diesen letzteren Aspekt betreffend, sind sie daher auch für die literarische Motivanalyse von Interesse.

Eine Gegenüberstellung unterschiedlicher Theorien zeigt, dass auch die psychoanalytische Motivanalyse selbst auf den jeweils verschiedenen Weltbildern ihrer Urheber aufbaut. Freuds *Traumdeutung* (1900) etwa wendet sich gegen die beiden bis dahin vorherrschenden volkstümlich-mystischen Ansichten, dass Träume in

direkter Symbolik zukünftige Ereignisse vorwegnehmen oder anhand einer festgelegten Chiffre (eines Traumbuches) zu entschlüsseln seien. (vgl. Freud 1991: 110–114) Er schreibt die Traum Inhalte der individuellen Psyche zu und nimmt an, dass im Traum gegenwärtig relevante Aspekte aus der Vergangenheit des Träumenden verarbeitet werden.

Und der Wert des Traums für die Kenntnis der Zukunft? Daran ist natürlich nicht zu denken. Man möchte dafür einsetzen: für die Kenntnis der Vergangenheit. Denn aus der Vergangenheit stammt der Traum in jedem Sinne. Zwar entbehrt auch der alte Glaube, daß der Traum uns die Zukunft zeigt, nicht völlig des Gehalts an Wahrheit. Indem uns der Traum einen Wunsch als erfüllt vorstellt, führt er uns allerdings in die Zukunft; aber diese vom Träumer für gegenwärtig genommene Zukunft ist durch den unzerstörbaren Wunsch zum Ebenbild jener Vergangenheit gestaltet. (ebd. 607)

Die Chronotopik dieser Motive richtet sich daher auf die individuelle Vergangenheit. Hinzu kommt Freuds Ausgangshypothese, wonach alle Träume als symbolisierte Wunscherfüllung des Träumenden zu deuten seien. Somit versteht er die aus der Vergangenheit bekannten Motive dahingehend, dass sie konkrete gegenwärtige Sehnsüchte offenlegen. Obgleich Freud sich von konkreten Festschreibungen der Motivbedeutung distanziert und diese vorwiegend als individuelle „Verbildlichung des abstrakten Gedankens“ (ebd. 344) versteht, entwirft er anhand seines Schwerpunkts auf der Sexualität in diesem Umfeld ein sehr konkretes Repertoire an Motiven mit einer von ihm angenommenen festen Bedeutung. An dieser präskriptiven Herangehensweise setzt die Kritik einiger seiner Schüler an.

Carl Gustav Jung entwickelt mit seiner Archetypenlehre ebenfalls ein Repertoire an kollektiven Kategorien, die er jedoch in jedem konkreten Fall als individuell charakterisiert begreift. Insbesondere in den frühen Arbeiten entsprechen die zeitlichen Implikationen dieses Konzepts im Wesentlichen Freuds Darstellung, wonach die Motive auf Basis von Erfahrungen in der Vergangenheit entstehen und eine Zukunftsdimension eröffnen. Jung legt jedoch stärkeres Gewicht auf den zukunftsweisenden Charakter der Archetypen, die dem Individuum nicht lediglich seine aktuellen Wunschträume vor Augen führen, sondern ihm Notwendigkeiten und Möglichkeiten seiner Entwicklung eröffnen.

So wie die kausale Betrachtungsweise durch die Analyse und Reduktion der individuellen Erlebnisse schließlich auf die universalen Prinzipien des Psychischen gelangt, so gelangt der konstruktive Standpunkt durch die Synthese individueller Tendenzen zu universalen Zielen. Die Seele ist Durchgangspunkt, daher notwendigerweise nach zwei Seiten bestimmt. Sie gibt einerseits ein Bild vom Niederschlag alles Vergangenen, und in diesem andererseits ein Bild der keimenden Erkenntnis des Kommenden, insofern die Seele selber die Zukunft schafft. (Jung 1914: 205)

Archetypen sind Motive mit spezifisch chronotopischen Eigenschaften, da sie das Individuum mit einem Handlungsbedarf konfrontieren. In *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten* (1934) bezeichnet Jung sie daher als ‚Motive der Wandlung‘.

Die drei bisher besprochenen Archetypen, der Schatten, die Anima und der alte Weise, sind solche, die in der unmittelbaren Erfahrung personifiziert auftreten. Aus welchen allgemeinen psychologischen Vorbedingungen ihre Erfahrung hervorgeht, versuchte ich im Vergangenen anzudeuten. Was ich aber mitteilte, waren lauter abstrakte Rationalisierungen. Man könnte, oder besser, man sollte eigentlich eine Schilderung des Prozesses geben, wie er sich der unmittelbaren Erfahrung darstellt. Im Verlaufe dieses Prozesses nämlich treten die Archetypen als handelnde Persönlichkeiten in Träumen und Phantasien auf. Der Prozess selber stellt sich in einer anderen Art von Archetypen dar, die man allgemein als solche der *Wandlung* bezeichnen könnte. Diese sind keine Persönlichkeiten, sondern vielmehr typische Situationen, Örter, Mittel, Wege und so weiter, welche die jeweilige Art der Wandlung symbolisieren. Wie die Persönlichkeiten, so sind auch diese Archetypen echte und rechte Symbole, die weder als *sēmeia* (Zeichen) noch als Allegorien erschöpfend gedeutet werden können. Sie sind [...] vieldeutig, ahnungsreich und im letzten Grund unausschöpfbar [...]. (Jung 1934: 49)

Die hier vorliegende konzeptuelle Nähe zu Bachtin zeichnet sich sowohl an der motivischen Offenheit von Jungs Archetypen für allegorische Figuren, Orte und andere bildhafte Repräsentationen ab als auch an der bildhaft-situativ antizipierten Wandlung und an der jeweiligen Verbindung einer konkreten Botschaft mit einem umfangreichen und unspezifischen archaischen Bedeutungskreis.

Auf Freud und Jung aufbauend und sich dabei von beiden abgrenzend, beschäftigt sich Erich Fromm in *Märchen, Mythen, Träume* (1951) mit Traummotiven, die er zu den Motiven in archaischen Erzählgattungen in Bezug setzt. In den Grundzügen ist seine Arbeit als Fortsetzung der Jung'schen zu betrachten, an der Fromm lediglich den religiös verorteten Ursprung der Traumbilder kritisiert. (vgl. Fromm 2012: 98) Er distanziert sich folglich zwar von Jungs ontologischem Realitätskonzept, nicht jedoch von dessen Methodologie.

Fromm fasst die Zeitlichkeit der Traumotive ebenfalls so auf, dass sie dem Träumenden einen gegenwärtig bedeutsamen Entwicklungsbedarf vor Augen führen.

Tatsächlich sind sowohl Träume wie Mythen wichtige Mitteilungen von uns selbst an uns selbst. Wenn wir diese Sprache nicht verstehen, verlieren wir einen großen Teil von dem, was wir in den Stunden wissen und uns sagen, in denen wir nicht damit beschäftigt sind, die Außenwelt zu beherrschen. (ebd. 16)

Dabei erkennt er insbesondere die Bedeutung von Bildmotiven als direkten Zugang zu den Gefühlen, die sprachlich aufgrund ihrer Komplexität häufig nicht adäquat ausgedrückt werden können. Die Traumbilder erfassen diese Inhalte anhand räumlich-situativer Narrative und ersetzen damit deren Versprachlichung. Fromm weist außerdem darauf hin, dass hierin der direkte Zusammenhang zwischen Sinneswahrnehmung und Emotionen deutlich wird, der nämlich die Grundlage dafür bildet, dass Gefühle anhand von physischen Außenwelterfahrungen symbolisch erfasst werden können.

Es [die Situation im Traum] ist nur ein Bild, zu dessen Wahrnehmung wir kaum eine Sekunde brauchen, und trotzdem ist dieses Bild eine lebendigere und genauere

Beschreibung, als jene, die wir hätten geben können, wenn wir lang und breit darüber gesprochen hätten. Das im Traum wahrgenommene Bild ist ein *Symbol* für etwas, das wir fühlten. [...] Diese Definition [...] wird [...] interessanter, wenn wir uns mit jenen Symbolen befassen, die Sinneswahrnehmungen – etwa Sehen, Hören, Riechen und Berühren – betreffen und die stellvertretend für etwas ‚anderes‘ stehen, das eine innere Erfahrung, ein Gefühl oder ein Gedanke ist. Ein Symbol dieser Art ist etwas außerhalb von uns selbst; was es symbolisiert, ist etwas in uns. Die Symbolsprache ist die Sprache, in der wir innere Erfahrungen so zum Ausdruck bringen, als ob es sich dabei um Sinneswahrnehmungen handelte, um etwas, was wir tun, oder um etwas, was uns in der Welt der Dinge widerfährt. Die Symbolsprache ist eine Sprache, in der die Außenwelt ein Symbol der Innenwelt, ein Symbol unserer Seele und unseres Geistes ist. (ebd. 17f.)

Der Fokus auf den als universell erkannten Gefühlen zeichnet auch Fromms Analyse archaischer Literaturbeispiele aus. Als Motive des kollektiven Unbewussten interessieren ihn daher besonders soziale Konstellationen, die diese nach außen hin repräsentieren.

Eine weitere Anwendungsmöglichkeit der Motivanalyse auf literarische Texte entwirft der Philosoph Gaston Bachelard in *La poétique de l'espace* (1957). Ebenfalls von Jungs Archetypenlehre ausgehend, grenzt er seine phänomenologische Methode dadurch von der Psychoanalyse ab, dass er den Verweischarakter von Motiven auf die Vergangenheit ihres Autors negiert. Dies entspricht auch Fromms Herangehensweise an die Mythen. Ein grundlegender Unterschied der beiden Ansätze zeichnet sich dagegen in der jeweils von den literarischen Bildern abgeleiteten motivischen Zeitlichkeit ab, denn während Fromm diese als archaisch und zeitlos begreift, interessiert Bachelard sich für ihre Zukunftsdimension. Eine Präsenz der Zukunft nimmt er deshalb in den Motiven an, weil sie seiner Meinung nach auf einer Sublimierung der (aus seiner Forschung ausgeschlossenen) Realität durch den literarischen Autor beruhen. Bachelard interessiert sich – wie Jung – für konstruktive Motive, die dessen Lebens- und Wandlungswillen zum Ausdruck bringen.

Et aussitôt, le psychanalyste quitte l'étude ontologique de l'image; il creuse l'histoire d'un homme il voit, il montre les souffrances secrètes du poète. Il explique la fleur par l'engrais. Le phénoménologue ne va pas si loin. Pour lui, l'image est là, la parole parle, la parole du poète lui parle. [...] La sublimation, dans la poésie, surplombe la psychologie de l'âme terrestrement malheureuse. C'est un fait: la poésie a un bonheur qui lui est propre, quelque drame qu'elle soit amenée à illustrer. La sublimation pure telle que nous l'envisageons pose un drame de méthode, car bien entendu, le phénoménologue ne saurait méconnaître la réalité psychologique profonde des processus de sublimation si longuement étudiés par la psychanalyse. Mais il s'agit de passer, phénoménologiquement, à des images invécues, à des images que la vie ne prépare pas et que le poète crée. Il s'agit de vivre l'invécu et de s'ouvrir à une ouverture de langage. (Bachelard 1974: 12f.)

Ogleich Konstrukte der Zeitlichkeit weniger anschaulich zu sein scheinen als jene von Subjekt und Raum, belegen die diskutierten Theorien und Beispiele, dass sie

in Weltbildern und Motiven konkret fassbar werden. Nachdem bereits Lessings Kunsttheorie die Bedeutung von Zeitlichkeit für komplexe Charakterzeichnungen aufzeigte, die aus diesem Grund in der Literatur eher realisiert werden können als in der bildenden Kunst, weist Kant auf die spezifische Bindung von Zeitlichkeit an das Individuum hin. Er versteht Zeit als Anschauungsform, die das innere Erleben (und dadurch indirekt auch jenes der Außenwelt) strukturiert. Kant verwirft die Alltagsvorstellung von einem linearen Kontinuum und weist darauf hin, dass sie als Anschauungsform an sich ebenso wenig erfahrbar sei wie der Raum. Die hier herausgestellte notwendige Subjektivität von Konstrukten der Zeitlichkeit bildet die Basis für Bachtins Auseinandersetzung mit chronotopischen Motiven, aus denen sie ableitbar ist. Neben linearen und zyklischen Vorstellungen berücksichtigt er auch moderne Konzepte, die einer rein subjektiven Kategorie des Zeitempfindens nachspüren. Hier schließen die Arbeiten von Ricœur und Genette an. Obwohl ihre Theorien im ersten Fall eher der weiterführenden Modellbildung bzw. im zweiten strukturellen Zusammenhängen gelten, diskutieren beide im Zuge dessen auch konkrete Motive der Zeitlichkeit. Insbesondere Genettes Analyse verdeutlicht die Zusammenhänge zwischen deren Chronotopik und dem spezifischen Weltbild eines Autors.

Anhand der interdisziplinären Konzepte von Freud, Jung, Fromm und Bachelard aus Psychoanalyse und Phänomenologie kann ergänzend festgehalten werden, wie stark auch im Bereich der Theoriebildung die Weltbilder der AutorInnen das Motiven zugeschriebene Zeitkonzept mitbestimmen. Während die in der Psychoanalyse teilweise angewandte Orientierung an festen Motivbedeutungen für die vorliegende Arbeit ebenso wie bei den genannten Autoren abgelehnt wird, können alle vier Ansätze den Blick für mögliche chronotopische Zeitorientierungen schärfen. Freuds vergangenheitsorientierter Ansatz ist für die von ihm favorisiert herangezogenen Topoi ebenso schlüssig wie die von Bachelard angenommene Zukunftsgerichtetheit für die von ihm ins Zentrum gerückten Motive des Schönen, die in künstlerischer Sublimierung weg von negativen Erlebnissen in die Zukunft führen. Von vorrangiger Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist aus dem Bereich dieser Modelle jedoch Jungs Ansatz, der am besten mit Bachtins Chronotopos-Konzept kompatibel erscheint. Jungs Archetypenlehre entwirft abstrakte, doch in ihrer Bildhaftigkeit zugleich sehr konkrete Wirkungseinheiten des Unbewussten, die Subjekt, Raum und Zeit in sich vereinen und dabei Möglichkeiten der Wandlung ins Blickfeld rücken. Besonders angesichts des thematischen Schwerpunkts der vorliegenden Arbeit wird Fromms Ansatz wegen seiner starken Gewichtung situativ verankerter Gefühle als sinnvolle Ergänzung hierzu betrachtet.

3. Narratologische Ausgangspunkte: Motivanalyse textimmanenter Wahrnehmung

Die für die Analyse textimmanenter Wahrnehmung gewählten Motiv-Einheiten orientieren sich strukturell an den Konzepten von Bachtin und Lotman sowie inhaltlich an jenen von Veselovskij, Lotman und Jung, mit denen das Motiv als

anthropologisch bedeutsame Kategorie begriffen wird: als individuelles oder kollektives Schlüsselmoment der Wandlung nämlich, das eine potenzielle innere oder äußere Veränderung versinnbildlicht. Wahrnehmung wird in dieser Arbeit als chronotopische Schnittstelle zwischen Subjekt, Raum und Zeit verstanden.

Ontologisch betrachtet, wird dieser Erfahrungsraum zunächst als konkrete Motivrealisierung auf Ebene der dargestellten Welt untersucht (Figuren sowie – im Falle von homodiegetischen Erzählern – das erzählte Ich, N1), wo er sich in Wahrnehmungsinhalten, perspektivischen Aspekten und damit verbundenen Verhaltensweisen manifestiert. Da Motive als außersprachliche, konzeptuell-bildhafte Einheiten verstanden werden, bilden diese konkreten Realisierungen nur eine Grundlage für die Erschließung des abstrakten Motivs. Anhand von Gemeinsamkeiten zwischen Realisierungen desselben Motivs in unterschiedlichen Kontexten gilt es, dieses auf Ebene des Œuvre-Autors (N3) herauszuarbeiten. Es wird dabei keine Einschränkung auf Einzeltexte vorgenommen. Auf dieser Ebene gilt das Interesse vielmehr dem textübergreifenden Weltbild, um (in Analogie zum Konzept eines konkreten Autors, der sich weiterentwickelt), insbesondere auch Veränderungen der Motive im Gesamtwerk zu berücksichtigen.

Wie bei Okopień-Sławińska, Głowiński und Bartoszyński aus der Warschauer Gruppe werden die im literarischen Text verankerten Motive in direktem Bezug zu extratextuellen Entsprechungen der Motiverscheinungen betrachtet. Neben ihrer textimmanent-historischen Genese, die im Rahmen dieses ‚literatursoziologischen‘ Analysebestrebens im Zentrum steht, fundiert die Annahme der Verbindung zwischen textinternen und textexternen Einheiten im gegebenen Kontext insbesondere das Bestreben, die im Text untersuchten Motive mit interdisziplinären Konzepten der Wahrnehmung aus Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie und den Naturwissenschaften in Bezug zu setzen. Sowohl dargestellte Instanzen als auch der abstrakte Autor werden so als Kategorien verstanden, die anthropomorph definierte Funktionen oder Annahmen über diese Motive offenlegen.

Für die Analyse wurden chronotopische Motivkomplexe auf vier Ebenen gewählt, die an der Schnittstelle zwischen Subjekt, Raum und Zeit zu verorten sind und auf unterschiedliche Weise mit Wahrnehmung in Verbindung stehen: So werden zunächst in vorwiegend Propp'scher Tradition die Subjekte im Textkorpus als durch Persönlichkeitsstrukturen ausgestaltete, gerichtete Instanzen rekonstruiert. (vgl. Kap. IV) Der folgende Abschnitt widmet sich konkreten Motiven von Sinneswahrnehmung und Emotion und fragt danach, wie diese, in Analogie zu wahrnehmungspsychologischen Aspekten, das Denken und Handeln der Figuren motivieren und strukturieren. (vgl. Kap. V) Anknüpfend an Lotman werden schließlich Blickpunkt und Weltbild der Texte rekonstruiert, um die Handlungsdynamik – die Verschränkung von Subjekt, Raum und Zeit – aus einer Außensicht zu beleuchten, die anthropologische Kategorien des Subjekt- und Weltverständnisses einschließt. (vgl. Kap. VI)

II. Ontologische Ausgangspunkte: Sinne und Emotionen als Kategorie des Selbst- und Weltbezugs

An der Schnittstelle zu jeder Erfahrung bilden Sinneswahrnehmungen und Emotionen den Ausgangspunkt für ontologische Verortungen eines Subjekts. Dieser zweite theoretische Abschnitt befasst sich mit weltanschaulichen Konzeptualisierungen des Verhältnisses von Selbst- und Weltbild. Anhand von Weltbildern aus Philosophie und Naturwissenschaften werden zunächst einige Eckpunkte abgesteckt, anhand derer zentrale Annahmen über die wahrnehmbare Wirklichkeit und ihre Erschließbarkeit diskutiert wurden. Die philosophische und psychoanalytische Tradition des 20. Jh. führt vor Augen, dass die Innensicht des Subjekts auf sich selbst ebenso schwer fassbar ist wie eine objektivierte Außensicht auf die Welt, und versucht, subjektinterne Prozesse für eine gezielte Erforschung zu operationalisieren.

In diesem Abschnitt soll aufgezeigt werden, dass der Bereich der Ontologie immer mit Hypothesen über den an sich unzugänglichen Bereich der Existenz verbunden ist, weshalb alle Modelle nur jeweils Einzelaspekte abbilden. Da ontologische Modelle jedem Denken implizit zugrunde liegen, können sie auch in literarischen Texten festgestellt werden. Hier schließen sie direkt an Bachtins Chronotopos-Konzept an, denn die wechselseitige Charakterisierung von Subjekt, Raum und Zeit liegt beiden Bereichen zugrunde.

1. Wahrnehmung als Schnittstelle zur Außenwelt

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
die Sonne könnt es nicht erblicken,
låg nicht in uns des Gottes eigene Kraft,
wie könnt uns Göttliches entzücken.

(Goethe 1922)

Die folgenden Kapitel widmen sich philosophischen und naturwissenschaftlichen Weltbildern von der Antike bis zur Gegenwart. Im Zentrum stehen die Frage nach der Wahrnehmbarkeit der Außenwelt sowie Annahmen über deren Struktur und das Verhältnis zwischen dem Individuum und ihr. Dabei werden erstaunliche Konstanten deutlich, denn der in der Antike vorgeschlagene Skeptizismus wird mit gutem Grund bis in die moderne Naturwissenschaft vertreten. Dennoch erscheint eine solche Position in radikaler Form nicht befriedigend, da sie die Erkenntnis negiert. Aus diesem Grund entstehen mehr oder weniger stark am Menschen orientierte Weltbilder, die das Bewusstsein einzuschließen und Modalitäten der Wahrnehmung zu fassen versuchen.

1.1 Wahrnehmungsskeptizismus und anthropomorphe Weltbilder der Antike

Seit dem Altertum stellt Wahrnehmung ein erkenntnistheoretisches Schlüsselproblem in der westlichen philosophischen Tradition dar. Das vorwiegend naturwissenschaftliche Interesse der Vorsokratiker galt u.a. der Beschaffenheit der Materie und den auf sie einwirkenden Kräften, biologischen Entwicklungen von Individuum, Fortpflanzung und Artenvielfalt sowie physikalischen Erscheinungen wie Farben, Klängen und Temperatur.⁵⁷ Die genannten Kategorien basieren auf Sinneserfahrung und die Bandbreite an vertretenen Positionen illustriert die Schwierigkeit, die sinnliche Welt zu erfassen. Zumindest Parmenides (5. Jh. v. Chr.) war sich dieser bewusst, wie der von ihm vertretene Wahrnehmungsskeptizismus⁵⁸ zeigt.

[D]ie vielerfahrene Gewohnheit soll dich nicht zwingen, über diesen Weg das ziellose Auge schweifen zu lassen, das widerhallende Ohr und die [sprechende] Zunge. Nein: Beurteile in rationaler Weise die streitbare Widerlegung, die ich ausgesprochen habe. (Parmenides 2012: 325)

Darum ist alles Name, was die Sterblichen angesetzt haben, im Vertrauen darauf, es sei wahr: Entstehen und Vergehen, Sein und Nichtsein, den Ort wechseln und die leuchtende Farbe ändern. (ebd. 329)

In dieser Weise also sind der Meinung nach die Dinge um uns entstanden und sind sie auch jetzt und werden sie künftig, nachdem sie sich voll entwickelt haben, ein Ende nehmen. Die Menschen aber haben diesen Dingen einen Namen, für jedes einen bezeichnenden, beigelegt. (ebd. 341)

Parmenides verneint nicht die Außenwelt, nur deren objektive Wahrnehmbarkeit durch die menschlichen Sinnesorgane, denen er die Fähigkeit abspricht, adäquat zwischen Subjekt und Welt zu vermitteln. Damit rückt er zugleich die starke Subjektabhängigkeit von Wahrnehmung in das Sichtfeld und stellt die durch die Gewohnheit etablierte Segmentierung der Welt in Frage. Jene menschlichen Begrifflichkeiten (Namen) erkennt Parmenides als Ursache für den verfälschten Weltbezug. Dieser letzte Teil der Kritik hat seine Gültigkeit bis heute bewahrt, wobei die kritisierte Praxis auch weiterhin nicht zu umgehen ist.

Der erste Teil von Parmenides' Kritik erscheint müßig, wenn man bedenkt, dass etwa sein etwas älterer Zeitgenosse Heraklit durch die Annahme, dass die Welt nur ihre äußere Gestalt verändere, die Wahrnehmung einer sich wandelnden Welt mit der Unveränderlichkeit ihrer Existenz vereint.

57 Dazu ausführlich siehe: Mansfield 2012: 9–36 sowie die Kapitel zu den einzelnen Vorsokratikern im selben Band.

58 Parmenides' Argument lautet, dass Erkennen und Sein ident sein und man folglich nichts erkennen könne, was abwesend sei. Da Parmenides Sein als unveränderlich annimmt, schließt er daraus, dass die Veränderungen des Seienden die Sinneswahrnehmung widerlegen. (vgl. Parmenides 2012: 323–331)

Der Gott ist Tag-Nacht, Winter-Sommer, Krieg-Frieden, Sättigung-Hunger (*alle Gegensätze, das ist die Bedeutung*); er wandelt sich, genau wie Feuer, wenn es sich mit Duftstoffen verbindet, nach dem angenehmen Eindruck eines jeden [der Duftstoffe] benannt wird. (Heraklit 2012: 263)

Heraklit ist somit der erste Vertreter einer Theorie von der Ewigkeit der Welt – und er kann diese Theorie auch beweisen. Alles ändert sich kontinuierlich und bleibt dennoch gleich; im Spiel ihres fortwährenden Rollentausches produziert die Einheit der Gegensätze eine sich [...] immer gleich bleibende Ordnung. (Mansfeld 2012: 241)

Betrachtet man andere Thesen aus der Perspektive eines späteren Wissensstandes, wie etwa Heraklits Darstellung, die Sonne sei so breit wie der menschliche Fuß (vgl. Heraklit 2012: 273), so erweist sich ein grundsätzlicher Wahrnehmungsskeptizismus als höchst angebracht; dies betrifft nicht nur Einzelerkenntnisse, sondern auch ganze Weltbilder.

Die Theorien zur Materie, welche die milesischen Philosophen (6. Jh. v. Chr.) auf je einen Urstoff zurückführen – bei Thales das Wasser, bei Anaximander abstrakter das Unbegrenzte, bei Anaximenes die Luft – bilden auch im Weltbild von Parmenides' jüngerem Zeitgenossen Empedokles die Grundlage. Dieser geht von den vier Elementen als unveränderlichen materiellen Bestandteilen aus, auf deren Verbindungen und Trennungen er die sichtbaren Veränderungen in der Welt zurückführt. Als Ursache dieser Wandlungen nimmt er die gegenläufigen Kräfte Liebe und Streit⁵⁹ an.

Ich werde Zweifaches sagen; denn einmal erwächst Eines, um ein Einziges zu sein aus Mehrerem, ein andermal sprießt es wieder auseinander, um Mehreres aus Einem zu sein: Feuer und Wasser und Erde und die unermessliche Höhe der Luft. Und der verfluchte Streit ist von diesen getrennt, wiegt sie aber überall auf, und die Liebe ist in ihnen, und mit ihnen nach Länge und Breite gleich. Sie sollst du mit Vernunft betrachten [...], von der auch die Sterblichen annehmen, dass sie in ihren Gliedern verwurzelt sei, und durch welche sie liebevolle Gedanken hegen und Handlungen der Vereinigung ausführen, wobei sie sie mit Beinamen ‚Freude‘ nennen und ‚Aphrodite‘. (Empedokles 2012: 463f.)

Bereits die Benennung einer vereinigenden und einer trennenden Kraft nach Gefühlen verdeutlicht, dass es sich um ein anthropomorphes Weltbild handelt. Emotional begründete Beziehungsverhältnisse menschlicher Vereinigung, Fortpflanzung und Zwietracht werden auf Prozesse der Natur übertragen, um in dieser Analogie das Gedeihen und Sterben von Pflanzen, Tieren, der geologischen Umwelt und sogar das Handeln der Götter zu erklären. (vgl. ebd. 469) Empedokles' Philosophie enthält zudem eine ethische Komponente, da sie dazu aufruft, den Streit zu überwinden und so durch die Liebe die gesamte Materie zu vereinigen. (vgl. ebd. 475) Sein Weltbild impliziert auch eine allgemeine Definition von Ort, Wirken und Funktion der Gefühle, die, als räumliche Kongruenz mit der Materie verdeutlicht, den

59 Seltener findet sich auch die Übersetzung ‚Hass‘. (vgl. Kunzmann 2007: 31)

Menschen (und Objekten) fortwährend innewohnen und so ihre konstruktive oder destruktive Interaktion bewirken. Diese Prozesse lösen außerdem wahrnehmbare Gefühle („Freude“) in ihnen aus, die teilweise mythologisch interpretiert werden („Aphrodite“).

Daneben vertraut Empedokles auch der Sinneswahrnehmung, deren Ursprung er wie die meisten seiner Zeitgenossen in den fünf Sinnen annimmt. (vgl. ebd. 445) Ein daraus abzuleitendes Verhältnis zwischen Sinneswahrnehmungen und Gefühlen scheint darauf hinauszulaufen, dass die Sinne einen Zugang zu materiellen Gegebenheiten herstellen, während anhand der Gefühle subjektive Interpretationen vorgenommen werden, die als Antrieb Annäherung oder Distanzierung auslösen und dadurch bewirkte neue Zustände zugleich wieder subjektiv erfahrbar machen.

Eine große Hürde bildet für die Naturphilosophen die Überwindung des mythologischen Weltbilds, das auch in Empedokles' Darstellung zumindest metaphorisch zum Ausdruck kommt, wenn er der ‚Liebe‘ erklärend den Beinamen ‚Aphrodite‘ zuweist. Im Umkehrschluss wird hier auch die Göttin der Liebe als Allegorie dieses Gefühls ausgewiesen, als dessen Repräsentantin Aphrodite das Fühlen und Handeln der Liebenden lenkt und begleitet. Eine bildhafte Ausdrucksweise erleichtert die Versprachlichung abstrakter Anschauungen, etwa über Kräfte oder Gefühle, die im mythologischen Weltbild auch durch die anderen Götter in personifizierter Form greifbar werden. Dies scheint dafür ausschlaggebend zu sein, dass selbst der kategorische Wahrnehmungsskeptiker Parmenides sich an der von ihm als fehlerhafte Widerspiegelung betrachteten Erfahrungswelt orientiert und dass selbst er auf personifizierende, wenngleich nicht klassisch mythologische, Götterbegriffe zurückgreift. (vgl. Mansfeld 2012: 20; 25)

Die mathematisch-mystische philosophische Schule der Pythagoreer (6.-4. Jh. v. Chr.), aus der einige bis heute gültige Erkenntnisse sowohl in der Arithmetik als auch in der daraus abgeleiteten Harmonielehre der Musik stammen, bewegt sich ebenfalls im Grenzgebiet zwischen Wissenschaft und Esoterik. Diese auf Bereiche wie Kosmos, Seelenwanderung, Persönlichkeitstheorie und Ethik übertragene Lehre von Zahlenverhältnissen, auf deren Basis zahlreiche abergläubisch-religiöse Lebensregeln praktiziert wurden, ist hinsichtlich des darin verankerten Zusammenhangs mit Synästhesie von Bedeutung. Ein Beispiel dafür bietet die ‚Harmonie der Sphären‘, bei der es sich um eine durch die harmonische Bewegung der Himmelskörper im Weltall erzeugte Musik handelt, die Pythagoras selbst gehört habe. (vgl. ebd. 108f.)

Diese Aspekte antiker Weltbilder werfen Fragen auf, die auch für die Weltbilder literarischer Texte konstituierend sein können: Welche Wahrnehmungen und Gefühle liegen vor? Welche Bezüge werden zwischen ihnen und dem wahrnehmenden Individuum angenommen? Wie sind sie in getrennten Einheiten oder als synästhetisch parallel geschaltete Systeme geordnet? Inwiefern wird ihnen ein Bezug zu einer objektiven Außenwelt zugeschrieben? Die antiken Versuche einer Segmentierung der Welt in Stoffe und Kräfte scheinen in Empedokles' anthropomorphem Weltbild mit dem Umkehrschluss auf das Individuum einherzugehen, dass Sinneswahrnehmungen unmoderierte Eindrücke wiedergeben, die durch Gefühle

subjektiv interpretiert werden, womit zugleich ein starker Handlungsantrieb verbunden ist. Darin verankert sind auch Überlegungen zum richtigen Umgang mit Wahrnehmungen, wenn Empedokles die Kontrolle der Emotionen einmahnt und für die Liebe als Handlungsprinzip plädiert, während Parmenides vor der Subjektivität sowohl von Gefühlen als auch von Sinneseindrücken warnt und „Erkenntnis“ auf rationale Urteile beschränkt.

Auch die allegorische Darstellung von Gefühlen geht auf archaische Ursprünge im mythologischen Weltbild zurück und erleichtert, wie ihre Weiterverwendung in der vom Götterglauben bereits fortführenden antiken Philosophie zeigt, als bildhafte Versprachlichung das Sprechen über abstrakte Kategorien. Anschauliches Erleben führt nicht nur im ‚heidnischen‘ Götterglauben zur metaphorischen Beschreibung unerklärlicher Ereignisse, sondern manifestiert sich auch in den biblischen Darstellungen direkter Gotteserfahrung über die Sinne. Sinneswahrnehmungen finden sich hier etwa bei Berufungen als Visionen und Auditionen (z.B. Elias, Jona, Moses), göttliche Heilungen bewirken Schmerzlinderung oder die Wiedererlangung verllorener Sinneswahrnehmung (etwa des Sehens bei Erblindung oder der Sensomotorik bei Lähmung) und auch bei Festmählern (z.B. bei der Hochzeit von Kanaan oder der Bergpredigt) oder Opferungen wird Gottes Wirken oder die ihm entgegengebrachte Huldigung als sinnliche Geschmacks- und Geruchsempfindung erfahrbar, was auch heute noch für Symbolhandlungen wie die Eucharistie gilt.⁶⁰ Wie groß der Interpretationsspielraum für solche Erfahrungen tatsächlich ist, wird deutlich, wenn etwa David Hume Wunder als ‚Verletzung der Naturgesetze‘ beschreibt. (vgl. Hume 2013: 147)

1.2 Zwei Versuche über den menschlichen Verstand: Locke und Leibniz

Inbesondere in der Philosophie der Neuzeit rücken erkenntnistheoretische Fragen unter Bezugnahme auf antike Denker erneut ins Zentrum und werden, an das zeitgenössische Weltbild adaptiert, zu systematischen erkenntnistheoretischen Konzepten geordnet. Auch in dieser Diskussion kommt es trotz zahlreicher Hypothesen und systematischer Abhandlungen zu keinem Konsens, wobei gerade die Einsicht in die ontologische Position der Wahrnehmung als Weltbezug eine zentrale Hürde bildet.

John Lockes empirisch orientierte Abhandlung *An Essay concerning Human Understanding* (1689) stellt einen Versuch dar, die Grenzen des menschlichen Erkenntnisvermögens auszuloten. Fragen nach der Beschaffenheit des Geistes in seinem Urzustand, über nach der Ursache von Sinneswahrnehmungen und deren Referenzialität zur Außenwelt weist Locke einleitend als reine Spekulation zurück und schließt sie aus seinem Erkenntnisinteresse aus. (vgl. Locke 2008: 13f.) Den Ursprung des Weltverständnisses nimmt Locke in der Sinneswahrnehmung an,

60 Ausführlichere Beispiele dazu aus dem Bibeltext siehe: Fischer 2005: 234–240.

wobei die durch sie erlangten Eindrücke erst durch Segmentierung in Ideen aufgeschlüsselt und danach rekombiniert würden. Ausgehend von ‚einfachen Ideen‘ als kleinster Einheit beschreibt er ein auf mathematisch-logischen Operationen beruhendes Weltbild, das er in zwei weiteren deduktiven Schritten auf die Ebene der Sprache und der Erkenntnis überträgt.

SINCE *the Mind*, in all its Thoughts and Reasonings, hath no other immediate Object but its own *Ideas*, which it alone does or can contemplate, it is evident, that our Knowledge is only conversant about them. *Knowledge* then seems to me to be nothing but *the perception of the connexion and agreement, or disagreement and repugnancy of any of our Ideas*. (Locke 2008: 332)

Lockes *Essay* enthält einen relativ spät in das Gesamtkonzept aufgenommenen (vgl. Parmentier 2008: 127) Abschnitt über den Innatismus, in dem er die Annahme eingeborener Ideen zurückweist. Eine wichtigere Motivation als die Entscheidung der Sachlage selbst, die bei genauerer Betrachtung in die zuvor ausgeschlossenen spekulativen Fragestellungen fällt, scheint ihm jedoch deren häufiger Missbrauch für die Rechtfertigung dogmatischer Lehren (Locke 2008: 17) zu sein. Dass damit zugleich Lockes nicht eindeutig deklariertem Materialismus Tür und Tor offenstehen (vgl. Jolley 1984: 165f.), bildet zugleich einen wichtigen Anlass für Gottfried Wilhelm Leibniz, eine teilweise polemische Antwort darauf zu verfassen.

Je crois cependant de pouvoir dire, que nos idées (même celles des choses sensible) viennent de nostre proper fonds, dont on pourra mieux juger par ce que j'ay publié touchant la nature et communication des substances, et [...] l'union de l'âme avec le corps. (Leibniz 1695–1697: 6)

Im Gegensatz zu Locke baut Leibniz' eigenes philosophisches System auf der Immaterialität der Seele auf. (vgl. Cassirer 1996: XXV) In den *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (1704) bezieht er sich absatzweise auf Lockes Darstellung und widerlegt diese aus seiner eigenen philosophischen Perspektive, ohne eine Annäherung der ontologischen Vorbedingungen zwischen den Systemen zu schaffen. Leibniz' Versuch, Lockes erkenntnistheoretischen Standpunkt zu widerlegen, zielt damit freilich ins Leere. Eine parallele Lektüre beider Abhandlungen lässt, trotz konträrer Ergebnisse, jede als in sich weitgehend konsistent erscheinen, sodass eine Pattsituation entsteht. Die wichtigsten erkenntnistheoretischen Divergenzen liegen direkt im Bereich der Wahrnehmung, der nach Leibniz' Annahme einer prästabilisierten Harmonie nicht an einer materiellen Außenwelt orientiert ist.

Nach der Strenge der monadologischen Grundanschauung ist jedwede Rede von der Einwirkung des Äußeren auf das Innere überhaupt zu beseitigen. (Cassirer 1996: XXVI)

Ogleich auch Leibniz mit den Monaden eine kleinste Einheit definiert, die seinem Weltbild zugrunde liegt, kommt Wahrnehmung in diesem System aufgrund zweier Hypothesen ohne direkte äußere Einwirkung aus. Erstens sei in jeder Monade die volle Information potenzieller Erkenntnis bereits angelegt und zweitens stünden

alle Monaden in ständiger idealer Verbindung zueinander, wodurch anstelle äußerer Einwirkung Kongruenz möglich sei. (vgl. ebd. XXVIII) Leibniz erklärt die Sinneswahrnehmung nicht für obsolet, weist jedoch auf ihre engen Grenzen hin.

Die Sinne sind zwar für alle unsere wirklichen Erkenntnisse notwendig, aber doch nicht hinreichend, um uns diese Erkenntnisse in ihrer Gesamtheit zu geben, weil sie stets nur Beispiele, d.h. besondere oder individuelle Wahrheiten geben. (Leibniz 1996: 5)

Gerade umgekehrt zu Lockes deduktiver Systematisierung von konkret vorliegendem, unspezifischem Material konstruiert Leibniz ein Weltbild, das von der abstrakten Ganzheit ausgeht, in welche die bruchstückhaften individuellen Wahrheiten eingeordnet werden, um sie zu erklären. Ideelle Interaktion in Form von gleichzeitig ablaufenden Prozessen bzw. einander überlappenden Zuständen wird in diesem System auf mehreren Ebenen angenommen und gilt gleichermaßen für einzelne Monaden, Individuen und das makrostrukturelle Weltbild.⁶¹ Auf Letzterem gründet auch seine vielzitierte Theorie der Parallelwelten, dargelegt in der *Monadologie* (1714), in der er die Potenzialität konkreter Ausprägungen auch auf die Welt in ihrer Gesamtheit überträgt und die bestehende⁶² als realisierte Variante zwischen anderen möglichen Welten betrachtet.

Den offensichtlich unüberbrückbaren Unterschieden zum Trotz, die Leibniz durch Lockes Orientierung an Demokrit und Gassendi und seine eigene an Platons Ideenlehre erklärt (vgl. Leibniz 1996: 29–31), ist diese Diskussion als bis heute unentschieden zu betrachten, zumal sich in der zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Diskussion Elemente aus beiden finden. Lockes deduktives Vorgehen und die Annahme eines materialistischen Weltbilds erscheinen mit diesem Kontext auf den ersten Blick kompatibel und entsprechen etwa Annahmen der klassischen Physik, Biologie, biologischen Psychologie und Linguistik. Weniger augenscheinlich enthalten dieselben Disziplinen jedoch zugleich auch grundlegende Erkenntnisse, die der Leibniz'schen Philosophie nahestehen. Dazu zählen etwa die funktionale Anpassung der biologischen Zelle an ihren Zellkontext, die Plastizität des Gehirns, die neuronale Spiegelung als direkte Verbindung zwischen zwei Individuen und die, ebenfalls auf die Funktion der Spiegelneuronen aufbauenden Behandlungsmethoden mittels Bio-Feedback.⁶³ Darüber hinaus wird die Viele-Welten-Theorie in der Quantenphysik von einer wachsenden Zahl an Forschern als Interpretationsmodell vertreten. (vgl. Polkinghorne 2011: 91) Davon unabhängig wurde diese als produktives Konzept auch auf die Kulturwissenschaften wie etwa die Linguistik übertragen.⁶⁴ All

61 Leibniz betrachtet das beschriebene Weltbild als Metapher, die die Beschreibung systematischer Prozesse auch ohne vollständige Kenntnis aller daran beteiligten Mechanismen an sich ermöglichen soll. (vgl. Jolley 2005: 17)

62 Dass es sich dabei aufgrund der Existenz Gottes um die ‚beste aller möglichen Welten‘ handle, amüsiert nicht zuletzt Voltaire in *Candide ou l'Optimisme* (1759).

63 Dazu ausführlich siehe: Piefke 17–20, Goldstein 167–169, 352–354; Birbaumer 2010: 358–367, 407, 620–658.

64 Dazu ausführlich siehe: Fořt 2016 und Doležel, 1998.

diese Ordnungen begründen wichtige Konzepte in den Bereichen Wahrnehmung, Subjekt und Weltbild. Die Einsicht, dass mit Locke und Leibniz zwei komplementäre Welterklärungsmodelle vorliegen, die sich aufgrund der ontologischen Ungewissheit über die Schnittstelle zwischen Subjekt und Welt mittels der Wahrnehmung einer gegenseitigen Widerlegung entziehen, belegt die Unzugänglichkeit der in Lockes *Essay* ausgeschlossenen Fragen, die auch seine Zeitgenossen vermeiden⁶⁵. Dass dennoch jedes Modell für sich genommen als Erklärung für konsistente Ergebnisse herangezogen wird, zeigt, dass sich auf verschiedenen Interpretationsebenen unterschiedliche und sogar inkompatible Erklärungsmodelle als sinnvoll erweisen können.

1.3 Vierdimensionaler Raum: Leibniz, Locke, Hume, Gedächtnis und die Relativitätstheorie

In dieser Gegenüberstellung der beiden Wahrnehmungskonzepte von Leibniz und Locke zeichnet sich zudem jeweils die Einschreibung von Zeitlichkeit ab. Da Locke sich der Auswertung von bereits wahrgenommenem Material zuwendet, ist dieses System an der Vergangenheit orientiert. Leibniz rückt in seinem System der Potenzialitäten die Gegenwart in den Vordergrund, da es hier um den Moment geht, wo die Entscheidung für die Realisierung einer konkreten Variante erfolgt.

Die Zukunft und die Vernunft haben selten so viel Gewalt über uns wie die Gegenwart und die Sinne. (Leibniz 1995: 59)

In David Humes argumentativ anders als die *Essays* aufgebaute Untersuchung *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748 verfasst und zehn Jahre später so umbenannt) erhält die Zukunft größere Bedeutung. Das könnte seiner Beschäftigung mit Kausalität geschuldet sein, die er letztlich aber verwirft.

Würde man sagen, daß wir aus einer Anzahl gleichförmiger Erfahrungen auf eine Verknüpfung zwischen den Sinnesqualitäten und den geheimen Kräften *schließen*, muß ich gestehen, dass mir dies die gleiche Schwierigkeit [...] zu sein scheint. [...] Wenn jemand sagt: Ich habe in allen früheren Fällen solche Sinnesqualitäten mit solchen geheimen Kräften verbunden gefunden; und wenn er sagt: Ähnliche Sinnesqualitäten werden stets mit ähnlichen geheimen Kräften verbunden sein, macht er sich keiner Tautologie schuldig, und die Sätze sind auch in keiner Hinsicht dieselben. Man kann sagen, der eine Satz sei eine Folgerung aus dem anderen. Aber man wird zugeben müssen, daß diese Folgerung weder intuitiv noch demonstrativ ist. [...] Zu sagen, sie stamme aus

65 Leibniz schreibt in *Quelle remarques*, es erscheine ihm sowohl aus praktischer als auch aus theoretischer Sicht nicht unbedingt notwendig, die Frage, ob Ideen und Wahrheiten eingeboren seien, überhaupt zu diskutieren. (vgl. Leibniz 1696–1697: 6) Dasselbe scheint auch für Hume zu gelten: „Über die Ursachen der aus unserer Sinneswahrnehmung stammenden Eindrücke schweigt Hume weitgehend.“ (Klemme 2013: 27)

der Erfahrung, läßt die Frage offen; denn alle Folgerungen aus der Erfahrung setzen als ihre Grundlage voraus, daß die Zukunft der Vergangenheit ähnlich sei [...]. (Hume 2013: 55f.)

Er vermeidet dennoch George Berkelys Dilemma des ‚totalen Skeptizismus‘, der diesen, wie schon den antiken Philosophen Pyrrhon und einige seiner Zeitgenossen, in den Solipsismus führt, und versucht stattdessen die Begründung eines ‚moderaten Skeptizismus‘. (vgl. Klemme 2013: 75–81) Er berücksichtigt daher im darauffolgenden Kapitel die Wahrscheinlichkeit, wobei er jedoch auch hier die skeptische Komponente hervorhebt, dass wahrscheinliche Aussagen nicht zwangsläufig zutreffen. Eine wichtige Rolle für Humes Interesse an der Zukunft scheint außerdem zu spielen, dass er im Gegensatz zu Locke und Leibniz ausführlicher auf Affekte eingeht, die er als wichtigste Grundlage moralischer Entscheidungen betrachtet. Da Letztere antizipierend für zukünftiges Handeln getroffen werden, betritt er mit diesem Forschungsgebiet ausgewählter Gefühle das Gebiet des Zukünftigen.

Während Lockes Orientierung an vergangenen Eindrücken und Leibniz’ Orientierung an der Gegenwart wenig Erstaunen hervorrufen, erscheint Humes Inangriffnahme des Zukünftigen spekulativ. Dennoch berücksichtigt auch die psychologische Erinnerungsforschung⁶⁶ ‚antizipierte Retrospektionen‘ als wichtige Grundlage der Planung zukünftiger Handlungen⁶⁷. Alfred Schütz beruft sich dabei auf den Phänomenologen Edmund Husserl (1859–1939), der sich seinerseits auf Hume bezieht⁶⁸.

Erinnerung hat funktional nichts mit Vergangenheit zu tun. Sie dient der Orientierung in einer Gegenwart zu Zwecken künftigen Handelns. Deshalb ist es eine irreführende Vorstellung, dass Gedächtnis vor allem mit der Vergangenheit zu tun habe; ganz im Gegenteil spielen ‚Vorerinnerungen‘, wie Edmund Husserl 1917/18 bemerkt hat, also Vorbegriffe auf etwas erst in der Zukunft Existierendes, als Orientierungsmittel für die Ausrichtung von Entscheidungen und Handlungen eine mindestens so wichtige Rolle wie der Rückgriff auf real oder vorgestellt erlebte Vergangenheiten [...]. Das humanspezifische Vermögen, die persönliche Existenz in einem Raum-Zeit-Kontinuum zu situieren [...], hat den Zweck, Orientierungen für zukünftiges Handeln zu ermöglichen. [...] Gedächtnis ist eine dreistellige Relation aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, und gerade der prospektive Teil dieser Regulation hat der menschlichen Lebensform nicht nur den evolutionären Vorsprung verschafft, Vorteile und Hindernisse [...] virtuell durchspielen zu können, sondern diese Lebensform überhaupt mit einem Gedächtnis ausgestattet, das seine Inhalte [...] auch aus dem Vorgestellten und Erwünschten bezieht. (Welzer 2010: 8f.)

66 Begrifflich wird *Gedächtnis*, das „System zur Aufnahme, zur Aufbewahrung und zum Abruf jeder Art von Informationen (z. B. Daten, Fähigkeiten, Emotionen)“ von *Erinnerung*, dem „Abrufvorgang dieser Information“ differenziert. (Gudehus 2010: VII)

67 Über die Entwicklung des prospektiven Zeitverständnisses siehe Piaget 1974 und Tomasello 2009.

68 Dazu ausführlich siehe Edmund Husserl, zit.n. Herring 2013: 7; Husserl 2001; Schütz 1972: 261.

Die Darstellung verdeutlicht, dass die Einteilung aller Erfahrungen in Vergangenheit, Gegenwart und antizipierte Zukunft bzw. Fantasie ein durch den menschlichen Wahrnehmungsapparat konstruiertes Ordnungsprinzip darstellt, auf dem Identität und Handlungsplanung aufbauen.

Ogleich diese drei zeitlichen Dimensionen so klar zu trennen sind, gilt es, auch ihr ineinandergreifen zu berücksichtigen. Prospektives Erinnern beschränkt sich nicht auf reine Konstruktion, da die bisherigen Erfahrungen über die Welt und über die individuelle Situation einbezogen werden und gewisse Schlüsse erlauben. Darüber hinaus werden auch bei der Erinnerung an Vergangenes nie Äquivalente aufgerufen. Dieser Vorgang ist vielmehr so angelegt, dass Erinnerungslücken auch für bereits Erlebtes automatisch durch Weltwissen ergänzt werden, weshalb ständig unbemerkte Konstruktionsprozesse am Erinnern beteiligt sind, welche die Inhalte notwendigerweise verfälschen. (vgl. Foster 2014: 23) Zumal auch Gegenwartswahrnehmung durch Interferenzen physischer oder psychischer Natur – Müdigkeit, Behinderung, Belastung, Krankheit – verzerrt werden kann und zudem stets durch Faktoren wie Aufmerksamkeitslenkung und Konzentration mitbestimmt wird (vgl. III.1.1.2), erweist sich selbst dieses unmittelbare Bild als ungenau.

Keine der drei zeitlichen Orientierungen von Locke, Leibniz und Hume bietet daher einen unbestreitbaren Ausgangspunkt für die Auswertung von Wahrnehmungseindrücken. Zugleich erschließt jeder Ansatz eine bestimmte Form der Anschauung – Lockes den Überblick über Erlebtes, Leibniz’ den klaren Eindruck der Gegenwart und Humes die Option zur Mitbestimmung künftiger Realität. In der Repräsentation der Erfahrungswerte weisen die drei Systeme eine Gemeinsamkeit auf, dass nämlich das gesamte Weltwissen und Erleben auf eine in den Fokus genommene zeitliche Dimension transponiert wird. In Lockes Auswertung der Vergangenheit impliziert deren Beschreibung auch mögliche Schlüsse auf Gegenwart und Zukunft, ebenso wie Humes Zukunftserwartung die Erfahrungswerte von Vergangenheit und Gegenwart eingeschrieben sind. Leibniz’ gegenwartszentrierte Betrachtung berücksichtigt beide anderen Zeitdimensionen gewissermaßen in seiner Metapher hypothetischer anderer Welten, die auf Veränderung und somit auf die Möglichkeit eines Entstehens oder Vergehens zu verweisen scheinen. Allen drei Betrachtungsweisen ist gemeinsam, dass in ihnen die Vorstellung einer linearen Zeitlichkeit getilgt wird.

Auf sehr ähnliche Weise wird auch in der modernen Kosmologie für die Auflösung des durch die menschliche Wahrnehmung konstruierten Raum-Zeit-Kontinuums zugunsten eines vierdimensionalen Raumes plädiert, dem die Zeit als räumliche Kategorie eingeschrieben ist.

Sein [Hermann Minkowskis] Vorschlag bestand darin, dass die Relativitätstheorie uns im Grunde sagt, dass Raum und Zeit viel ähnlicher sind, als wir aufgrund der verschiedenen Weisen unserer Wahrnehmungen und Messungen vielleicht vermuten. Tatsächlich sollten wir damit aufhören, sie uns als dreidimensionalen Raum und eine getrennte eindimensionale Zeit vorzustellen. Vielmehr sollten sie als vierdimensionale Raumzeit gesehen werden, in der Raum und Zeit unzertrennlich miteinander

zusammengeschweißt sind. Die dreidimensionale Entfernung, die wir messen [...] ist nur eine dreidimensionale Projektion der vierdimensionalen Wirklichkeit. Die ein-dimensionale Zeit, die wir [...] messen, ist nur eine eindimensionale Projektion der vierdimensionalen Wirklichkeit. (Stannard 2010: 45f.)

Die Vorstellung der Raumzeit wird auf Basis der Relativitätstheorie daraus abgeleitet, dass die Bewegung einer Person in der Konstellation relativ zu einer anderen zu Verschiebungen der jeweils gemessenen Raum- und Zeitverhältnisse führt. Dies widerspricht nämlich der Vorstellung eines dreidimensionalen Raumes mit linear verlaufender Zeit, die Raum und Zeit mit Kant als apriorisch annimmt, was auch bedeutet, dass alle in ihr befindlichen Referenzpunkte (Menschen und Objekte) gleichermaßen und unveränderlich an diese beiden Relationen gekoppelt sind.

Unsere beiden Beobachter [...], haben verschiedene Meinungen über ‚Erscheinungen‘, d.h. über den Zeitunterschied [...] und auch über den Raumunterschied zwischen den beiden Ereignissen. Sie stimmen jedoch [...] bezüglich der Getrenntheit zwischen diesen beiden Ereignissen in der vierdimensionalen Raumzeit überein [...]. Und es ist diese Tatsache, dass alle Beobachter darüber übereinstimmen, was in vier Dimensionen existiert, durch die die Vorstellung bekräftigt wird, dass die Raumzeit Wirklichkeit ist. (ebd. 47f.)

Durch Transposition der Zeit in eine räumliche Kategorie verliert das dem jeweiligen Gegenwartserleben zugängliche Raumsegment seine Priorität und steht gleichrangig neben vergangenen und zukünftigen.

Eines der beunruhigendsten Merkmale der vierdimensionalen Raumzeit besteht darin, dass sich nichts verändert. Veränderungen finden in der Zeit statt. Aber die Raumzeit existiert nicht in der Zeit: Die Zeit ist Teil der Raumzeit (als eine ihrer Achsen). Es scheint so, als ob die ganze Zeit – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – gleichwertig sind. Mit anderen Worten: Ereignisse, von denen wir annehmen, dass sie nicht mehr existieren, weil sie in der Vergangenheit liegen, existieren in der Raumzeit. Ebenso existieren zukünftige Ereignisse, von denen wir normalerweise annehmen, dass es sie noch nicht gibt, in der Raumzeit. In diesem Bild gibt es nichts, das den gegenwärtigen Augenblick, den wir mit ‚jetzt‘ bezeichnen, als etwas Besonderes auszeichnet [...]. Wir haben es mit einer Welt zu tun, für die nicht nur gilt, dass der ganze Raum zu jedem Zeitpunkt existiert, sondern auch, dass die ganze Zeit an jedem Raumpunkt existiert. [...] Wir haben es mit einer merkwürdig statischen Wirklichkeit zu tun, die manchmal ‚das Blockuniversum‘ genannt wird. (ebd. 50f.)

Damit das Bezugssystem von Subjekt, Raum und Zeit vorstellbar wird, ist dennoch eine Segmentierung notwendig, die es erlaubt, einen gewählten Ausschnitt des vierdimensionalen Raumes an eine dreidimensionale Konstellation anzunähern. Im üblichen Erleben geschieht dies meist als Fokussierung eines kurzen gegenwärtigen, erinnerten oder vorgestellten Zeitausschnitts im dreidimensionalen Raum. Die aus der logischen Generalisierung der Raumkategorien entspringende Vorstellung, dass im vierdimensionalen Raum jedem Raumpunkt die ganze Zeit eingeschrieben sei,

spricht dafür, dass die Strukturierung des Weltbilds sich nicht zwangsläufig am Zeitkontinuum orientieren muss. Tatsächlich ist selbst im Rahmen der menschlichen Wahrnehmung auch eine andere Auflösung der Ereignisse in annähernd dreidimensionale Segmente möglich, wie insbesondere Déjà-vu-Erlebnisse zeigen, sowie darüber hinaus auch weitere Formen von Erinnerung, Antizipation oder Fantasie, die einen unmittelbaren Bezug zwischen zeitlich entfernten Inhalten herstellen. Im ontologischen Rahmen des vierdimensionalen Raumes erhalten die zeitlichen Blickrichtungen von Locke, Leibniz und Hume jeweils die gleiche Berechtigung, da die Unterschiede nur die raumzeitliche Segmentierung betreffen, wobei die jeweils nicht fokussierten Dimensionen in den gewählten Anschauungsausschnitt transponiert werden.

Die Überlegungen zur Raumzeit sind für die Analyse literarischer Texte in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung. Die darin verankerten reziproken Verhältnisse zwischen Subjekt, Raum und Zeit bilden den Ausgangspunkt für Michail Bachtins Konzeption des Chronotopos und ermöglichen deren systematische Anwendung auch auf von ihm weniger umfassend untersuchte Aspekte und ihre Verknüpfung mit verwandten Theorien. (vgl. Kap. I.2) An den genannten Kategorien sind zudem die meisten literarischen Paradoxa festzumachen, die auf einer transgressiven Unterwanderung der Einheit des Subjekts, des Raumes oder der Zeit beruhen bzw. deren systematische Wechselbeziehung ad absurdum führen. (vgl. Kap. VI.2.4) Da im vierdimensionalen Raum eine flexible Form der bildhaften Segmentierung möglich wird, bildet dieser eine gute Grundlage für die Arbeit mit Archetypen, die bereits Werner Heisenberg aus der Perspektive des Physikers als weltanschauliches Strukturierungsprinzip empfiehlt⁶⁹. (vgl. Kap. I.2)

1.4 Paradoxa der modernen Naturwissenschaft und das Problem der Interpretation

Neben dem paradoxen Umstand unterschiedlicher Messergebnisse zur räumlichen und zeitlichen Distanz zweier sich relativ zueinander unterschiedlich bewegender Beobachter in der Relativitätstheorie hält besonders die Quantenphysik Paradebeispiele für Paradoxa bereit. Auch diese beruhen auf Brüchen der alltagsverständlich angenommenen Einheit zwischen Objekt (da sich das beobachtende Subjekt hier außerhalb der Konstellation befindet, anstatt Teil von ihr zu sein), Raum und Zeit. Ein zentrales Stichwort ist dabei die ‚Superposition‘, womit eine Überlagerung von Zuständen bezeichnet wird, welche die klassische Physik logisch ausschließt. Während das Paradoxon im Makrokontext der Relativitätstheorie zwei jeweils unterschiedliche gegenseitige raumzeitliche Situierungen zweier Beobachter zeigt, liegen im Quantenkontext mehrfache Lokalisierungen eines von außen betrachteten Teilchens vor.

69 Heisenberg beruft sich auf Johannes Kepler, Wolfgang Pauli und Carl Gustav Jung. (vgl. Heisenberg 2014: 107–111)

Letzteres ist mit dem Wellen- und Teilchencharakter von Elektronen zu erklären. Im Doppelspaltexperiment werden beide Eigenschaften getrennt gemessen. Die Lokalisierung eines einzelnen Elektrons führt dabei zu dem Ergebnis, dieses unteilbare Teilchen habe zugleich sowohl den einen als auch den anderen Spalt in der Versuchsanordnung passiert, was dessen mehrfache räumliche Zuordnung zu einem Zeitpunkt bedeutet. Orientiert sich die Messung am Wellencharakter der Elektronen, so können die einzelnen Teilchen nicht lokalisiert werden und die Messung führt zu dem Ergebnis, dass jeder der beiden Spalte von je der Hälfte der Elektronen passiert worden sei. Da eine gleichzeitige Messung von Teilchen- und Wellencharakter nicht möglich ist, stehen sich damit zwei unvereinbare Interpretationen darüber, was ‚wirklich‘ passiert ist, gegenüber. Dies wird als ‚Komplementarität‘ bezeichnet. (vgl. Polkinghorne 2011: 44–49)

Die beiden Bilder schließen sich natürlich gegenseitig aus, weil eine bestimmte Sache nicht gleichzeitig ein Teilchen (d. h. Substanz, beschränkt auf ein sehr kleines Volumen) und eine Welle (d. h. ein Feld, ausgebreitet über einen großen Raum) sein kann. Aber die beiden Bilder ergänzen sich; wenn man mit beiden Bildern spielt, indem man von einem Bild zum anderen übergeht und wieder zurück, so erhält man schließlich den richtigen Eindruck von der merkwürdigen Art von Realität, die hinter unseren Atomexperimenten steckt. Bohr gebraucht den Begriff ‚Komplementarität‘ in der Deutung der Quantentheorie an verschiedenen Stellen. Die Kenntnis des ‚Ortes‘ eines Teilchens ist komplementär zu der Kenntnis seiner Geschwindigkeit oder seiner Bewegungsgröße. Wenn wir die eine Größe mit großer Genauigkeit kennen, können wir die andere nicht mit hoher Genauigkeit bestimmen, ohne die erste wieder zu verlieren. Aber wir müßten doch beide kennen, um das Verhalten des Systems zu beschreiben. Die raumzeitliche Beschreibung von Atomvorgängen ist komplementär zu ihrer kausalen oder deterministischen Beschreibung. (Heisenberg 2014: 48–50)

Die mehrfache Lokalisierbarkeit eines Elektrons zu einem Zeitpunkt erfordert eine Logik, die im Gegensatz zur klassischen Physik auch Operatoren wie das ‚Sowohl-als-auch‘ berücksichtigt.⁷⁰ Darüber hinaus entzieht sich auch der Analysegegenstand selbst seiner Analyse, da die Messung zwar zu einem der möglichen Ergebnisse führt, die Anordnung sich jedoch erst durch den Messvorgang so verändert, dass dieses Ergebnis zustande kommt.

Wir können nicht beschreiben, was zwischen dieser Beobachtung und der nächsten ‚passiert‘. [...] Der Übergang vom Möglichen zum Faktischen findet also während des Beobachtungsaktes statt. Wenn wir beschreiben wollen, was in einem Atomvorgang geschieht, so müssen wir davon ausgehen, daß das Wort ‚geschieht‘ sich nur auf die

70 Carl Wilhelm von Weizsäcker beschäftigt sich in *Zum Weltbild der Physik* (1943) mit dem Verhältnis von Logik und Komplementarität (vgl. Weizsäcker 2002: 349–413) und schlägt in *Aufbau der Physik* zur Lösung solcher neuen Anforderungen an die Logik eine ‚Logik der Zeit‘ vor (vgl. Weizsäcker 1985: 74–99).

Beobachtung beziehen kann, nicht auf die Situation zwischen zwei Beobachtungen. (ebd. 50–56)

Die von der Messung unabhängige Anordnung bleibt daher unzugänglich und liegt nur als Superposition möglicher Zustände vor. Für Systeme mehrerer Beobachter auf unterschiedlichen Ebenen gilt dabei, dass die Anordnung für jeden ontologisch übergeordneten Beobachter in Superposition vorliegt, solange keine Messung stattfindet.

Der Superpositionszustand des mikroskopischen Teilchens ist [...] an etwas sukzessive größer werdendes, Makroskopischeres, gekoppelt [...]. Beide Ketten von mehr und mehr makroskopisch unterscheidbaren Zuständen sind nach wie vor in einer Superposition – jeder Beobachter, den wir einführen, ist aus Sicht eines ‚Super-Beobachters‘ nach wie vor in einer Überlagerung. Wie kann also überhaupt ein Zustand in einem physikalischen System ‚realisiert‘ sein? Das ist das so genannte Messproblem. [...] Durch die neue Beobachtungssituation wird die ursprüngliche Information in der Umgebung ‚gelöscht‘ und wir stehen wieder am Anfang unseres Problems: Wir können unabhängig von der Messung nichts über den ontologischen Status der möglichen Zustände sagen. (Aspelmeyer 2014: 136–138)

‚Nicht-Lokalität‘ ist eine der wesentlichsten Eigenschaften, durch die sich die Quantenwelt von der Makrowelt unterscheidet. Ebenfalls im Gegensatz zur Makrowelt liegen zugleich Verbindungen über weite räumliche Distanzen hinweg vor, man spricht dabei von Verschränkung.

Es hatte sich gezeigt, dass es in der physikalischen Wirklichkeit ein irreduzibles Maß von Nichtlokalität gibt. Quantenentitäten, die miteinander interagiert haben, bleiben miteinander verbunden und zwar unabhängig davon, wie weit sie sich schließlich räumlich voneinander entfernen. (Polkinghorne 2011: 131)

Der experimentell begründeten Science-Studie *An experimental test on non-local realism* (2007) zufolge reicht es für eine adäquate Beschreibung der physikalischen Wirklichkeit jedoch nicht aus, die Vorstellung einer lokalen Festlegung aufzugeben, vielmehr müssen auch andere alltagsverständliche Annahmen über die Welt revidiert werden.

According to Bell’s theorem, any theory that is based on the joint assumption of realism and locality [...] is at variance with certain quantum predictions. Experiments with entangled pairs of particles have amply confirmed these quantum predictions, thus rendering local realistic theories untenable. [...] Here we show by both theory and experiment that a broad and rather reasonable class of such non-local realistic theories is incompatible with experimentally observable quantum correlations. [...] Our result suggests that giving up the concept of locality is not sufficient to be consistent with quantum experiments, unless certain intuitive features of realism are abandoned. (Gröblacher 2007: 871)

Da die klassischen Prinzipien der Mechanik im makroskopischen Kontext weiterhin funktionieren, wird der Nicht-Anwendbarkeit zahlreicher ihrer Begrifflichkeiten auf die Quantenphysik nicht durch deren Ersetzung durch neue Begriffe begegnet. Die ‚neuen‘ Phänomene müssen vielmehr so beschrieben werden, dass sie sich in das klassische System fügen.⁷¹

Wie die physikalische Realität ontologisch konstruiert ist, steht jedoch bis heute auch unter Quantenphysikern nicht fest. Wie Markus Aspelmeyer⁷² erklärt, sei die ontologische Frage ‚zwischen Kant und Hegel‘ bis heute nicht entschieden, was ein sehr weites Spektrum an Möglichkeiten eröffnet, das Verhältnis zwischen dem Subjekt und einer für dieses wahrnehmbaren Außenwelt auszuloten. Immanuel Kants Position in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781) würde bedeuten, eine objektive Außenwelt als *apriorischen* Raum anzunehmen, zu dem die Wahrnehmungen eines Subjekts einen durch dieses zeitgebundenen Bezug herstellen. (vgl. Kant 2014: 69–96) Georg Wilhelm Friedrich Hegels Darstellung in der *Phänomenologie des Geistes* (1807) betrachtet demgegenüber Wahrnehmung als selbstreflexive Tätigkeit eines Subjekts, das Teil eines im Werden begriffenen Ganzen und mit diesem ident ist. (vgl. Hegel 2014: 575–591) Damit werden auch die möglichen Extreme in der Annahme über das Subjekt deutlich, das entweder auf eine von ihm unabhängige Außenwelt blickt oder dem Solipsismus verhaftet bleibt.

Da die äußere Wirklichkeit auch aus physikalischer Perspektive ontologisch nicht direkt zugänglich ist, werden von Physikern höchst unterschiedliche Weltbilder vertreten. Die Kopenhagener Deutung mit Niels Bohr und Werner Heisenberg als klassischen Vertretern akzeptiert die geringe Einsicht in die ‚tatsächliche‘ Welt und konzentriert sich auf Messergebnisse als indirekte Repräsentation dessen, was von ihr zugänglich ist. Daneben nimmt die Bohm’sche Theorie ein System an, das analog zur Mechanik argumentiert, wo auch im Quantenbereich nur Teilcheneigenschaften berücksichtigt werden. Das andere Extrem bildet die Viele-Welten-Theorie, die alle Zustände der Superposition als realisiert annimmt und vorschlägt, das Universum teile sich bei jedem Messvorgang in eine Vielzahl getrennter Universen. Eine ökonomischere Variante derselben Theorie verlegt diese Teilung auf den Bereich der Bewusstseinszustände als Schnittstelle zwischen Geist und Materie⁷³ und ist damit der Leibniz’schen Philosophie möglicher Welten nicht unähnlich.

Relevant für die literaturwissenschaftliche Analyse sind zum einen die anhand dieser philosophischen Weltbilder skizzierten Verhältnisse zwischen Subjekt, Welt und Wahrnehmung, die auch aus textimmanenter Perspektive untersucht werden können. Dass der durch die Quantentheorie verursachte Umbruch im Weltbild auch

71 Carl Friedrich von Weizsäcker widmet sich solchen Fragen unter Bezugnahme auf ontologische Systeme der Philosophie ausführlich in *Die Einheit der Natur* (1971).

72 An dieser Stelle danke ich Markus Aspelmeyer für diese Hinweise aus quantenphysikalischer Perspektive.

73 Dazu ausführlich siehe Polkinghorne 2011: 89f., 146–159 und Zeilinger 2005: 150–170.

kulturell rezipiert wurde, bezeugen nicht zuletzt die für die Literatur der Moderne charakteristischen logischen Brüche. Begriffe wie ‚Superposition‘, ‚Verschränkung‘ und ‚Komplementarität‘ eignen sich außerdem für die strukturalistische Beschreibung konkreter textueller Phänomene, insbesondere im Bereich der Paradoxa.

2. Wahrnehmung als Schnittstelle zur Innenwelt

Die ontologische Reflexion von Bewusstsein in der naturwissenschaftlichen Diskussion deutet an, dass Außen- und Innenwelt letztendlich nicht völlig getrennt zu denken sind. In langer philosophischer Tradition bildet der Solipsismus eine Hürde, die es zu überwinden gilt, um zu einer Welt außerhalb des Selbst vorzudringen, insbesondere wenn dabei auch Fremdbewusstsein Berücksichtigung finden soll. Einer verstärkten Auseinandersetzung mit solchen Fragen widmen sich im 20. Jh. Disziplinen im Umfeld der Psychoanalyse. Zugleich verlagert sich dabei der Erkenntnisfokus auf das Innere des Subjekts und widmet sich verstärkt Fragen von Subjektivität und Individualität, wobei die Gefühle in das Zentrum wissenschaftlichen Interesses rücken.

2.1 Innenwelten: Solipsismus, Fremdwahrnehmung und die Grundlage der Gefühle

In allen bisher beschriebenen Systemen wirft die Beschäftigung mit Wahrnehmung die Frage nach dem Subjekt und seinem Bezug zum Wahrgenommenen auf. Obgleich im Lauf der Geschichte zahlreiche Vorschläge gemacht wurden, um diese Schnittstelle zwischen Geist und Materie zu erklären, sind seit der Antike auch Zweifel erhalten geblieben.

Daß weder unsere Gedanken noch unsere Gemütsbewegungen noch die Ideen der Einbildungskraft außerhalb des Geistes existieren, wird jeder zugeben. [...] Denn die Rede von der absoluten Existenz nichtdenkender Dinge ohne alle Beziehung auf ihr Wahrgenommenwerden scheint schlechthin unverständlich zu sein. Ihr *esse* ist *percipi*, und es ist nicht möglich, daß ihnen irgendein Dasein außerhalb der Geister oder denkenden Dinge, die sie wahrnehmen, zukäme. (Berkeley 2004: 26)

George Berkeleys *Esse-est-percipi*-Prinzip, das er in *Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis* (1710) vorbringt, führt geradewegs in den Idealismus und Solipsismus (vgl. Klemme 2013: 76) und damit zurück in die Antike zu Parmenides, bleibt jedoch zugleich bis heute die einzige logisch unwiderlegbare Position, weshalb sich auch manche zeitgenössische Physiker zum Solipsismus bekennen, selbst wenn sich dies, wie schon bei Parmenides, in ihrem Verhalten nicht widerspiegelt (vgl. Zeilinger 2005: 215).

Besonders stark wird das anthropologische Selbstverständnis in diesem Kontext jedoch von der Frage nach der Existenz fremden Bewusstseins berührt, d.h. ob es außerhalb des eigenen Selbst auch andere Instanzen gibt, die sich selbst als Subjekt begreifen und von sich aus in Bezug zu anderen treten. Den grundsätzlichen

Ausgangspunkt bildet auch hierfür jeweils das wahrnehmende Subjekt, dem seine ontologischen Grundlagen nicht zugänglich sind. Innerhalb der Philosophie werden solche Probleme insbesondere in den Bereichen von Phänomenologie und Existenzialismus diskutiert. Maurice Merleau-Ponty lässt den unauflösbaren Konflikt der Nicht-Beweisbarkeit von Fremdbewusstsein und der ständigen Annahme eines solchen im alltäglichen Handeln bestehen, wobei seine Überlegungen zu einem ‚Solipsismus zu mehreren‘ (*solipsisme à plusieurs*) führen, den er in *Phénoménologie de la perception* (1945) darlegt.

Je perçois autrui comme comportement, par exemple je perçois le deuil ou la colère d'autrui dans sa conduite, sur son visage et sur ses mains, sans aucun emprunt à une expérience 'interne' de la souffrance ou de la colère et parce que deuil et colère sont des variations de l'être-au-monde, indivises entre le corps et la conscience, et qui se posent aussi bien sur la conduite d'autrui, visible dans son corps phénoménal, que sur ma propre conduite telle qu'elle s'offre à moi. Mais enfin, le comportement d'autrui et même les paroles d'autrui ne sont pas autrui. [...] À la phénoménologie entendue comme description directe doit s'ajouter une phénoménologie de la phénoménologie. [...] Mais si nous retrouvons le temps sous le sujet et si nous rattachons au paradoxe du temps ceux du corps, du monde, de la chose et d'autrui, nous comprendrons qu'il n'y a rien à comprendre au-delà. (Merleau-Ponty 1945: 1057–1066)

Dass die Frage nach Fremdbewusstsein dennoch gestellt wird und der Mensch nach Interaktion strebt, scheint kulturell insbesondere im Bereich der Gefühle verankert. Diese sind zumindest potenziell mit dem Bestreben verbunden, ein anthropologisches Gegenüber und sein Empfinden nicht nur hypothetisch zu reflektieren, sondern das Selbst zu transzendieren und tatsächlich mit diesem in Beziehung zu treten.

Auch Martin Bubers Überlegungen in *Ich und Du* (1923) beschäftigen sich mit dem Erleben des Du als direkten zwischenmenschlichen Gegenübers in Abgrenzung von der Vorstellung des indirekt zwischenmenschlichen Es der dritten Person.

Wenn Du gesprochen wird, ist das Ich des Wortpaars Ich-Du mitgesprochen. Wenn Es gesprochen wird, ist das Ich des Wortpaars Ich-Es mitgesprochen. Das Grundwort Ich-Du kann nur mit dem ganzen Wesen gesprochen werden. Das Grundwort Ich-Es kann nie mit dem ganzen Wesen gesprochen werden. [...] Den Menschen, zu dem ich Du sage, erfahre ich nicht. Aber ich stehe in der Beziehung zu ihm, im heiligen Grundwort. Erst wenn ich daraus trete, erfahre ich ihn wieder. Erfahrung ist Du-Ferne. (Buber 1995: 3–9)

Diese Darstellung rückt den zentralen Unterschied von emotional erlebter Beziehung, im Gegensatz zu rational bestimmtem Wissen über den anderen gleichsam als Teil des Weltwissens, ins Zentrum. Daran anknüpfend wird Jean-Paul Sartres Analyse des fremden Blicks in *L'être et le néant* (1943) jener aggressiven

Vergegenständlichung nachspüren, die aus der Beziehung Ich-Es für das Es resultiert und dessen Scham auslöst.⁷⁴

La honte est sentiment de chute originelle, non du fait que j'aurais commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis 'tombé' dans le monde, au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis. La pudeur et, en particulier, la crainte d'être surprise en état de nudité ne sont qu'une spécification symbolique de la honte originelle: le corps symbolise ici notre objectivité sans défense. Se vêtir, c'est dissimuler son objectivité, c'est réclamer le droit de voir sans être vu, c'est-à-dire d'être pur sujet. (Sartre 1943: 328)

Aus entwicklungspsychologischer Sicht bildet gerade die Ich-Du-Beziehung auch den Ausgangspunkt für die Entwicklung des autobiografischen Gedächtnisses, in dem prozedurale Erinnerung an emotionale Ereignisbewertung gekoppelt wird. Das autobiografische Gedächtnis ist daher eine wichtige Grundlage für den Erwerb eines differenzierten Selbstbilds sowie zahlreicher emotionaler Kompetenzen. Durch elaboriertes (d.h. emotional bewertendes) Erinnern mit einer erwachsenen Bezugsperson erfolgt bei Kindern eine Ausdifferenzierung des emotionalen Situationsempfindens; auf diese Weise wird auch Empathie entwickelt. Die Qualität dieser Gesprächssituation hat langfristigen Einfluss auf Identität und Beziehungsverhalten und beide Variablen korrelieren mit kulturell, soziologisch oder geschlechterspezifisch bedingten bzw. mit individuellen Persönlichkeitsmerkmalen. (vgl. Fivush 2010: 45–53)

Das gemeinsame Erinnern mit einer Bezugsperson fördert außerdem die Fähigkeit des autobiografischen Ausdrucks⁷⁵, d.h. Erlebtes in Worte zu fassen und als Narrativ zu strukturieren. Wichtige Forschungsgrundlagen in diesem Bereich stammen von Lev Vygotskij, der in *Myšlenie i reč'* (1934) die Sprachentwicklung beim Kleinkind als Modell für die Beschäftigung mit den Bezügen von Denken und Sprache heranzieht. Vygotskij untersucht dabei die wechselseitige Übersetzbarkeit von affektiven inneren Antrieben und deren Versprachlichung sowie die Rückführbarkeit von Sprache in dahinterstehende affektive Handlungsantriebe.

Смысловая сторона речи развивается от целого к части, от предложения к слову, а внешняя сторона речи идет от части к целому, от слова к предложению. (Vygotskij 1999: 285)

Мысль ребенка первоначально рождается как смутное и нерасчлененное целое, именно поэтому она должна найти свое выражение в речевой части в отдельном слове. (ebd. 302f.)

„Inneres Sprechen“ versteht Vygotskij als „Sprache minus Lautlichkeit“ und er geht davon aus, dass auch das Denken wie eine Sprache strukturiert sei, deren

74 Dazu ausführlich siehe das dem Blick gewidmete Kapitel in *L'être et le néant* (Sartre 1943:292–341) und weitere Kontextualisierungen Bubers (Casper 1995: 131–142).

75 Dazu ausführlich siehe: Vygotskij 1992; Bruner 1998; Fivush 2004; Fivush 2003.

Verwendung bei entsprechend weit fortgeschrittener Sozialisation im Gegensatz zum Kleinkind⁷⁶ nicht mehr der Artikulation bedürfe. In diesem ‚inneren Sprechen‘ nimmt er jene Schnittstelle zwischen unspezifischem Affekt und dessen präziser Formulierung an, die eine Reflexion ermöglicht. (vgl. ebd.)

Мысль – это еще не последняя инстанция во всем этом процессе. Сама мысль рождается не из другой мысли, а из мотивирующей сферы нашего сознания, которая охватывает наше влечение и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции. За мыслью стоит аффективная и волевая тенденция. Только она может дать ответ на последнее ‚почему‘ в анализе мышления. (ebd.)

Die Ergebnisse seines experimentellen Vorgehens verknüpft Vygotskij zusätzlich mit anschaulichen Beispielen aus Philosophie, Alltagssprache und Literatur, insbesondere dem Drama, wobei er auf Stanislavskijs dramaturgische Methode verweist, die an der direkten Verbindung zwischen Affekt und Handlung ansetzt. (vgl. ebd.)

Das Konzept des ‚inneren Sprechens‘ eignet sich daher nicht nur als Grundlage weiterführender entwicklungspsychologischer Studien und wird dementsprechend auch in kulturwissenschaftlichen und -philosophischen Kontexten aufgegriffen. Michail Bachtin wendet es neben anderen Grundlagen für seine Theorie der Dialogizität an, wobei die Versprachlichung zunächst weniger wichtig wird. Den Ausgangspunkt bildet die intensive phänomenologische Betrachtung (*sozercanie*) eines Gegenübers, die dennoch keine unmittelbare Nähe erzeugt, sondern nur detailgetreue Einsicht in das, was dem jeweils anderen im toten Winkel seines Blicks verborgen bleibt. Wie Bachtin in *Avtor i geroj v éstetičeskoj dejatel'nosti* (1922–1924) darlegt, ermöglicht dies die Annäherung der beiden Gesichtskreise und damit auch die Reduktion des für die Wahrnehmung nicht Zugänglichen.

Когда я созерцаю цельного человека, находящегося вне и против меня, наши конкретные действительно переживаемые кругозоры не совпадают. Ведь в каждый данный момент, в каком бы положении и как бы близко ко мне ни находился этот другой созерцаемый мною человек, я всегда буду видеть и знать нечто, чего сам он со своего места вне и против меня видеть не может: части тела, недоступные его собственному взору: голова, лицо и его выражение, мир за его спиной, целый ряд предметов и отношений, которые при том или ином взаимоотношении нашем доступны мне и не доступны ему. Когда мы глядим друг на друга – два разных мира отражаются в зрачках наших глаз. Можно, приняв соответствующее положение, свести к минимуму это различие кругозоров, но нужно слиться воедино, стать одним человеком, чтобы вовсе его уничтожить. (Bachtin 2003: 104)

76 Vygotskij's Überlegungen stützen sich auf Jean Piagets Arbeiten zum affektgeleiteten ‚egoistischen Sprechen‘ des Kindes. (vgl. Piaget 1926; Piaget 1927) Auch Piaget selbst führt diese Gedanken später weiter und beschäftigt sich mit der Entwicklung von Fähigkeiten der Realitätserfassung durch Imitation, bildhafte Vorstellung und abstraktes Denken. (vgl. Piaget 1970)

Die unüberbrückbare Distanz zwischen den beiden einander gegenüberstehenden Beobachtern, die aus der gegenseitigen Betrachtung dennoch tiefe Einsichten innerhalb des ganzheitlichen Selbst gewinnen, kann durch Bezüge zur Leibniz'schen Monadenlehre erklärt werden. Mit der prästabilierten Harmonie sieht auch Leibniz die Kongruenz zwischen vollständig voneinander getrennten Einheiten vor, was jener Kongruenz entspricht, die Bachtin in der kontemplativen Situation zwischen Individuen, die zwei ‚unterschiedlichen Welten angehören‘, beschreibt. Wie Bachtin (durch gegenseitige Betrachtung) erklärt auch Leibniz die Kongruenz durch die Sinneswahrnehmung. Gleichsam als Hilfsmittel (oder, moderner ausgedrückt, als Grundlage der neuronalen Spiegelung) ermöglichen die Sinne eine Parallelsetzung von Zuständen, im Rahmen derer jedes Individuum dennoch alle notwendigen Eindrücke aus seiner eigenen Ganzheit schöpft. (vgl. Kap. III.1.1.1)

Wichtige Vorüberlegungen, die eine solche Richtung ankündigen, liegen in *Iskusstvo i otvetstvennost'* (1919) vor. Dieser Text zeigt bereits einige Verbindungslinien zwischen Konzepten, die der Ontologie von Bachtins Weltbild zugrundeliegen. So erhält etwa schon hier die ethische Dimension einen wichtigen Stellenwert, die angesichts der monadenhaften Isoliertheit von Individuen, Kunstobjekten und anderen Einheiten in der Verantwortung jedes Einzelnen besteht, innerhalb der jeweiligen Systeme mit Menschen, Kunstwerken und wissenschaftlichen Fragen in Kongruenz zu treten und sich zugleich als zwischen diesen vermittelnde Schnittstelle zu verstehen.

Целое называется механическим, если отдельные элементы его соединены только в пространстве и времени внешнею связью, а не проникнуты внутренним единством смысла. Части такого целого, хотя и лежат рядом и соприкасаются друг с другом, но в себе они чужды друг другу. Три области человеческой культуры – наука искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. [...] Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. [...] Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности. (Bachtin 2003: 5–6)

Auch der Grundgedanke des Chronotopos als handlungsdynamisch wirksamer Sinngebung des Individuums in seiner Verbindung zu diesen drei Bereichen in Raum und Zeit wird hierin deutlich. Verantwortung bildet auch in Bachtins späteren Arbeiten den Kern der ethischen Implikation seiner Ästhetik. In *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963) setzt er seine dahingehende Reflexion fort und nimmt insbesondere die Beziehung zwischen dem Autor und seinen Figuren erneut in den Blick.

[Г]ерой интересуется Достоевского как *особая точка зрения на мир и на себя самого*, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. [...] Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя,

не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания, в конце концов *последним словом героя о себе самом и о своем мире*. [...] Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале. (Bachtin 2002: 56–57)

In distanziert kontemplativer Haltung (*vnenachoždenie* bzw. ‚Außerhalbbefindlichkeit‘) interessiert sich der Autor für den Standpunkt der Instanzen seiner Texte, deren Entwicklung er beobachtet, ohne regulierend einzugreifen. (vgl. Kap. III.1.2) Im Schreiben vollzieht sich daher gleichsam die Individuation dieser Figuren, die der Autor nicht erklärt, sondern sie zur Selbsterkenntnis zwingt, indem er ihnen in dieser intensiven Beziehung einen Spiegel vorhält. Noch stärker als Vygotskij konzentriert sich Bachtin auf den affektiven Primärimpuls, den bereits jener hinter den sprachlichen Äußerungen vermutet, und erforscht den inneren Handlungsantrieb seiner Figuren in deren Umfeld. Im Sinne von Bubers Ich-Du-Erleben fordert auch Bachtin für diesen Schöpfungsakt mit ethischer Dimension starke Empathie von Seiten des Autors.

Герой для автора не ‚он‘ и не ‚я‘, а полноценное ‚ты‘, то есть другое чужое полноправное ‚я‘ (‚ты еси‘). Герой – субъект глубоко серьезного, *настоящего*, а не риторически *разыгранного* или *литературно-условного*, диалогического обращения. И диалог этот – ‚большой диалог‘ романа в его целом – происходит не в прошлом, а сейчас, то есть в *настоящем* творческого процесса. [...] Слово автора о герое организовано [...] как *слово о присутствующем*, слышащем его (автора) и *могущем* ему *ответить*. [...] Автор говорит всюю конструкцией своего романа не *о* герое, а *с* героем. (Bachtin 2002: 74f.)

Die beschriebene Kommunikationshaltung erinnert an Merleau-Pontys ‚Solipsismus zu mehreren‘, denn während imaginäre Bewusstseine so behandelt werden, als existierten sie eigenständig, stellt der literarische Schaffensprozess ebenfalls eine einsame Tätigkeit dar, wie Bachtin sie im Sinne der Leibniz’schen Monaden auch beschreibt. Diese als Dialog getarnte multiperspektivische Konstellation des reinen Selbstbezugs ist wiederum mit Jurij Lotmans Arbeit zur Autokommunikation in Bezug zu setzen.

Lotman beruft sich in *Vnutri mysljaščich mirov* (1990) zumindest auf den gemeinsamen Ausgangspunkt in Vygotskijs Arbeit zum inneren Sprechen. Wie dieser setzt er das innere Sprechen (im System ICH-ICH) zum äußeren Sprechen (im System ICH-ER⁷⁷) in Bezug und konzentriert sich dabei auf deren Differenzierung nach ihrer adressatenspezifischen Verwendung. Neben der Kommunikation im System ICH-ER, die hauptsächlich auf den interpersonalen Informationsaustausch abziele,

77 Auf die Kommunikation im System ICH-ER geht Lotman hauptsächlich in einem weiteren kulturphilosophischen Sinne ein. Etwa im Kontext der Grenze, die er als produktiven Ort des Austauschs beschreibt, an dem, im Gegensatz zum statisch normierten Zentrum eines Kulturraums, stärkere Entwicklungen stattfinden, weist Lotman darauf hin, dass sich die auf Ebene der Semiosphäre beschriebenen Prozesse vergleichbar auch für Individuen gestalten. (vgl. Lotman 1999: 175)

bewirke auch die Kommunikation im System ICH-ICH, die Vygotskij schlicht als ‚Denken‘ bezeichnet, eine Veränderung.

Итак, мы можем сделать вывод, что система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций от необходимого человека в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самопознания и аутопсихотерапии. (Lotman 1999: 36)

Einhergehend mit der Versprachlichung kommt es durch Autokommunikation zu einer inhaltlichen Transformation, was, mit gleichsam therapeutischem Charakter, zu Bewusstwerdungsprozessen und Selbsterkenntnis führen kann. Diese Modulation eigener Erfahrungen ist vergleichbar mit den zuvor dargelegten Prozessen um das zunächst im Gespräch mit einer Bezugsperson und später eigenständig entwickelte autobiografische Gedächtnis.

Eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen den genannten Konzepten besteht darin, dass sie auf die Wichtigkeit eines Bezugspunkts verweisen, der die Kommunikation in Gang setzt und ihr als Fokus dient. Während eine solche Funktion bei äußeren Bezugspunkten im Sinne von Bezugspersonen offensichtlich ist, beschäftigen sich Vygotskij, Bachtin und Lotman mit Möglichkeiten, die dialogische Situation nach innen zu verlagern. Gemeinsam ist diesen Zugängen, dass alle drei Theoretiker ihre Überlegungen von Charakteristika der intersubjektiven Kommunikation bzw. Interaktion ableiten. Vygotskij und Lotman beschäftigen sich dabei direkt mit dem Selbst als Kommunikationspartner und weisen auf die entwicklungsförderliche oder therapeutische Funktion eines dem Sprechen ähnlichen Selbstbezugs hin. Bachtin verhandelt einen ähnlichen Selbstbezug im Kontext des Kunstschaffens als Verlagerung eines inneren Gesprächs auf imaginierte äußere Bezugspunkte. So ergibt sich eine Schnittmenge mit dem psychopathologischen Diskurs über Formen der Schizophrenie. (vgl. Kap. III.2.4) In Abgrenzung dazu wird eine ähnliche Interaktionssituation im Bachtin'schen Kontext des Kunstschaffens gewollt herbeigeführt. Sein Figurenkonzept erinnert jedoch, durchaus mit dem Konzept der Schizophrenie vereinbar, an allegorische Repräsentationen von Handlungsantrieben, die eine aus dem Subjekt ausgelagerte Interaktion gleichsam stellvertretend für dieses übernehmen.

2.2 Spiegel: Vom Mythos zur Psychoanalyse – Selbsterkenntnis und Differenzierung

Eine besondere Dichte an konkret veranschaulichten Selbstbezügen durch äußere Repräsentation ist rund um das Motiv des Spiegels zu verzeichnen. Der antike Narziss-Mythos bildet dabei einen in Literatur, Kunst und Psychoanalyse vielfältig weiterverarbeiteten Topos.⁷⁸ Literarisch wird die Spiegelproblematik insbesondere im 19. Jahrhundert aufgegriffen, wo mit Heinrich von Kleists *Über das Marionettentheater* (1810), Fedor Dostoevskijs *Dvojniki* (1846) und Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) beispielhafte Texte entstanden. (vgl. Pagel 2012: 26) Da dieser Hintergrund eine spezifische Argumentationsrichtung vorgibt, soll vorab darauf hingewiesen werden, dass der Blick auf das eigene Spiegelbild die Wahrnehmung auch davon unabhängig auf ein intensives gegenwärtiges Selbsterleben fokussiert. Eine solche Darstellung findet sich etwa in Friedrich von Weizsäckers *Der Gestaltkreis* (1940), wo der Mediziner sich unter Bezugnahme auf naturwissenschaftliche Forschung phänomenologischen Aspekten der Wahrnehmung nähert.

Wie die Möwe im Fluge den Spiegel des Sees berührt, so entsteht die innigste Spiegelung für den Moment des Hier und Jetzt. Hier und Jetzt verhalten sich Ich und Umwelt aber nicht nur als Spiegelung, sondern auch als Ergänzung: das Spiegelbild wäre nicht ohne das Ding, das gespiegelte Ding nicht ohne sein Bild. (Weizsäcker 1973: 275)

Welche Wertigkeit der Anblick des Selbst in der eigenen Interpretation erhält, scheint, abgesehen von Interferenzen mit dem mythologischen Denken, hauptsächlich vom Selbstbild des Betrachters geprägt, das durch den konzentrierten Fokus verstärkt wahrgenommen wird.

Ovids Bearbeitung des Narziss-Mythos in den *Metamorphosen* (ca. 8 n. Chr.) gibt die Kernmotive wieder. Die unsterbliche Liebe des Helden zu seinem eigenen Spiegelbild ist durch die Rache der von ihm verschmähten Nymphe Echo verursacht. Gefangen in Sehnsucht erlebt er nun selbst die ihr zugefügten Liebesqualen und kann sich nur durch Selbstmord davon befreien. Der selbstreflexive Charakter der Spiegelung wird gedoppelt durch die den Wortlaut seiner Rufe wiederholenden Antwortrufe der Nymphe.

Er selbst will umarmt werden! Denn sooft ich dem klaren Wasser einen Kuß geben will, strebt er mir, auf dem Rücken liegend, mit dem Munde entgegen. Man möchte meinen, er lasse sich berühren. Fast ein Nichts ist es, was den Liebenden im Wege steht. [...] Ich bin es selbst! Ich habe es begriffen, und mein Bild täuscht mich nicht mehr. Liebe zu mir selbst verbrennt mich [...]. Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir. [...] Doch der Tod ist mir keine Last; denn der Tod wird mir die Schmerzen nehmen. [...] Wie gelbes Wachs an einem schwachen Feuer [...] schmilzt, so schwindet er dahin, von Liebe ausgezehrt, und langsam nagt an ihm ein verborgenes Feuer. [...] Er bettete sein müdes Haupt auf

78 Dazu ausführlich siehe: Vinge 1967; Orlowsky 1992; Ellis 1898.

grüne Gras. Und der Tod schloß die Augen, welche die Schönheit ihres Eigentümers bewunderten. (Ovidius 2010: 157–161)

Sigmund Freuds von diesem Mythos abgeleitetes Narzissmus-Konzept in *Zur Einführung in den Narzissmus* (1914), führt vom Topos der konkreten Spiegelung weg, da ihm diese als Metapher für egoistischen Selbstbezug dient. Ausgehend vom autoerotischen Verlangen leitet Freud vom narzisstischen Typus und der für ihn ebenfalls typischen starken Mutterbindung auch die homosexuelle Objektwahl ab. (vgl. Wahl 1014: 601) Diese Verbindungen sind im Mythos ebenfalls angelegt. Weiterführende Deutungen anderer Psychoanalytiker befassen sich im Spektrum des Narzissmus-Begriffs auch mit ins Pathologische reichenden Phänomenen in Bereichen wie Schlaf, Verliebtheit, Partnerwahl, Autismus oder Selbstwertgefühl. Eine genuin positive Dimension als ‚primäre Liebe‘, welche die ‚harmonische Verschränkung von Baby und Umwelt‘⁷⁹ bezeichnet, bildet zugleich die Grundlage für pathologische Ausprägungen im Bereich der Objektbeziehung. (vgl. ebd. 602)

Einen stärkeren Fokus auf das Spiegelmotiv legt hingegen Carl Gustav Jung in *Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten* (1934). Ebenfalls vom Narziss-Mythos ausgehend, versteht er den Blickkontakt mit der eigenen Spiegelung im Wasser als Symbol für die unverhüllte Begegnung mit dem Selbst. Auch unangenehme negative Eigenschaften, die im sozial angepassten Selbstbild (Persona) üblicherweise verdeckt und verdrängt liegen, werden so der bewussten Erfahrung zugänglich.

Das Wasser ist das häufigste Symbol für das Unbewusste. [...] Wer in den Spiegel des Wassers blickt, sieht allerdings zunächst sein eigenes Bild. Wer zu sich selber geht, riskiert die Begegnung mit sich selbst. Der Spiegel schmeichelt nicht, er zeigt getreu, was in ihn hineinschaut, nämlich jenes Gesicht, das wir der Welt nie zeigen, weil wir es durch die Persona, die Maske des Schauspielers, verhüllen. Der Spiegel aber liegt hinter der Maske und zeigt das wahre Gesicht. Dies ist die erste Mutprobe auf dem inneren Wege, [...] denn die Begegnung mit sich selber gehört zu den unangenehmeren Dingen, denen man entgeht, solange man alles Negative auf die Umgebung projizieren kann. Ist man imstande, den eigenen Schatten zu sehen und das Wissen um ihn zu ertragen, [...] hat [man] wenigstens das persönliche Unbewusste aufgehoben. Der Schatten aber ist ein lebendiger Teil der Persönlichkeit und will darum in irgendeiner Form mitleben. Man kann ihn nicht wegbeweisen oder in Harmlosigkeit umvernünfteln. Dieses Problem [...] [erinnert den Menschen] zugleich an seine Hilflosigkeit und an sein Unvermögen. (Jung 1934: 25–28)

Besondere Bekanntheit erlangte das Spiegelmotiv im psychoanalytischen Kontext jedoch in Zusammenhang mit Jacques Lacans vielzitiertem Artikel *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949).⁸⁰ Er bezieht sich darin auf Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1809), wo dieser die Tragödie des Narziss aufgreift, um

79 Dazu ausführlich siehe: Balint 1969.

80 Neben Lacan beschäftigte sich mit dem Spiegelmotiv auch Jean-Paul Sartre, der die Arbeiten *L'imagination* und *La transcendance de l'Égo* (1936) im selben Jahr

Bezüge zwischen dem Bewusstsein und einem Fremdbewusstsein zu analysieren – ein Thema, das später von Merleau-Ponty aufgegriffen wird (vgl. Kap. II.2.1). Da solche Bezüge in Hegels Phänomenologie zwar möglich sind, jedoch ebenfalls nur durch Rückkoppelung mit dem eigenen Selbst, kommt es zum endlosen Regress der ‚Begierde‘ zwischen den beiden Instanzen.

[Hegel zeigt auf], daß das menschliche Selbstbewußtsein eine ‚gedoppelte Bedeutung‘ hat. Zunächst verliert es sich, denn es findet sich als ‚anderes Wesen‘ vor, dann aber hat es damit das andere aufgehoben, da es das andere nicht als Wesen sieht, ‚sondern *sich selbst* im Anderen‘. Diese Bewegung des Selbstbewußtseins in der Beziehung auf ein anderes Selbstbewußtsein begreift Hegel als ‚Begierde‘ nach Anerkennung, die jedoch nicht befriedigt werden kann, da dem ‚Tun des Einen‘ gleichwohl dasselbe ‚Tun des Anderen‘ gegenübersteht. Indem sich aber die ‚Begierde‘ des einen auf die ‚Begierde‘ des anderen richtet, kann diese Beziehung nur brüchig bleiben, da jeder versucht, das Anderssein des anderen aufzuheben, um sich selbst in ihm zu gewinnen. (vgl. Pagel 2012: 26f.)

Die Begierde wird bei Lacan unter der Bezeichnung ‚Begehren‘ (*le désir*) zu einem wichtigen Stichwort, an dem er bei der Analyse zentraler Antriebe ansetzt. Darüber hinaus greift er die von Hegel am Narziss-Stoff veranschaulichte Grenzsituation in der Konfrontation mit dem unerreichbaren Selbst auf, verlagert diese jedoch vom Kontext des Fremdbewusstseins auf jenen psychoanalytisch breiter diskutierten Konflikt der Konfrontation mit dem imaginären geschlossenen und autonomen Selbstbild (*moi* in Abgrenzung zum Subjekt *je*). Im Artikel über das Spiegelstadium leitet er diesen abstrakten psychischen Konflikt zwischen Ich (*je*) und Ich (*moi*) vom Modell der kindlichen Selbstidentifikation mit dem eigenen Spiegelbild als Entwicklungserfahrung ab.

La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de l'*imago*, qui es d'établir une relation de l'organisme à sa réalité – ou, comme on dit, de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt*. (Lacan 1949: 96)

[L]e *stade du miroir* est un drame dont la poussée interne de précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* engendre-t-elle la quadrature inépuisable des récolements du *moi*. (ebd. 97)

Da das Spiegelbild die äußere Gestalt des Körpers als Einheit zeigt, welche fortan die zerstückelte Selbsterfahrung aus der Innenperspektive ersetzt, kommt es zur Grenzerfahrung, denn dass das Selbst nun durch das Imago dieser Außenperspektive

veröffentlichte, in dem Lacan seinen ersten Vortrag zum Spiegelstadium hielt. (vgl. Pagel 2012: 15)

repräsentiert wird, führt zur Entfremdung. Der von Hegel beschriebene Konflikt des Eins-sein-Wollens mit einem unerreichbaren Selbst prägt daher auch diese Konfrontation, in der sich die imaginierte Intersubjektivität mit dem Ich (*moi*) als ständiges Verkennen des Ich (*je*) erweist. Lacan erkennt hierin eine für den Existenzialismus typische Kernproblematik des menschlichen Selbstverständnisses.

Dass Lacans Artikel zum Spiegelstadium auch Bachtins Interesse auf sich zog,⁸¹ scheint durch das Fragment *Čelovek u zerkala* (verfasst ca. 1943)⁸² deutlich zu werden. Auch Bachtin problematisiert hier den Anblick des Selbst im Spiegel als Entfremdungserfahrung, die deshalb entsteht, weil das trügerische äußere Bild die Einheit von innerer und äußerer Existenz zerstört. Wie Lacan leitet er davon die konfliktbeladene Identifikation und Vermischung des Selbst mit einem dem Selbst nicht entsprechenden ‚Anderen‘ ab.

Фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собою. Внешний образ мысли, чувства, внешний образ души. Не я смотрю *изнутри своими* глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего. Подсмотреть свой заочный образ. Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне. У меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза. (Bachtin 1996: 71)

Die Bezüge zum französischen Existenzialismus werden insbesondere darin deutlich, dass die Skepsis gegenüber dem Spiegelbild und die durch dieses ausgelöste Differenzenerfahrung sich deutlich von Bachtins Überlegungen zu Autor und Held unterscheidet. Zur Veranschaulichung der sich in gegenseitige Betrachtung versunkenen Gegenübersitzenden verwendet er ebenfalls das Motiv des Spiegels und auch in diesem Rahmen thematisiert er die aufgrund der unterschiedlichen Perspektiven für die Wahrnehmung unzugänglichen Bereiche. Allerdings geschieht dies hier unter Hinweis auf das Ziel, diese blinden Flecken in der Beziehung durch wechselseitige Reflexion zu überwinden. Bachtin knüpft hier an seine Überlegungen zum Dialogischen an und gerade diese Konstellation beschäftigt sich mit der Selbsterfahrung durch imaginierte Intersubjektivität. (vgl. Kap. II.2.1) In Bachtins Schaffen ergeben sich gewissermaßen zwei parallele Versionen des Spiegelmotivs, eine konstruktiv-ethisch motivierte und eine existenzialistische.

Die existenzialistische Sichtweise des Spiegel-Fragments wird nachträglich in die Ausgangsvariante integriert, wie eine, ebenfalls aus 1943 stammende, Anmerkung in *Problemy tvorčestvo Dostoevskogo* (1929) zeigt.

81 Zur Bachtins Lacan-Rezeption siehe ausführlich: Ètkind 1993: 401–405.

82 Zu unterschiedlichen Interpretationen dieses Fragments siehe den ausführlichen Kommentar: Bočarov 1996: 464–466.

Он сам глядит на свое лицо чужими глазами, глазами другого. И этот чужой взгляд перебойно сливается с его собственным взглядом и создает в нем своеобразную ненависть к своему лицу. (zit.n: Воëarov 1996: 465)

Die Ergänzung bezieht sich auf Dostoevskijs psychologische Charakterisierung des ‚Kellerloch-Menschen‘ (*podpol'nyj čelovek*). (vgl. ebd.) Im Spätwerk führt Bachtin die konstruktiv-ethische und die erkenntnistheoretisch-existenzialistische Dimension zusammen, wenn er etwa in *Problemy poëtiki Dostoevskogo* (1963) schreibt, der Autor zwinge seine Figur zur Selbsterkenntnis, indem er sie zwinge, sich selbst im Spiegel zu erkennen, zugleich jedoch seine Verantwortung betont.

Neben Lacans Auseinandersetzung mit dem Spiegelmotiv spielt auch Sartres in *L'être et le néant* (1943) dargelegte Analyse der Bedrohung durch den fremden Blick in diesem existenzialistischen Kontext eine wichtige Rolle. Sartre verhandelt hier eine dem Spiegel-Motiv sehr ähnliche Konstellation, in der das Subjekt durch das Gesehen-Werden zum Objekt werde, weil der fremde Blick es auf sich selbst zurückwerfe, so dass es sich seiner Verletzlichkeit bewusst werde.

C'est que percevoir, c'est *regarder*, et saisir un regard n'est pas appréhender un objet-regard dans le monde [...], c'est prendre conscience d'*être regardé*. Le regard que manifestent les yeux, de quelque nature qu'ils soient, est pur renvoi à moi-même. Ce que je saisis immédiatement lorsque j'entends craquer les branches derrière moi, ce n'est pas qu'*il y a quelqu'un*, c'est que je suis vulnérable, qu'*j'ai un corps qui peut être blessé*, que j'*occupe une place et que je ne puis, en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense*, bref, que je *suis vu*. Ainsi, le regard est d'abord un intermédiaire qui renvoie de moi à moi-même. (Sartre 1943: 298)

Perspektivisch interessant ist an Sartres weiteren Ausführungen, dass er den aus der Quantenphysik bekannten Begriff der ‚Potenzialität‘ aufgreift und ebenfalls davon ausgeht, dass eine eindeutige Festlegung der Existenz erst durch einen Beobachter auf höherer ontologischer Ebene möglich sei. (vgl. Kap. II.1.4) Ein solcher übergeordneter Beobachter ist in seinem phänomenologischen Weltbild jedoch nicht vorgesehen, sodass er diese Situation ebenso wie eine reale Intersubjektivität, ähnlich wie Merleau-Ponty, zurückweisen muss. (vgl. ebd. 331, 340f.)

Lacans Arbeiten hatten neben disziplinenübergreifenden wissenschaftlichen Diskursen zum Spiegelmotiv auch Einfluss auf einige Surrealisten, denen Lacan teils freundschaftlich verbunden war. (vgl. Pagel 2012: 14) Dass das Spiegelmotiv in den Künsten auf so großes Interesse stößt, hat eine lange Tradition, die mit der Psychoanalyse neu entdeckt wurde. Jurij Lotman weist in *Vnutri mysljaščich mirov* (1990) darauf hin, dass die Spiegelung, wie das Echo, seit jeher als Metapher für die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit verwendet wird. Die Verwendung von Spiegelmotiven in einem Kunstwerk symbolisiert daher die Integration von Binnenwelten, die der angenommenen Ausgangswelt zwar ähneln, mit dieser jedoch nicht völlig übereinstimmen. Daran anknüpfend wird dieses Verfahren auch als ikonische Rhetorik eingesetzt, um den Übergang vom gegenständlichen Abbild zu einer auf Symbolbedeutungen zurückgreifenden Zeichenwelt zu kennzeichnen.

В этом отношении античные легенды о рождении рифмы из эха, рисунка – из обведенной тени исполнены глубокого смысла. Одновременно магическая функция таких предметов, как зеркало, создающих другой мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, ‚как бы‘ мир, столь же знаменательна, как и роль метафоры отражения, зеркальности для самосознания искусства. Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи выбран из естественных для нее практических связей [...] и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания. Отражение лица не может быть включено в связи, естественные для отражаемого объекта: его нельзя касаться или ласкать, – но вполне может включиться в семиотические связи: его можно оскорблять или использовать для магических манипуляций. (Lotman 1999: 74)

Auch Lotman wirft einen gesonderten Blick auf Gesichtsspiegelungen, die schon in Bachtins Darstellung mit dem Eigenhass des mit sich selbst konfrontierten ‚Kellerloch-Menschen‘ assoziiert sind. Er verortet deren Bedeutung in einem ähnlich emotional-destruktiven Rahmen, indem er nämlich betont, dass Gesichtsspiegelungen sich zärtlichen Berührungen entziehen und ihre archaische Rolle häufig mit dem okkulten Bereich von Magie und Flüchen in Verbindung steht. Sowohl in ihrer ikonischen Rhetorik als auch an sich als psychoanalytisches Symbol der scheiternden oder verstörenden Selbsterfahrung stellen Spiegelmotive ein literaturwissenschaftlich wichtiges Motiv dar, dessen Ideengeschichte subtile Verortungen zwischen Selbsterkenntnis in der imaginierten Intersubjektivität und existenzialistischer Bedrohung oder Differenzerfahrung erlaubt.

2.3 Objektbeziehung und Archetypen: Jungs *Anima* und Lacans *objet a*

Angesichts der genuin als Auseinandersetzung mit dem Selbst angelegten Spiegelmotive stellt sich die Frage nach Modellen, die den hier ausstehenden Bezug zu Instanzen außerhalb des Ich behandeln. Wie bereits im Kapitel zur Überwindung des Solipsismus und der Annahme äußerer Bezugspersonen als Basis der Gefühlsentwicklung thematisiert wurde, sind Gesprächspartner nicht nur als Interaktionspartner von Bedeutung. Sie bilden auch eine entwicklungspsychologische Grundlage für die Selbstkonstanz des Subjekts.

Um für sich als Subjekt konstant und gegenwärtig zu sein, benötigt das Selbst ein anderes (objektives) Subjekt, das seine Selbstidentität garantiert. Daher ist der ‚Gebrauch‘ des anderen als Subjekt [...], die Grundlage dafür, dass sich das Subjekt als in Zeit, Raum und über verschiedene Interaktionssituationen hinweg über seine innere Selbstgegenwart hinaus als auch objektiv mit sich identisch verstehen kann. (Fischer 2014: 651)

Bei Freud sind ‚Objekte‘ insbesondere in der Triebtheorie von Bedeutung und bezeichnen jene Instanz, die vom Subjekt als Bezugspunkt angestrebt wird.

Das Objekt des Triebes ist dasjenige, an welchem und durch welches der Trieb sein Ziel erreichen kann [...]. (Freud 1915: 215)

Bereits Freud weist auf die Relevanz der Fantasie hin, der er als innerer Realität dieselbe Bedeutung beimisst wie der äußeren; ‚Objektbeziehungen‘ betreffen im psychoanalytischen Kontext stärker diese Innenperspektive. Sie werden daher vielfach als ‚innere Repräsentation‘ einer Beziehung verstanden oder als ‚Projektion‘ innerer Vorstellungen auf Personen im Umfeld.

Der Begriff Objekt benennt [...] die durch unbewusste Motive eingeschränkten Beziehungen von Personen oder Subjekten zu sich selbst und zueinander. Werden nämlich die unbewussten Determinanten oder Modalitäten der Objektbeziehungen, die hinter den Beziehungen der Subjekte liegen, d.h. der Objektcharakter dieser Beziehungen, erkannt und benannt, kann dies dazu verhelfen, die (inter)subjektive Freiheit, ‚sich so oder anders zu entscheiden‘ (Freud 1923: 280) zu vergrößern. (Hinze 2014: 643)

Die größte Aufmerksamkeit erhält der Objektbegriff im Rahmen der Wahl des ‚Liebesobjekts‘. Welche Instanz für die Triebbefriedigung ‚geeignet‘ ist, hängt nicht von objektiven Kriterien ab, sondern von der subjektiven Einschätzung des Subjekts, die unbewusst, etwa auf Basis von Analogien zu früheren Beziehungen, zustande kommt. Freud unterscheidet hinsichtlich der Objektwahl zwei Haupttypen: den anaklitischen, der den/die PartnerIn nach dem Vorbild primärer Liebesobjekte gleichsam als Elternersatz (am Über-Ich orientiert) wählt, und den narzisstischen, der in dem/der PartnerIn die Bestätigung und Ergänzung der eigenen Persönlichkeit sucht.⁸³ Beide Extreme stehen der Entfaltung einer erwachsenen Persönlichkeit im Wege, weshalb es sie zu überwinden gelte.⁸⁴ (vgl. Kreische 2014: 653–655)

Carl Gustav Jung und Jacques Lacan bauen in ihren Modellen über den Bezug des Subjekts zu seinem Liebesobjekt auf Freuds Arbeiten auf und nehmen zugleich jeweils eine kritische Abgrenzung zu diesen vor. Eine für beide wichtige, von Freud postulierte Grundlage besteht in der ontologischen Festlegung, dass die untersuchten Bezüge sich auf die innere Gedankenwelt beziehen. Bereits Freud wählt für ausgewählte Objekte (wie das Über-Ich) eine personifiziert-anschauliche Begrifflichkeit. Eine konkretere Symbolik für die Bezugsobjekte verwendet Jung mit seinen Archetypen. Ein wichtiger Punkt seiner Abgrenzung gegenüber Freud betrifft dessen starken Fokus auf der Sexualität, die Jung nicht als Ursache psychischer Erkrankungen annimmt, sondern als Teil von deren Symptomatik. Für ursächlich hält er dagegen Disharmonien auf der Ebene allgemeinerer Konzepte, nämlich der Archetypen. (vgl. Jung 1934: 39)

In doppelter Systematik versucht er einerseits, ausgehend von archaischen Symbolen, Instanzen des kollektiven Unbewussten zu isolieren, während er zugleich, insbesondere im Kontext der Traumdeutung, darauf hinweist, dass Symbole für

83 Dazu ausführlich siehe: Freud 1914.

84 Zahlreiche weiterführende Auseinandersetzungen mit diesen Objekttypen versuchen deren Differenzierung, siehe etwa: König 1988; Klein 1983; Willi 1975; Dicks 1967.

jeden Menschen individuell vorliegen und so auch zu deuten seien. Eine zentrale archaische Repräsentation seiner Untersuchung bildet die *Anima*⁸⁵ (mit dem *Animus* als männlichem Pendant) als weiblicher Seelenanteil männlicher Personen, dem Jung Einfluss auf die Objektwahl zuschreibt. Er begründet diesen Archetypus durch charakteristische erotisch aufgeladene Repräsentantinnen männlichen Begehrens in Mythen und Sagen, welche die *Anima* als ambivalente Instanz kennzeichnen. Ihre große Anziehungskraft animiert zum irrationalen Handeln, was konstruktive Spontaneität ebenso umfassen kann wie destruktive Selbstschädigung.

Eine unheimliche Huldin von anno dazumal heißt heute ‚erotische Phantasie‘, welche unser Seelenleben in peinlicher Weise kompliziert. Sie begegnet uns zwar nicht weniger als eine Nixe; sie ist obendrein wie ein Sukkubus; sie verwandelt sich in vielerlei Gestalten wie eine Hexe und zeigt überhaupt eine unerträgliche Selbstständigkeit, die einem psychischen Inhalt von Rechts wegen nicht zukäme. Gelegentlich verursacht sie Faszinationen, die es mit der besten Behexung aufnehmen können, oder Angstzustände, die sich von keiner Teufelerscheinung übertrumpfen lassen. Sie ist ein neckisches Wesen, das [...] unselige Täuschungen, Depressionen und Ekstasen, unbeherrschte Affekte und so weiter verursacht. [...] ‚Anima‘ heißt doch Seele und bezeichnet etwas sehr Wunderbares und Unsterbliches. Dem war aber nicht immer so. Man darf nicht vergessen, dass diese Art Seele eine dogmatische Vorstellung ist, welche den Zweck hat, etwas unheimlich Selbsttätiges und Lebendiges zu bannen und einzufangen. (Jung 1934: 34)

Was von archaischen Texten abgeleitet eine verallgemeinernde Darstellung erlaubt, versteht Jung im individuellen Kontext als durch Persönlichkeit und wichtige Lebenserfahrungen geprägt. Im persönlichen Erleben erscheint die *Anima* meist als Projektion auf eine oder mehrere reale Frauen, die jene unkontrollierte Faszination auslösen und häufig einem bestimmten Typus entsprechen. Die *Anima* ist daher individuell variabel und kann zudem im Verlauf des Lebens Aussehen und Eigenschaften ändern. Daher werden an ihr auch potenziell symptomatische Anzeichen deutlich, die eine Erklärung für psychische Erkrankungen bieten. Die ihr von Jung zugemessene Bedeutung beschränkt sich jedoch keineswegs auf diesen klinischen Kontext, da er die *Anima* als allegorische Instanz versteht, die Erkenntnisgewinn über das Selbst sowie dessen Handlungsmotive und Entwicklungspotenziale erlaubt.

Archetypen sind Erlebniskomplexe, die schicksalsmächtig eintreten, und zwar beginnt ihr Wirken in unserem persönlichsten Leben. Die *Anima* tritt uns nicht mehr als Göttin entgegen, sondern unter Umständen als unser allerpersönlichstes Missverständnis, oder unser bestes Wagnis. [...] Sie ist zwar chaotischer Lebensdrang, aber daneben haftet ihr ein seltsam Bedeutendes an, etwas wie geheimes Wissen oder verborgene

85 In dieses Konzept ließen sich auch die von Aleida Assmann beschriebenen „Frauenbilder im Männergedächtnis“ einordnen. (vgl. Assmann 229–249) Assmann übernimmt den Begriff der Archetypen von Charles Lamb (vgl. ebd. 228; Lamb 1838: 80–85), ohne Bezüge zu Jungs psychoanalytischem Ansatz herzustellen.

Weisheit [...]. Gerade das zunächst Unerwartete, das beängstigend Chaotische, enthüllt tiefen Sinn. Und je mehr dieser Sinn erkannt wird, desto mehr verliert die *Anima* ihren drängerischen und zwängerischen Charakter. Es entstehen Dämme gegen die Flut des Chaos; denn das Sinnvolle scheidet sich vom Sinnlosen [...]. (Jung 1934: 40f.)

Nicht immer ist die *Anima* als weiblicher Seelenanteil männlicher Personen repräsentiert und insbesondere im Herausbildungsprozess der erwachsenen Identität tritt sie zwischenzeitlich in den Hintergrund. Ihre zuvor erwähnten Funktionen als vitale Kraft und als Medium der Selbsterkenntnis sind jedoch der Grund dafür, dass Jung dieser Instanz besondere Bedeutung zuschreibt.

Nach der Lebensmitte hingegen bedeutet dauernder Animaverlust eine zunehmende Einbuße an Lebendigkeit, Flexibilität und Menschlichkeit. Es entsteht in der Regel frühzeitige Erstarrung, wenn nicht Verkalkung, Stereotypie, fanatische Einseitigkeit, Eigensinnigkeit, Prinzipienreiterei oder das Gegenteil: Resignation, Müdigkeit, Schlamperei, Unverantwortlichkeit und schließlich ein kindisches ‚ramollissement‘ mit Neigung zum Alkohol. (Jung 1936b: 92f.)

Für das gegenteilige Extrem, eine Identifikation mit der *Anima*, die Jung besonders bei Künstlern feststellt, beschreibt er Zusammenhänge mit Homosexualität, die häufig auch mit einer mangelnden Lösung von der *Anima*-Faszination durch die Mutter in Verbindung stehe sowie mit der Weigerung, sich für eine einseitige Geschlechtsidentität zu entscheiden. (vgl. ebd.)

Als personifizierte Instanz eignet sich die *Anima* in der therapeutischen Behandlung für innere Zwiegespräche mit dem eigenen ‚guten Engel‘. Jung beruft sich hier auf eine schamanische Tradition. (vgl. Jung 1934: 53) Dieselbe Art der Selbstreflexion bildet zugleich die Grundlage für die entwicklungspsychologischen Ansätze von Piaget und Vygotskij sowie für die daran anschließenden kulturphilosophischen Konzepte von Bachtin und Lotman. (vgl. Kap. II.2.1) Die *Anima* ist nur einer von vielen möglichen Archetypen, die, teilweise subjektspezifisch und zumeist unbewusst, den Individuationsprozess entscheidend mitbestimmen.⁸⁶ Etwa Jungs Studien zu Mutter- und Kindarchetypus⁸⁷ widmen sich ebenfalls zentralen Objektbeziehungen und ergänzen die klassischen bindungstheoretischen Ansätze⁸⁸ der Entwicklungspsychologie. Zwei weitere Archetypen, die er selbst besonders hervorhebt, sind der ‚Schatten‘, die ‚dunkle‘ Seite der eigenen Persönlichkeit, die häufig verdrängt wird und üblicherweise durch die soziale Anpassung verborgen liegt, sowie der ‚alte Weise‘, der überlegene Lehrer und Archetypus des Geistes.

[D]er Schatten, die *Anima* und der alte Weise sind solche [Archetypen], die in der unmittelbaren Erfahrung personifiziert auftreten. [...] Das pathologische Element liegt nicht in der Existenz dieser Vorstellungen, sondern in der Dissoziation des

86 Dazu ausführlich siehe: Jung 1936a und Jung 1951.

87 Dazu ausführlich siehe: Jung 1938 und Jung 1940.

88 Dazu ausführlich siehe: Ainsworth 2015; Grossmann 2011; Bowlby 1975.

Bewusstseins, welches das Unbewusste nicht mehr beherrschen kann. In allen Fällen von Dissoziation erhebt sich deshalb die Notwendigkeit der Integration des Unbewussten ins Bewusstsein. Es handelt sich um einen synthetischen Vorgang, den ich als ‚Individuationsprozess‘ bezeichnet habe. (Jung 1934: 49–52)

Die Archetypen symbolisieren tief im Individuum verwurzelte Persönlichkeitsaspekte und sind daher immer dem Subjekt zuzuordnen, selbst wenn sie ihm in Traum oder Realität in personifiziert ausgelagerter Form erscheinen. Ihre Integration in die Persönlichkeit bildet eine wichtige Grundlage, um destruktive Triebmotive zu vermeiden und konstruktive Lösungsansätze aus dem Inneren wahrzunehmen. Durch diese Bewusstmachung kann etwa die stabilitätsgefährdende Seite der *Anima* erkannt und zugleich ihre Lebensenergie aufgenommen werden. Ein Repräsentant der Weisheit kann unerwartete Lösungen aufzeigen, deren Redlichkeit es in der bewussten Reflexion zu prüfen gilt. Die sich, mitunter an das Spiegelmotiv gekoppelt, plötzlich zeigende verdrängte Schattenseite der eigenen Persönlichkeit kann nicht vollständig überwunden, jedoch in bewusster Form besser kontrolliert werden. Dasselbe gilt für im Mutter- oder Kindarchetypus verankerte Beziehungsmodalitäten, die, wie auch in Freuds Modell angenommen, oft langfristig beibehalten und auf Partnerschaften übertragen werden. In diesem Sinne begreift Jung Archetypen als Motive der Wandlung, die symbolsprachlich zentrale bevorstehende Entscheidungen reflektieren.

Jacques Lacans strukturalistischer Zugang steht dem Freud'schen Vorbild näher, wobei Lacan sich stärker für strukturelle Bezüge interessiert als für die von Jung untersuchten konkret anschaulichen Eigenschaften des Objekts. Das Verhältnis der beiden Ansätze scheint ähnlich gelagert wie im literaturwissenschaftlichen Kontext jenes zwischen Propps Analyse der Handlungsträger und Greimas' Aktantenmodell. Erstere projiziert die Gesamthandlung auf einzelne Figuren, Zweiteres auf die Bezüge zwischen den Figuren. (vgl. Kap. I.2.1) Der *Anima* in Jungs Analyse entspricht in Lacans Modell daher das ‚Begehren des *objet a* (wie er das Liebesobjekt bezeichnet) durch das Subjekt (S)‘.

[L]’homme ne peut même plus se soutenir dans la position de Narcisse. L’*anima*, comme par l’effet d’un élastique, se rapplique sur l’*animus* et l’*animus* sur l’*animal*, lequel entre S et *a* soutient avec son *Umwelt* des ‚relations extérieures‘ sensiblement plus serrées que les nôtres [...]. (Lacan 1955–56: 551)

Zum Narziss-Mythos zurückgehend, leitet Lacan das ‚Begehren‘ von Hegels ‚Begierde‘ (vgl. Lacan 1960a: 802) und zugleich von Freuds ‚Wunsch‘ in der Triebtheorie ab. Er erklärt die Relation zum *objet a* daher ebenfalls als externalisierte selbstreflexive Beziehung. Das begehrte Objekt entziehe sich der in der Linguistik angenommenen Beziehung zu einem Bezeichneten über ein Bezeichnendes, die hier umgekehrt werde, da das *objet a* erst durch das Begehren zu diesem werde und, wie Jungs *Anima*, durch Projektionen des Selbst geprägt sei.

[L]e signifiant a fonction active dans la détermination des effets où le signifiable apparaît comme subissant sa marque, en devenant par cette passion le signifié. (Lacan 1958: 688)

Lacan versteht das Begehren zugleich als vitale Funktion, was er an psychischen Erkrankungen veranschaulicht, die darauf beruhen, dass dieser für das zielorientierte Handeln notwendige Bezug außer Kontrolle gerät. Unterschiedliche Dysfunktionen des Begehrens führen demnach etwa zu den zwanghaften Wiederholungshandlungen von Neurotikern, welche die Wunscherfüllung zugleich unbewusst selbst unterdrücken, bei Hysterie durch Unterdrückung der Wunschhandlung und bei Obsessionen durch das Streben nach unerfüllbaren Wünschen.

Nous ramenons l'attention au désir, dont on oublie que bien plus authentiquement qu'aucune quête d'idéal, c'est lui qui règle la répétition signifiante du névrosé comme sa métonymie. [I] lui faut soutenir ce désir comme insatisfait (et c'est l'hystérique), comme impossible (et c'est l'obsessionnel). (Lacan 1960b: 682)

Lacans Abgrenzung gegenüber Freud setzt daran an, dass dieser den Traum in der *Traumdeutung* (1900) (vgl. Freud 2009: 136–146) als kompensatorische Realität anerkennt, in der unerfüllbare Wünsche kompensatorisch erfüllt werden. Im Gegensatz dazu versteht Lacan die Wunscherfüllung als realitätsgebunden. In seiner Interpretation vermögen Phantasmen das Begehren jedoch nicht zu stillen, sondern lassen die unbefriedigende Differenz zwischen Subjekt und Objekt nur noch stärker empfinden.

[L]e désir rencontre aux limites que lui impose le principe dit ironiquement du plaisir, pour être renvoyé à une réalité qui, elle, on peut le dire, n'est ici que champ de la praxis. C'est de ce champ justement que le freudisme coupe un désir dont le principe se trouve essentiellement dans des impossibilités. (Lacan 1964: 851f.)

Ceci pour la raison que la pulsion divise le sujet et le désir, lequel désir ne se soutient que du rapport qu'il méconnaît, de cette division à un objet qui la cause. Telle est la structure du fantasme. (ebd. 853)

Auch Autismus oder die Angst vor Nähe haben Auswirkungen auf das Begehren, das in diesen Fällen mitunter ausbleibt. Ebenso charakteristisch sind regelmäßige Wechsel des *objet a* kurz nach dessen Erreichen im Sinne einer Vermeidung allzu großer Nähe oder die Anpassung an eine Partnerschaft, für deren Realisierung Lebensformen mit regelmäßigen längeren räumlichen Abständen zum Partner gesucht werden.⁸⁹ (vgl. Kap. III.2.4)

Die Verbindung zwischen Jungs Typologie und Lacans strukturalistischem Modell liegt darin, dass sowohl zur *Anima* als auch zum *objet a* eine emotional aufgeladene Beziehung aufgebaut wird, die einen starken Handlungsantrieb für das Subjekt bedeutet. Die vorliegende Arbeit orientiert sich verstärkt an den im

89 Dazu ausführlich siehe: Fromm 2015: 19, 67; Schmidbauer 2014: 47, 107; 2013: 27–34.

Textmaterial festzustellenden autorspezifischen Archetypen, die ebenfalls als Motive der Wandlung verstanden werden und daher Relationen implizieren. Dies bedeutet eine Anschlussmöglichkeit für den strukturalistischen Blickwinkel Lacans, Freuds Triebtheorie und weitere psychologische Modelle zur Objektbeziehung, die dieses Spektrum ergänzen. Archetypen und andere Darstellungen von Objektbeziehungen können insbesondere über Bereiche Aufschluss geben wie Handlungsantriebe, Gefühlsspezifika, angestrebte und abgelehnte Beziehungsmuster, Selbstwahrnehmung sowie psychische Verfassungen.

2.4 Präsenzerfahrung: Subjektive Brennpunkte und *effet de réel*

Mit der Phänomenologie des beginnenden 20. Jh. werden gleichförmige Sinneseindrücke als einzig zugängliche Realität akzeptiert. Die Frage nach der Realität des Wahrgenommenen tritt daher in den Hintergrund, während sich zugleich das Interesse für Segmentierungsprinzipien und Selektion innerhalb dieser Flut an Eindrücken verstärkt. Eine wichtige Kategorie bildet hierfür das bereits in Zusammenhang mit Martin Buber erwähnte Moment der ‚Beziehung‘, das nicht auf die Relation zwischen Individuen zu reduzieren ist, sondern etwa in Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1929) als Schnittstelle zwischen allgemeinem Inhalt und individueller Erscheinung beschrieben wird.

Unter ‚symbolischer Prägnanz‘ soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, ein ‚sinnliches‘ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht-anschaulichen ‚Sinn‘ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt. In ihrer vollen Aktualität, in ihrer Ganzheit und Lebendigkeit, ist sie [die Wahrnehmung] zugleich ein Leben ‚im‘ Sinn. [...] Diese ideelle Verwobenheit, diese Bezogenheit des einzelnen, hier und jetzt gegebenen Wahrnehmungsphänomen auf ein charakteristisches Sinnganzes, soll der Ausdruck der ‚Prägnanz‘ bezeichnen. Der symbolische Prozeß ist ein einheitlicher Lebens- und Gedankenstrom, der das Bewußtsein durchflutet und der in dieser seiner strömenden Bewegtheit erst die Vielfältigkeit und den Zusammenhang des Bewußtseins, erst seine Fülle wie seine Kontinuität und Konstanz zuwege bringt. Von einer neuen Seite her zeigt somit dieser Prozeß, wie die Analysis des Bewußtseins niemals auf ‚absolute‘ Elemente zurückführen kann [...], weil die reine *Beziehung* es ist, die den Aufbau des Bewußtseins beherrscht und die in ihm als echtes ‚Apriori‘, als wesensmäßig Erstes, hervortritt. (Cassirer 2010: 231)

Während Cassirer sein an Leibniz orientiertes ganzheitliches Weltbild auf mathematische und physikalische Systematik stützt, beruft er sich für das in der symbolischen Prägnanz hergestellte Präsenzerleben auf die zeitgenössische Psychologie. In *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode* (1912), das auch von Bachtin rezipiert wurde (vgl. Bočarov 1996: 464) und mit dessen Arbeiten zum Spiegel in Verbindung steht, bezeichnet Paul Natorp die Selektionsgrundlage des Bewusstseins ebenfalls als ‚Beziehung‘ und beschreibt sie als auf subjektiver Bedeutsamkeit beruhende Abstraktionsprozesse. (vgl. Natorp 1912: 56)

Ein enges Ineinandergreifen von Philosophie und Psychologie im Bereich der Phänomenologie zeigt sich auch zwischen Lacans Psychoanalyse und der existenzialistischen Philosophie. In Abgrenzung zu Freud und anderen materialistisch orientierten Grundlagen erklärt Lacan in *Au-delà du ‚Principe de réalité‘* (1936) jene rein subjektive Welt der individuellen Wahrnehmung, die er als das ‚Reale‘ bezeichnet, für absolut. Alle Bezugspunkte des Subjekts bewegen sich im Prisma dieser subjektiven Realität, zu dessen Affekte allein entscheidend sind für die Segmentierung des Weltbilds nach individuell relevanten Bezugspunkten wie etwa dem *objet a*. Diesen Ansatz auf die Kulturanalyse ausweitend, stellt Lacan die Verbindung zu einem existenzialistisch geprägten Alltagserleben her.

[L]’existentialisme [...] donne des impasses subjectives [...]: une liberté qui ne s’affirme jamais si authentique que dans les murs d’une prison, une exigence d’engagement ou s’exprime l’impuissance de la pure conscience à surmonter aucune situation, une idéalisation voyeriste-sadique du rapport sexuel, une personnalité qui ne se réalise que dans le suicide, une conscience de l’autre qui ne se satisfait que par le meurtre hégélien. (Lacan 1949: 99)

Die für den Existenzialismus typische ungewollte Freiheit kann nur in Grenzerfahrungen aufgebrochen werden. Der Drang nach Gefängnis, Machtlosigkeit, gewaltbehafteter Sexualität, Selbstmord und Aggression gegen das Selbst im anderen reflektieren das Lebensgefühl fehlender Realitätserfahrung. Diese Auswahl destruktiver Motive ist neben Hegel möglicherweise durch Martin Heideggers *Sein und Zeit* (1927) beeinflusst, wo dieser den Tod als Orientierungspunkt des Seins verhandelt, sowie durch Sartres *L’être et le néant* (1943), da hier Voyeurismus und sexuelle Entgrenzung thematisiert werden. Zudem erscheinen die Topoi literarisch inspiriert, nämlich von Albert Camus’ *L’Étranger* und *Le Mythe de Sisyphe* (1942). Im ersten Fall durchlebt der Protagonist emotional gänzlich unbeteiligt die Grenzerfahrungen von Gefängnis⁹⁰, Verurteilung und Machtlosigkeit, im zweiten setzt er sich mit Selbstmordgedanken auseinander. Lacan formuliert die zuvor zitierten Überlegungen in seinem Artikel über das Spiegelstadium, das er ebenfalls als Grenzerfahrung charakterisiert. (vgl. Kap. II.2.2) Wichtiger als Gewalt und Gefahr scheint in diesen Beispielen die Suche nach den im Existenzialismus abhanden gekommenen Gefühlen zu sein, die jene Extremsituationen in Form eines physischen oder psychischen Schmerzes zu erzeugen vermögen. Durch Gefühlswahrnehmung hervorgerufene intensive Präsenzerfahrungen bilden ebenfalls ein mögliches Segmentierungsprinzip, das in der phänomenologischen Welt die Wahrnehmung bündelt.

Das Selektionsprinzip subjektiver Brennpunkte lässt sich anhand des von Roland Barthes in *La chambre claire* (1980) für die Analyse von Fotografien verwendeten Begriffs des *punctum* noch deutlicher spezifizieren. Mit diesem bezeichnet Barthes jenes Moment, das sich in ausgewählten Fotos vom allgemeinen Bildinhalt (dem

90 Das Gefängnis wird außerdem später in *Des espaces autres* (1967) von Michel Foucault zur Veranschaulichung von Nicht-Orten genannt.

studium) abhebt und den Betrachter heftig berührt. In den Beispielen ist diese Berührung meist schmerzhaft, weshalb er sie mit einer Stichwunde vergleicht.

Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. [...] Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu [...]. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum*; car *punctum*, c'est aussi: piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). (Barthes 1980: 809)

Die Bedeutung des *punctum* für die phänomenologische Segmentierung liegt in der emotional aufgeladenen Sinnhaftigkeit, durch die sich dieses Moment von dem allgemeinen Bildinhalt abhebt. Barthes nähert sich diesem Phänomen zunächst anhand von Beispielen, in denen er ein *punctum* im Bildinhalt selbst verorten kann, wobei er Details nennt (etwa einen Blick oder ein Bündel Wäsche), die ihn frappieren. In diesem Rahmen ist die Empfindung der ‚Stichwunde‘ objektivierbar, wenngleich rezeptionsästhetisch nicht allgemeingültig. Dass es sich bei dem *punctum* um eine rezeptionsästhetische Kategorie handelt, geht nur implizit hervor, aus Barthes' Bemerkung etwa, Beispiele zu nennen bedeute hier gewissermaßen, sich selbst auszuliefern.

Très souvent, le *punctum* est un ‚détail‘, c'est-à-dire un objet partiel. Aussi, donner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, me livrer. (ebd. 822)

Zwei weitere Ebenen seiner Argumentation führen vor Augen, dass das von ihm als *punctum* bezeichnete Phänomen tatsächlich als rezeptionsgebunden sowie in vielen Fällen sehr persönlich und daher subjektspezifisch zu verstehen ist.⁹¹ Bei manchen der diskutierten Fotografien liegt das *punctum* nämlich außerhalb der Abbildung, wenn es etwa auf dem Wissen darüber beruht, dass es sich um einen zum Tode Verurteilten handelt (vgl. ebd. 865f.), oder auf der beim konkreten Betrachter ausgelösten sexuellen Anziehung (vgl. ebd. 836). Noch deutlicher wird die Verortung des *punctum* im subjektzentrierten Erleben anhand einer Jugendfotografie von Barthes' verstorbener Mutter, die starke Gefühle in ihm auslöst. Diese Fotografie ist im Buch nicht abgebildet, weil niemand außer Barthes selbst dieses *punctum* in der Abbildung erkennen könne.

J'avais compris qu'il fallait désormais interroger l'évidence de la Photographie, non du point de vue du plaisir, mais par rapport à ce qu'on appellerait romantiquement l'amour et la mort. (Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, [...]) tout au plus intéresserait-elle votre *studium*: époque, vêtements, photogénie; mais en elle, pour vous, aucune blessure. (ebd. 849)

91 Dazu ausführlich siehe auch meinen Vortrag: Fotografie – der Kontext und das Reale. Zur ontologischen und theoretischen Position der Fotografie bei Roland Barthes und Helmut Lethen, Graz am 26.03.2015, Anhang II.

Auslöser der Emotion sind hier die Liebe des Betrachters für die Abgebildete und sein Schmerz über den Verlust dieses Menschen. Das *punctum* stellt bei Barthes eine subjektive Kategorie dar, zugleich erlaubt der Begriff, gekoppelt an die Erläuterung des Verhältnisses zwischen Fotografie, Kontext und Betrachter, die Beschreibung einer spezifischen Gefühlserfahrung persönlicher Bedeutsamkeit.

Da diese Erfahrung keineswegs an die Fotografie oder andere Bildmedien gebunden ist, eignet sich das *punctum* auch als rezeptionsästhetische Kategorie im literaturwissenschaftlichen Kontext. In der textimmanenten Analyse gilt es, eine solche Kategorie auf die Wahrnehmung textimmanenter Instanzen zu beziehen. Ein anschauliches Beispiel im Rahmen der von Barthes an einem Detail festgemachten Brennpunkte bietet Camus' *L'Étranger* mit jener Szene, in der Meursault unvermittelt einen Araber tötet. Wie ein *punctum* wirkt auf ihn in jenem Moment dessen in der Sonne blitzendes Messer. Es löst jenen plötzlichen Affekt aus, der ihn zum tödlichen Schuss bewegt. Die Empfindung ähnelt auch qualitativ dem *punctum*, da Meursault das Sonnenlicht wie eine Klinge auf seiner Stirn spürt und seine Augen schmerzhaft zu brennen beginnen.

[L]'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. [...] Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongeaient mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. [...] Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. (Camus 1942a: 208)

Ebenso wenig wie bei Barthes ist das *punctum* in der textimmanenten Anwendung an ein sichtbares Detail wie das hier vorliegende gebunden. Das Konzept eignet sich daher ganz allgemein für die literaturwissenschaftliche Analyse starker unvermittelter Gefühls- oder Schmerzempfindungen, die eine emotionsbehaftete Einsicht einer Figur qualitativ zentrieren. Ein solches *punctum* leitet weiterführend auch direkt zur Frage nach den dafür vorliegenden Gründen und Auswirkungen über. Einen wichtigen Kontext, in dem eine plötzliche schmerzhaft Einsicht im Zentrum steht, bilden Trauma-Erfahrungen. (vgl. Kap. III.2.3) Sie sind jedoch nicht der einzige Anwendungsbereich für das *punctum*. Für Barthes selbst scheint jener durch die Jugendfotografie seiner Mutter ausgelöste emotionale Wiedererkennungseffekt das entscheidende Moment zu bilden. Dieses Beispiel einleitend, zitiert er ein literarisches Analogon aus Prousts *Recherche*.

[J]uste une image, mais une image juste. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver. Pour une fois, la photographie me donnait un sentiment aussi sûr que le souvenir, tel que l'éprouva Proust, lorsque se baissant un jour pour se déchausser il aperçut brusquement dans sa mémoire le visage de sa grand-mère véritable, „dont pour la première fois je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante“. (Barthes 1980: 845)

Prousts Erzähler Marcel schildert ein ähnliches Erlebnis des Wiedererkennens, als er sich beim Ausziehen der Schuhe bückt und in einer blitzartigen Erinnerung den unverfälschten Eindruck des Gesichts seiner Großmutter vor Augen hat. Dieses Beispiel zeigt, dass das *punctum* vom Kontext der Fotografie unabhängig in Zusammenhang mit der Proust'schen *mémoire involontaire* (der ‚unwillkürlichen Erinnerung‘) steht. Ein noch berühmteres Beispiel für eine solche Erfahrung liegt im selben Roman mit der Madeleine-Episode vor, wo, ausgelöst durch Geruch und Geschmack des gleichnamigen Kuchens, die seit seiner Kindheit mit dem Wohnort Combray assoziiert sind, Marcells detailgetreue Erinnerungen an diese Zeit zurückkehren. (vgl. Kap. I.2.3)

Auf Basis dieser Episode wurde in der Neuropsychologie der ‚Proust-Effekt‘ begrifflich geprägt.

[D]ass ein Geschmack oder Geruch Erinnerungen wecken kann, an die man viele Jahre lang nicht gedacht hat –, wird inzwischen als *Proust-Effekt* bezeichnet. [...] Eine Reihe von Experimenten bestätigen Zusammenhänge zwischen Gerüchen und bestimmten Aspekten des Gedächtnisses. [...] Eine physiologische Erklärung dafür, dass geruchsbasierte Erinnerungen starke Emotionen und insbesondere das Gefühl wecken, in die erinnerte Zeit zurückversetzt zu sein, ergibt sich daraus, dass die bei den an Geschmacks- und Geruchswahrnehmung beteiligten Strukturen einerseits Verbindungen zur Amygdala haben, die beim emotionalen Verhalten beteiligt ist, und dass es andererseits Verbindungen dieser Strukturen zum Hypothalamus gibt, der beim Speichern von Erinnerungen im Gedächtnis beteiligt ist, sowie zu weiteren am Gedächtnis beteiligten Strukturen. Diese Forschung wirft die Frage auf, ob die geruchsbasierten Erinnerungen ein Wahrnehmungseffekt sind, der einfach deshalb auftritt, weil Gerüche die Amygdala aktivieren. Der Effekt könnte auch darauf beruhen, dass die Geruchswahrnehmung bestimmte emotionale Erinnerungen auslöst. Einiges spricht dafür, dass die zweite Erklärung zutrifft [...]. (Goldstein 2015: 380)⁹²

Dass der ‚Proust-Effekt‘ eine stark emotional aufgeladene, unvermittelte Erinnerung darstellt, verdeutlicht, dass Prousts *mémoire involontaire* eine wesentliche gemeinsame Schnittmenge mit dem Barthes'schen *punctum* aufweist, das über den Affekt definiert ist.

Noch bevor Barthes sich dem *punctum* zuwendet, bei dessen Beschreibung er anfänglich vom Bilddetail ausgeht, interessiert er sich bereits in *L'effet de réel* (1968) für das Detail als Element literarischer Texte. Anstelle individuell bedeutsamer Details untersucht er hier Elemente, die im Gegensatz dazu keine spezifische Funktion in der Handlung zu erfüllen scheinen.

Lorsque Flaubert, décrivant la sale où se tient M^{me} Aubain [...] nous dit qu'‚un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et cartons‘, [...] [il produit] des notations que l'analyse structurale [...] d'ordinaire et jusqu'à présent,

92 Goldstein bezieht sich hier insbesondere auf die experimentellen Ergebnisse von Herz 2002 und Willander 2007.

laisse pour compte, soit que l'on rejette de l'inventaire [...] tous les détails ‚superflus‘ [...], soit que l'on traite ces mêmes détails [...] comme des ‚remplissages‘ [...], affectés d'une valeur fonctionnelle indirecte, dans la mesure où, en s'additionnant, ils constituent quelque indice de caractère ou d'atmosphère, et peuvent être ainsi finalement récupérés par la structure. [...] [C]es notations [...] semblent accordées à une sorte de *luxé* de la narration, prodigue au point de dispenser des détails ‚inutiles‘ et d'élever ainsi par endroits le coût de l'information narrative. (Barthes 1968: 25f.)

Während Barthes einerseits ihre möglicherweise ergänzende Funktion als indirekte Bedeutung oder atmosphärische Variable erwägt, die, im Falle literaturwissenschaftlicher Untersuchungen solcher Details bislang im Zentrum stand, kommt er ergänzend zu dem Schluss, dass Texte auch über Elemente verfügen, die ein lediglich dekoratives Dasein fristen. Die Bedeutung dieser ‚konkreten Details‘ bestehe darin, die Illusion direkter Referenzialität zur Wirklichkeit zu erwecken. Das Resultat bezeichnet er als *effet de réel* („Realitätseffekt“).

Sémiotiquement, le ‚détail concret‘ est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant [...]. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le ‚réel‘ y revient à titre de signifié de connotation; car, dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre [...] que le signifier; le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*; [...] la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme [...]: il se produit un *effet de réel* [...]. (ebd. 51f.)

Auch in Barthes' Diskussion des *punctum* spielt Referenzialität eine Rolle. Er führt dessen affektauslösende Eigenschaft nämlich auf den direkten Bezug zur abgebildeten vergangenen Wirklichkeit zurück, auf das *ça-a-été* („es-ist-gewesen“), das er als Noema der Fotografie bezeichnet. (vgl. Barthes 1980: 852) Die Details im Rahmen des *effet de réel* bleiben weitgehend unbemerkt und lösen nicht den intensiven Affekt des *punctum* aus, ihre Funktion ist auf die Realitätsillusion beschränkt.

Jede dieser an Details festgemachten Funktionen ist für die Analyse von Wahrnehmung in literarischen Texten von Bedeutung, denn beide Konzepte behandeln die Erfassung der phänomenologischen Wirklichkeit anhand einer Reduktion auf bruchstückhafte Eindrücke. Im *effet de réel* ersetzen unspezifische Details das sich der künstlerischen Nachahmung entziehende vollständige Bild, indem sie es andeuten. Das *punctum* erzeugt dagegen ein emotionales Zentrum und zieht damit umgekehrt die gesamte Aufmerksamkeit auf einen Einzelaspekt des Dargestellten.

Beide Mechanismen beschränken sich nicht auf eine vermittelnde Funktion für die Ebene der Kunst, sondern beruhen auf realen Mechanismen der Wahrnehmung, von wo aus ihre Wirkung auf diese Metaebene übertragen wird. Nicht nur der unvorhergesehene Eindruck im ‚Proust-Effekt‘ ist durch die starke Affektgeladenheit scharf konturiert, sondern auch intendierte Wahrnehmungslenkung funktioniert anhand der Konzentration auf spezifische Ausschnitte der Wirklichkeit.

Unterschiedliche Kategorien können die für die sinnerfüllte Erfassbarkeit notwendige Selektion strukturieren und die Wahrnehmung etwa auf ein Objekt oder eine Sinnesmodalität konzentrieren.⁹³ Zugleich wird anhand dieser Details stets das Konstrukt einer kontinuierlich ganzheitlichen Struktur der Welt ergänzt. Dieses Zusammenspiel entspricht auch Cassirers eingangs erwähntem Prinzip der Wechselwirkung von spezifischer Präsenzerfahrung und abstrakter Welterfahrung, in dem symbolische Formen anhand eines Prinzips der Sinnhaftigkeit isoliert werden. Die Barthes'schen Kategorien erfassen diese an der Bedeutsamkeit orientierten Selektionsmechanismen auf der Textebene. Die Ausführungen verdeutlichen zudem das dabei stets involvierte Wechselspiel zwischen Sinneswahrnehmung und Gefühlen, das darauf beruht, dass sowohl Vollständigkeitsanspruch als auch persönliche Involviertheit die Sinngenerierung leiten.

3. Ontologische Ausgangspunkte: Selbst- und Weltbezug

Die Weltbilder von der Antike bis zur Gegenwart verdeutlichen, wie wenig eindeutig Außen- und Innenwelt zu erfassen sind, was bereits bei der Schwierigkeit beginnt, geeignete Kategorien dafür zu definieren. Für das vorliegende Analysevorhaben ergeben sich daraus jedoch keine Einschränkungen; zumal sich dieses auf Motive im Text richtet, sind die Kategorien klarer festgelegt und leichter zugänglich. Wie im Kontext der Narratologie beschrieben, richtet sich das Augenmerk auf Analogien zu vordefinierten Annahmen über den Bezug zwischen Subjekt und Außenwelt aus unterschiedlichen Traditionen, um daran das Weltbild auf Ebene des abstrakten Autors bzw. des Œuvre-Autors im Textmaterial festzumachen. Es wird davon ausgegangen, dass jedem Denken ein implizites Weltbild zugrundeliegt, das folglich Spuren im Werk des jeweiligen Urhebers hinterlässt. Zugänglich wird es anhand gewisser homogener Züge, die sowohl durch individuelle Glaubensannahmen als auch durch kulturelle Konzepte geprägt sind.

Für den ersten Analyse-Abschnitt zu prototypischen Funktionsträgern in der Handlung sind unter den vorgestellten Modellen insbesondere die von Jung und Lacan eingeführten Kategorien von Bedeutung, da Handlungsmotivationen meist von inneren Ursprüngen ausgehen. Konzepte beider Autoren können die Theorien im Umfeld von Vladimir Propp durch eine weltanschauliche Komponente ergänzen. Ähnliches gilt für die anthropomorphen Weltbilder der Antike, die die subjekt-externe Welt assoziativ durch innerpsychisch bekannte Vorgänge von hauptsächlich emotionaler Natur erklären.

Im zweiten Analyse-Abschnitt sind hauptsächlich die unterschiedlichen Annahmen über Ursprung und Funktionsweise sinnlicher und emotionaler Erfahrung von Bedeutung. Auch in diesem Bereich richtet die Analyse den Blick auf Komponenten,

⁹³ Zu perzeptueller Gruppierung, Segmentierung und Objektwahrnehmung siehe ausführlicher Goldstein 2015: 95–120 sowie zu Aufmerksamkeitslenkung und Ablenkung siehe ebd. 127–146.

die der phänomenologischen Fülle von Eindrücken Struktur verleihen. Über Wirkung und Gerichtetheit assoziativer Verfahren reflektieren sowohl die Philosophen der Neuzeit als auch Roland Barthes mit dem *effet de réel*; Letzterer erschließt zudem Sinneseindrücke und Emotionen in ihrem Zusammenhang.

Der auf Subjekt und Weltbild fokussierte dritte Analyse-Abschnitt hängt am engsten mit den im vorliegenden Theorieteil konzeptualisierten Weltbildern zusammen. Unterschiedliche Ebenen werden hier zusammengeführt, um Spezifiken des literarischen Weltentwurfs offenzulegen. Insbesondere Modelle, die von der Moderne geprägt sind – Quantentheorie, Phänomenologie und Psychoanalyse –, werden hier relevant. Teilaspekte dieser Weltbilder haben eine lange philosophische Tradition, deren Kenntnis dabei hilft, strukturelle und weltanschauliche Besonderheiten der Texte zu erklären.

III. Psychologische Grundlagen: Sinneswahrnehmung und Emotion zwischen Subjekt und Weltbild

Der dritte Theorie-Abschnitt vermittelt Grundlagen der Prozesse, die bei sinnlicher und emotionaler Erfahrung zusammenspielen. Anhand einschlägiger Erkenntnisse aus Psychologie, Psychoanalyse und Philosophie gilt es, Sinneswahrnehmungen und Emotionen im Zusammenwirken biologischer und emotionaler Komponenten zu erfassen und zugleich auf ihre kulturelle Prägung hinzuweisen. Besonderes Augenmerk liegt daher auf Bereichen, wo konkrete Verbindungen zwischen Physis und Psyche wirksam werden. In Bezug auf die Sinne zählen zu diesen etwa Phänomene der Synästhesie sowie Interferenzen zwischen sinnlicher und emotionaler Erfahrung im Umfeld von Erinnerung und Trauma. Hinsichtlich der Emotionen zeigt sich umgekehrt ebenfalls, dass Gefühle die sinnliche Wahrnehmung modifizieren, was sich bei psychischen Erkrankungen besonders deutlich abzeichnet.

Hinsichtlich der Motiv-Analyse werden hier wichtige Hintergründe deutlich, die manche der Zusammenhänge zwischen sinnlichen und emotionalen Erfahrungen sowie deren chronotopische Gerichtetheit erklären können. Die vorgestellten Ergebnisse umreißen normative Ausprägungen und etablierte Konzepte, weshalb die Analyse nicht auf deren ‚Applizierung‘ auf die Texte abzielen kann. Stattdessen werden die Kategorien als Referenzpunkt für die Feststellung normativer und von der Norm abweichender Aspekte der geschilderten Erfahrungen betrachtet.

1. Sinneseindrücke und Halluzinationen

Die folgenden Kapitel beleuchten allgemeine Eigenschaften und kulturelle Konnotationen von Sinneswahrnehmung. So gilt etwa die visuelle Wahrnehmung als Hauptmedium der Erinnerung und des Unbewussten, Klänge dringen meist unmittelbar und selektiv ins Bewusstsein, während Gerüche und Geschmäcke mitunter Erinnerungen an lange Zurückliegendes auslösen. Eine wichtige Erkenntnis der biologischen Psychologie besteht darin, dass Fälle vorliegen, in denen ein Spektrum an körperlichen und emotionalen Empfindungen von denselben Körperreaktionen begleitet wird, sodass das Subjekt physiologische Symptome unterschiedlich deuten kann. Wie weit Wahrnehmung und äußere Realität auseinanderklaffen können, zeigen psychotische Zustände, die ebenfalls im Grenzbereich zwischen körperlicher und emotionaler Verfassung entstehen.

1.1 Sinneswahrnehmung

Dass es außer den fünf Sinnen (ich meine damit Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Tasten) keine weiteren gibt, davon kann man sich aus folgendem überzeugen. (Aristoteles 2015: 127)

Die Einteilung der Wahrnehmung in ‚fünf Sinne‘ geht auf Aristoteles’ *Über die Seele* (334/4–322 v. Chr.) zurück. Sie wurde in zahlreichen erkenntnistheoretischen und psychologischen Ansätzen aufgegriffen und prägt bis heute die Alltagsvorstellung von Sinneswahrnehmung. Schon in antiken Schriften zeigt sich eine Hierarchie der Sinne mit Gesichtssinn und Gehör an der Spitze. Wohl weil sie am stärksten in die menschliche Kultur integriert sind, erhalten visuelle und auditive Wahrnehmung sowohl in historischen Modellen der Kunst- und Kulturgeschichte als auch in der naturwissenschaftlichen Forschung die größte Aufmerksamkeit.

Je größer die Entfernungen sind, die ein Sinn zu überbrücken vermag, je weniger anfällig er für ‚Sinnestäuschungen‘ ist und je höher er rein anatomisch im Körper liegt, desto höher steht der Sinn in der Fünferreihe. Während diese Hierarchie über lange Zeit fortbestand, gab es immer wieder Überlegungen, ob man womöglich noch von weiteren Sinnen ausgehen müsse, etwa von einem Sinn für Temperaturen, Gewicht oder Geschwindigkeit oder auch vom sprichwörtlichen ‚sechsten Sinn‘. Außerdem wurde historisch gelegentlich [etwa bei Comenius] unterschieden zwischen äußeren und inneren Sinnen. Die äußeren Sinne galten dabei als schlechte Medien der sinnlichen Wahrnehmung, die zwischen Innenwelt und Außenwelt des Menschen vermitteln. Die inneren Sinne hingegen dienten zur intellektuellen Weiterverarbeitung der äußeren Sinneswahrnehmungen. (Landwehr 2004: 248f.)

Derartige kulturwissenschaftliche Überlegungen sollen im Folgenden mit Kategorien der Wahrnehmungspsychologie verbunden werden. In der Psychologie werden Wahrnehmungen auf mehreren Ebenen untersucht, wobei Organfunktionen, neuronale Aktivierung, Sinneseindrücke und Körperwahrnehmungen wie etwa die Position der Gliedmaßen, Kraftaufwand und Dehnungszustand der Muskeln, Blutdruck, Körpertemperatur, Hunger, Schmerz und Erregungszustände Berücksichtigung finden. Als grundlegend betrachtet werden außerdem das Zusammenwirken unterschiedlicher Sinne, Interferenzeffekte sowie emotionale Einflüsse. Da viele dieser Aspekte in der literaturwissenschaftlichen Textanalyse nur bedingt zugänglich oder nicht zentral sind, werden im Folgenden jene Aspekte ausgewählt, die für die vorliegende Arbeit gewinnbringend erscheinen.

1.1.1 Visuelle Wahrnehmung

In der Antike wird das Sehen als ‚objektivster‘ Erkenntnisinn betrachtet und den anderen übergeordnet (vgl. ebd.), was sich im Mittelalter durch die christliche Religion stark verändert, wo in der Verkündung des Gotteswortes das Gehör zum Träger des Glaubens wird. Demgegenüber wird der Gesichtssinn wegen seiner

Anfälligkeit für den trügerischen schönen Schein und seiner Assoziation mit dem Unbewussten (mit Einbildungen, Halluzinationen, Träumen und erotischen Fantasien) abgewertet. (vgl. Barthes 1971: 756f.) In den Kapiteln zu Narziss-Mythos, Spiegelmotiv, *Anima* und *punctum* wurde dieser Bezug zum affektgeladenen, unkontrollierbar Triebhaften bereits deutlich. Beginnend mit dem Kunstdiskurs der Renaissance und den sich parallel dazu herausbildenden Naturwissenschaften wird die mit diesen Aspekten verbundene Abwertung des Sehsinns jedoch bis ins 18. Jh. vollständig revidiert.

Die Augenlust verlor mit der Übertragung aus dem religiösen in den ästhetischen Kontext ihre negativen Konnotationen und wurde zu einer produktiven und erhabenen Kraft. [...] Das Auge ist das vornehmste Organ des Menschen, weil es dessen körperliche Reichweite entschränkt und ihm die ganze Welt bis zum Horizont sozusagen zu Füßen legt. Der Blick, als eine verfeinerte und diffuse Variante des Tastsinns, breitet sich mit seiner ätherischen Berührung ungehindert über alles aus und kann es dabei vereinnahmen. [...] Die Augen sind in dieser ästhetischen Erziehung mehr als ein empirisches Organ der Wahrnehmung; sie sind zugleich Organ der Imagination, und damit Organ eines inneren Sehens [...]. Kant wurde zum Helden der Dichter, weil er die ‚produktive Einbildungskraft‘ als ein notwendiges Ingredienz der menschlichen Wahrnehmung ausgewiesen hat. [...] So haben sich aus der Wertschätzung des Auges und der neuen Hierarchie der Sinne zwei sehr unterschiedliche Traditionen entwickelt: Die *Ästhetik* und die *Wissenschaft*. (Assmann 2011: 96f.)

Psychologisch betrachtet sind unterschiedliche Gehirnareale für die visuelle Wahrnehmung zuständig, sodass etwa Gesichter, Körper und Orte unterschiedlich verarbeitet werden. (vgl. Goldstein 2014: 87) Im Rahmen der Kunstbetrachtung wurden ebenfalls verschiedene Aktivierungsmuster für figurative und abstrakte Motive sowie für unterschiedliche Farbgebungen festgestellt. In Zusammenhang damit stehen die durch visuelle Reize ausgelösten emotionalen Reaktionen, die gerade im Bereich der Ästhetik auch kulturspezifisch bedingt sind.

Die bei Aleida Assmann zusammenfassend behandelte ‚Ästhetik des entgrenzten Blicks‘ seit der Renaissance scheint dabei stark an die Spezifik der Raumwahrnehmung gekoppelt. Sowohl Räume als auch Farben lösen je nach ihrer Qualität spezifische Emotionen aus, die auf der neuronalen Verknüpfung zwischen den visuellen Assoziations- und Integrationsregionen und den Strukturen des limbischen Systems basieren.

Die Wirkung von Räumen und Farben auf die subjektive Befindlichkeit beruht auch auf emotionalen Komponenten der zerebralen Signalverarbeitung: Das Gefühl der Bedrohung, das man beim Durchwandern einer engen Schlucht erleben kann, gehört zu diesen visuell ausgelösten emotionalen Reaktionen. Es tritt vermindert noch in den ‚Schluchten‘ der von Hochhäusern gesäumten Straßen moderner Großstädte auf. [...] Der Raum hat für den Menschen auch soziale Bedeutung. Große, geschmückte Räume symbolisieren soziale Macht. Räume, deren Dimensionen weit über die des menschlichen Körpers hinausgehen (z. B. große Kathedralen, Schlösser usw.) verändern die

Befindlichkeit des Besuchers; dieser kommt sich klein vor. Sehr kleine Räume bewirken dagegen bei manchen Menschen das Symptom der Klaustrophobie. (Birbaumer 2010: 411f.)

Das limbische System verarbeitet komplexe visuelle Signale und spielt daher auch eine wesentliche Rolle für die Verarbeitung sozialer Informationen. Teilstrukturen davon sind auch bei der Wahrnehmung von Gesichtern und Gesichtsausdrücken beteiligt, die zahlreiche sozial bedeutende Informationen über die Emotionen einer Person sowie über den Grad der Vertrautheit und das Beziehungsverhältnis enthalten.

Gesichter drücken Stimmungen und Emotionen aus und verraten, wohin eine Person blickt. Und das Gesicht einer Person kann beim Betrachter ein Werturteil auslösen (scheint unfreundlich, attraktiv etc.). [...] Und bei vertrauten Gesichtern sieht das Aktivierungsmuster [...] deutlich anders aus als bei unbekanntem Gesichtern – wobei vertraute Gesichter in den mit Emotionen verbundenen Bereichen höhere Aktivität auslösen [...]. (Goldstein 2015: 120f.)

Die Umgebungswahrnehmung hat direkten Einfluss auf das emotionale Empfinden des Betrachters und unabhängig von personenspezifischen Merkmalen sind auch einige angeborene visuelle Signale an Gesichter gekoppelt.

Das Sozialverhalten des Menschen wird von averbalen visuellen Signalen gesteuert (Erkennung von mimetischen Ausdrucksbewegungen und Gesten). Einige visuelle Gestalten (z.B. erotische Signale, ‚Kindchen-Schema‘) lösen oft direkt emotionale Reaktionen aus. (Birbaumer 2010: 411)

In Kombination mit visueller Bewegungswahrnehmung ermöglichen die Spiegelneuronen ein unmittelbares Verständnis der Gefühlslage anderer. Diese ‚Einfühlungsgabe‘ ist bei Menschen unterschiedlich stark ausgeprägt und lässt im Kontext des Autismus Defizite erkennen.

Im ventralen prämotorischen Kortex [...] und im rostralen inferioren Parietallappen reagieren die Neurone vor allem auf Beobachtungen der zielgerichteten Bewegungen anderer oder der eigenen Bewegungen im Spiegel (daher die Bezeichnung ‚Spiegelneurone‘). Wenn emotionale Ausdrucksäußerungen anderer Menschen beobachtet werden und sie empathisch-ideomotorisch ohne eigene Motorik nachvollzogen werden, sind beim Menschen, je nach Emotion z. B. bei Ekel, Schmerz die vordere Inselregion und bei Furcht Teile der Amygdala aktiv [...]. Das Erkennen der emotionalen Bedeutung des Verhaltens anderer erfolgt schnell und intuitiv, eine längere kognitive Bewertung ist nicht notwendig. Sehen oder spüren wir peripher-physiologische Begleiterscheinungen anderer bei emotionalem Verhalten, so wird noch zusätzlich der somatosensorische Parietalkortex aktiviert. (ebd. 796f.)

Visuelle Wahrnehmung spielt sowohl im globalen Erleben gegenwärtiger Situationen als auch für das Erkennen von Details eine zentrale Rolle und bildet zudem ein wichtiges Medium des Erinnerns. Da gespeicherte Bilder in der Fantasie wiederholt

oder modifiziert werden können, bildet das Sehen eine wichtige Grundlage für Träume. Durch Umgebungs- und Gesichtswahrnehmung werden Emotionen ausgelöst und soziale Informationen aufgenommen. Im Rahmen der Emotionsspiegelung kann es durch die Spiegelneuronen zu unmittelbaren Einblicken in die Emotionen eines Gegenübers kommen. Darüber hinaus liegen spezifische biologische und kulturell verankerte visuelle Signale vor, die Stimmungen, Antriebe oder ästhetische Erfahrungen auslösen können.

1.1.2 Klänge und Lautwahrnehmung

Kulturell weniger ambivalent als der Gesichtssinn ist das Hören. Auch die auditive Wahrnehmung erfolgt auf unterschiedlichen Ebenen, so unterscheidet sich etwa die Sprachwahrnehmung stark von der ästhetischen Musik-Rezeption und der Verarbeitung von Umgebungsgeräuschen. Alle drei haben Einfluss auf das emotionale Empfinden, was sich einerseits im religiösen Kontext zeigt, wo das Sprechen maßgeblich an performativen Akten wie Gebet und Beichte beteiligt ist und die Kirchenmusik erhabene und andächtige Stimmung erzeugt. Beide Dimensionen sind nicht auf religiöse Riten beschränkt, denn auch die Hypnose bildet ein Beispiel für die Macht des gesprochenen Wortes und nicht zuletzt die ekstatische Stimmung bei vielen Pop- und Rockkonzerten demonstriert die Wirkmächtigkeit weltlicher Musik.

Musiktherapeutische Ansätze in der Medizin beruhen darauf, dass das Hören insbesondere von klassischer Musik die neuronale Aktivität in unterschiedlichen Gehirnarealen stimuliert und langfristig auch modulieren kann. Die Assoziation von Musik mit spezifischen Emotionen ermöglicht so eine Einflussnahme auf die Stimmung von Patienten.⁹⁴ Gespräche bilden sowohl im Alltag als auch im therapeutischen Kontext eine wichtige Grundlage für Beziehung. Im Kleinkindalter bilden Gespräche eine wesentliche Basis für das Erlernen von Emotionen sowie für den Aufbau des autobiografischen Gedächtnisses und des Selbstkonzepts (vgl. Kap. II.2.1). Dass schon sehr früh eine besondere Sensibilität für die Differenzierung von Stimmen vorliegt, belegen Studien, wonach bereits Neugeborene die Stimme ihrer Mutter erkennen.⁹⁵ (vgl. Goldstein 2015: 281)

Wie beim Sehen spielen Aufmerksamkeitslenkung und Selektion für die auditive Wahrnehmung eine wichtige Rolle. Kriterien dafür sind zum einen Schwellenwerte von im Umgebungskontext hörbaren Reizen und die besonders deutliche Differenzierbarkeit von Geräuschen oder Stimmen aufgrund von Lautstärke oder charakteristischem Klang. Zum anderen beeinflusst die subjektive Wichtigkeit eines spezifischen Reizes dessen Wahrnehmung. Dies demonstriert zum Beispiel der ‚Cocktail-Party-Effekt‘, der darauf beruht, dass in einem Setting mit undifferenziertem

94 Dazu ausführlich siehe: Kolesch 2014; Birbaumer 2010: 310; Grewe 2007; Altenmüller 2006.

95 Dazu ausführlich siehe: DeCasper 1980.

Stimmengewirr Passagen einer entfernten Unterhaltung die Aufmerksamkeit anziehen, wenn sie ein persönlich relevantes Thema betreffen.

Dass Flaschenhalstheorien unvollständig sind, zeigt sich bereits an alltäglichen Beobachtungen, wie der bewussten Wahrnehmung des eigenen Namens in einer ‚verrauschten‘ Gesellschaft, auch wenn er von jemand leise gesprochen wird. Die Mutter, die von ihrem Kind selbst bei lautem Verkehrslärm aus dem Schlaf geweckt wird, ist ein besonders deutliches Beispiel. Aber auch experimentell lässt sich zeigen, dass die ankommende Information vor ihrer Selektion relativ *vollständig* und unbewusst analysiert und beurteilt wird. (Birbaumer 2010: 499)

Für die auditive Wahrnehmung im Allgemeinen lässt dieser Effekt darauf schließen, dass im Ultrakurzzeitgedächtnis sehr viele Informationen erfasst und verarbeitet werden, die nie ins Arbeitsgedächtnis gelangen und daher auch nie bewusst werden. Das Ultrakurzzeitgedächtnis beschränkt sich zeitlich auf die unmittelbare Gedächtnisspanne und bildet damit die psychologische Gegenwart. Es wird auch als „auditives“ oder „Echogedächtnis“ bezeichnet bzw. als visuelles oder ikonisches Gedächtnis. Ins Bewusstsein gelangen nur die als relevant in das Arbeitsgedächtnis übernommenen Wahrnehmungen – die entsprechenden Systeme werden als „phonologische Schleife“ bzw. „visuell-räumlicher Notizblock“ bezeichnet. (vgl. Kölbl 2010: 28)

Die unterschiedlichen Wahrnehmungen werden nicht isoliert verarbeitet, sondern auf wesentlich erscheinende Aspekte zentriert und zugleich zugunsten eines kohärenten Weltbildes synchronisiert.

Wie wichtig das Zusammenwirken verschiedener Sinne für die Wahrnehmung ist, lässt sich anhand der audiovisuellen Illusion veranschaulichen, die als McGurk-Effekt bekannt ist. [...] Die [...] Illusion kann dadurch hervorgerufen werden, dass man ein Video anschaut, in dem eine Person die Silbe ‚dah‘ dreimal wiederholt und anschließend die Silbe ‚bah‘ dreimal ausspricht. Wird auf dem Soundtrack des Films der Klang ‚dah‘ wiederholt, hört man ‚dah‘ und ‚bah‘, unabhängig davon, welche Silbe tatsächlich ausgesprochen wird. Werden die Lippen zur Aussprache der Silbe ‚bah‘ geschlossen, hört man ‚bah‘ auch dann, wenn der in unsere Ohren gelangende Klang in Wirklichkeit ‚dah‘ ist. (vgl. O’Shea 2012: 104)

Neben solchen Interferenzeffekten zwischen Sehen und Hören bestehen auch Bereiche ihres funktionalen Zusammenwirkens. So spielt etwa für den im Ohr verankerten Gleichgewichtssinn auch die hauptsächlich visuelle Tiefenwahrnehmung eine Rolle. (vgl. Birbaumer 2010: 431) Durch ungewohnt starke Erregung des Gleichgewichtssinns werden außerdem Schwindel, Erbrechen, Schweißausbrüche und Pulsanstieg bei der Seekrankheit und anderen Kinetosen verursacht, die ebenfalls teilweise durch den Gesichtssinn ausgeglichen werden können. (vgl. ebd. 436)

Analog zu den visuellen Phantasmen können auch auditive Wahrnehmungen ohne Ursache in der Außenwelt entstehen, wenn beispielsweise im Falle eines ‚Ohrwurms‘ eine Melodie unvermittelt innerlich reproduziert wird, was häufig an

emotionale Komponenten gekoppelt ist. Längerfristige Geräuschkhalluzinationen treten dagegen als Krankheitssymptome auf, die sowohl medizinisch als auch psychoanalytisch untersucht sind. Tinnitus und Hörsturz (das Ausfallen des Gehörsinns) werden häufig durch Überlastung oder psychischen Stress verursacht.

Mit Tinnitus bezeichnet man Pfeifen oder andere Ohrgeräusche (Klingeln, Rasseln) ohne äußeren akustischen Reiz, vorübergehend oder andauernd, ein- oder (meistens) beidseitig oder ‚im Kopf‘ lokalisiert. Die Ohrgeräusche beruhen wahrscheinlich auf kleinen und kleinsten Schädigungen im Corti-Organ, evtl. auch im Bereich der zentralen Hörbahn. Sie sind an sich häufig und kommen bei einem Drittel der Bevölkerung vor, recht selten wird dabei ein Arzt aufgesucht. Ähnlich wie beim Schmerz ist die Intensität des Geräuscherlebens abhängig von der Persönlichkeit. Unbemerkte innere Spannungen, insbesondere als Folge von chronischem, oft verleugnetem Stress, bahnen eine Fixierung auf den akustischen Binnenreiz und dessen hypochondrische Verarbeitung. Oft bestehen Angst, Depressionen und Beziehungskonflikte. Gelegentlich kann das Ohrgeräusch auch als Konversion eines Beziehungswunsches (‚Es wird über mich gesprochen‘) oder eines Schuldgefühls (‚Der Aufpasser im Ohr‘) interpretiert werden. (Ermann 2016: 413f.)

Der seltener auftretende Hörsturz wird psychoanalytisch als Autonomie-Konflikt verstanden und hauptsächlich narzisstischen, depressiven und zwanghaften Persönlichkeiten zugeschrieben. (vgl. ebd.) Komplexere akustische Halluzinationen können dagegen auch im Fall der Schizophrenie auftreten. (Birbaumer 2010: 797)

Die Wahrnehmung von Umgebungsgeräuschen und Sprache spielt für die räumliche Orientierung und für die Kommunikation eine wichtige Rolle. Darüber hinaus ist besonders durch Musik und Stimme eine suggestive Einflussnahme möglich, da emotional belegte Gehirnregionen aktiviert werden können und zudem die Regulierung von Nähe und Distanz u.a. anhand der auditiven Wahrnehmung erfolgt. Krankheitssymptome treten auf dieser Ebene in Form halluzinativer Eindrücke auf.

1.1.3 Geruchs- und Geschmackssinn

Wir haben fünf Sinne, aber nur zwei davon erstrecken sich über die Grenzen unseres Körpers hinaus. Wenn Sie jemanden ansehen, nehmen Sie nur reflektiertes Licht wahr, und wenn Sie jemanden hören, nur Schallwellen, also Schwingungen in der Luft. Der Tastsinn wiederum basiert nur auf dem Prickeln von Nervenenden. Wissen Sie, was Geruch ist? [...] Geruch besteht aus den Molekülen dessen, was Sie riechen. (Kushner 1993: 17; zit.n.: Goldstein 2015: 358)

Die beiden chemischen Sinne Riechen und Schmecken stehen, biologisch betrachtet, in enger Wechselwirkung, sodass die Geschmackswahrnehmung ohne gleichzeitig wahrgenommenen Geruch (bei Verlust dieses Sinnes oder bei zugehaltener Nase)

stark beeinträchtigt ist.⁹⁶ Dass die schon in der Antike vorgenommene Klassifizierung von Riechen und Schmecken als niedrige Sinne bis heute aktuell ist, zeigt zum Beispiel obiges Zitat aus Tony Kushners Drama *Angels in America*. (vgl. Landwehr 2004: 249)

Wahrnehmungen aus diesen beiden Bereichen können besonders eindringlich sein und entsprechend starke Empfindungen auslösen. Das olfaktorische Spektrum reicht von durch ‚Gestank‘ ausgelösten Ekelgefühlen bis zum Genuss des Wohlgeruchs von Parfums und Salben oder Substanzen wie Weihrauch, der, auch in Verbindung mit bewusstseinsweiternder Wirkung, mystische Ekstasen auslösen kann und religiöse Gefühle auf diese Weise verstärkt. Ähnliches gilt für den Geschmackssinn, der, eng an die Nahrungsaufnahme gekoppelt, als profan geringgeschätzt wird, zugleich jedoch einen wichtigen Genusssinn darstellt und etwa durch den Beruf des Sommeliers auch in die elitäre Kultur integriert ist.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesen beiden gegenüber Sehen und Hören weniger beachteten Sinnen erfolgte im 20. Jh. durch den französischen Historiker Alain Corbin, der mit *Pesthauch und Blütenduft* (1982) eine an der olfaktorischen Wahrnehmung und der Bewertung von Gerüchen orientierte Kulturgeschichte vorlegte.

Seine These besteht darin, dass es sich bei Geruchswahrnehmungen und ihren Bewertungen als Gestank oder Duft keineswegs um objektive Faktoren handele. Vielmehr beruhten diese Zuschreibungen auf kulturellen Deutungsmustern und ihrem geschichtlichen Wandel. Besonders deutlich werde das durch einen Wandel der Geruchswahrnehmung in der Mitte des 18. Jahrhunderts, den Corbin als ‚olfaktorische Revolution‘ bezeichnet. [...] Im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit habe, so Corbin, eine vergleichsweise hohe Toleranz gegenüber Gerüchen wie Körperausdünstungen, Exkrementen, Jauchegruben oder Schindangern bestanden. [...] Ab etwa 1769 habe sich nach Corbin der Umgang mit Gerüchen gewandelt. [...] Diese Entwicklung, die Corbin nicht zuletzt am Aufstieg des Bürgertums festmacht, habe seit dem 18. Jahrhundert Europa in eine zunehmend wohlriechende, desinfizierte und parfümierte soziale Oberschicht und eine stinkende, verkommene, ekelerregende Unterschicht gespalten. (ebd. 242–244)

Geruchswahrnehmung wird hier als symptomatisch für gesellschaftliche Entwicklungen und den individuellen sozialen Status betrachtet. In diesem Zusammenhang stellt Corbin die Großstadt als kollektiven Geruchsraum dar. Auch in älteren Zeitdokumenten werden penetrante Gerüche erwähnt. Leonardo da Vinci beschreibt in seinen Tagebüchern öffentliche Leichensektionen, wo der Gestank sowie teilweise auch der erschreckende Anblick im Publikum sogar Todesfälle nach sich zogen. (vgl. Landwehr 2004: 244f.)

Viel stärker als angenehme olfaktorische und gustatorische Wahrnehmungen treten unangenehme ins Bewusstsein, da letztere dazu dienen, den Körper vor der

96 Dazu ausführlich siehe: Goldstein 2015: 376f.; Shepherd 2012; Small 2008; Lawless 2001; Hettinger 1990; Mozell 1969.

Aufnahme schädlicher Substanzen zu schützen. Von Natur aus schmecken diese häufig bitter, salzig, sauer oder sind mit einem unangenehmen Geruch behaftet, was ein Vermeidungsverhalten auslöst, während umgekehrt die Aufnahme verträglicher Substanzen durch den Belohnungsreiz einer angenehmen Sinnesempfindung verstärkt wird. (vgl. Birbaumer 2010: 442) Doch dieser Zusammenhang trifft nicht in allen Fällen zu und die Bewertung entsprechender Reize gilt daher zugleich auch als erlernt, wodurch sich kulturspezifische Unterschiede erklären lassen. (vgl. ebd. 448f.) Geruchs- und Geschmackswahrnehmung sind auch individuell unterschiedlich, was sich sowohl am breiten Spektrum von Bewertungen desselben Sinneseindrucks zeigt (von ‚urinartig‘ bis ‚blumig‘) als auch daran, dass manche gar nicht von allen Menschen wahrgenommen werden.⁹⁷ (vgl. Goldstein 2015: 364f.)

Die starke emotionale Komponente von Geruchs- und Geschmackswahrnehmungen hat damit zu tun, dass diese über das dafür zuständige limbische System verlaufen. Dass innerhalb des limbischen Systems der für das Langzeitgedächtnis zentrale Hippokampus involviert ist (vgl. Birbaumer 2010: 455), erklärt darüber hinaus den Proust-Effekt, also die häufig über Riechen und Schmecken ausgelöste ‚unwillkürliche Erinnerung‘. (vgl. Kap. II.2.4) Tatsächlich ist experimentell belegt, dass Gerüche für langfristiges Konditionieren besonders geeignet sind, da die Merkleistung bei olfaktorischen Eindrücken viel schneller und resistenter eintritt als bei anderen Reizen. (vgl. ebd. 449f.)

Psychoanalytisch werden Geruch und Geschmack neben dem Hören in engem Zusammenhang mit intimen Beziehungen betrachtet, sodass psychosomatische HNO-Erkrankungen auf Disharmonien in diesem Bereich zurückgeführt werden.

Hören, Riechen und Schmecken [...] sind wichtige Träger unserer Kommunikation und unverzichtbar für die Nähe-Distanz-Regulierung. (Ermann 2016: 413)

Die olfaktorische Wahrnehmung erlaubt eine viel genauere Differenzierung als die gustatorische. Obgleich diese feinen Nuancen nicht verbalisierbar sind, wird davon ausgegangen, dass Menschen etwa 10.000 Gerüche unterscheiden können. Individuelle Körpergerüche werden vererbt und spielen eine wichtige Rolle für die Mutter-Kind-Beziehung, da Neugeborene ihre Mutter hauptsächlich am Geruch erkennen.⁹⁸ (vgl. Goldstein 2015: 380) Sie bilden auch eine Grundlage für die Inzest-schranke und beeinflussen die Partnerwahl. (vgl. Birbaumer 2010: 449) Experimentelle Studien belegen die Bedeutung von Körpergerüchen für sexuelle Anziehung und Fortpflanzung auch beim Menschen.⁹⁹ (vgl. Goldstein 2015: 366)

97 Dazu ausführlich siehe: Pelchat 2011; Keller 2007.

98 Dazu ausführlich siehe: Schaal 1986; Portner 1983; Russell 1976.

99 Dazu ausführlich siehe: Miller 2010; Singh 2001.

1.1.4 Tastsinn

Etwa in der Heilung durch Handauflegen ist der Tastsinn schon in archaischen Kulturen verankert, was auch in religiöse Rituale Eingang fand. Ähnliche Formen von Entspannung und vitaler Regeneration durch Berührung und Aktivierung von Haut und Gewebe bilden die Basis für die Anwendung von Massagen und alternativen Heilmethoden.

In der Wahrnehmungspsychologie wird auch die Tiefensensibilität, d.h. das Körper-Raum-Empfinden, dem Tastsinn zugeordnet. Diese inkludiert etwa die Stellung der Gliedmaßen, Bewegungswahrnehmung oder den Widerstand gegen das Ausführen einer Bewegung, wobei jeweils auch andere Sinneswahrnehmungen (insbesondere visuelle und auditive) integriert sind. (vgl. Birbaumer 2010: 328f.) Die Haut, das für Tasten und Körperwahrnehmung zuständige Organ, erfüllt auch eine wichtige Schutzfunktion, indem sie Krankheitserreger abwehrt und durch die Wahrnehmung von Hitze, Kälte oder Schmerz vor schädlichen Umwelteinflüssen warnt. (vgl. Goldstein 2015: 333) Davon werden auch psychosomatische Zusammenhänge abgeleitet.

Die Haut als vielfach determiniertes Grenzorgan zwischen innen und außen vermittelt sehr ursprüngliche und zentrale Erfahrungen. Sie ist Schutzorgan gegen Reize von außen (Licht, Trockenheit) und Anpassungsorgan zur Aufrechterhaltung der Homöostase (Schwitzen). Sie ist ein Sinnesorgan, das Empfindungen wie Wärme, Zärtlichkeit und Schmerz vermittelt. Auch dient sie der nonverbalen Kommunikation: dem Ausdruck (Erröten) und der Mitteilung (Blässe) der emotionalen Befindlichkeit. (Ermann 2016: 409)

Wärme-, Kälte- oder Druckempfindungen werden jeweils als relative Veränderung einer vorliegenden Umgebungsvariable bzw. der Körpertemperatur wahrgenommen. In Zusammenhang mit der Schutzfunktion empfindet man Veränderungen schneller und stärker, wenn Extreme (starke Hitze, Kälte oder Schmerz) noch zusätzlich intensiviert werden. (vgl. Birbaumer 2010: 332–336)

Die Haut zeigt eine besondere Anfälligkeit für psychosomatische Symptome, zumal etwa schon ihre Temperatur und Färbung sowie die Hautleitfähigkeit oft direkt über innere Befindlichkeiten Aufschluss geben. Aus psychoanalytischer Sicht können Hautprobleme durch frühe negative Beziehungserfahrungen verursacht werden. Da sie die physische Grenze zwischen Innen und Außen bildet, wird die Haut metaphorisch als ‚Organ der frühen Individuationsentwicklung‘ betrachtet, wo sich Konflikte zwischen Verschmelzungswünschen und Autonomiebestrebungen abzeichnen können. (vgl. Ermann 2016: 409)

1.1.5 Schmerz

Sowohl aus wahrnehmungspsychologischer als auch aus psychosomatischer Perspektive sind Schmerzempfindungen besonders gut erforscht. Extrembeispiele angeborener Schmerzunempfindlichkeit oder chronischer Schmerzen verdeutlichen,

dass Schmerzempfinden aufgrund seiner Warnfunktion vital unentbehrlich ist, wenngleich es bei zu starker Ausprägung die Lebensqualität schwer beeinträchtigen kann. Schmerzverhalten wird erlernt und ist individuell unterschiedlich. Die physiologische Grundlage dafür bildet das Schmerzgedächtnis im Rückenmark, wo Schmerzerfahrungen dauerhaft gespeichert werden. Wesentlich dafür verantwortlich ist die Beteiligung des limbischen Systems an der Schmerzverarbeitung, da dieses für den emotionalen Gehalt von Schmerzen und für die Langzeitspeicherung verantwortlich ist. (vgl. Rüegg 2014: 40–45)

Auf mehreren Ebenen wird deutlich, dass Schmerzen subjektiv empfunden werden und nicht ausschließlich von der Intensität eines spezifischen Außenreizes abhängen. Dahingehende Untersuchungen stützen sich z.B. auf Phänomene wie Phantomschmerzen¹⁰⁰ oder den Placebo-Effekt¹⁰¹. Erstere bilden ein deutliches Beispiel dafür, dass Schmerz unabhängig von einem Außenreiz auftreten kann. Zweiterer belegt, dass bereits der Glaube, einer wirksamen Behandlung unterzogen zu werden, Linderung bewirken kann. EEG-Untersuchungen zeigen, dass die Aktivierung des Schmerzzentrums im Gehirn jeweils diesen verstärkten oder abgeschwächten Empfindungen entspricht. Schmerz entsteht folglich nicht am Organ, sondern im Gehirn, weshalb er auch ohne physischen Stimulus vorliegen und an unterschiedlichen Stellen der Schmerzbahn verstärkt oder unterbunden werden kann. Darüber hinaus bildet dabei die Aufmerksamkeitslenkung¹⁰² einen wichtigen Faktor, denn Ablenkung kann zu einer deutlichen Reduktion von Schmerzen und sogar zu völliger Schmerzfreiheit führen. Positiv bewertete Ablenkungen führen dabei zu deutlich besseren Resultaten als negative oder neutrale.¹⁰³ (vgl. Goldstein 2015: 346–349)

Dass Schmerzen im Grenzbereich zwischen Psyche und Physis zu verorten sind, zeigen insbesondere die Forschungen zu Migräne. Als ein möglicher Auslöser für solche Spannungskopfschmerzen wird Reizüberflutung angenommen. Dies scheint dadurch gestützt, dass Migräneanfälle meist nach arbeitsintensiven Perioden an Wochenenden auftreten und mit einer besonderen Anfälligkeit für Lärm und Licht sowie mit dem Bedürfnis nach sozialem Rückzug einhergehen. (vgl. Seemann 1999: 113–118) Daneben liegen Befunde darüber vor, dass Patienten nach der Heilung von Migräne oft an unbestimmten Ängsten oder anderen Symptomen eines seelischen Ungleichgewichts leiden, was dahingehend interpretiert wird, dass die Kopfschmerzen einem psychischen Konflikt Ausdruck verleihen und diesen dadurch zeitweilig zu neutralisieren vermögen. (vgl. Egle 1993: 292f.)

Oft wird eine starke Anfälligkeit für Schmerzen¹⁰⁴ auch durch einschneidende negative Erfahrungen im frühen Kindesalter bewirkt.

100 Dazu ausführlich siehe: Montoya 1998; Flor 1995; Melzack 1965.

101 Dazu ausführlich siehe: Finnis 2005; Weisenberg 1977.

102 Dazu ausführlich siehe: Rainville 1999; Wiech 2008.

103 Dazu ausführlich siehe: Rhudy 2005; Rainville 2002.

104 Dazu ausführlich siehe: Resch 1999; Taddio 1997; Fitzgerald 1995.

Psychosomatische Schmerzkrankheiten sind nach frühkindlichen Traumata, die sich ins ‚Schmerzgedächtnis‘ eingegraben haben, anscheinend vorprogrammiert – vielleicht im limbischen System. Aufgrund früher Schmerzerfahrungen werden neuronale Strukturen offenbar durch Lernprozesse im Gehirn, vor allem im Zwischenhirn, permanent verändert [...]. (Rüegg 2014: 42)¹⁰⁵

Darüber hinaus kann eine erhöhte Anfälligkeit für Krankheiten durch soziale Faktoren bedingt sein, wenn Bedürfnisse nach Zuneigung und Fürsorge nur oder hauptsächlich im Kontext der Krankenpflege erfüllt werden, oder wenn die Rollenverteilung von Hilfsbedürftigkeit und fürsorglicher Zuwendung zur Grundlage einer langfristigen Beziehung wird. (vgl. ebd. 40–49) In diesem Zusammenhang kommt die soziale Funktion von Schmerzen besonders deutlich zum Ausdruck.

[A]uch ohne Wehklagen und ohne viele Worte ist Menschen der Schmerz am Gesicht abzulesen. Schließlich verändern sich die Mimik, die Atmung und die Pupillenweite. Schmerzverhalten – das Zeigen von Schmerz – hat also einen kommunikativen und stark appellativen Charakter, es ist eine Art nonverbaler Hilferuf nach Zuwendung. (ebd. 46)

Wohl aus demselben Grund sind Schmerzen, verglichen mit anderen Sinneseindrücken, der Fremdwahrnehmung besonders zugänglich. Dabei zeichnen sich deutliche Persönlichkeitsunterschiede im Bereich der Empathie ab, da Menschen fremden Schmerz verschieden stark nachempfinden.¹⁰⁶ (vgl. Goldstein 2015: 352)

1.1.6 Erregungszustände

Besonders deutlich wird der enge Zusammenhang zwischen Körpererfahrung und Gefühlen in der Funktionsweise des vegetativen Nervensystems. Die Homöostase zwischen durch den Sympathikus induzierter Erregung und durch den Parasympathikus regulierten Entspannungszuständen bildet eine notwendige Grundlage für die Erhaltung der Organfunktionen. Durch Erhöhung der Pulsfrequenz, Hemmung der Magen-Darm-Aktivität und Weitung der Atemwege steigert die Sympathikusaktivität die physische Leistungsfähigkeit. Zusätzlich verengen sich die Pupillen und die Hände werden feucht und kalt. Was heute mit dieser Funktion noch z.B. bei sportlichen Wettkämpfen relevant ist, diente ursprünglich der Unterstützung von Angriffs- oder Fluchtreaktionen. Dieselbe Stressreaktion tritt jedoch auch bei Prüfungen und anderen mental, sozial oder emotional begründeten Belastungssituationen auf. Mit den jeweils umgekehrten körperlichen Symptomen einhergehend, bewirkt der Parasympathikus Entspannung. (vgl. Rüegg 2014: 53–57)

Im Bereich der Gefühle spielt das vegetative Nervensystem eine wesentliche Rolle für den Ausdruck der Grundemotionen.

105 Rüegg bezieht sich hier auf Lenz 2000.

106 Dazu ausführlich siehe: Keyzers 2010; Keyzers 2004.

Ärger und andere Emotionen (wie Furcht, Freude und Wut) sind angeborene Reaktionsmuster, die mit Gefühlserregungen einhergehen und Änderungen im Gesichtsausdruck, in der Gestik, der Stimme und der Körperhaltung, aber auch starke vegetative Reaktionen hervorrufen, die durch das autonome Nervensystem übermittelt werden. (ebd. 54)

Das Empfinden dieser Emotionen steht mit deren körperlichen Anzeichen in Wechselwirkung. Vegetative Erregungszustände stellen sehr unspezifische Körperempfindungen dar, was dazu führt, dass stets interpretative Attribuierungen stattfinden, mit denen diese erklärt werden. Da physische Anstrengung, Belastungssituationen, Aufregung, Furcht, Ärger oder andere Emotionen als potenzielle Auslöser ein breites Spektrum bilden, kann es bei dieser Interpretation auch zu Interferenzen zwischen physischem Befinden und Gefühlen kommen.¹⁰⁷ Dieselbe subjektive Interpretation von Erregung wird sogar als potenzieller Auslöser für romantische Gefühle vermutet.

[W]e are more likely to be romantically attracted to someone else if we are aroused in any way, even from running in place or listening to a tape of a comedy monologue. There are several theories about why arousal of any kind can lead to attraction if someone appropriate is at hand. One reason might be that we always try to attribute arousal to something, and if we can, we would especially like to attribute it to feeling attraction. Or it may be that high but tolerable levels of arousal are associated in our minds with self-expansion and excitement, and these in turn are associated with being attracted to someone. (Aron 2001: 146)

Während Aktivierung und Entspannung in einem gemäßigten Rahmen Handlungen unterstützen und das Gefühlsleben begleiten, können Extremsituationen eine Überreaktion des Sympathikus auslösen. Verursacht durch physische oder emotionale Gründe wie psychischen Stress, Furcht, Angst oder Schmerz treten dann Atemnot, Herzklopfen oder Blutdruckanstieg als typische Symptome einer Panikattacke in eine positive Rückkoppelung mit Angstzuständen. Dieselbe Überforderung durch Stress, Furcht oder Schmerz kann auch eine Überreaktion des Parasympathikus bewirken und zum Bewusstseinsverlust führen. (vgl. Rüegg 2014: 67f.)

1.2 Synästhesie

Die assoziative Verbindung zwischen arbiträren Sinneserfahrungen fördert die Bildung komplexer Metaphern, weshalb es kein Zufall ist, dass sie besonders seit dem Symbolismus, etwa bei Charles Baudelaire und Arthur Rimbaud, literarisch fruchtbar gemacht wurde. Überdies wird das tatsächliche Vorliegen von synästhetischer Wahrnehmung bei Künstlern überdurchschnittlich häufig festgestellt. Bekannte

107 Ausführlich zur Attributionstheorie siehe: Parkinson 2014: 85–88; Schachter 1964; Schachter 1962.

Beispiele sind etwa Aleksandr Skrjabin und Vasilij Kandinskij, deren Farbhören¹⁰⁸ in der Kombination von Musik und Licht künstlerische Umsetzung erfuhr, und Vladimir Nabokov, dessen synästhetische Wahrnehmung von Buchstabenformen auch in seinen Texten¹⁰⁹ ihre assoziativen Spuren hinterließ. Obwohl Synästhesie in der Kunst nicht unbedingt einer realen Grundlage in der Wahrnehmung des Urhebers bedarf, bestätigen mehrere für entsprechende Verfahren bekannte Künstler eine solche. (Emrich 2004: 15f.)

Synästhetische Wahrnehmung beruht auf konkreten biologischen Vorgängen.

Wenn eine vorhandene Reizeigenschaft (Farbe) immer mit einer nicht-vorhandenen Reizeigenschaft (Form) wahrgenommen oder assoziiert wird, so spricht man von Synästhesie. Es existieren viele Formen von Synästhesien, intramodal und krossmodal: Zum Beispiel löst eine bestimmte Form (ein Buchstabe) immer auch den Eindruck einer Farbe oder Töne lösen die Wahrnehmung einer Farbe aus. Dabei handelt es sich um angeborene oder früh erworbene Formen von einheitlichen Zellensembles, in denen 2 normalerweise getrennt repräsentierte Ensembles zu einem einzigen verschmelzen, sodass das eine kohärente Ensemble nicht mehr ohne das andere aktiviert werden kann. Sehr häufig sind Farb-Ton-Synästhesien: Im EEG oder fMRT sieht man, dass z.B. die Hirnareale, die Farbe repräsentieren, beim Synästhetiker immer gleichzeitig mit dem Tonareal aktiviert werden und zusätzlich noch die Parietalregion, die die Aufmerksamkeit auf den Reiz steuert: Aufmerksamkeit verbessert Binding und macht es bewusst. (Birbaumer 2010: 634)

Neben Verbindungen zwischen Farbe und Ton stellen Farbassoziationen zu Schriftbild oder Klangfarbe von Buchstaben, Zahlen, Wochentagen oder Begriffen prototypische Formen von Synästhesie dar. Seltener treten Geruchs- oder Geschmacksassoziationen auf. Schwieriger zu definierende Randbereiche betreffen auch andere Verbindungen zwischen physischen und/oder emotionalen Erfahrungen bei Bewegung, Tanz, Jahreszeiten, Kunstrezeption, Schmerz, Lust oder intensiven Gefühlen.¹¹⁰

Angeborene Synästhesie verstärkt sich in der Pubertät, einhergehend mit einer zu dieser Zeit erhöhten Emotionalität. Später kann sie durch Drogenkonsum und gewisse Krankheiten ausgelöst werden. (vgl. Emrich 2004: 13, 43) Die Entstehung von Synästhesie wird entwicklungspsychologisch mit einer nicht abgeschlossenen Modulation der Wahrnehmung erklärt.¹¹¹ Bei Neugeborenen gehen unterschiedliche Eindrücke undifferenziert ineinander über und werden erst in einer späteren Entwicklungsstufe ihren Ursprüngen in den Sinnesorganen zugeordnet und dadurch differenziert.

108 Ausführlich zum Sehen von Lichtern als Antwort auf Schallereignisse siehe: Beeli 2005; Paulesu 1995.

109 Dazu ausführlich siehe Hetényi 2015.

110 Vgl. die Fallbeispiele in Emrich 2004: 89–152.

111 Dazu ausführlich siehe: Segal 1997; Stern 1992.

Bei Neugeborenen können demnach Töne nicht nur einen Höreindruck hervorrufen, sondern auch visuelle oder andere Wahrnehmungen. Säuglinge – so scheint es – formen Muster unabhängig von der Sinnesqualität, sondern reagieren auf Veränderungen der Energie (Intensitätsgrade) über Zeit oder Raum. (Emrich 2004: 50)

Da bei synästhetischer Wahrnehmung das für die emotionale Wahrnehmung wichtige limbische System aktiviert ist, werden emotionale Verknüpfungen als Begründung für das Weiterbestehen ausgewählter ‚unpassender‘ Verknüpfungen angenommen.

[Emrich nimmt an], dass eine Gefühls-Brücke im limbischen System beteiligt ist; sie verbindet nicht nur verschiedene Eigenschaften von Gegenständen unseres Alltags (z.B.: rot + rund = Apfel oder: gelb + süß = Honig), sondern auch ‚unpassende‘ synästhetische Verknüpfungen wie salzige Musik, blauen Wein und eine gezackte, stachelige Stimme. Wenn das limbische System an der Beurteilung von Wahrnehmungen und der Herstellung von Zusammenhängen beteiligt ist, bedeutet das auch, dass die neuronalen und seelischen Prozesse, die der subjektiven Erfahrung und dem Bewusstsein im Allgemeinen zugrunde liegen, stärker berücksichtigt werden müssen. Synästhesie ist nämlich an grundlegenden Abläufen bei gnostischen und noetischen Erfahrungen beteiligt. (Cytowic 2004: 6f.)

Die Einsicht, dass Synästhesie auf ähnlichen Grundlagen basiert wie andere assoziative Prozesse, lässt eine allgemeinere Relevanz dieses Forschungsfeldes erkennen. Richard Cytowic und Hinderk Emrich denken ihre Ergebnisse daher dahingehend weiter, um Erkenntnisse über die Systematik individuell-subjektiven Denkens zu gewinnen. Interdisziplinäre Vergleiche mit Erkenntnissen der Quantenphysik über akasale Zusammenhänge, nicht-lineare Prozesse und Singularitäten, wie sie bereits Wolfgang Pauli und Carl Gustav Jung in ihrem Briefwechsel¹¹² interdisziplinär diskutierten, werden dabei als gewinnbringend betrachtet. (vgl. Emrich 2004: 41)

Obwohl viele Menschen meinen, dass ihre Gedanken und Wahrnehmungen in einem ganz abstrakten Sinn entstehen, ist das niemals wirklich der Fall: Sie enthalten immer auch mitlaufende Beurteilungen und Gefühle. Wenn wir das begriffen haben, erkennen wir, dass wir alle durch die Erforschung der Synästhesie etwas sehr Grundlegendes über uns selbst erfahren. (Cytowic 2004: 7)

Dank der Erkenntnis, dass auch genuine Synästhesien zwischen Sinneseindrücken wie Klängen und Farben etc. auf emotionalen Verbindungen beruhen, findet in dieser neueren Forschung Gefühls-Synästhesie (teilweise unter dem Begriff *Meta-mood*¹¹³) verstärkt Berücksichtigung.

Darunter versteht man die Fähigkeit bestimmter Menschen, über ihre Gefühle zu bestimmen. Sie empfinden Gefühle nicht einfach nur, sondern sehen sie in einem inneren

112 Dazu ausführlich siehe: Pauli 1992.

113 Vgl. Goleman 1995.

Schema noch einmal vor sich, sie können sich ihre Emotionen bewusst machen und haben dadurch die Möglichkeit, sich noch einmal in einer bestimmten Weise zu verhalten – sie zu verändern, abzulehnen, abzuwandeln, zu verstärken oder sich stärker auf sie einzulassen. Auffallend häufig findet man bei Gefühls-Synästhetikerinnen mediale Eigenschaften, Déjà-vu-Erlebnisse, präkognitive Träume (Voraussehen zukünftiger Ereignisse), Fähigkeit zum Wachtraum [...]. (Emrich 2004: 40)

Ein solcherart strukturierter Umgang mit Gefühlen geht oft mit einer besonders starken inneren Verankerung der Persönlichkeit und mit Angstfreiheit einher. Bereits in früheren Untersuchungen zur Synästhesie wurden Korrelationen mit überdurchschnittlicher Kreativität und Intelligenz, Autismus, Dyslexie, Aufmerksamkeitschwäche, einem ausgeprägten Sprachgedächtnis besonders für gesprochene Sprache und Literatur, einem guten räumlichen Vorstellungsvermögen und einer besonderen Vorliebe für Ordnung und Symmetrien festgestellt.¹¹⁴ (vgl. ebd. 42)

Für die in der Wahrnehmung verankerten gemeinsamen Grundlagen von Synästhesie und Autismus ist die als Randbereich geführte Gefühlssynästhesie (Metamood) aufschlussreich. In der Erfahrungsskizze der Synästhetikerin Elfrun Holtman wird der Zusammenhang von Angstfreiheit und Abstraktion in Form eines distanzierten Blickwinkels auf die direkte Erfahrungswelt deutlich.

Die Haupteigenschaften [...] sind innere Sicherheit, Gelassenheit. Abstand, besser gesagt, ein eigenartiges Gefühl der Distanz, des ‚Aus-einiger-Entfernung-zum-Objekt-Betrachtens‘. Enorme Ruhe. Friedlichkeit. Friedfertigkeit. Aber auch große Selbstsicherheit. Und – inneres ‚Wissen‘. Alles, was man betrachtet, scheint völlig klar und deutlich, unmissverständlich zu sein. Es gibt kaum Zweifel. Alles ist licht, hell und völlig zufrieden – ruhig, klar. ‚Durchsichtig‘. Das ‚Sich-ständig-immer-um-irgend-etwas-oder-irgendjemand-Sorgen-Machen‘ vieler Menschen ist mir sehr fremd. [...] Vermutlich aus Mangel an Nachvollziehbarkeit wirkt dies auf viele eher negativ. Zumindest wird es immer wieder, relativ häufig, als ‚Oberflächlichkeit‘, Lethargie, Sorg-/Gedankenlosigkeit... gesehen. Schwer zu erklären, dass das alles etwas mit Angstfreiheit zu tun hat, dass man einfach alles nur etwas klarer sieht und dass vieles dabei wegfällt, unbedeutend, überflüssig wird. Man sieht es aber eben nur, [...] wenn man das Ganze sieht: Zusammenhänge. (Holtmann 2004: 112f.)

Die Darstellung enthält von sozial-emotionalen Kontexten losgelöste Gefühlseindrücke (‚zufrieden‘). Zugleich wird insgesamt von Gefühlen abstrahiert, sodass die Sinne direkten und klaren Zugang zur Erfahrungswelt geben (was synästhetisch als ‚durchsichtig‘ erlebt wird). Die Freiheit von Bindungen an Menschen und die Verlagerung von Gefühlen auf Sinneseindrücke sind zwei der typischen Merkmale, die auch autistischer Wahrnehmung zugeschrieben werden. (vgl. Kap. III.2.4)

Der distanzierte, vom Selbst losgelöste und daher nicht durch die eigene Perspektive oder Gefühle verzerrte Blick entspricht jener kontemplativen Haltung, die Michail Bachtin unter dem Konzept der ‚Außerhalbbefindlichkeit‘ (*vnenachodimost*)

114 Vgl. Cytowic 1995.

untersucht. Er beschreibt dieses, insbesondere in *Avtor i geroj v estetičeskoj detal'nosti* (1922–1924), als jene Haltung, die sowohl der literarische Autor gegenüber seinen Figuren als auch der Kunstrezipient vor dem Kunstwerk einnehmen sollte: im ersten Fall als Grundlage der Gestaltung dialogischer Interaktion, im zweiten als Grundlage objektiver Erkenntnis. Eng damit verflochten ist Bachtins Metapher des Spiegelmotivs, mit der er eine ähnliche Dissoziation vom Selbst als Methode der Selbsterkenntnis zu fassen versucht. (vgl. Kap. II.2.2) Bis zu seinen späten Notizen der 60er und 70er Jahre bleibt das Konzept der ‚Außerhalbfindlichkeit‘ – als von Distanz und Respekt geprägte Haltung – die von ihm weiterhin reflektierte notwendige Grundlage dafür, um in der Kunstbetrachtung die höchste Stufe zu erlangen.

Степени совершенства этой данности (подлинного переживания искусства). [...] Чужое слово должно превратиться в свое-чужое (или в чужое-свое). Дистанция (внеаходимость) и уважение. *Объект* в процессе диалогического общения с ним превращается в *субъекта* (другое я). (Bachtin 2002: 408)

Gerade die Beschäftigung mit Synästhesie illustriert den von Bachtin erkannten Wert von dissoziativer Außerhalbfindlichkeit für Wissenschaft, Philosophie und Kunst. Dass sich synästhetische Verbindungen individuell deutlich unterscheiden, belegt nach Emrich nämlich auch die Subjektivität von Wahrnehmung im Allgemeinen sowie die in Bachtins Auseinandersetzung mit dem Spiegelmotiv reflektierte Unzugänglichkeit des Wissens über Sinneseindrücke und Gefühle anderer.

Jeder von uns lebt in seiner eigenen Wahrnehmungswelt; in gewissem Sinne hat die subjektive Wahrnehmung sogar einen hermetischen, verschlossenen Charakter. (Emrich 2004: 11)

1.3 Erinnerung und Gedächtnis

For why should this absolute god-given Faculty retain so much better the events of yesterday than those of last year, and, best of all, those of an hour ago? Why, again, in old age should its grasp of childhood's events seem firmest? Why should illness and exhaustion enfeeble it? Why should repeating an experience strengthen our recollection of it? Why should drugs, fevers, asphyxia, and excitement resuscitate things long since forgotten? If we content ourselves with merely affirming that the faculty of memory is so peculiarly constituted by nature as to exhibit just these oddities, we seem little the better for having invoked it, for our explanation we started. Moreover there is something grotesque and irrational in the supposition that the soul is equipped with elementary powers of such an ingeniously intricate sort. Why *should* our memory cling more easily to the near than the remote? Why should it lose its grasp of proper sooner than of abstract names? Such peculiarities seem quite fantastic; and might, for aught we can see *a priori*, be the precise opposites of what they are. Evidently, then, *the faculty does not exist absolutely, but works under conditions*, and *the quest of the conditions* becomes the psychologist's most interesting task. (James 1890: 2f.)

Die Bedeutung von Erinnerung zeigt sich insbesondere bei Gedächtnisverlust, da mit diesem auch die Grundlagen für das Empfinden der eigenen Identität verloren gehen. Neben den von William James angeführten Besonderheiten des Erinnerns bestimmen zwei wesentliche Grundlagen darüber, was im Gedächtnis verankert wird und was nicht. Am wichtigsten ist die persönliche Relevanz des Inhalts. Daneben kann das Memorieren auch durch regelmäßige Darbietung gefördert werden, die in gewisser Weise ebenfalls Relevanz suggeriert. (vgl. Foster 2014: 12)

Dass Informationsspeicherung eng mit emotionaler Bedeutsamkeit zusammenhängt, wurde bereits am autobiografischen Gedächtnis deutlich. Dieses entsteht nämlich, indem ein Kind gemeinsam mit einer Bezugsperson zur Konstruktion einer persönlichen Lebensgeschichte bedeutsame Ereignisse auswählt und reflektiert. (vgl. Kap. II.2.1) Das für emotionale Wahrnehmung zentrale limbische System bildet außerdem eine wichtige Grundlage für das räumliche Gedächtnis. Auf dieser Verbindung im Gehirn beruht der enge Zusammenhang zwischen Erinnertem und einer räumlichen Umgebung, auf den einige seit der Antike angewendete Erinnerungstechniken zurückgreifen. Aus einem archaischen Trauerkult entstanden, diente die Mnemonik in dieser ursprünglichen Form dem Bewahren des Andenkens an die eigenen Vorfahren. Sie steht daher ebenfalls an der Schnittstelle zwischen Identität, Emotion und autobiografischem Gedächtnis.¹¹⁵

[A]us dem Ahnen- und Trauerkult [sind auch] fundamentale Konzepte [der Gedächtniskunst], Ort (*locus*) und Bild (*imago*), herzuleiten [...]. Die ‚Ur-Szene‘ des Gedächtnisses umschließt sowohl den indexikalischen Akt des Zeigens auf die Toten (Ahnen) wie den ikonischen, auf Ähnlichkeit beruhenden Akt, der die Toten in eine Vorstellung von ihnen zu transformieren vermag. Aus der Rekonstruktion der zerstörten Ordnung, so könnte man schließen, ist die Gedächtniskunst mit ihren beiden Funktionen entstanden: Gedenken als Vergegenwärtigung des Vergangenen und Merken von Wissen. [...] Die fundamentale Operation des Findens von Orten, an denen Bilder für zu Erinnerndes niedergelegt werden, die Verfahren der Transposition des Erinnerungsgegenstandes in seinen Bildvertreter, der die Sequenzbildung im Raum, dessen erneutes imaginiertes Abschreiten das zu Erinnernde abrufbar macht, sind durch Regeln präzisiert. (Lachmann 2010a: 136)

Die Raumstruktur dient hier als Rahmen, dem die zu erinnernden Objekte eingeschrieben werden, damit sie abrufbar bleiben. Am (imaginierten) Abschreiten der Sequenz im Zuge des Rekonstruktionsprozesses wird zugleich die starke Involviertheit des eigenen Körpers in diesen Erinnerungsraum deutlich.

Die hier bewusst aktivierte Verbindung zwischen Körper, Raum und Erinnerung kann im Kontext von Traumata auch unbeabsichtigt wirksam werden, wenn verdrängte Inhalte durch eine zufällige Körper-Raum-Analogie zur traumatischen Situation plötzlich ins Bewusstsein dringen. (vgl. Kap. III.2.3) Der „Proust-Effekt“

115 Dazu ausführlich siehe: Lachmann 2010b; Erll 2005; Lachmann 1991; Goldmann 1989; Assmann 1988; Lotman 1985; Blum 1969; Lurija 1968.

wiederum beschreibt ein nicht-pathologisches Phänomen unwillkürlicher Erinnerung. Zum Auslöser wird in diesem Fall meist eine Geschmacks- oder Geruchswahrnehmung, die ebenfalls eine situative Analogie zum Erinnerten herstellt. (vgl. Kap. II.2.4) Dieser von Prousts *Recherche* (1913–1927) inspirierte und in die Neuropsychologie eingegangene Begriff hat auch für die Literaturwissenschaft neue Perspektiven eröffnet. Seit Genettes in *Discours du récit* (1972) dargelegter analytischer Sicht auf die damit in Verbindung stehenden zeitlichen Verschachtelungen in der *Recherche* entstanden zahlreiche weiterführende Untersuchungen zu ontologisch und zeitlich definierten Strukturebenen in der Literatur, die u.a. auf Mimesis von Erinnerung beruhen.¹¹⁶ Für die *Recherche* stellt Genette in diesem Zusammenhang ein durch Zustände von Traum, Schlaflosigkeit und den Prozess literarischen Schreibens verschleiertes System von Erinnerungen fest, in dem an unterschiedlichen historischen Zeitpunkten verortete Erinnerungen einander mehrfach brechen. (vgl. Genette 2007: 32–35)

On sait avec quelle ambiguïté, apparemment insoutenable, le héros proustien se voue à la recherche et à l'adoration', à la fois de l',extra-temporel' et du ,temps à l'état pur'; comment il se veut tout ensemble, et avec lui son œuvre à venir, ,hors du temps' et ,dans le Temps'. Quelle que soit la clef de ce mystère ontologique, nous voyons peut-être mieux maintenant comment cette visée contradictoire fonctionne et s'investit dans l'œuvre de Proust: interpolations, distorsions, condensations, le roman proustien est sans doute, comme il l'affiche, un roman du Temps perdu et roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux: *perversi*. Comment ne pas parler à son propos, comme son auteur à propos du rêve – et non peut-être sans quelque arrière-pensée de rapprochement, – du ,jeu formidable qu'il fait avec le Temps'? (Genette 2007: 161)

Auf den Wert der Erinnerung nicht nur als Wissensspeicher und Grundlage des Denkens, sondern auch als Medium der Verankerung von Identität weist besonders Aleida Assmann hin.¹¹⁷

An die Unterscheidung von ‚Speichern‘ und ‚Erinnern‘ schließt sich die vom Gedächtnis als Kunst und Kraft an, womit, wie sich zeigt, auch zwei weitgehend unabhängige Diskurstraditionen benannt sind, einerseits die wohlbekanntere Tradition der rhetorischen Mnemotechnik und andererseits die psychologische Tradition, die das Gedächtnis als eine von drei Seelenfakultäten, auch innere Sinne genannt, ausweist. Während die eine Tradition auf die Organisation und gestalthafte Ordnung von Wissen abzielt, geht es in der anderen Tradition um die Interaktion des Gedächtnisses mit Imagination und Vernunft. Die Gegenüberstellung vom Gedächtnis als ‚ars‘ und ‚vis‘ wird [...] jedoch noch allgemeiner gefaßt, da ein leitendes Interesse dieser Arbeit darin besteht,

116 Ausführlich zu literarischer Mimesis von Erinnerung siehe: Erll 2011: 83–87; Neumann 2010; Rigney 2010; Saunders 2010; Basseler 2005; Holl 2005; Neumann 2005; Wodianka 2005.

117 Siehe dazu auch Birk 2003; Gymnich 2003; Neumann 2003.

neben der mnemotechnischen Ordnungsfunktion von Wissen etwas von der Vielfalt anderer Gedächtnisfunktionen freizulegen. Alle diese kreisen grundsätzlich um den Zusammenhang von Erinnerung und Identität. (Assmann 2010: 18)

Der Hinweis auf Imagination im Kontext der Erinnerung rückt wiederum die Dimension der Zukunft ins Blickfeld. Dies schafft Anknüpfungspunkte an bereits thematisierte Konzepte, die Gedächtnis als Kontinuum zwischen Vergangenheit und Zukunft annehmen, wie das prospektive Gedächtnis bei Husserl. Eine besondere Affinität lässt sich zu Carl Gustav Jung erkennen, der seine Archetypen nicht statisch denkt, sondern betont, dass sie in ihrem spezifischen Auftreten anhand typischer Situationen und Orte eine Wandlung symbolisieren. (vgl. Jung 1934: 49) Nicht nur in ihrem personenspezifisch individuellen Erscheinungsbild, sondern auch als kulturell-archaisches Konzept betrachtet Jung die Archetypen als potenzielle Möglichkeit einer Vorstellung und folglich als kollektive Erinnerung, die in die Zukunft weist.

Es handelt sich nicht um vererbte Vorstellungen, sondern um vererbte Möglichkeiten von Vorstellungen. (Jung 1936b: 86)

Dieselbe Kontinuität besteht zwischen Vergangenheitskonservierung im autobiografischen Erinnern und einem mündlichen oder schriftlichen Fortspinnen von Erinnerungsinhalten als Entwurf einer potenziellen Zukunft. Direkt daran anknüpfend, beruht eine effiziente traumatherapeutische Methode darauf, eine die Lebensqualität einschränkende Erinnerung durch eine bewusst induzierte alternative Erinnerung zu ersetzen. (vgl. Kap. III.2.3) Aufgrund der Schwierigkeit, zwischen tatsächlichen und fehlerhaften Erinnerungen zu unterscheiden, wird bei der Analyse selbst häufig auf diese Differenzierung überhaupt verzichtet. Wie diese Ungewissheiten nahelegen, beruht Identität auf erinnerten Konzepten¹¹⁸, die als mehr oder weniger von ihrem Ursprung losgelöst zu betrachten sind.

Falsche Erinnerungen treten ungeahnt häufig auf. So zeigten etwa Stephan Lewandowskys Studien, dass im Rahmen der automatischen Gedächtnisfunktionen kleinste bis größere Lücken in der logischen Ereignisfolge durch willkürliche Einbindung ‚relevanter Informationen‘ ergänzt werden. Anhand von Filmsequenzen führt Elizabeth Loftus darüber hinaus vor Augen, dass retrospektive Verzerrungen von Erinnerung äußerst einfach durch beiläufige Erwähnung zusätzlicher Elemente im nachträglichen Gespräch darüber induziert werden können. Diese Erkenntnisse sind im Rahmen juridischer Zeugenaussagen von großer Bedeutung. (vgl. Foster 2014: 99–112) Ähnliches gilt außerdem für therapeutische Kontexte, da solche Verzerrungen im Rahmen analytischer Gespräche auch ungewollt entstehen können, insbesondere dann, wenn sich Klienten in einem Zustand emotionaler Erregung befinden. (vgl. Levine 2016: 175)

118 Siehe dazu auch Hüther 2015.

1.4 Schizophrenie und Psychose

Der Begriff „Psychose“ wird seit der Erstauflage der von der WHO herausgegebenen *Internationalen Klassifikation psychischer Störungen ICD-10 (1993)*¹¹⁹ ausschließlich deskriptiv, d.h. zur Symptombeschreibung, verwendet. Er bezeichnet einen Realitätsverlust des Subjekts. Halluzinationen, wahnhaftige Störungen und durch starke Erregungszustände verursachte abnorme Verhaltensweisen werden darunter zusammengefasst. Das Krankheitsbild der Schizophrenie ist ebenfalls in dieses Spektrum einzuordnen und stellt darin die häufigste Störung dar. (vgl. ICD-10 2015: 25)

Freud isolierte u.a. in seinen Briefen an Wilhelm Fließ (1887–1904) Realitätsverlust, Selbstbezug, Ich-Veränderung und eine mögliche Wahnentwicklung als Kernkomponenten der Psychose. Diese bedingen sich zum einen gegenseitig und stecken zugleich ein Spektrum ab, in dem unterschiedliche psychotische Ausprägungen zu verorten sind. (vgl. Freud 1985: 106–170)

Die Psychose ist eine konfliktgeschichtlich entwickelte Trieborganisation, die nach Freud durch einen Verlust des Realitätsbezugs des Subjekts (Derealisation) gekennzeichnet ist und mit einem Rückzug der Libido auf das Ich (Autismus), einer tiefgreifenden Ich-Veränderung (Depersonalisation) sowie gelegentlich mit der Ausbildung eines Wahns zur Rekonstruktion des dissoziierten Ichs einhergeht. [...] Differenzialdiagnostisch unterscheidet er [Freud] die ‚Paranoia‘ (ich-feindliche, abwehrfreundliche Projektionstendenz und gute Prognose) von der ‚halluzinatorischen Verworrenheit‘ (heute Schizophrenie; ich-freundliche, realitätsfeindliche Regressionstendenz und schlechte Prognose) und von der ‚hysterischen Psychose‘ (ich-feindliche, abwehrfeindliche Inszenierungstendenz und gute Prognose) sowie Melancholien (akute halluzinatorische Amentia). (Warsitz 2014: 775)

In der zeitgenössischen Diagnostik liegt innerhalb des psychotischen Spektrums das Hauptaugenmerk auf der Schizophrenie als zentraler Störung. Zu ihren typischen Symptomen zählen Wahn, Halluzinationen, desorganisiertes Sprechen und desorganisiertes oder katatonisches Verhalten sowie eine verflachte Affektivität. Die zuerst genannten psychotischen Anzeichen entstehen vor dem Hintergrund einer besonders intensiven Sinneswahrnehmung und eines dezentrierten Denkens. (vgl. DSM-5 2015: 61)

Besonders akustische Halluzinationen sind häufig und können das Verhalten oder die Gedanken kommentieren. Die Wahrnehmung ist oft auf andere Weise gestört: Farben oder Geräusche können ungewöhnlich lebhaft oder in ihrer Qualität verändert wahrgenommen werden. [...] Bei der charakteristischen schizophrenen Denkstörung werden nebensächliche und unwichtige Züge eines Gesamtkonzepts [...], in den Vordergrund gerückt und an Stelle wichtiger und situationsentsprechender Elemente verwendet.

119 Dem entspricht die Darstellung in den von der American Psychiatric Association herausgegebenen *Diagnostischen Kriterien DSM-5* (Erstauflage 2013).

So wird das Denken vage, schief und verschwommen, und der sprachliche Ausdruck wird gelegentlich unverständlich. (ICD-10 2015: 128)

Charakteristische halluzinative Erscheinungen sind Stimmen, die sich mit Anweisungen oder Kommentaren direkt an den Patienten wenden, sowie nicht-verbale akustische Halluzinationen wie Pfeifen, Brummen oder Lachen. Während optische Halluzinationen seltener sind, liegen Geruchs- und Geschmackshalluzinationen sowie sexuelle oder andere Körperhalluzinationen häufiger vor. Die Halluzinationen entstehen durch diese Verzerrungen in Wahrnehmung und Denken sowie durch eine dissoziative Verortung der eigenen Gedanken außerhalb des Selbst. Da sie inhaltlich mit dem Ich in Verbindung stehen und auf dieses auch bezogen werden, führen diese Konfrontationen oft zum Erleben von Brüchen in der Realität. Diese können zu Ängsten und Wahnvorstellungen führen (z.B. Verfolgungswahn oder Beziehungswahn), die bei der ‚paranoiden Schizophrenie‘ im Vordergrund stehen. (vgl. ebd. 131)

Die beschriebenen Denkstörungen führen zu den Wahnvorstellungen und Halluzinationen Schizophrener: Angesichts der mangelnden Auswahl von Reizen durch das Aufmerksamkeitssystem und durch die erhöhte Aktivität des dopaminergen Anreizsystems [...] erhalten eine Vielzahl von Ereignissen und Gedächtnisinhalten eine überstarke Bedeutung (z.B. das Flüstern in einer Gruppe wird zur Verschwörung). Stille Selbstgespräche werden als laute Stimmen wahrgenommen, da keine konsistenten Erwartungen zu dem Gesprochenen existieren; die Überlastung des (linkshemisphärischen) Arbeitsgedächtnisses mit unselektierten Reizen verursacht die bizarren, unzusammenhängenden Assoziationen. [...] [S]o erscheint der/dem Schizophrenen das eigene Denken im Selbstgespräch fremd und daher von außen (Gott, Feinde, Tote) aufgeprägt. Die Inhalte der Halluzinationen sind aber auf die eigene Biographie und Gedächtnis bezogen, daher werden sie als bedrohlich erlebt. (Birbaumer 2010: 799)

Schizophrenie stört das Identitätsempfinden, da sich das Selbst als Einheit gleichsam auflöst, weil die eigenen Gedanken als für Außenstehende zugänglich und fremdbestimmt erlebt werden.

Die Störung beeinträchtigt die Grundfunktionen, die [...] ein Gefühl von Individualität, Einzigartigkeit und Entscheidungsfreiheit geben. Die Betroffenen glauben oft, dass ihre innersten Gedanken, Gefühle und Handlungen anderen bekannt sind, oder, dass andere daran teilhaben. Ein Erklärungswahn kann entstehen, mit dem Inhalt, dass natürliche und übernatürliche Kräfte tätig sind, welche die Gedanken und Handlungen des betreffenden Individuums in oft bizarrer Weise beeinflussen. Die Betroffenen können sich so als Schlüsselfigur allen Geschehens erleben. (ICD-10 2015: 127f.)

Zusätzlich liegen bei Schizophrenie häufig Negativsymptome vor wie inadäquate oder verflachte Affektivität, verminderter emotionaler Ausdruck und Antriebsverlust. (vgl. DSM-5 2015: 58f.)

Die Stimmung ist charakteristischerweise flach, kapriziös oder unangemessen. Ambivalenz und Antriebsstörung können als Trägheit, Negativismus oder Stupor erscheinen. (ICD-10 2015: 128)

Die Negativsymptome können auch im Vordergrund stehen (‘hebephrene Schizophrenie’) und nur von flüchtigen Halluzinationen begleitet werden.

[D]as Verhalten ist verantwortungslos und unvorhersehbar und Manierismen häufig. Die Stimmung ist flach und unpassend, oft begleitet von Kichern oder selbstzufriedenem, selbstversunkenen Lächeln oder von einer hochfahrenden Umgangsweise, von Grimassieren, Manierismen, Faxen, hypochondrischen Klagen und immer wiederholten Äußerungen (Reiterationen). [...] Der Kranke neigt dazu, sich zu isolieren; sein Verhalten erscheint ziellos und ohne Empfindung. Diese Schizophrenieform beginnt meist zwischen dem 15. und 25. Lebensjahr und hat wegen der schnellen Entwicklung der Negativsymptomatik, besonders von Affektverflachung und Antriebsverlust, eine eher schlechte Prognose. (ebd. 132f.)

Obleich deutliche symptomatische Ähnlichkeiten mit Autismus vorliegen, gilt dieser heute als diagnostisches Ausschlusskriterium der Schizophrenie. (vgl. DSM-5 2015: 61f.)

Genetische Veranlagung gilt zwar als Hauptgrundlage für die Entwicklung einer Schizophrenie, soziale Faktoren können ihren Ausbruch und Verlauf jedoch entscheidend beeinflussen. Psychische Belastung, traumatische Ereignisse und ein stark auf negative und kritische Gefühlsäußerungen zentriertes soziales Umfeld stellen wesentliche Risikofaktoren dar. (vgl. Birbaumer 2010: 798) Sowohl symptomatisch als auch psychodynamisch zeichnet sich hierin eine gemeinsame Schnittmenge mit posttraumatischen Belastungsstörungen ab. (vgl. Kap. III.2.3) Differentialdiagnostisch zu erwägen sind vor einer Schizophrenie-Diagnose des Weiteren das Vorliegen von Depressionen, einer bipolaren Störung sowie Einflüssen durch neuroleptische Medikation oder Substanzmissbrauch. (vgl. DSM-5 2015: 61f.) Unter den Klassifizierungen für weitere psychotische Störungen, die sich jeweils auf ein Teilspektrum der Schizophrenie beschränken, werden wahnhafte Störungen (Liebeswahn, Verfolgungswahn, Größenwahn, körperbezogener Wahn) (vgl. ebd. 55f.) und kurze psychotische Störungen (Wahn, Halluzinationen, desorganisierte Sprechweise, grob desorganisiertes oder katatonisches Verhalten) (vgl. ebd. 58f.) genannt.

Schizophrene Persönlichkeitsstrukturen prägen bereits wichtige literarische Werke der Romantik. Sie hängen außerdem mit dem seit der Antike bekannten Doppelgängermotiv zusammen, welches nun verstärkt auf psychische Vorgänge umgelegt und damit gemäß der neuen wissenschaftlichen ‚Seelenexperimente‘ weiterentwickelt wurde.

Die Vorstellung von einer zweiten Existenz des Menschen im Abbild, die [...] Idee von den zwei Seelen, einer guten und einer bösen, in der Menschenbrust, der Gedanke an einen leiblich-seelischen Dualismus, der den Kampf des sinnlichen mit dem sittlichen Ich auslöse, alle Hypothesen, Deutungen, Angstbekundungen im Hinblick auf erwiesene oder drohende Persönlichkeitsspaltung wurden von der Romantik durchdacht und an

neuen wissenschaftlichen Entdeckungen überprüft. Zu ihnen gehörten die Experimente F. A. Mesmers, der an Somnambulen und an Personen in Trance oder tranceähnlichen Zuständen Verhaltensweisen beobachtete, die sich offenbar nicht völlig als Folgeerscheinungen von Hypnose oder Magnetismus erklären ließen. Ein zweiter Charakter nämlich enthüllte sich, die denkende Seele trennte sich von der schlafenden und tat Dinge, die dem Schläfer unbewußt waren. (Frenzel 1999: 100)

Diese Seelenproblematik wurde von Dostoevskij u.a. in *Dvojniki* (1846) aufgegriffen, wobei Verbindungen zu dem in Philosophie und Psychoanalyse prominent diskutierten Spiegelmotiv deutlich werden. (vgl. Kap. II.2.2) Neben literarischen Texten der Romantik gibt Dostoevskijs Denken später wichtige Impulse für die Entwicklung der Freud'schen Psychoanalyse. Der Zusammenhang zwischen dem Doppelgänger-Motiv und Schizophrenie betrifft hauptsächlich den Randbereich komplexer Halluzinationen.

Entscheidend für die Spannkraft des [Doppelgänger-]Motivs ist die Existenz zweier gleichzeitig nebeneinander agierender, sich möglicherweise gegenseitig verdrängender Figuren, die auf diese selbst und ihr Umfeld eine verblüffende bis unheimliche Wirkung hat; bei den Phantom-Doppelgängern reduziert sich die Wirkung meist auf den von der Ich-Spaltung Betroffenen. (ebd. 94)

Befördert durch Einflüsse wie Nietzsche und Freud finden Figurenkonzepte im Umfeld der Schizophrenie, vom Doppelgänger-Motiv häufig losgelöst, darüber hinaus in der Moderne verstärkten Niederschlag. Subjektentgrenzung und Selbstentfremdung werden dabei zu zentralen Themen, die auch implizit ihre Spuren hinterlassen und nun den Ausschlag für neue perspektivische Formen geben. Der Bezug zur Schizophrenie erscheint hier symptomatisch ebenfalls weitgehend auf ein problematisches Identitätsempfinden der Subjektinstanz zentriert. Weniger dual als in der Romantik wird weiterhin dessen aufgebrochene Einheit als nun unterschiedlich zum Ausdruck gebrachte Vielheit ins Blickfeld gerückt. Wie im Doppelgängermotiv des 19. Jh. betreffen die psychotischen Anzeichen eher Herausbildungen neuer Subjektinstanzen als für das Krankheitsbild typischere Symptome wie akustische Halluzinationen oder affektive Komponenten. Halluzinativ externalisiertes Denken bezieht sich hauptsächlich auf die Suche nach dem schwer zu fassenden Subjekt, die u.a. mit Julia Weber nicht zwangsläufig als krankhaft zu betrachten ist, sondern auch als konstruktive Strategie der Erprobung neuer Bewusstseinsformen gelten kann. (vgl. Weber 2010: 7) Ähnliche Deutungen im nicht-pathologischen Kontext liegen mit Vygotskijs Arbeiten zur inneren Rede und anderen Dialog-Konzepten vor. (vgl. Kap. II.2.1) Anhand dreier Beispiele zeigt Weber Formen multipler Subjektivität in der Moderne auf, in denen die Ich-Instanz entweder zusätzliche Rollen außerhalb des eigenen Selbst schafft, innere Gegenpositionen beobachtet oder das innere Selbst nach außen hin entgrenzt.

Um die Prozesse zu beschreiben, die zu den verschiedenartigen Formen multipler Subjektivität in den Texten führen, könnte man zusammenfassend die Begriffe *Ich-Vervielfältigung* (Pessoa), *Ich-Aufspaltung* (Beckett) und *Ich-Aufsplitterung* (Mayröcker)

verwenden: Während Pessoa versucht, verschiedene Sprecher- oder Autorpositionen zu besetzen und damit den Weg einer nach außen gerichteten *Ich-Vervielfältigung* wählt, bei der andere Formen von Subjektivität simuliert werden, stehen in den Texten von Beckett und Mayröcker immer die inneren Bewusstseinsprozesse des schreibenden Ich im Mittelpunkt. Beckett lenkt seinen Blick von Anfang an nach innen und beobachtet und analysiert Bewusstseinsprozesse. Dies führt zu inneren *Ich-Aufspaltungen*. Bei Mayröcker hingegen kommt es zu einer entgrenzenden *Ich-Aufspaltung*, bei der die Grenzen des Subjekts in alle Richtungen zerstäuben. (ebd. 212)

Mit besonderer Bedeutung für den gegebenen Untersuchungsgegenstand behandelte Eva Hausbacher das Doppelgänger-Motiv als Charakteristikum der Emigrationsliteratur.¹²⁰ (vgl. Hausbacher 2009: 141) Abgeschnittenheit von der Heimat und Einsamkeit scheinen hier die Suche nach dem Selbst zu intensivieren, das aufgrund verlorener Anhaltspunkte noch fragiler erscheint. Im Rahmen der ersten russischen Emigrationswelle gehen diese Aspekte teilweise mit der ‚Krise des Subjekts‘ in der Poetik der Moderne einher.

2. Motive von Gefühl und Nicht-Gefühl

Eine Welt ohne Gefühle ist lieblos.
Eine Welt ohne Normen ist chaotisch.
Unsere Ordnungsvorstellungen sind meist lieblos.
Sie rotten das Unzweckmäßige aus.
(Schmidbauer 2014: 65)

Typologien von Grundemotionen bieten eine wichtige systematische Grundlage für die Untersuchung von Gefühlen. Dass Emotionen zwischen Physis und Psyche zu verorten sind, zeigen bereits die Kriterien solcher Einteilungen, die anhand charakteristischer Körperreaktionen erstellt wurden. Ekmans etablierte Typologie umfasst Freude, Überraschung, Angst, Wut, Trauer, Ekel und Verachtung. Es zeigt sich hier das Fehlen einiger kulturell bedeutsamer Gefühle wie besonders der Liebe, was darauf zurückzuführen ist, dass es sich dabei um eine komplexere Erfahrung handelt. Mit dem Ziel, geeignete Kategorien für die Analyse herauszuarbeiten, werden daher in den folgenden Kapiteln kulturelle, psychologische und psychoanalytische Konzepte zusammengeführt. Da Gefühle stärker individuell geprägt sind als Sinneswahrnehmungen, sind dabei stets auch allgemeine Dispositionen einzubeziehen. Depression, Trauma und Autismus stellen darüber hinaus Beispiele für Störungen des emotionalen Gleichgewichts dar, wo Überforderung u.a. zu Emotionslosigkeit führt.

120 Siehe dazu auch Hausbacher 2010 und Hausbacher 2008 sowie für die südslawische Gegenwartsliteratur Simić 2015: 126–138.

2.1 Gefühle

Unter ‚Affekte‘ verstehen wir das, durch dessen Wechselspiel sich die Menschen in ihren Urteilen unterscheiden und dem Kummer und Vergnügen folgen [...]. (Aristoteles 2010: 77)

Auseinandersetzungen mit Gefühlen sind in der antiken Philosophie seltener und weniger systematisch als jene mit Sinneswahrnehmungen. Wie an Empedokles' anthropomorphem Weltbild deutlich wurde, versteht er ‚Liebe‘ und ‚Streit‘ (bzw. ‚Hass‘) als universale Kräfte, die, vom Modell zwischenmenschlicher Beziehungen abgeleitet, auch das kosmische Weltgeschehen bestimmen. Während Empedokles hier einen konstruktiv-verbindenden und einen destruktiv-trennenden Gefühlsantrieb definiert und diese mit ethischem Handeln in Verbindung bringt (vgl. Kap. II.1.1), bewerten Sokrates, Platon und etwa die Stoa Emotionen durchwegs negativ. Als subjektive Einflüsse, die das rational-logische Werten und Handeln beeinträchtigen, gelten Affekte in diesen Traditionen als gefährlich und sollen vom Verstand kontrolliert bzw. unterdrückt werden.¹²¹

Ein anschauliches Beispiel dafür bietet Platons Gleichnis vom Seelenwagen und den Kardinaltugenden. Dieser Seelenwagen wird von zwei Pferden mit unterschiedlichem Temperament gezogen, die Aufgabe des Wagenlenkers besteht darin, seine beiden Rösser im Zaum zu halten und sich nicht dem Affekt der Liebesbegierde hinzugeben.

So gleiche sie [die Seele] denn der zusammengewachsenen Kraft eines gefiederten Gespanns und eines Wagenlenkers. [...] Von den Rossen aber ist [...] das eine gut, das andere nicht [...]. Das nun von den beiden, das von schönerer Beschaffenheit ist, ist seiner Gestalt nach aufrecht gebaut und gut gegliedert, hat hohen Nacken, gebogene Nase, weiße Farbe, schwarze Augen, vereint Ehrliche mit Besonnenheit und Schamhaftigkeit, und als ein Freund wahrer Denkweise wird es ohne Schläge nur durch Befehl und Wort gelenkt. Das andere dagegen ist gebeugt, plump und schlecht gebaut, von dickem Nacken, kurzem Hals, stumpfer Nase, schwarzer Farbe, blauäugig mit Blut unterlaufen, ein Freund von Trotz und Anmaßung, um die Ohren zottig, taub, kaum der Peitsche und dem Stachel gehorsam. (Platon 2004: 435–445)

Das weiße Pferd repräsentiert Besonnenheit und gehorcht dem Verstand. Das schwarze steht für leidenschaftliche Begierde und folgt unkontrolliert den Affekten. Trotz unterschiedlichen Temperaments und moralischer Bewertung streben beide nach Hingabe. Es gilt daher, beide Antriebe zu zügeln, das schamhaft-besonnene, von ehrhafter Liebe getriebene weiße Pferd ebenso wie das unreflektierte trotzig-anmaßende schwarze.

Platons Ablehnung der Affekte zeugt darüber hinaus von einer wenig differenzierten qualitativen Auseinandersetzung mit ihnen. Im Gegensatz dazu legt

121 Dazu ausführlich siehe: Erler 2012; Landweer 2012: 7.

Aristoteles in seiner *Rhetorik* (340–335 v. Chr.) eine teilweise bis heute berücksichtigte Typologie einiger Emotionen vor.

[In der *Rhetorik*] definiert Aristoteles die *pathê* Zorn, Sanftmut, Furcht, Zuversicht, Freundesliebe, Hass, Dankbarkeit, Scham, Schamlosigkeit, Neid, Entrüstung, Eifer, Schadenfreude, Verachtung sowie zwei namenlose Emotionen. (Rapp 2012: 54)

Ein gleichwertiger erkenntnistheoretischer Stellenwert neben der Sinneswahrnehmung kommt Gefühlen traditionell dennoch auch später nur selten zu. Noch David Hume kämpft in seiner *Enquiry Concerning Human Understanding* (1748) gegen philosophische Traditionen an, die Gefühle ausklammern. (vgl. Hume 2013: 60) Ohne sie zu systematisieren, berücksichtigt er Emotionen stärker als andere neuzeitliche Philosophen und behandelt sie dabei ähnlich wie die Sinneseindrücke.

Unter der Bezeichnung *Eindruck* verstehe ich also alle unsere lebhaften Perzeptionen, wenn wir hören, sehen, fühlen, lieben, hassen, begehren oder wollen. (ebd. 32)

Dies mag mit Humes zukunftsgerichteter Philosophie der Wahrscheinlichkeiten zusammenhängen, in der er Affekte als wichtige Beweggründe für menschliches Handeln anerkennt. Als Nebenprodukt werden dabei einige seiner Annahmen über Emotionen deutlich, z.B. dass Emotionen im unmittelbaren Erleben verankert sind.

Ein Mensch in einem Zornausbruch wird in gänzlich anderer Weise ergriffen als jemand, der nur an diese Gemütsregung denkt. Sagt man mir, jemand sei verliebt, verstehe ich leicht, was damit gemeint ist, und kann mir eine zutreffende Vorstellung von seinem Zustand machen. Aber niemals kann ich diese Vorstellung mit den wirklichen Verwirrungen und Gemütsbewegungen dieser Leidenschaft verwechseln. (ebd. 32)

Außerdem hält Hume fest, dass auch innere Vorstellungen Gefühle bewirken können, die er an ihrem Realitätsbezug festmacht.

Ich male sie [eine Person] mir als gegenwärtig anwesend aus, mit denselben Eigenschaften und Verhältnissen, wie ich sie früher bei ihr kannte. Diese Vorstellungen nehmen meinen Geist stärker in Besitz als die Vorstellungen eines Zauberschlosses; sie werden ganz anders erlebt und haben in jeder Weise einen viel größeren Einfluß, Lust oder Schmerz, Freude oder Kummer zu bereiten. (ebd. 71)

Zu einer für die Moderne prägenden ‚Umwertung‘ der Affekte kommt es schließlich mit Friedrich Nietzsche. Anders als seine vernunftorientierten Vorgänger in der Philosophiegeschichte (unter denen schon Hume eine Ausnahme bildet) erkennt Nietzsche Emotionen als genuinen Kernbestandteil menschlichen Handelns und kulturelle Triebkraft an und spricht sich gegen ihre diskursive Tabuisierung aus.¹²² Nietzsches Zugeständnis an die Emotionen bildet eine zentrale Grundlage der Psychoanalyse, die sich ganz auf sie konzentriert, um die Psyche zu verstehen. (vgl. Kap. III.1.4)

122 Dazu ausführlich siehe: Stegmaier 2012: 527.

Sich immer wieder auf Emotionen berufend, erklärt Nietzsche Definitionsversuche dennoch für obsolet, da sie ihm in ihrem Auftreten zu heterogen und spezifisch erscheinen.

Ein noch so complicirter Trieb [Affekt], wenn er einen Namen hat, gilt [er] als Einheit und tyrannisirt alle Denkenden, die nach seiner Definition suchen. (Nietzsche 1999b: 482)

Mit der Verweigerung einer Definition für Gefühle liegt Nietzsche nicht weit von der heute noch zeitgemäßen Sicht der auf Wilhelm James zurückgehenden Attributions-
theorie entfernt, derzufolge körperliche Erregungszustände je nach Situation und Individuum emotional unterschiedlich interpretiert werden.¹²³ (vgl. Kap. III.1.1.6)

Selbst darüber, was aufgrund welcher Kriterien als Emotion zu werten ist, herrscht nach wie vor Uneinigkeit.¹²⁴ Reinhard Fiehler betrachtet Emotionen aus einer soziolinguistischen Perspektive als „spezielle Form des *Erlebens*“, die sozial verfasst und geregelt ist. Dabei „erfüllen [Emotionen] primär die Funktion einer *bewertenden Stellungnahme*“, dienen der Interaktion und Kommunikation, ohne ihnen zwangsläufig zugrunde zu liegen, und werden als etwas Öffentliches verstanden. (vgl. Fiehler 2011: 17–20) Angesichts des für die Analyse gewählten typologischen Vorgehens ist außerdem das in der Psychologie seit fünfzig Jahren etablierte Konzept der Grundemotionen (*basic emotions*) von Bedeutung. Dieses stützt sich auf die Annahme, dass anthropologisch wichtige Reaktionen auf bedeutsame Reize evolutionär verankert sind und daher in vielen Kulturen in ähnlicher Form vorkommen. Anhand interkulturell verständlicher emotionsspezifischer Körperreaktionen bzw. Gesichtsausdrücke wird daher versucht, prototypische Emotionen zu isolieren. Zu den bekanntesten Vertretern dieses Forschungsfeldes zählt Paul Ekman, der Freude, Überraschung, Angst, Wut, Trauer, Ekel und Verachtung als Grundemotionen annimmt.¹²⁵ Zur Erweiterung dieses Spektrums erwägt er u.a. Schuld, Scham, Verlegenheit, Neid, Eifersucht, Liebe, Hass, Interesse, Schadenfreude und Mitleid innerhalb des primären sozialen Umfelds. (vgl. Schmidt-Atzert 2014: 32f.)

Angesichts heterogener Darstellungen bei anderen Forschern (vgl. ebd.) werden diese Vorschläge in der Analyse nur als Richtwerte herangezogen. Für die Auswahl und (zusammenfassende) Gruppierung der Emotionen entscheidend sind hier ihre klare Erkennbarkeit im Primärtext-Korpus sowie ihre prototypische Funktion im Handlungsgefüge. Ein solcher Zugang erscheint auch insofern sinnvoll, als Gefühle im Text eher in der situativen Dynamik als in Gesichtsausdrücken verankert und folglich in ihrem Repertoire nicht evolutiv eingeschränkt sind. Welche

123 In der philosophischen Tradition stehen neben auf Wilhelm James zurückgehenden Theorien auch weniger körperbezogene Ansätze, etwa jener von Martha Nussbaum. (vgl. Döring 2013: 20) Ausführlich zu einer naturwissenschaftlich orientierten Philosophie der Gefühle siehe: Hartmann 2010.

124 Dazu ausführlich siehe: z.B.: Döring 2013.

125 Ekman 2011; Ekman 1972.

Emotionen darin von Relevanz sind, wird als autorInnenspezifisch angenommen. Im Folgenden wird, entsprechend den Schwerpunkten im Analyseteil, auf Liebe, Trauer, Freude, Neugierde, Scham, Angst und Abneigung eingegangen. Eine Auseinandersetzung mit Sehnsucht erfolgte bereits im Kontext der Jung'schen *Anima* und des Lacan'schen *objet a*. (vgl. Kap. II.2.3) Unempfänglichkeit für Gefühle ist Teil des Kapitels über Autismus. (vgl. Kap. III.2.4)

2.1.1 Liebe und Sehnsucht

Will man den erstaunlichsten Beweis dafür, wie weit die Transfigurationskraft des Rausches geht? Die ‚Liebe‘ ist dieser Beweis, das, was Liebe heißt, in allen Sprachen und Stummheiten der Welt. Der Rausch wird hier mit der Realität in einer Weise fertig, daß im Bewußtsein des Liebenden die Ursache ausgelöscht und etwas Andres sich an ihrer Stelle zu finden scheint – ein Zittern und Aufglänzen aller Zauberspiegel der Circe... [...] Der Liebende wird Verschwender: er ist reich genug dazu. Er wagt jetzt, wird Abenteurer, wird ein Esel an Großmuth und Unschuld; er glaubt wieder an Gott, er glaubt an die Tugend weil er an die Liebe glaubt: und andererseits wachsen diesem Idioten des Glücks Flügel und neue Fähigkeiten und selbst zur Kunst thut sich ihm die Thüre auf. (Nietzsche 1999c: 299f.)

Nietzsches Notiz über die Liebe (1888) verdeutlicht sein Konzept der Liebe als ekstatischen Zustand, der Hingabe, Selbstentgrenzung, Realitätsverlust und Inspiration vereint. Dieser Zustand ‚löscht die Ursache aus‘, er bedarf folglich keines geliebten ‚Objekts‘ und setzt das Subjekt absolut.

Abgesehen von der durch Nietzsches ekstatische Liebe bewirkten künstlerischen Produktivität, ähnelt die beschriebene Empfindung sehr stark jener, die in der psychologischen Forschung durch Stimulierung des Lustzentrums im Gehirn erreicht wird. Bei eigenständiger Kontrollierbarkeit löst diese im Tierversuch ein Suchtverhalten aus, das zum Verlust aller anderen lebenserhaltenden Interessen (an Nahrung, Sexualpartnern und fürsorgebedürftigen Nachkommen) führt und daher tödlich bzw. artgefährdend sein kann. (vgl. Birbaumer 2010: 698)

Nicht allzu weit davon entfernt erscheint auch die Definition von Liebe im *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe* (2014), das sie als emotionale Erfahrung des Genusses beschreibt, die durch die Präsenz des Liebesobjekts ausgelöst wird. Worin das Liebesobjekt besteht, ist in dieser Definition arbiträr, in ihrem Zentrum steht abermals das Erleben.

Die Liebe ist eine emotionale Erfahrung, die durch das Zusammentreffen des Individuums mit einem beliebigen Objekt entsteht. Das Objekt kann ein Mensch sein, ein Teil des Menschen, eine Sache, ein Gegenstand – überhaupt alles, sogar ein Wort, ein Satz, eine Idee, etc. Liebe ist ein emotional-erotisches Erlebnis, das sowohl physiologische als auch kognitive Faktoren in sich vereint. Das Erleben von Liebe basiert auf einem starken Gefühl des Genusses und der Erregung, wenn das liebende Individuum und das geliebte Objekt beisammen sind, gleichviel, ob das Objekt ein Mensch, ein Gegenstand,

eine Landschaft, ein Kunstwerk etc. ist. Es ist wichtig zu erwähnen, dass das geliebte Objekt auch der Liebende [...] selbst sein kann [...]. (Cohen 2014: 539)

Es erstaunt, dass Aristoteles in seiner *Rhetorik* unter den Definitionen für zahlreiche Emotionen weder auf Liebe eingeht noch auf ein ihr verwandtes anderes Konzept, das in ähnlicher Form mit Hingabe, Ekstase oder Lusterfüllung zu tun hätte. Er diskutiert stattdessen die platonische Freundschaft, die er im Gegensatz zu den zitierten subjektzentrierten Konzepten als altruistisches Denken und Handeln beschreibt. In der Liebe zu einem anderen Menschen wird dessen Wohlergehen zum Kerninteresse des Subjekts.

„Freund sein“ sei definiert als: jemandem das wünschen, was man für gut hält, um seinen Willen, nicht im eigenen Interesse, und nach Kräften bestrebt sein, dies ihm zu verschaffen. (Aristoteles 2010: 85)

Ogleich Aristoteles dieses altruistische Gefühl nicht als ‚Liebe‘ bezeichnet, wird ein direkter Bezug zu ihr deutlich, wenn man sie mit anderen, zwischenmenschlich orientierten Liebeskonzepten vergleicht, wie sie etwa von Erich Fromm in *Die Kunst des Liebens* (1956) vertreten werden. Fromm geht hier auf Nächstenliebe, mütterliche Liebe, erotische Liebe, Selbstliebe sowie die Liebe zu Gott ein und schafft so ein differenzierteres Spektrum unterschiedlicher Formen der Liebe. ‚Nächstenliebe‘ versteht er als Toleranz und tiefergehendes Interesse für andere Menschen, ‚mütterliche Liebe‘ als bedingungslose, selbstlose Fürsorge, ‚erotische Liebe‘ als exklusive, auf Anziehung beruhende und an Bedingungen geknüpfte Beziehung zu einem Partner, ‚Selbstliebe‘ als positive Einstellung zum eigenen Selbst. Fromm grenzt diese vom Freud’schen ‚Narzissmus‘ ab und betrachtet sie als Grundvoraussetzung für die Liebe zu anderen Menschen. Die ‚Liebe zu Gott‘ kann unterschiedliche Formen einer wertorientierten Suche nach Einheit durch Transzendenz umfassen. (vgl. Fromm 2015: 58–97)

Dass Liebe besonders in psychoanalytischen Konzepten oft stark an Lusterfahrung gekoppelt ist, hängt sicherlich damit zusammen, dass sie bei Freud deutlich weniger Raum findet als die Sexualität. Kontexte, in denen Liebe bei ihm eine Rolle spielt, umfassen erstens die Bindung an die primäre Bezugsperson, zweitens die narzisstische Selbstliebe und drittens die ‚genitale Phase‘ als letzte Stufe der psychosexuellen Entwicklung, in der die zuvor autoerotischen Formen der Triebbefriedigung auf einen Partner gerichtet werden. (vgl. Bergmann 1980) Der Übergang zwischen diesen Kontexten wird als fließend betrachtet.

Freud sah [...] in der Liebe den Ausdruck der Lebenstrieb- und argumentierte, dass jedes Finden eines Liebesobjekts nichts als ein Wiederfinden sei. (Cohen 2014: 539)

Eine solche unspezifische Sehnsucht nach Liebe, die für deren Verfehlen prädestiniert sei, problematisiert Erich Fromm, indem er zwischen ‚Liebe‘ und dem ‚Sich-Verlieben‘ differenziert.

Wenn zwei Menschen, die einander fremd waren – wie wir uns das ja alle sind –, plötzlich die trennende Wand zwischen sich zusammenbrechen lassen, wenn sie sich

eng verbunden, wenn sie sich eins fühlen, so ist dieser Augenblick des Einsseins eine der freudigsten, erregendsten Erfahrungen des Lebens. Besonders herrlich und wundervoll ist er für Menschen, die bisher abgesondert, isoliert und ohne Liebe gelebt haben. Dieses Wunder der plötzlichen Vertrautheit wird oft dadurch erleichtert, daß es mit sexueller Anziehung und sexueller Vereinigung Hand in Hand geht oder durch sie ausgelöst wird. [...] Anfangs [...] [meinen sie, dies] sei der Beweis für die Intensität ihrer Liebe, während es vielleicht nur beweist, wie einsam sie vorher waren. (Fromm 2015: 14)

Auf Freud bezogen erkennt Fromm ‚Liebe‘ eher in dessen späterem Denken verankert, wo der Sexualtrieb (*Libido*) nicht mehr so stark im Zentrum steht und der Lebenstrieb (*Eros*) wichtiger wird. (vgl. ebd. 50) Bei Fromm stellt die Sehnsucht nach Liebe die Erfahrung des Abgetrenntseins und den Wunsch nach Wiedervereinigung dar. (vgl. ebd. 18f.) Diese Vorstellung erinnert stark an das berühmte Gleichnis in Platons *Symposion* (ca. 380 v. Chr.), in dem Aristophanes die Menschen mit einem von den Göttern halbierten Kugelwesen vergleicht, das seine zweite Hälfte sucht.

Jeder von uns ist demnach nur eine Halbmarke von einem Menschen, weil wir zerschnitten, wie die Schollen, *zwei* aus *einem* geworden sind. Daher sucht denn jeder beständig seine andere Hälfte. [...] Wenn nun dabei einmal der liebende Teil, der Knabenliebhaber sowie alle andern, auf seine wirkliche andere Hälfte trifft, dann werden sie von wunderbarer Freundschaft, Vertraulichkeit und Liebe ergriffen und wollen, um es kurz zu sagen, auch keinen Augenblick von einander lassen. Und diese, welche ihr ganzes Leben mit einander zubringen, sind es, welche doch auch nicht einmal zu sagen wüßten, was sie von einander wollen. Denn dies kann doch wohl nicht die Gemeinschaft des Liebesgenusses sein, um dessen willen der eine mit dem andern so eifrig zusammenzusein wünscht: sondern nach etwas anderem trachtet offenbar die Seele von beiden, was sie nicht zu sagen vermag, sondern nur ahnend zu empfinden [...]: vereinigt und verschmolzen mit seinem Geliebten aus *zweien* *eins* zu werden. [...] Und so führt die Begierde und das Streben nach dem Ganzen den Namen *Liebe*. (Platon 2004: 683–685)

Dieses im *Symposion* entworfene Liebeskonzept ist dem Gott *Eros* zugeordnet, nicht *Aphrodite*. *Eros* ist jener unter den Göttern, der nach Hesiod am Beginn der Welt als erster aus dem Chaos hervorgegangen ist und nach Parmenides als erster Gott zugleich mit der Erde erschaffen wurde. (vgl. ebd. 667) Auf dieselben Quellen geht die ‚Liebe‘ als Kraft der Vereinigung bei Empedokles zurück. (vgl. Kap. II.1.1)

Laut Fromm wird Einheit in der modernen Gesellschaft oft fehlerhaft als organistische Vereinigung angestrebt, die, wie aus obigem Zitat ersichtlich, meist von nur kurzer Dauer ist, oder aber als reibungslose Beziehung, in der die Partner häufig aneinander vorbeileben. Darüber hinaus zeigt er die Problematik ‚symbiotischer‘ Vereinigung auf, die er als Verhältnis gegenseitiger Abhängigkeit versteht, in dem ein Partner den anderen dominiert. (vgl. Fromm 2015: 22–31) Ähnlich wie Nietzsche in seinem Liebeskonzept erkennt auch Fromm den schöpferischen Akt als Möglichkeit an, zu einer Einheit zu gelangen.

Eine [...] [weitere] Möglichkeit, zu neuer Einheit zu gelangen, liegt in *schöpferischem Tätigsein*, sei es das eines Künstlers oder das eines Handwerkers. Bei jeder Art von schöpferischer Arbeit vereinigt sich der schöpferische Mensch mit seinem Material, das für ihn die Welt außerhalb seiner selbst repräsentiert. [...] [B]ei jeder dieser schöpferischen Tätigkeiten wird der Schaffende eins mit seinem Werk, vereinigt sich der Mensch im Schaffensprozess mit der Welt. (ebd. 28)

Das von ihm vertretene Liebeskonzept der ‚reifen Liebe‘ besteht in der langfristigen, liebevollen und respektvollen Beziehung zu einem Partner, in der die Individualität beider Beteiligten unversehrt bleibt. Schöpferische Selbstverwirklichung und Freundschaften mit anderen Menschen werden dadurch nicht einschränkt.

Im Gegensatz zur symbiotischen Vereinigung *ist die reife Liebe eine Vereinigung, bei der die eigene Integrität und Individualität bewahrt bleibt. Liebe ist eine aktive Kraft im Menschen.* [...] In der Liebe kommt es zu dem Paradoxon, dass zwei Wesen eins werden und trotzdem zwei bleiben. (ebd. 31f.)

In Anlehnung daran wird im Analyseteil dieser Arbeit Fromms aktive, langfristig vereinigende Kraft als prototypisches Konzept der ‚Liebe‘ betrachtet. Untersucht wird sie jedoch in einem weiteren Sinne, der das Spektrum zwischen der von Nietzsche beschriebenen selbstzentrierten, ekstatischen Empfindung und dem aristotelischen Altruismus einschließt, da das Forschungsinteresse darin besteht, die in den Primärtexten verankerten Liebeskonzepte zu erschließen. Einige Beispiele dieses Kapitels verdeutlichen den engen Bezug zwischen Liebe und Sehnsucht als noch unerfülltem und möglicherweise sogar immer unerfüllt bleibendem Bedürfnis nach Einheit. Eine nähere Auseinandersetzung damit erfolgte im Kapitel über Jungs *Anima* und Lacans *objet a*. (vgl. Kap. II.2.3)

2.1.2 Trauer, Traurigkeit und Depression

Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst. (Freud 1916/17: 430)

Tatsächlich wird aber das Ich nach Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt. (ebd. 431)

Freuds Überlegungen zu unterschiedlichen Formen von Traurigkeit in *Trauer und Melancholie* (1916/17) haben ihre Gültigkeit bis heute bewahrt. In der Abgrenzung der Trauer von der Depression (welche die Melancholie begrifflich ersetzt hat), wird Trauer als „normale und universelle Reaktion auf einen Verlust einer geliebten Person [...], eines Ideals, wichtiger Lebensziele u.ä.“ (Beutel 2014: 949) verstanden. Dagegen ist Depression definiert als „komplexes *Mischgefühl*, das einen gewissen Anteil an Trauer enthält, aber auch Ekel, Wut, Ärger, Feindseligkeit, Furcht, Schuld und Scham“. (vgl. Birbaumer 2010: 733) Wie schon in Freuds Darstellung ist Depression (bzw. Melancholie) destruktiv gegen das Selbst gerichtet und macht das Individuum handlungsunfähig. Trauer dagegen fördert seine Revitalisierung, wobei

ihre heilende Wirkung physiologische Grundlagen hat. So leitet etwa Weinen einen Entspannungszustand ein, weil die Tränendrüsen durch den Parasympathikus reguliert werden. (vgl. Rüegg 2014: 57)

Die kurzfristigen hormonellen und physiologischen Folgen von Hilflosigkeit (Trauer) haben *energiekonservierende Effekte*, die langfristigen führen zu pathophysiologischen Änderungen. (vgl. Birbaumer 2010: 733)

Darüber hinaus hat die Trauerreaktion starke Appellfunktion und bewirkt, dass Nahestehende verstärkt Fürsorge für das trauernde Individuum übernehmen.

Die naturbelassene Trauer entspricht den Vernarbungs- und Heilungsprozessen im Organismus. Sie sorgt dafür, daß der Betroffene ruhiggestellt ist, von seiner Umwelt geschont und bestätigt wird. Dadurch kann sich die seelische Wunde schließen und allmählich heilen. Allerdings verläuft dieser Vorgang beim Trauern – im Gegensatz zur Heilung eines gebrochenen Knochens oder eines verletzten Fingers – nicht linear und relativ rasch, sondern zyklisch und relativ langsam. (Schmidbauer 2014: 111f.)

Evolutionär wird der Trauer eine wichtige Funktion in der Aufrechterhaltung und Verstärkung von Bindungen zugeschrieben. Archaische Trauerrituale stärken den sozialen Zusammenhalt in der Gruppe. (vgl. Birbaumer 2010: 733) Das damit verbundene gemeinsame Gedenken ermöglicht außerdem nicht zuletzt das, was Freud im therapeutischen Sinne als Trauerarbeit bezeichnet: Durch die Konzentration auf den erlittenen Verlust wird die Trauer zunächst zwar verstärkt, kann nach Abschließen eines solchen Prozesses jedoch angenommen und emotional bewältigt werden. (vgl. Freud 1916/17: 431)

Freuds Ansatz, Verlustereignisse zur Trauerbewältigung ausführlich zu reflektieren, ist zwar psychologisch umstritten, es steht jedoch außer Frage, dass diese durch irgendeine Bewältigungsstrategie konstruktiv überwunden werden müssen. Birbaumer nennt „Verdrängen, Ausschluss von Informationen, Gewöhnung, Umdeutung, Attributionsänderung“ (Birbaumer 2010: 733) als Beispiele. Während ‚Gewöhnung‘ eine Entsprechung zur Trauerarbeit im engeren Sinne darstellt, zeigen die anderen Beispiele, dass es bei Grenzerfahrungen nicht primär von Bedeutung ist, sich mit der tatsächlichen Realität abzufinden. Es kommt vielmehr darauf an, die Lebensereignisse zu einem Narrativ zu ordnen, das persönlich nachvollziehbar ist und in dem das Leben lebenswert erscheint. ‚Verdrängen‘ leistet einen wichtigen Beitrag dazu, die negativen Gedanken nicht überhandnehmen zu lassen. Die anderen Strategien setzen daran an, das Erlebte umzudeuten, um die gedankliche Realität erträglicher zu machen. Anknüpfend an Freuds Thesen zur Trauerarbeit, zeigen neuere Ansätze, dass dabei ebenfalls die Realität restrukturiert und die Bindung an den geliebten Menschen nicht gelöst, sondern verinnerlicht und intensiviert wird.

Anstelle der Ablösung vom Verstorbenen kommt es eher zu einer inneren Repräsentanz des Objektes, bei gelungener Trauer nicht selten auch zur Vertiefung der inneren und äußeren Objektbeziehungen.¹²⁶ (Beutel 2014: 953)

Das Scheitern der Bewältigung von Trauer begründet in vielen Fällen Depressionen, bei denen sich das Individuum in einer auf negative Aspekte zentrierten, nicht frei gestaltbaren, starren Wirklichkeit gefangen sieht.

Die Depression hängt mit einem Verlust des inneren Objekts zusammen, die Trauer mit dem Schmerz über äußere Verluste. Während die Depression keine neue Wirklichkeit schaffen kann, [...] stellt die Trauer diese neue Wirklichkeit schrittweise wieder her. [...] Der Depressive kann die durch den Verlust drohenden Schmerzen nicht auf sich nehmen und zieht sich in eine Art selbstverordneter Narkose zurück. Diese hängt damit zusammen, daß ihm der elementare Unterschied zwischen Verlusten, die ‚schade‘ und solchen, die ‚schlecht‘ sind, verlorengegangen ist. (Schmidbauer 2014: 112)

In unterschiedlichen Schweregraden können Depressionen von einer mittelfristigen depressiven Reaktion auf belastende Lebensumstände bis zum psychotischen Realitätsverlust reichen. (vgl. Will 2014: 164) Als ihre diagnostischen Hauptkriterien gelten gedrückte Stimmung, Verlust von Interessen und Antriebslosigkeit. Zusätzlich treten häufig Einschränkungen der Konzentration und der emotionalen Reaktion auf sowie vermindertes Selbstwertgefühl, Schuldgefühle, Suizidgedanken, Schlafstörungen, Libidoverlust und Appetitlosigkeit. Während sehr schwerer depressiver Episoden können Wahnideen und Halluzinationen auftreten. (vgl. ICD-10: 169–171)

Der Wahn schließt gewöhnlich Ideen der Versündigung, der Verarmung oder einer bevorstehenden Katastrophe ein, für die sich ein Patient verantwortlich fühlen kann. Die akustischen Halluzinationen bestehen gewöhnlich aus diffamierenden oder anklagenden Stimmen; die Geruchshalluzinationen beziehen sich auf Fäulnis oder verwesendes Fleisch. (ebd. 171)

Die Depression teilt zahlreiche Symptome mit der posttraumatischen Belastungsstörung (vgl. Kap. III.2.3), weshalb letztere häufig als unbewältigte Trauer beschrieben wird. Durch das Erlernen der Fähigkeit, zu trauern, können diese Zustände der Apathie (u.a. therapeutisch gestützt) aufgelöst werden. (vgl. Beutel 2014: 952) Dasselbe gilt für aggressive oder sarkastische Verhaltensweisen, wenn diese im Sinne des Selbstschutzes dazu dienen, Hilflosigkeit oder Trauer zu verleugnen. (vgl. Grosz 2014: 164f.)

Die vielseitigen Wechselbezüge um Trauer, Traurigkeit und Depression bzw. Melancholie manifestieren sich auch darin, dass Aristoteles unter seinen Definitionen keinen dieser Begriffe führt. Sehr wohl jedoch finden sich die darunter gefassten affektiven Merkmale in den Definitionen anderer Emotionen wieder: „Scham sei definiert als eine gewisse Art von Kummer und Beunruhigung“ (Aristoteles 2010: 94), „Mitleid

126 Vgl. Hagmann 1996.

sei definiert als eine Art Schmerz“ (ebd. 100), „da ja der Neid eine Art Kummer ist“ (ebd. 106), „Wenn nämlich Rivalität eine Art Schmerz ist“. (ebd. 108) Was diese deutlich unterschiedlichen Gefühle unterscheidet, liegt nicht in der Wahrnehmung verankert, sondern in den Gründen, die im Individuum Kummer und (Seelen-)Schmerz auslösen. Bloßstellung, Neid, Missgunst, doch auch Empathie, d.h. kognitive Interpretationen, definieren erst diese Empfindung. Trauer aufgrund des Verlusts eines Menschen wird nicht erwähnt, was daran liegen könnte, dass dieses Konzept in der Antike rituell anders verankert ist. Sehr wohl wird jedoch anhand der Empathie als eines für andere empfundenen Schmerzes die soziale Komponente dieser Empfindung deutlich.

Dass Trauer auch in frühen Traditionen eine anthropologisch zentrale Kategorie darstellt, kann der folgende bekannte Ausschnitt aus Chrétien de Troyes' *Le Conte du Graal ou le Roman de Perceval* (ca. 1185) illustrieren.¹²⁷

[...] Pleurant ses fils, le père mourut de douleur. Quant à moi, j'ai dû mener une vie pleine d'amertume depuis sa mort. Vous étiez le seul réconfort que j'avais, la seule richesse; j'avais perdu tous les miens et Dieu ne m'avait rien laissé d'autre pour ma joie et pour mon bonheur.

Le jeune homme ne prêtait guère attention à ce que lui disait sa mère. 'Donnez-moi donc à manger, dit-il. Je ne sais de quoi vous parlez, mais j'irais volontiers trouver le roi qui fait les chevaliers; et j'irai, quoi qu'il en coûte à d'autres!' La mère le retient et le garde le plus longtemps possible, tout en lui préparant pour s'habiller une chemise de toile grossière et des braies taillées à la mode du pays de Galles, où l'on taille, il me semble, caleçons et chausses d'une seule pièce. Et il reçoit aussi une cotte avec un capuchon de cuir de serf sans manche. C'est ainsi que sa mère l'équipa. Trois jours, mais pas plus, il attendit; c'est tout ce que purent obtenir les caresses de sa mère. Alors elle éprouva une douleur extraordinaire, et l'embrassant, en larmes, elle le couvrit de baisers, lui disant: 'J'éprouve une très grande douleur, mon fils, quand je vous vois sur le point de partir. Vous irez à la cour du roi, et vous lui direz qu'il vous donne des armes. Il ne refusera, il vous les donnera, j'en suis sûre. [...] Vous serez mal préparé sur toute la linge, et ce ne sera pas étonnant, je pense, puisqu'on ne sait pas ce que l'on n'a pas appris. [...] Alors il ne s'attarda pas davantage, il prit congé de sa mère qui pleurait; déjà la selle était mise. (Troyes 1994: 697–700)

Als sich der kindlich-naive Perceval entschließt, sich den Rittern anzuschließen, erzählt die Mutter von Percevals älteren Brüdern, die in einer Schlacht verstorben

127 Ein zusätzlicher Grund für die Wahl dieses Beispiels besteht im Kontext dieser Arbeit darin, dass Gazdanov die Szene aufzugreifen scheint, als Nikolaj in *Věčer u Klér* (1929) sich von seiner Mutter verabschiedet, um in den Krieg zu ziehen. Die Ähnlichkeit besteht sowohl situativ (im Ankleiden, dem hastigen Abschied des Sohnes und den stark betonten, mehrfach perspektivierten Gefühlen der Mutter), als auch in den Umständen, dass Nikolajs jüngere Schwertern und Vater bereits verstorben sind (was darüber hinaus an Gazdanovs eigene Lebensgeschichte erinnert). (vgl. I/126)

sind, woraufhin der Vater sie beweinte und an diesem Schmerz zugrunde ging (d.h. an nicht bewältigter Trauer bzw. einer Depression). Die Mutter führt seither ein bitteres (d.h. freudloses) Leben und Perceval ist ihr einziger Trost. Erst in einer späteren Rückblende wird erzählt, dass sie ebenfalls vor Schmerz stirbt, als Perceval sie verlässt. Dieser sieht sie zwar weinend in Ohnmacht fallen, empfindet jedoch erst Jahre später Trauer darüber, als er zurückkehrt und die Umstände begreift (d.h. nachdem er gereift ist und Trauerarbeit leisten kann). Die Aufbruchszene zeigt Perceval unreflektiert und gefühllos. Sehr deutlich werden dagegen die Emotionen der ihren Sohn einkleidenden Mutter dargestellt: anhand ihrer Tränen, explizit in der Erzählerrede und sogleich in ähnlichem Wortlaut (,ich empfinde einen sehr großen Schmerz, mein Sohn') aus ihrem eigenen Mund.

2.1.3 Freude, Lebensglück und Neugierde

Freude bereitet [...] der Glaube, das zu erlangen, wonach man strebt [...]. (Aristoteles 2010: 78)

[...] Zuversicht ist das Gegenteil der Furcht und das, was Mut erregt [...]. Daher ist Zuversicht die Hoffnung, die mit der Vorstellung verbunden ist, daß Rettung nahe bevorsteht, Furchterregendes aber entweder gar nicht vorhanden oder fern ist. [...] Zuversichtlich ist man selbst unter folgenden Umständen: Wenn man glaubt, in vielem erfolgreich gewesen zu sein, ohne Schaden erlitten zu haben, oder wenn man oft in fürchterliche Situationen geraten und heil wieder herausgekommen ist. Aus zwei Gründen nämlich sind Menschen emotionslos [hier im Sinne von ‚innerlich ruhig‘]: Entweder wurden sie noch nicht auf die Probe gestellt oder sie verfügen über Auswege [...] weil sie sich [auf Grund ihrer Erfahrung] zu helfen wissen. (ebd. 92–93)

Aristoteles' Definitionen von ‚Freude‘ und ‚Zuversicht‘ in der *Rhetorik* (340–335 v. Chr.) lassen enge Zusammenhänge zwischen gefühltem Wohlbefinden und positiven Erwartungen an die Zukunft erkennen. Freude liegt für ihn im Glauben an die eigenen Fähigkeiten und an einen dadurch erreichten positiven Verlauf des Lebens begründet. Diese Vorstellung ist in der Therapeutik der antiken Medizin verankert, wo Hippokrates und Galen die Auffassung vertraten, dass die Änderung von Überzeugungen emotionale Veränderung bewirken kann. (vgl. Gill 2012: 114) In Einklang mit dieser erklärt Aristoteles zugleich umgekehrt die Zuversicht (die dem Gefühl positiver Erwartung weitgehend entspricht) als Grundlage des Mutes, d.h. als Emotion, die zum Handeln befähigt. ‚Streben‘ als Antrieb der Selbstbestimmtheit steht bei ihm bereits in *Über die Seele* (334/4–322 v. Chr.) im Zentrum, und Aristoteles hält fest, dass dieses von der (zuversichtlichen) Zukunftsperspektive des Individuums abhängt.

Insofern ein Lebewesen zum Streben fähig ist, ist es fähig, sich selbst zu bewegen. Die Fähigkeit zum Streben aber gibt es nicht ohne Vorstellung. Jede Vorstellung wiederum ist entweder Sache der Vernunft oder der Wahrnehmung. (Aristoteles 2015: 173)

Mit den ‚Archetypen der Wandlung‘ vertritt Carl Gustav Jung ein sehr ähnliches Konzept, in dem er emotional konnotierte, symbolisch verschlüsselte innere Vorstellungen als leitmotivisch für die Handlungen eines Individuums betrachtet. (vgl. Kap. II.2.3) Während pessimistisch behaftete Archetypen demnach das Scheitern von Handlungen erklären und sogar verursachen können, unterstützt ein zuversichtliches Narrativ im Rahmen eines realistischen Selbstbildes den Versuch, diese umzusetzen, und deren Gelingen. Weitere zeitgenössische Ansätze in Psychoanalyse, Traumaforschung, Psychosomatik und Neurobiologie¹²⁸ übernehmen ebenfalls eine solche Vorstellung. Überträgt man diese Konzepte auf den Bachtin’schen Chronotopos, so beschreibt Freude im weitesten Sinne eine Konstellation, die zu andauerndem konstruktivem Handeln befähigt, da Zuversicht, Mut, Neugierde und ‚Streben‘ sich wechselseitig ermöglichen und verstärken.

Positive Gefühlslagen können von sehr unterschiedlicher Ausprägung sein. In dem Eingangszitat wird deutlich, dass Aristoteles ‚Zuversicht‘ als ‚Angstfreiheit‘ versteht. Auf einen ähnlichen Zustand innerer Ruhe und selbstbewussten Vertrauens auf die eigene Handlungsfähigkeit wurde bereits im Rahmen der Gefühls-synästhesie eingegangen. (vgl. Kap. III.1.2) Dieser entspricht außerdem der in der Meditation angestrebten inneren Ruhe durch Abkoppelung vom Geschehen der Außenwelt. Völlig anders ist dagegen die aufgewühlte Gefühlslage beim Lachen. Aristoteles erkennt das Lachen ebenfalls als sehr wichtig an und bezeichnet es in *De partibus animalium* (4. Jh. v. Chr.) sogar als ein *proprium* des Menschen, d.h. als charakteristischen Bestandteil von dessen Wesen. (vgl. Schnepf 2012: 223) Die positive Bewertung von Lachen und Heiterkeit betrifft weite Bereiche des antiken Denkens in Philosophie, Literatur und Medizin. Im Mittelalter erfolgt jedoch eine drastische Umbewertung; Lachen wird mit dem Teufel assoziiert und Heiterkeit als moralisch suspekt betrachtet. Als zusätzliche Argumentationsgrundlage wurde hierfür die Darstellung im Lentulus-Brief herangezogen, wonach Jesus nie gelacht habe. (vgl. ebd.)

Mit der europäischen Renaissance wird das Lachen unter Rückbesinnung auf die Antike in den kulturellen Kanon reintegriert. In *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennansa* (1965) rekonstruiert Michail Bachtin diese Entwicklung. Direkt an der Schwelle zwischen Mittelalter und Renaissance bietet François Rabelais’ Riesen-Pentalogie (1493/94–1553) dafür vielfältiges Material mit großem Einfluss auf unterschiedliche literarische Traditionen. In diesem Kontext greift er historisches Material und Apokryphen wie den *Hippokrates-Roman* auf.

Это ренессансная теория смеха строилась почти исключительно на античных источниках. [...] Роль Гиппократа как своего рода теоретика смеха в ту эпоху была очень значительна. При этом опирались не только на его замечания в

128 Vgl. dazu z.B. die Arbeit des Neurobiologen Gerald Hüther *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern* (2004), wo er die Wechselwirkungen zwischen Erfahrungen, inneren Bildern, Selbstbild, Hirnentwicklung und Handeln diskutiert. (vgl. Hüther 2015)

medizinischen Traktaten über die Wichtigkeit des fröhlichen und fröhlichen Gemütszustands des Arztes und der Kranken für den Kampf gegen Krankheiten, sondern auch in dem so genannten ‚Hippokratikerroman‘. Dies ist ein Briefwechsel, der dem ‚Hippokratiker Sammelband‘ beigelegt ist, der die Korrespondenz des Hippokrates (apokryphisch, natürlich) über die ‚Wahnsinn‘ Demokrits, die sich im Lachen ausdrückt, enthält. In dem ‚Hippokratikerroman‘ ist das Lachen des Demokrits ein philosophischer, weltanschaulicher Charakter und hat als Gegenstand der menschlichen Existenz und alle leeren menschlichen Ängste und Hoffnungen, die mit den Göttern und dem Leben verbunden sind. Demokrit begründet hier das Lachen als ein ganzes Weltverständnis, das eine gewisse geistige Einstellung des erwachten und erwachten Menschen, die Hippokratiker am Ende der Welt mit ihm übereinstimmt. (Bachtin 2010: 79)

Die humoristische Handlung dieses fiktionalen Briefwechsels steht in direktem Bezug zu den historischen Vorbildern. Dass Demokrit Hippokrates am Ende davon überzeugen kann, dass es sich bei seinem Lachen nicht um Wahnsinn, sondern um eine ganzheitliche und reife Weltanschauung handelt, stimmt mit der hippokratischen Medizin überein, die der Heiterkeit von Arzt und Patient einen wichtigen Anteil am Behandlungserfolg zuschreibt. Im Gegensatz zu gefühlfeindlichen Zeitgenossen liegt das von ihm vertretene Ideal in der Mäßigung von Emotionen, nicht in ihrer Unterdrückung. (vgl. Gill 2012: 114)

Die anfängliche Diagnose überbordender Fröhlichkeit als ‚Wahnsinn‘ ist im selben historischen Kontext dennoch nicht aus der Luft gegriffen. In der antiken Lehre von den Körpersäften wird die ‚Heiterkeit‘ durch das Blut repräsentiert, und ein Überschuss ebendieses Körpersafts führt nach Hippokrates’ Auffassung zu ‚Einfalt‘ und ‚Torheit‘. (vgl. ebd. 106) Darüber hinaus lässt sich sogar eine Verbindung dieser ‚übermäßigen Heiterkeit‘ zur modernen Diagnostik knüpfen, nämlich anhand der Manie. Die ansonsten positive Erregung führt bei unangemessen starkem und anhaltendem Auftreten zu Realitätsverlust, inadäquater Selbsteinschätzung und Störungen der grundlegenden vitalen Funktionen.

Die Stimmung ist situationsinadäquat gehoben und kann zwischen sorgloser Heiterkeit und fast unkontrollierbarer Erregung schwanken. Die gehobene Stimmung ist mit vermehrtem Antrieb verbunden und führt zu Überaktivität, Rededrang und verminderte[m] Schlafbedürfnis. Übliche soziale Hemmungen gehen verloren, die Aufmerksamkeit kann nicht mehr aufrechterhalten werden, stattdessen kommt es oft zu starker Ablenkbarkeit. Die Selbsteinschätzung ist aufgeblasen, Größenideen oder maßloser Optimismus werden frei geäußert. [...] Die betreffende Person kann überspannte und undurchführbare Projekte beginnen, leichtsinnig Geld ausgeben oder bei völlig unpassender Gelegenheit aggressiv, verliebt oder scherzhaft werden. (ICD-10 2015: 162)

Das Krankheitsbild der Manie erklärt die medizinischen Bedenken gegen übermäßige Fröhlichkeit. Die positive, heilende Wirkung von Lachen ist ebenfalls medizinisch belegt und sie bestimmt das zeitgenössische sowie bereits das antike Denken stärker als die Befürchtung eines ‚Blutüberschusses‘. Hippokrates’ Nachfolger beschränken sich auf diesen Aspekt und charakterisieren ‚Sanguiniker‘ ohne pathologische Komponente als fröhlich und ausgeglichen. (vgl. Gill 2012: 106)

Welche physiologischen Komponenten am Lachen beteiligt sind, wird etwa im folgenden Zitat aus Ciceros *De oratore* (55 v. Chr.) deutlich, der sich dabei auf Demokrit beruft.

[W]as das Lachen an und für sich ist, wie es erregt wird, wo es sitzt, wie es entsteht und so plötzlich hervorbricht, daß wir, auch wenn wir den Wunsch haben, nicht an uns halten können, und wie es zugleich den Körper, den Mund, die Adern, die Augen, die Miene ergreift, so mag Demokrit sich darum kümmern. (Cicero 1976: 235)

Darüber hinaus verdeutlicht die Textstelle die Unkontrollierbarkeit von Lachen sowie den darin verankerten engen Zusammenhang zwischen Körper und Psyche. Die Erkenntnis, dass Lachen und Heiterkeit in kausaler Wechselwirkung stehen, reicht bis in die Antike zurück. Mit dem wiedererwachten Interesse an diesem Phänomen wird es im spanischen Humanismus in der Argumentation gegen die strenge Trennung zwischen rationalen und affektbestimmten Handlungsantrieben bei einigen antiken Denkern (wie Platon und Aristoteles) aufgegriffen.

[D]as Lachen [...] [können] zwei unterschiedliche Arten der Heiterkeit anzeigen [...] (nämlich *gaudium* und *delectatio*), zwei Typen von Streben (*appetitus*) zuzurechnen sei, weil *delectatio* dem sinnlichen Streben entspringe, *gaudium* aber mit einem freien Willen höhere intellektuelle Kompetenzen voraussetze. Lachen wird [im spanischen Humanismus] [...] als möglicher Einwand gegen die Einteilung in intellektives und sinnliches Streben Thema, weil es als einheitliches Phänomen gängige Einteilungen zu unterlaufen scheint [...]. (Schnepf 2012: 229)

Von diesem psychosomatischen Blickwinkel abgeleitet, entstehen hier Charaktertypologien in starker Übereinstimmung mit den von den Körpersäften abgeleiteten antiken Vorbildern. Traurigkeit schärfe den Verstand, während Heiterkeit die rationale Denkfähigkeit beeinträchtigt. (vgl. ebd. 230) Zum Teil wird diese antike und humanistische Typologie durch die moderne Psychologie bestätigt. Zahlreiche Einzelergebnisse belegen etwa, dass positive Stimmung die globale Situationswahrnehmung fördert, während Angst, Wut oder Traurigkeit zu einer verstärkten Wahrnehmung von potenziell gefährlichen Details führen. Ob dies nun als ‚Schärfung des Verstandes‘ zu verstehen ist, bleibt fraglich, denn nicht selten wird dabei die tatsächliche Gefahr überschätzt. (vgl. Schmidt-Atzert 2014: 240–245) Von ihrer Validität unabhängig fallen sowohl Selbsteinschätzungen als auch Fremdeinschätzungen bei heiterer Gefühlslage positiver aus als in schlecht gelauntem Zustand. (vgl. ebd. 252f.) Entsprechend tendieren positiv gestimmte Menschen stärker zu prosozialem Verhalten als negativ gestimmte. (vgl. ebd. 224f.)

Diese Unterschiede in Wahrnehmung und Verhalten bieten sich für eine Rückbindung an Bachtins Analyse des heiteren Lachens an, in der dieser zwei ‚völlig unterschiedliche Weltansichten‘ des lachenden und des ernsthaften Menschen proklamiert, die komplementäre Erkenntnisbereiche eröffnen. So betont Bachtin, dass gewisse Seiten der Welt ausschließlich dem lachenden Blickwinkel zugänglich seien. In Einklang mit den zitierten psychologischen Studien hebt er die Stärken dieser

lachenden Weltansicht deutlich als eine ganzheitlichere Perspektive hervor, aus der heraus die Welt, die Menschheitsgeschichte und der Mensch als Einzelner besser überblickt und verstanden werden können.

[С]мех имеет глубокое миросозерцательное значение, это одна из существеннейших форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более), существенно, чем *серьезность*; поэтому смех так же допустим в большой литературе (притом ставящей универсальные проблемы), как и серьезность; какие-то очень существенные стороны мира доступны только смеху. (Bachtin 2010: 78)

Gerade am Kontinuum Freude, Heiterkeit und Lebensglück wird deutlich, dass Menschen Emotionen verschieden erleben. In Abhängigkeit von der Person können freudige Erregtheit, Weltzugewandtheit oder innere Ruhe und gelassene Abgrenzung als angenehm empfunden werden. Obwohl sich bei Aristoteles dieses ganze Spektrum wiederfindet, zeigen andere Philosophen hier deutlich unterschiedliche Präferenzen. Während Bachtin sich für das Lachen ausspricht, sieht Arthur Schopenhauer den Zustand der Emotionslosigkeit und Gelassenheit als höchstes ethisches Ziel an. Der Mensch solle dadurch das ‚Mitleiden‘ mit den Übeln der Menschheitsgeschichte überwinden. Wie Dieter Birnbacher und Oliver Hallich auf der Basis autobiografischen Materials annehmen, scheint dieses Ideal der inneren Ruhe auf dem Abgrenzungsbedürfnis des besonders emotionalen und nur allzuleicht von den unterschiedlichsten Emotionen ergriffenen Philosophen zu resultieren. (vgl. Birnbacher 2012: 481f.)

2.1.4 Angst, Scham und Ekel

Furcht sei definiert als eine gewisse Art von Kummer und Beunruhigung auf Grund der Vorstellungen eines bevorstehenden verderblichen oder schmerzhaften Übels. (Aristoteles 2010: 89f.)

Scham sei definiert als eine gewisse Art von Kummer und Beunruhigung über solche Übel, die offensichtlich zum Verlust des guten Rufes führen, seien diese nun gegenwärtige, vergangene oder zukünftige Übel [...]. (ebd. 94)

Von offensichtlichen Zusammenhängen zwischen ‚Angst‘ und ‚Scham‘ zeugen schon Aristoteles‘ Definitionen in der *Rhetorik* (340–335 v. Chr.), in denen er beide ‚als eine gewisse Art von Kummer und Beunruhigung‘ festlegt. Eine weitere Übereinstimmung liegt darin, dass er beide als subjektiv charakterisiert. Der Unterschied besteht in der Ursache dieses Gefühls. Wird es durch die Befürchtung einer vitalen

Schädigung des Individuums ausgelöst, handelt es sich um ‚Angst‘, bei der Befürchtung einer Gefährdung seines sozialen Stellenwerts um ‚Scham‘¹²⁹.

Die „Disposition derer, die sich fürchten“ (ebd. 92) wird von Aristoteles außerdem als ‚Gegenteil der Zuversicht‘ beschrieben, was insbesondere deren unterschiedliche Dynamik vor Augen führt. Während Zuversicht als kontinuierlicher Handlungsantrieb herausgestellt wurde (vgl. Kap. III.2.1.3), hat Angst lähmenden Charakter und löst eine Vermeidungsreaktion aus.

[S]omatische Angstäquivalente [...] [sind] z.B. Störungen der Herztätigkeit, der Atmung, Schweißausbrüche, Zittern und Schütteln, Anfälle von Heißhunger, anfallsartige Durchfälle und weitere. Zu erwähnen sind ferner Schwindelphänomene, die bis zur Ohnmacht gehen können. Häufig hyperventiliert der Patient, ohne dass ihm dies selbst bewusst ist – dabei treten Parästhesien auf, die dann ihrerseits zum Anlass intensiver Ängste werden können. (Bassler 2014: 82)

Die Symptome zeigen, dass Angst physiologisch in der Aktivierung des Sympathikus verankert ist, wobei im Extremfall auch der Parasympathikus überaktiviert werden kann, was zu Bewusstlosigkeit führt. (vgl. Kap. III.1.1.6) Deutlich wird zudem, dass Angst in enger Wechselwirkung zwischen gedanklichen und körperlichen Prozessen entsteht und reguliert wird. Überstarke Angst, wie sie für Panikattacken charakteristisch ist, kann zu Kontrollverlust führen, d.h. zu Ohnmacht oder zu situationsunangemessener Flucht.

Wie bei anderen Angsterkrankungen variieren die Symptome von Person zu Person, typisch ist aber der plötzliche Beginn mit Herzklopfen, Brustschmerz, Erstickungsgefühlen, Schwindel und Entfremdungsgefühlen (Depersonalisation [Unwirklichkeitserleben des Selbst] oder Derealisation [Unwirklichkeitserleben der Umgebung]). Fast stets entsteht dann sekundär auch Furcht zu sterben, vor Kontrollverlust oder Angst, wahnsinnig zu werden. Die einzelnen Anfälle dauern meistens nur Minuten, manchmal auch länger. [...] Patienten erleben in einer Panikattacke häufig ein Crescendo der Angst und der vegetativen Symptome, was zu einem meist fluchtartigen Verlassen des Ortes führt. (ICD-10 2015: 196f.)

Freuds Definition der Angstneurose stimmt hiermit überein, da auch er von einer verallgemeinerten ängstlichen Erwartungshaltung des Patienten ausgeht, die auf die tatsächlichen Ereignisse projiziert wird und diese häufig überinterpretiert.

Kernsymptom der Neurose [...] [ist], daß hier ein Quantum Angst frei flottierend vorhanden ist, welches bei der Erwartung die Auswahl der Vorstellungen beherrscht und jederzeit bereit ist, sich mit irgend einem passenden Vorstellungsinhalt zu verbinden [...]. (Freud 1895: 318)

129 Zu spezifischen kulturgeschichtlichen Entwicklungen der Scham als gesellschaftlich geprägtes Phänomen vgl. Burkhart 2006.

Phobien und nicht an konkrete äußere Auslöser gebundene Angststörungen werden diagnostisch zusammengefasst. Der Bezug zwischen ihnen besteht darin, dass auch bei Panikattacken spezifische Angstsituationen erlernt werden und daher beide eine ähnliche Behandlung erfordern. Ein enger Zusammenhang zwischen Angst und Scham wird von psychoanalytischer Seite insbesondere für soziale Phobien angenommen. Neben der mit Aristoteles aufgezeigten ähnlichen emotionalen Befindlichkeit wird hier angenommen, dass soziale Ängste aus Schamerlebnissen entstehen, wenn die betroffene Person einer Situation von persönlicher Entwertung und Hilflosigkeit völlig ausgeliefert ist.

[Die Entwicklung sozialer Phobien] steht in enger Beziehung zu Scham. Wurmser (1981, 1986) führt den Schamaffekt vor allem auf konkrete Beschämungserlebnisse zurück, wobei das Kind, das ein von seinen Eltern missbilligtes Verhalten zeigt, von ihnen als ganze Person, z.B. durch erniedrigenden, entwertenden Spott bloßgestellt wird. Diese Angst vor Bloßstellung durch andere ist ein Kernproblem vieler sozio-phober Patienten, die häufig schon in ihrer frühen Jugend (z.B. Schule) diesbezüglich auffällig wurden. (Bassler 2014: 86)

Ganz in diesem Sinne wurde die Erzeugung von Scham als traditionelle Erziehungsmethode eingesetzt, um durch diesen Mechanismus unterschwelliger Angst ein angepasstes Verhalten zu erreichen. Auf ähnliche Weise nimmt Thomas Hobbes in *Leviathan* (1651) beständige Angst als notwendige Grundbefindlichkeit des Menschen an, durch die allein die Befolgung gesellschaftlicher Regeln gesichert werden könne. Zur langfristigen Aufrechterhaltung des menschlichen Strebens betrachtet er sie darüber hinaus als ebenso wichtig wie das kurzfristige Objektbegehren.

Ständigen Erfolg im Erlangen der Dinge, die man von Zeit zu Zeit begehrt [*desireth*], das heißt ständiges Wohlergehen [*prospering*], nennt man Glückseligkeit [*Felicity*]. Ich meine dabei die Glückseligkeit in diesem Leben. Denn solange wir hienieden leben, gibt es so etwas wie beständigen Seelenfrieden [*perpetuall Tranquillity*] nicht, da das Leben nichts anderes als Bewegung [*Motion*] ist und deshalb nie ohne Verlangen und Furcht [*Desire nor Feare*] sein kann, ebenso wenig wie ohne Empfindung [*Sense*]. (Hobbes 1984: 48)

Im Existenzialismus wird das Gefühl der Angst in einem breiteren Diskurs zentral. Es wird hier weder als Kontrollmechanismus noch als Antrieb verstanden, sondern dient der beschreibenden Veranschaulichung menschlicher Entfremdungsgefühle.

Für Heidegger ist die Angst eine Grundbefindlichkeit, die durch das Wahrnehmen und das daraus resultierende Bewusstsein der Endlichkeit und Nichtigkeit des Daseins motiviert ist. Philosophisch ist daraus ein Konzept von ‚Angst‘ entstanden, das diese als etwas beschreibt, das primär durch das Existieren in der Welt motiviert ist und nicht durch – dem Menschen externe – innerweltliche Faktoren.¹³⁰ (Ebert 2011: 10)

130 Vgl. Heidegger 1986.

Während positive Gefühle dem Menschen den Zugang zur Welt ermöglichen, konfrontieren negative ihn mit seinem In-die-Welt-geworfen-Sein. (vgl. Merker 2012: 646) Heidegger differenziert hierfür die Stimmung der ‚Angst‘ von der auf konkrete Anlässe bezogenen Emotion der ‚Furcht‘. Wenngleich unspezifischer Natur, wird diese existenzielle Angst bei Martin Heidegger insbesondere als Erfahrung der sozialen und gesellschaftlichen Abgeschnittenheit deutlich, ein Zustand, den man psychoanalytisch als ‚Objektverlust‘ bezeichnen würde.

Als Sich-Ängstigende machen wir, im Gegensatz zur Furcht und anderen Emotionen, die Erfahrung, dass das einzelne innerweltlich Seiende und die öffentlichen Bedeutsamkeiten – Normen, Regeln, Rituale, Moden, Prioritäten, Institutionen, Zuhandenheiten – ihre ‚Vertrautheit‘ und persönliche Bedeutung für uns verloren haben. Eine solche Situation des ‚Unzuhause‘, in der uns nichts Innerweltliches mehr betrifft und ergreift, uns nichts mehr etwas sagt und bedeutet, uns nichts mehr etwas angeht und berührt, nennt Heidegger ‚Vereinzelung‘. Vereinzelung ist die erlebte Diskrepanz von öffentlicher Bedeutsamkeit und existenzieller Gleichgültigkeit. (Merker 2012: 650)

Die existenzialistische Befindlichkeit des Objektverlusts wird bereits früher von Søren Kierkegaard, z.B. in *Entweder/oder* (1834), vermehrt thematisiert. Vergleichbar ist sie in der hier vorliegenden Verbindung mit Melancholie auch mit dem ‚Mischgefühl‘ der Depression. (vgl. Kap. III.2.1.2)

Meine Seele ist so schwer, da kein Gedanke mehr sie zu tragen vermag, kein Flügel-schlag mehr sie aufheben kann in den Äther. Bewegt sie sich, so streicht sie lediglich dicht über den Boden hin, gleich dem tiefen Flug der Vögel, wenn ein Gewitter in der Luft ist. Über meinem Wesen brütet eine Beklommenheit, eine Angst, welche ein Erdbeben ahnt. (Kierkegaard 1911: 26)

Trotz deutlicher Ähnlichkeiten betonen die Autoren unterschiedliche Dimensionen der existenziellen Angst, da Kierkegaard stärker auf das Gefühl der Angst und die allgemeine Antriebslosigkeit eingeht, wohingegen Heidegger die Weltentfremdung ins Zentrum rückt und u.a. aufzeigen möchte, dass diese, wenngleich als Angst erlebt, auch ‚Freiheit‘ bedeutet. Umgekehrt zu Heidegger konstatiert Jean-Paul Sartre in *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939) das Überhandnehmen der Objektwelt und damit die Unfreiheit des Menschen.

Le monde magique se dessine, rend forme, puis se resserre sur la conscience et l'étreint: elle ne peut pas vouloir y échapper, elle peut chercher à fuir l'objet magique, mais le fuir, c'est lui donner une réalité magique plus forte encore. Et ce caractère même de *captivité*, la conscience ne le réalise pas en elle-même, elle le saisit sur les objets, les objets sont captivants, enchaînants, ils se sont emparés de la conscience. La libération doit venir d'une réflexion purifiante ou d'une disparition totale de la situation ému-vante. (Sartre 1965: 55)

Im Zentrum steht – wie bei Kierkegaard und Heidegger – die innere Befindlichkeit, die Sartre als irrational erkennt, während er zugleich die Schwierigkeit aufzeigt, sich

von dieser alles dominierenden ‚magischen Realität‘ der Gefühlswelt zu lösen. Der von ihm aufgezeigte aktive Weg der Befreiung, die Reflexion, ist auch jener, den die Psychoanalyse als Antwort auf die existenzialistische Philosophie einschlägt. Neben der existenziellen Angst befasst Sartre sich prominent mit den ihr verwandten Empfindungen ‚Scham‘ und ‚Ekel‘. In *La Nausée* (1938) veranschaulicht er Ekel als irrationale ‚Angst‘ vor Objekten, die sich z.B. als ‚süßliche Übelkeit‘ äußert.

Les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas. On s'en sert, on les remet en place, on vit au milieu d'eux: ils sont utiles, rien de plus. Et moi, ils me touchent, c'est insupportable. J'ai peur d'entrer en contact avec eux tout comme s'ils étaient des bêtes vivantes. Maintenant je vois; je me rappelle mieux ce que j'ai senti. L'autre jour, au bord de la mer, quand je tenais ce galet. C'était une espèce d'écœurement douceâtre. Que c'était donc désagréable! Et cela venait du galet, j'en suis sûr, cela passait du galet dans mes mains. Oui, c'est cela, c'est bien cela: une sorte de nausée dans mes mains. (Sartre 1981: 16)

Der Definition von Aristoteles entsprechend, versteht Sartre die ‚Scham‘ demgegenüber als soziales Gefühl der Angst vor oder aufgrund von Bloßstellung. Neben der konkreten situationsbezogenen Reaktion auf Nacktheit oder Bloßstellung vor anderen Menschen sieht er die Scham in *L'être et le néant* (1943) außerdem als Komponente der existenziellen Angst, des ‚In-die-Welt-gefallen-Seins‘.

La honte est sentiment de chute originelle, non du fait que j'aurais commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis ‚tombé‘ dans le monde, au milieu des choses, et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour être ce que je suis. La pudeur et, en particulier, la crainte d'être surprise en état de nudité ne sont qu'une spécification symbolique de la honte originelle: le corps symbolise ici notre objectivité sans défense. Se vêtir, c'est dissimuler son objectivité, c'est réclamer le droit de voir sans être vu, c'est-à-dire d'être pur sujet. (Sartre 1943: 328)

Dieser Gedanke erinnert an die Konstellation der biblischen Urszene in der Genesis, wo Scham durch die Erkenntnis der ‚Nacktheit‘ ausgelöst wird, unter Berücksichtigung der Vertreibung aus dem Paradies jedoch zugleich für die Erkenntnis des Menschseins *an sich* steht, der Schutzlosigkeit, Abhängigkeit, Arbitrarität und Unfreiwilligkeit. Nicht nur bei Sartre, sondern auch in der Psychoanalyse wird eine solche Auslegung gewählt. In *Die Kunst des Liebens* (1956) bezieht Erich Fromm die Erfahrung von Scham bzw. Angst in der biblischen Urszene auf die Erkenntnis des ‚Abgetrenntseins‘.

Die Erfahrung dieses Abgetrenntseins erregt Angst, ja sie ist tatsächlich die Quelle aller Angst. [...] Darüber hinaus erregt es Scham und Schuldgefühle. Diese Erfahrung von Schuld und Scham im Abgetrenntsein kommt in der biblischen Geschichte von Adam und Eva zum Ausdruck. Nachdem Adam und Eva vom ‚Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen‘ gegessen haben, nachdem sie [...] sich von der ursprünglichen animalischen Harmonie mit der Natur emanzipierten [...], erkannten sie, ‚daß sie nackt waren‘ (Gen 3,7) und schämten sich. [...] *Das Bewußtsein der menschlichen Getrenntheit*

ohne die Wiedervereinigung durch die Liebe ist die Quelle der Scham. Und es ist gleichzeitig die Quelle von Schuldgefühl und Angst. (Fromm 2015: 18f.)

Diese Interpretation erinnert an Heidegger.¹³¹ Wie bei diesem stellt die Erfahrung des ‚Abgetrenntseins‘ auch bei Fromm eine existenzielle Angst des Menschen dar. Die Erfüllung des daraus resultierenden Wunsches nach Wiedervereinigung wird sowohl in der Verbindung mit einem Lebenspartner gesucht als auch in schöpferischen Tätigkeiten wie Arbeit und Kunst. Beziehungen stehen im psychoanalytischen Kontext im Mittelpunkt und die Gründe für ihr Scheitern können individuell verschieden sein. In *Grundformen der Angst* (1961) führt Fritz Riemann dieses Scheitern auf vier menschliche Grundängste zurück: Bei Angst vor Hingabe wird Bindung als Einschränkung der Selbstverwirklichung erlebt; Verlustangst mündet häufig im Versuch, den Partner ganz auf sich zu zentrieren; die Angst vor Veränderung kann ein zwanghaftes Kontrollbedürfnis von Leidenschaft auslösen; aus der Angst vor Notwendigkeit kann eine hysterische Suche nach Selbstbestätigung durch immer neue Partner resultieren. (vgl. Riemann 2013)

Wie die unterschiedlichen in diesem Kapitel diskutierten Beispiele zeigen, kann Angst sich auf Objekte ebenso wie auf soziale Konstellationen beziehen; darüber hinaus kann sie als unangenehme Grundbefindlichkeit auftreten. In allen Fällen stellt sie einen wesentlichen Grund für das Scheitern von Selbstverwirklichung und Beziehungen dar und bildet den Kern des existenzialistischen Lebensgefühls.

2.1.5 Abneigung: Aggression und Herablassung

Der Umgang mit Abneigung unterliegt deutlichen kulturellen und individuellen Unterschieden. Zwei grundlegend verschiedene Möglichkeiten können als ‚defensive Distanz‘ bzw. ‚offensive Aggression‘ beschrieben werden. Bereits in der antiken Säftelehre stehen einander der emotional distanzierte Phlegmatiker und der zu Zornausbrüchen neigende Choleriker gegenüber. In vielen Kulturen wird die Verhaltensform des Ersteren als angepasstere bevorzugt. Diesbezügliche Bewertungsunterschiede bestehen seit der Antike. Während Platon die allgemeine Zügelung von Emotionen als Ideal definiert, beschreibt Aristoteles auch den ‚Zorn‘ als positiv konnotiert. Er bezieht sich dabei nicht auf unmotivierte Aggression, sondern auf begründete emotionale Abneigung gegen Ungerechtigkeit, die konstruktiv ist, weil sie auf Wiederherstellung von Gerechtigkeit abzielt.

Zorn ist also (definiert als) ein von Schmerz begleitetes Trachten nach offenkundiger Vergeltung wegen offenkundig erfolgter Geringschätzung, die uns selbst oder einem der Unserigen von Leuten, denen dies nicht zusteht, zugefügt wurde. (Aristoteles 2010: 77f.)

131 Kierkegaard interpretiert die Urszene in der Genesis auf eigenwillige Weise anders und betrachtet die existenzielle Angst, die es zu überwinden gelte, als der Verführung vorausgehend. (vgl. Pocai 2012: 511)

Dem Empfinden von Schmerz über ein unverdientes Unglück steht in gewisser Weise und von derselben ethischen Haltung ausgehend das Empfinden von Schmerz über unverdientes Glück gegenüber. Beide Emotionen [der Entrüstung] zeugen von gutem Charakter. (ebd. 103)

Einen ähnlichen Zugang wählt später auch der Aufklärungsphilosoph Michel de Montaigne, der Zorn in seinen *Essais* (1580) anhand ausgewählter Situationen ebenfalls als konstruktive Emotion veranschaulicht. Zum Schutz von Schwächeren richtet sich der hier skizzierte Zorn etwa gegen Eltern, die ihr Kind durch Miss-handlung bestrafen.

[C]ombien de fois m'a-il prins envie, passant par nos ruës, de dresser une farce, pour venger des garçonnetz que je voyoy escorcher, assommer et meurtrir à quelque pere ou mere furieux et forcenez de colere! Vous leur voyez sortir le feu et la rage des yeux, [...] à tout une voix tranchante et esclatante, souvent contre qui ne fait que sortir de nourrisse. Et puis les voylà stropiets, eslourdis de coups; et nostre justice qui n'en fait compte, comme si ces esboitemens et eslochemens n'estoient pas des membres de nostre chose publique [...]. (Montaigne 1965: 714)

In diesem Beispiel liegt Abneigung offensichtlich auf zwei Ebenen vor: Dem durch das aggressive Handeln der Eltern ausgedrückten Gefühl steht der für Montaigne zentrale Zorn gegen deren aggressiven Akt gegenüber. Es zeigt sich also, dass der Philosoph ebenfalls mit einem an ethische Prinzipien gekoppelten Konzept von Zorn operiert und den Ausdruck destruktiver Emotionen im Sinne des Gerechtigkeitsempfindens und zum Schutz von Schwächeren für gut befindet.¹³²

Anders als Thomas Hobbes, der eine generelle Aggression aller gegen alle als gegeben annimmt, und der daraus resultierenden allgegenwärtigen Grundbefindlichkeit der Angst eine wichtige Funktion als Handlungsantrieb und für die Einhaltung gesellschaftlicher Regeln zuspricht (vgl. Kap. III.2.1.4), beschreibt Montaigne einen kurzfristig auffallenden Zorn, der sich ohne allgemeine Normierung gegen eine situationsabhängige, subjektiv empfundene Ungerechtigkeit wendet. Der von ihm in diesem ersten Beispiel konzeptualisierte Zorn ist ein auf Empathie beruhender, altruistischer. Montaigne befindet jedoch nicht nur den Zorn zum Schutz anderer, sondern auch jenen zum Selbstschutz für gut und erklärt das Ausbleiben eines solchen als fahrlässige und verwerfliche Aggression gegen das Selbst. Er misst dieser Emotion einen so wichtigen Stellenwert bei, dass er sogar einen subjektiven Interpretationsspielraum über die Angemessenheit impulsiven Verhaltens zugesteht.

Anhand der Ursachen unterscheidet die biologische Psychologie verschiedene Arten von Aggression, die entweder aus Konkurrenzverhältnissen um Nahrung oder Sexualpartner resultiert, der Verteidigung dient, als Reaktion auf Frustration auftritt oder mit der rücksichtslosen Verfolgung eines Ziels einhergeht. Unterschiedliche Hormonsysteme sind an der Regulation aggressiven Verhaltens beteiligt, primär wird dieses dennoch durch Sozialisation erlernt. Dies zeigt sich u.a. an

132 Dazu ausführlich siehe: Wild 2012.

der Wahl unterschiedlicher Verhaltensweisen bei ähnlicher Aktivierung. So treten etwa impulsives, aggressives und suizidales Verhalten gleichermaßen häufig in Zusammenhang mit einer Reduktion der synaptischen Aktivierung von Serotonin auf. In diesem Rahmen werden zudem Persönlichkeitsunterschiede im Bereich der Empathie deutlich, denn antisoziales Verhalten wird interindividuell unterschiedlich stark von Schuldgefühlen begleitet. (vgl. Birbaumer 2010: 740–743) Im Extremfall von Soziopathie zeigt sich keine diesbezügliche Reaktion. Darüber hinaus verdeutlicht dieses Beispiel die Zusammenhänge zwischen Aggression, geringer Empathie, Umgang mit niedriger Aktivierung, geringem Angstepfinden, sozialem Bindungsverhalten und vermindertem Schuldempfinden.

Soziopathen sind Personen, die wiederholt antisoziale aggressive Akte begehen, ohne durch Strafe oder negative Konsequenzen beeindruckbar zu sein. Sie zeigen *weder Reue noch Schuld* nach antisozialen Aktivitäten, überblicken aber intellektuell sowohl die Tat als auch ihre Konsequenzen [...]: durchschnittliche bis überdurchschnittliche Intelligenz; lernt schlecht, wenn Strafreize verwendet werden (passives Vermeiden), dagegen lernt er normal bei Geld- oder Verstärkerentzug als negative Verstärker; weist geringe Toleranz gegenüber *Verzögerung von positiven Verstärkern* auf – meist durch Impulsivität bedingt –, erträgt Langeweile und Monotonie schlecht, sucht Erregung (*Sensations-Suche*); [...] wenig bis keine antizipatorische Angst; plant kaum länger voraus; ist unzuverlässig, verantwortungslos; hat selten anhaltende enge Partnerbindungen und Freundschaften; häufige aggressive bis kriminelle Angriffe auf andere [...]; zeigt nach antisozialen Akten wenig oder keine Reue. (ebd. 745)

Hinsichtlich der Dynamik von aggressivem Verhalten in Wechselwirkung mit emotionalem Empfinden werden in der Psychologie nach wie vor unterschiedliche Standpunkte vertreten. Zwei Gegenpole bestehen zwischen der Katharsis-Theorie, die der Annahme folgt, dass das Ausleben destruktiver Emotionen zu deren Abklingen führt, und der konträren Annahme, dass aggressives Verhalten destruktive Emotionen noch verstärkt. (vgl. Amelang 2006: 385) Die in der heutigen Psychologie hauptsächlich auf direkte oder indirekte Aggression bezogene Katharsis-Theorie geht auf Aristoteles' *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) zurück, wo der Tragödie eine reinigende Wirkung zugeschrieben wird, da die Zuseher Jammern und Schaudern gemeinsam mit den dargestellten Charakteren gleichsam am eigenen Leib durchleben.

Die Tragödie ist die Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung [...] die Jammern und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. (Aristoteles 2001: 19)

Plausibler erscheint zumindest in Hinblick auf Aggression dennoch die gegenteilige Annahme, dass antisoziales Handeln bzw. das Beobachten eines solchen destruktive Gefühle häufig verstärkt. (vgl. Amelang 2006: 388–390)

Eine dualistische Verortung destruktiver Antriebe als Gegenkraft zu den konstruktiven ist bei Empedokles unter den Bezeichnungen ‚Liebe‘ und ‚Streit‘ besonders deutlich. (vgl. Kap. I.1.1) Ähnliche Konstrukte werden auch später häufig

gewählt. So stehen einander etwa in Freuds psychoanalytischer Triebtheorie der von der Liebe geleitete Lebenstrieb Eros und der aggressive Todestrieb Thanatos gegenüber.

Hier [in *Jenseits des Lustprinzips* (1920)] schildert Freud die Aggression als Ausdruck des Todestriebes, als zur primären Ausstattung des Menschen gehörenden Trieb. Es ist eine destruktive Kraft, die im Zusammenhang steht mit den Phänomenen des Hasses, des Masochismus, der Selbstzerstörung und der primären Feindseligkeit der Menschen gegeneinander und gegen die Kultur (Freud 1930a). Dem Eros, dem mit Libido arbeitenden Lebenstrieb, stellt Freud den Thanatos, den Todestrieb, gegenüber, dessen Energie die Aggression bilde. Der Todestrieb wird als eine Kraft geschildert, welche ‚die Rückkehr zu einem früheren Zustand anstrebt‘, nämlich zum ‚Zustand der anorganischen Stabilität‘ (Freud 1940a). (Rauchfleisch 2004: 46)

Ähnlich wie in den zuvor behandelten Kontexten entwerfen Freuds Beispiele ein Spektrum destruktiver Gefühle, die sich gegen andere oder gegen das Selbst richten können. Neben ähnlichen Typologien erfolgt im psychoanalytischen Kontext insbesondere eine Auseinandersetzung mit Abwehrmechanismen. Aggression stellt hier nur eine von vielen im Sozialisationsverlauf erworbenen Möglichkeiten dar, mit Abneigung umzugehen.

Anna Freud (1936) [hier: 1974] verweist auf die Dominanz spezifischer Abwehrmechanismen in einer Entwicklungsreihe: Projektion und Introjektion setzen die Unterscheidung von Selbst und Objekt voraus. Regression, Verkehrung ins Gegenteil und Wendung gegen die eigene Person setzen die Wahrnehmung des Konfliktes zwischen Triebimpulsen und der Notwendigkeit seiner Hemmung voraus. Die Fähigkeit der Sublimierung am Ende dieser Entwicklungsreihe setzt die Anerkennung höherer sozialer Werte im Ich voraus. (Ehlers 2014: 15)

Im Allgemeinen werden psychotische, unreife, neurotische und reife Formen der Abwehr unterschieden. Projektionen oder verzerrte Wahrnehmung bilden im ersten Fall die Grundlage für die Realitätsverleugnung. Ähnliche Mechanismen kommen auch bei einigen Formen der unreifen Abwehr zum Tragen, wo das Subjekt ihnen häufig mit (auto-)aggressivem Verhalten begegnet. Verdrängung, Intellektualisierung und ähnliche Vermeidungsstrategien werden als neurotische Abwehr zusammengefasst. Reife Abwehr schließlich umfasst, wie etwa Altruismus, Humor und Sublimierung als (Denk-)Strategien, mithilfe derer das Subjekt in schwierigen Situationen konstruktiv handlungsfähig bleibt. (vgl. ebd. 19–22) Wie die Beispiele zeigen, kann Abneigung sehr unterschiedlich ausgedrückt und empfunden werden. Persönlichkeitsmerkmale wie Emotionalität, Empathie, Ängstlichkeit, Mut, Werte und Reife stellen Variablen dar, welche die Wahl unterschiedlicher Formen der Abwehr mitbestimmen.

2.2 Gefühle als Handlungsantrieb: Charaktertypologien und psychische Störungen

Wie bereits an Platons Gleichnis über den Seelenwagen deutlich wurde, werden Gefühle bereits in der Antike als Handlungsantriebe verstanden. Ähnliche Konzepte entwickeln sich in der hippokratischen Humoralpathologie etwa zeitgleich aus medizinischer Perspektive und werden in Galens Weiterführung noch stärker mit Platons philosophischen Kategorien verbunden. Lange Zeit, d.h. noch im Mittelalter, waren diese Theorien sehr einflussreich und bildeten, sozusagen als Psychologie jener Zeit, die Grundlage für die Temperamentenlehre.

Galens These [...] besteht darin, dass Vernunft, Mut und Begehren verschiedene unabhängige Quellen der Motivation sind, die den drei großen organischen Systemen, die auf Gehirn, Herz und Leber basieren, entsprechen. Galen legt [...] großen Wert auf Platons Argumente [...] die davon handeln, dass Vernunft, Mut und Begehren unabhängige Motivationsquellen sind, die potenziell miteinander in Konflikt stehen können. (Gill 2012: 112f.)

In der Temperamentenlehre werden die auf Körperflüssigkeiten zurückgeführten Antriebe nicht als konkurrierend beschrieben, sondern als Begründung für Charaktertypen herangezogen: den fröhlichen, ausgeglichenen, aktiven Sanguiniker (der bei Hippokrates als einfältig und dumm galt), den lieblosen, gereizten Choleriker (bei Hippokrates scharfsinnig und intelligent), den ängstlichen, schüchternen und deprimierten Melancholiker (bei Hippokrates beständig und charakterfest) und den passiven, schwerfälligen Phlegmatiker (dem Hippokrates keine Persönlichkeitseigenschaft zuschreibt). (vgl. ebd. 106) Genussstreben, Wut, Melancholie und reduziertes Gefühlserleben werden so als diesem Modell zugrundeliegende Gefühlsantriebe erkennbar. Wie für Typologien üblich, werden anhand dieser Charaktere Extremvarianten skizziert, die in unterschiedlicher Kombination und Stärke vorliegen können. Solche Konzeptualisierungen finden insbesondere in der literarischen Tradition ihren Niederschlag.

Ebenfalls seit der Antike werden weitaus detailreichere literarische Charaktertypologien entworfen, um Verhaltensweisen und deren emotionale Hintergründe zu beschreiben. La Bruyère übersetzt im 17. Jh. Theophrasts Charakterlehre (4.-3. Jh. v. Chr.) aus dem Griechischen (*Les Caractères de Théophraste*), in der dieser Typen, wie u.a. den ‚Geizigen‘, den ‚Schmeichler‘ und den ‚Aufschneider‘ skizziert. Mit seiner noch umfangreicheren eigenen Typologie *Les Caractères* (1688–1694) schließt La Bruyère dem eine Fortsetzung an, in der er sowohl auf die literarische Tradition und berühmte Figuren von Autoren wie Ronsard, Racine, Balzac u.a. eingeht, als auch, mit gesellschaftskritischem Blick, auf Lebensumstände und Institutionen (z.B. auf das ‚Vermögen‘, die ‚Stadt‘ und den ‚Hof‘), auf die er gewisse Verhaltensweisen zurückführt. (vgl. Bruyère 1951) Implizit sind solche Charakterportraits außerdem in den groß angelegten Gesellschaftspanoramen der französischen Realisten des 19. Jh. – wie Honoré de Balzacs *Comédie humaine* und

Émile Zolas *Rougeons-Macquarts* – zentral, wo Handlungen ebenfalls sehr konkret durch Charakterzüge und die Gegebenheiten spezifischer Milieus motiviert sind.

Aus heutiger Perspektive werden Emotionen besonders im psychoanalytischen und psychopathologischen Bereich als Handlungsantriebe beleuchtet. Mit ähnlicher Logik wie früher in der Humoralpathologie liegt hier der Fokus auf den Gründen für das Verfehlen von Handlungen. Manie, Depression und Neurose können beispielhaft illustrieren, wie unterschiedliche Formen emotionalen Ungleichgewichts zur Handlungsunfähigkeit führen. Eine zu hohe positive Aktivierung kann diese nämlich ebenso auslösen wie innere Stagnation oder irrationale Ängste. Manie, definiert als „gehobene Stimmung“ und „Steigerung in Ausmaß und Geschwindigkeit der körperlichen und psychischen Aktivität“ (ICD-10 2015: 160) wird häufig nur dann erkannt, wenn sie als bipolare affektive Störung in Kombination mit depressiven Episoden auftritt. Dass es sich bei ihr dennoch auch per se um eine klassifizierte Störung handelt, hat vermutlich ähnliche Gründe wie die ursprüngliche Interpretation der ‚sanguinischen‘ Heiterkeit als Einfalt.

Die Stimmung ist situationsinadäquat gehoben und kann zwischen sorgloser Heiterkeit und fast unkontrollierbarer Erregung schwanken. Die gehobene Stimmung ist mit vermehrtem Antrieb verbunden und führt zu Überaktivität, Rededrang und verminderte[m] Schlafbedürfnis. Übliche soziale Hemmungen gehen verloren, die Aufmerksamkeit kann nicht mehr aufrechterhalten werden, stattdessen kommt es oft zu starker Ablenkbarkeit. Die Selbsteinschätzung ist aufgeblasen [...]. Die betreffende Person kann überspannte und undurchführbare Projekte beginnen [...] oder bei völlig unpassender Gelegenheit aggressiv, verliebt oder scherzhaft werden. (ebd. 162)

Obwohl der konstruktive Antrieb im Fall der Manie gegeben ist, verfehlen die Handlungen aufgrund dieser Übererregtheit die Realität.

Wenn die Manie mit dem Sanguiniker in Verbindung gebracht wird, so scheinen sowohl Depression als auch Neurose am ehesten dem Melancholiker zuordenbar. Die Auseinandersetzung mit Melancholie als psychischer Störung reicht in die Antike zurück, wo sie, in Opposition zu psychotischem Realitätsverlust, ein ähnlich weit gefasstes Spektrum emotionalen Leidens bezeichnet.

[V]on den hippokratischen Schriften an [werden] hauptsächlich zwei Arten von psychischen Störungen anerkannt, Phrenitis, ein akuter Zustand, der durch Delirium und Halluzinationen gekennzeichnet ist, und Melancholie, ein instabiler und chronischer Zustand. (Gill 2012: 115)

Die Betrachtung von Depression und Angst als Spektrum mit fließenden Übergängen entspricht den heutigen Standards, da bei Depression neben Trauer auch Angst eine Teilkomponente darstellt und Antriebslosigkeit für beide Störungen zu den typischen Symptomen zählt. (vgl. Kap. III.2.1.2) Historisch setzen außerdem Freuds Studien zur Depression an seinen früheren Arbeiten zur Melancholie an, wobei er diesbezüglich keine klare Abgrenzung vornimmt. (vgl. Will 2014: 163)

Die biologische Psychologie stellt Depression in den Kontext ‚erlernter Hilflosigkeit‘ und vergleicht sie mit dem Ausbleiben angemessener Abwehrmechanismen aufgrund von dauerhaft erfolglosen Verteidigungsversuchen. Das Individuum attribuiert dabei die Möglichkeit, die eigene Situation zu verbessern, nicht mehr auf sich selbst.

Entscheidend für die Intensität und Dauer von Depressionen sind die Ergebnisse der sozialen und kognitiven *Bewältigungsversuche* des Verlusterlebnisses. Personen die nach Bindungsverlust keine ausreichend wirksamen *Defensivverhaltensweisen* [...] entwickeln, zeigen später *stabile Erwartungshaltungen*, dass sich die Verlustereignisse in Zukunft wiederholen. Diese Erwartungen sind in der Regel nicht bewusst, sondern wirken aus dem Langzeitgedächtnis *ohne Mitwirkung des Bewusstseins* auf die Einordnung und Speicherung neuer Informationen. (vgl. Birbaumer 2010: 733)

Offensichtliche Zusammenhänge zwischen Depression und generalisierter Angst liegen auch darin vor, dass beide durch Überbelastung ausgelöst werden können. (vgl. ICD-10 2015: 190)

Die neurotischen, Belastungs- und somatoformen Störungen wurden wegen des historischen Zusammenhangs mit dem Neurosenkonzept und wegen des beträchtlichen, wenn auch unklaren Anteils psychischer Verursachung in einem großen Kapitel zusammengefasst. [...] Mischbilder von Symptomen, so am häufigsten das gemeinsame Vorkommen von Depression und Angst, findet man besonders bei den leichteren Formen dieser Störungen in der Primärversorgung. (ebd.)

Während Depression und Angst die Handlungsfähigkeit global einschränken, können innerpsychologische Entscheidungskonflikte Ähnliches in spezifischeren Kontexten bewirken. Wie mit Platon und Galen bereits erwähnt, werden solche Konstellationen seit der Antike diskutiert. Die Opposition von Vernunft und Begierde steht bei diesen Autoren, wie auch bei Aristoteles, im Zentrum.

Da die Strebungen einander entgegen gesetzt sein können, was dann der Fall ist, wenn bei Wesen, die eine Zeitwahrnehmung haben, Vernunft und Begierde einander widerstreiten (denn der Geist befiehlt mit Rücksicht auf zukünftige Folgen sich zurückzuhalten, die Begierde aber im Hinblick auf das Jetzt das Gegenteil; [...] weil sie auf die Zukunft keine Rücksicht nimmt) [...]. (Aristoteles 2015: 171)

In der Differenziellen Psychologie bilden heute andere Kriterien die Grundlage für die Unterscheidung dreier Typen. Werden zwei unvereinbare Handlungen zugleich angestrebt, bezeichnet man dies als Annäherungs-Annäherungs-Konflikt. Bei zwei ungewollten Möglichkeiten spricht man von einem Vermeidungs-Vermeidungs-Konflikt. Ein Annäherungs-Vermeidungs-Konflikt liegt vor, wenn dieselbe Handlung sowohl angestrebt als auch vermieden wird, da sie zugleich positive und negative Effekte verspricht. Alle drei Konstellationen schränken die Handlungsfähigkeit des Subjekts ein. (vgl. Maltby 2011: 159f.)

Wie stark psychische Verfassungen die Realitätswahrnehmung und damit das Handeln beeinflussen, zeigen jedoch gerade die Konstellationen emotionalen Ungleichgewichts. Im Endstadium können nämlich Manie, Depression und Angststörungen gleichermaßen einen psychotischen Realitätsverlust bewirken und so zu längerfristiger Handlungsunfähigkeit führen. Dementsprechend zeigt die seit der Antike vorliegende Beschäftigung mit emotionalen und wahrnehmungsspezifischen Störungen gerade in diesen Akutzuständen eine Schnittstelle, in der Emotionen und Sinneswahrnehmung ineinandergreifen.

2.3 Trauma

In den Kapiteln zu den Sinnen wurden bereits einige psychosomatische Erkrankungen erwähnt. Es handelt sich um Stressreaktionen, die auf eine anhaltende oder schwerwiegende Belastungssituation folgen können. Die Erkrankungen hängen nicht direkt von der tatsächlichen Belastung ab, sondern werden von der individuellen Vulnerabilität mitbestimmt. Bei einem Trauma verhält es sich ähnlich. Während die Ursache psychosomatischer Symptome nicht immer eindeutig festzustellen ist, liegt hier in jedem Fall ein schwerwiegender, konkret identifizierbarer Auslöser vor, „ein belastendes Ereignis oder eine Situation außergewöhnlicher Bedrohung (kurz oder lang anhaltend)“ (ICD-10 2015: 207), eine „Konfrontation mit tatsächlichem oder drohendem Tod, ernsthafter Verletzung oder sexueller Gewalt“ (DSM-5 2015: 167).

Klinisch unterschieden werden die ‚akute Belastungsreaktion‘ und die ‚posttraumatische Belastungsstörung‘. Erstere beschreibt die unmittelbare Reaktion auf ein schweres Schockerlebnis.

Die Symptome sind sehr verschieden, doch typischerweise beginnen sie mit einer Art von ‚Betäubung‘, einer gewissen Bewusstseinsengung und eingeschränkter Aufmerksamkeit, einer Unfähigkeit, Reize zu verarbeiten und Desorientiertheit. Diesem Zustand kann ein weiteres Sichzurückziehen aus der aktuellen Situation folgen (bis hin zu dissoziativem Stupor [Bewegungsunfähigkeit]) oder aber ein Unruhezustand und Überreaktivität wie Fluchtreaktion oder Fugue [Annahme einer anderen Persönlichkeit]. Meist treten vegetative Zeichen panischer Angst wie Tachykardie [Herzrasen], Schwitzen und Erröten auf. [...] Es kann eine teilweise oder vollständige Amnesie [...] für diese Episode vorliegen. (vgl. ICD-10 2015: 206)

Während die Symptome einer ‚akuten Belastungsreaktion‘ höchstens drei Tage lang andauern, ist eine ‚posttraumatische Belastungsstörung‘ sehr viel langwieriger und tritt mit einer Verzögerung von bis zu einem halben Jahr auf.

Typische Merkmale sind das wiederholte Erleben des Traumas in sich aufdrängenden Erinnerungen (Nachhallerinnerungen, flashbacks [bei denen die Person fühlt oder handelt, als ob sich das oder die traumatischen Ereignisse wieder ereignen würden]), oder in Träumen, vor dem Hintergrund eines andauernden Gefühls von Betäubtsein und emotionaler Stumpfheit, Gleichgültigkeit gegenüber anderen Menschen,

Teilnahmslosigkeit der Umgebung gegenüber, Anhedonie [Freudlosigkeit] sowie Vermeidung von Aktivitäten und Situationen, die Erinnerungen an das Trauma wachrufen könnten. [...] Gewöhnlich tritt ein Zustand vegetativer Übererregtheit [...] und Schlaflosigkeit auf. Angst und Depression sind häufig mit den genannten Symptomen und Merkmalen assoziiert und Suizidgedanken nicht selten. (ebd. 207)

Aufgrund der für den traumatischen Kontext typischen Verquickung psychischer und körperlicher Reaktionen wurden die Begriffe ‚Körpererinnerung‘ und ‚Körperpsyche‘ geprägt. (vgl. Levine 2016: 147; 195) Durch dauerhafte negative Emotionen wie Furcht, Entsetzen, Wut, Schuld oder Scham sowie die Unfähigkeit, Glück, Zufriedenheit und Zuneigung zu empfinden, wird die psychische Belastung langfristig aufrechterhalten. (vgl. DSM-5 2015: 168–171) Im Rahmen einer posttraumatischen Belastungsstörung können auch dissoziative Zustände auftreten wie Konversionsstörungen, Amnesie, Fugue, Stupor oder Trancezustände. (vgl. ICD-10 2015: 207–218)

Ein Beispiel für solch einen dissoziativen Zustand stellt der Zustand der dissoziativen Fugue dar, wenn jemand seine persönliche Identität und die damit verbundenen Gedächtnisinhalte verliert. Menschen, die einen solchen Zustand erleben, sind sich gewöhnlich nicht bewusst, dass etwas nicht stimmt, und werden häufig eine neue Identität annehmen. Der Identitätsverlust wird offenbar, wenn der Patient Tage, Monate oder sogar Jahre nach dem auslösenden Ereignis wieder zu sich kommt – wobei er sich häufig in einiger Entfernung von seinem ursprünglichen Wohnort wiederfindet [...]. (Foster 2014: 132)

Eine weitere schwerwiegende Beeinträchtigung der Identität, die durch ein Schockerlebnis bedingt sein kann, liegt bei der früher als ‚Persönlichkeitsspaltung‘ bezeichneten ‚dissoziativen Identitätsstörung‘ vor, „bei der [...] eine Reihe von Persönlichkeiten auftaucht, um verschiedene Aspekte des vergangenen Lebens einer Person zu übernehmen“ (ebd.). Diese ist sich ihrer ‚zusätzlichen Persönlichkeit(en)‘ nicht bewusst. Etwa in Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) wurde eine solche Identitätsstörung literarisch fruchtbar gemacht.

‚Depersonalisation‘ und ‚Derealisation‘ stellen zwei zentrale Begriffe im diagnostischen Gebrauch dar.

Depersonalisation: Erfahrungen der Unwirklichkeit, des Losgelöstseins oder des Sich-Erlebens als außenstehender Beobachter bezüglich eigener Gedanken, Gefühle, Wahrnehmungen des Körpers oder Handlungen [...].

Derealisation: Erfahrungen der Unwirklichkeit oder des Losgelöstseins bezüglich der Umgebung (z.B. Personen oder Gegenstände werden als unreal, wie im Traum, wie im Nebel, leblos oder optisch verzerrt erlebt). (DSM-5 2015: 183)

Während literarische Persönlichkeitsspaltungen dem Doppelgänger-Motiv zuzuordnen sind (vgl. Kap. III.1.4), wird mittlerweile auch spezifischer vom ‚Traumaroman‘ als einem Genre, das sich besonders im Kontext der Kriege und Menschheitsverbrechen des 20. Jh. herausgebildet hat, gesprochen. Dieses zeichnet sich dadurch

aus, dass der Traumazustand durch Verfahren wie ‚unzuverlässiges Erzählen‘ aus der Innenperspektive eines seiner Identität unsicheren Subjekts inszeniert wird. (vgl. Assmann 2011: 191) Ein wichtiger Zusammenhang zwischen traumatischer Realität und ihrer literarischen Aufarbeitung liegt hierbei in der Amnesie vor, im (teilweisen) Verlust des autobiografischen Gedächtnisses.

Anders als das vor-bewusste aber bewusstseinsfähige passive Gedächtnis bezieht sich Trauma auf ein Erlebnis, das so unverstänlich, demütigend, schmerzhaft und lebensbedrohend ist, dass sich die Pforten der Wahrnehmung vor dieser Wucht automatisch schließen. Als etwas, das zum Selbstschutz vom Bewusstsein abgespalten und eingekapselt wurde, weil es den Rahmen der Identitätskonstruktion einer Person zerstört, kann dieses Erlebnis später nur schwer erinnert und erzählt werden. (ebd. 190)

Im literaturwissenschaftlichen Kontext werden die Begriffe ‚Krypta‘ (für dem Bewusstsein unzugängliche traumatische Inhalte) und ‚Phantom‘ (für dem Selbst nicht zugeordnete Repräsentanten der eigenen Identität) verwendet.¹³³ (vgl. ebd. 195) Anhand von Shakespeares *Hamlet* (1602) zeigt Aleida Assmann, dass bereits lange vor dem ‚Traumaroman‘ literarische Texte vorliegen, deren Dynamik auf denselben Strukturen beruht: Die traumatische Botschaft vom Mord an Hamlets Vater ist unzugänglich im Titelhelden eingeschlossen. Anhand des Phantoms wird seine Konfrontation mit den Inhalten externalisiert vollzogen, wobei die Botschaft verschlüsselt und unkommunizierbar bleibt. Diese Konstellation treibt Hamlet in die Verzweiflung und bis an den Rand seiner psychischen Gesundheit.

Es gibt mindestens drei Elemente in der Botschaft des Geistes, die sie für ein modernes Trauma-Konzept anschlussfähig machen. Zunächst ist der widersprüchliche Charakter der Botschaft zu nennen. Sie ist durch und durch ambivalent. Die Quelle dieser Botschaft ist zu mysteriös, um ihr direkten Glauben schenken zu können. [...] Der zweite Aspekt ist der geheime Charakter der Botschaft. Sie ist nicht nur verschwiegen, sondern auch unzugänglich und nicht kommunizierbar. [...] Kommunikation wird weiter blockiert durch verschiedene Eide, die der unterirdische Geist schwören lässt, womit er erreicht, dass die Worte in der Brust seines Sohnes eingeschlossen sind. Um dieses Geheimnis zu behalten, muss Hamlet in verschiedene Rollen fliehen. [...] Neben Widersprüchlichkeit und Geheimnis ist der emotionale Überschuss eine dritte Eigenschaft des Traumas. Es schlägt mit einer Wucht ein, die die psychischen und kognitiven Möglichkeiten einer Person übersteigt und die Struktur der Identität verformt. Hamlet [...] fürchtet um seinen Verstand. (ebd. 197)

Selbst im Falle des Gedächtnisverlusts und ungeachtet seiner Nicht-Verbalisierbarkeit ist das traumatische Erlebnis dem Individuum auf der Ebene seiner Emotionen und Körperempfindungen direkt eingeschrieben.

133 Assmann bezieht sich hier auf: Abraham 1991 und Rand 1991.

Trauma wird hier als eine körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann. Das für Erinnerungen konstitutive Selbstverhältnis der Distanz, welches Selbstbegegnung, Selbstgespräch, Selbstverdoppelung, Selbstspiegelung, Selbstverstellung, Selbstinszenierung, Selbsterfahrung ermöglicht, kommt beim Trauma nicht zustande, das eine Erfahrung kompakt, unlösbar und unlöschar mit der Person verbindet. (Assmann 2010: 278)

An dieser Vorstellung einer direkten Verbindung zwischen „Körperempfindungen (*sensation*), Bild (*image*), Verhalten (*behaviour*), Affekt (*affect*) und Bedeutung (*meaning*)“ (Levine 2016: 84f.) setzen auch wirksame traumatherapeutische Maßnahmen an. Durch körperliche und emotionale Vervollständigung der unabgeschlossenen sensorischen Reaktion, als die das Trauma hier verstanden wird, kann die Erinnerung restrukturiert und in ein schlüssiges Narrativ gebettet werden. (vgl. ebd. 177) Den zentralen Ausgangspunkt stellen hierfür Körper-Raum-Position und Augenbewegungen der traumatischen Situation dar, da in ihnen die ‚Körpererinnerung‘ verankert liegt. Durch Wiedereinnahme derselben Ausrichtung wird sie reaktiviert und kann durch Einübung eines alternativen prozeduralen Verlaufs überschrieben werden. (vgl. ebd. 146f.)

Traumabewältigung durch Veränderung eines Narrativs wird, wie Aleida Assmann an Euripides’ Inszenierung des Helena-Menelaos-Stoffes aufzeigt, schon in der Antike praktiziert. Das fehlende Bindeglied zwischen Helenas Treuebruch gegenüber ihrem Ehemann und deren gemeinsamer Zukunft nach seiner Heimkehr aus dem Krieg wird von Euripides durch eine Verdoppelung Helenas ergänzt.

Die Figur der Helena wurde verdoppelt in ein Trugbild, welches die Kriegsfrenten wechselte und zur Mätresse des Paris und anderer Trojaner wurde, während ihre leibhaftige Gestalt, die die Götter vor all diesen Gewalttätigkeiten und Turbulenzen geschützt und in Ägypten stationiert hatten, sich rein hielt für ihren zurückkehrenden Ehemann. Die Auffüllung der Leerstelle, die sich Euripides ausgedacht hat, folgt dem Schema einer typischen Männerphantasie. Die Frau wird verdoppelt bzw. aufgespalten in die beiden konträren Hälften der Hure und der Heiligen. (vgl. Assmann 2010: 280)

Euripides entbindet damit seine Heldin der Schuld und Menelaos der Schmach. Während alle Ereignisse in der Handlung verankert bleiben, wird durch die neue Deutung eine Veränderung in deren Bewertung herbeigeführt. Durch Restrukturierung des Narrativs können die peinlichen Umstände sublimiert werden.

Assmann bezieht sich insbesondere auf Hugo von Hofmannsthal’s Bearbeitung des Stoffes, in der dieser die Sublimierung ablehnt und zunächst Vergessen sowie danach therapeutische Beschäftigung mit den Einzelheiten der traumatischen Erfahrung erprobt. Keiner der Versuche kann das ursprüngliche Glück wiederherstellen. Doch während das Vergessen den Figuren mit ihrer Vergangenheit auch die Identität nimmt und in Menelaos’ Unterbewusstsein dennoch den Wiederholungszwang zur Rache an Paris nicht tilgen kann, führt das Wissen zu geordneten Verhältnissen der gebrochenen Figuren. (vgl. ebd. 270–284) Wie zuvor erwähnt, sprechen die Resultate

der modernen Traumatherapie nicht für Hofmannsthals Lösung, sondern für Euripides'. Vergessen (das heute medikamentös herbeigeführt werden kann) stellt ein ähnliches Identitätsproblem mit unbewussten Zwangsreaktionen in Aussicht wie das von Hofmannsthals Menelaos. Tiefenpsychologische Ansätze einer detaillierten Wiederaufrufung der traumatischen Inhalte erscheinen ebenfalls fragwürdig, da sie die Wunden in vielen Fällen verstärken und im schlimmsten Fall sogar falsche Erinnerungen an Schreckenserlebnisse induzieren. (vgl. Levine 2016: 167–190)

2.4 Autismus

Der von Eugen Bleuler (1910) geprägte Begriff ‚Autismus‘¹³⁴ wird in dessen historischer Darstellung als Teilaspekt der Schizophrenie verstanden (vgl. die Negativsymptome der Schizophrenie in Kap. III.1.4).

Eine direkte Folge der schizophrenen Spaltung der Psyche ist der *Autismus*; der Gesunde hat die Tendenz, bei logischen Operationen alles hinzugehörige Material ohne Rücksicht auf dessen affektive Wertigkeit herbeizuziehen. Bei der schizophrenen Lockerung der Logik dagegen findet ein Ausschluß aller einem gefühlsbetonten Komplex widerstrebenden Assoziationen statt. Das keinem Menschen fehlende Bedürfnis, in der Phantasie Ersatz für ungenügende Wirklichkeit zu suchen, kann auf diese Weise widerstandslos befriedigt werden. (Bleuler 2014: 304f.)

Die zeitgenössische Diagnostik ordnet Autismus (bzw. Autismus-Spektrum-Störung) seit der Erstauflage von ICD-10 (1993) und DSM-5 (2013) nicht mehr unter den Psychosen ein, sondern unter den Entwicklungsstörungen. ‚Frühkindlicher Autismus‘ äußert sich bereits vor dem dritten Lebensjahr, bei einem Auftreten ähnlicher Symptome ohne kognitive Entwicklungsstörung wird das ‚Asperger-Syndrom‘ diagnostiziert. Der wichtigste Unterschied zur Schizophrenie besteht in (je nach Ausprägung) beinahe vollständigen Verlust einer Verbindung zur Außenwelt und des Interesses an ihr.

Früher galt Autismus als Kindheitsschizophrenie, aber phänomenologisch verhält es sich genau umgekehrt. Der Schizophrene beklagt sich immer über einen ‚Einfluß‘ von außen: Er ist passiv, ein Spielball der Umgebung, er kann nicht er selbst sein. Der Autist würde sich – wenn er es täte – über das Fehlen von Einfluß, über die absolute Isolation beklagen. [...] Beim ‚klassischen‘ Autismus, der sich, und dann oft total, bis zum dritten Lebensjahr manifestiert, erfolgt die Isolation zu einem so frühen Zeitpunkt, daß unter Umständen keine Erinnerung an das Festland mehr vorhanden ist. Beim ‚sekundären‘ Autismus, der [...] in einem späteren Lebensabschnitt [z.B.] durch eine Hirnkrankheit entsteht, bleiben gewisse Erinnerungen an das Festland erhalten, die man als eine Art Nostalgie bezeichnen könnte. (Sacks 2008: 299)

134 Vgl. Scharfetter 2006: 158. Konzeptuell auf Bleuler bezogen, kursierten in dieser Frühphase synonymisch verwendete andere Bezeichnungen. Freud etwa entschied sich für den Begriff ‚Autoerotismus‘. (vgl. Küchenhoff 2014: IXf.)

Symptomatische Ähnlichkeiten zur Schizophrenie bestehen dennoch sowohl im Bereich der Affektivität als auch in der auf Details zentrierten Wahrnehmung und einigen der damit verbundenen Verhaltensauffälligkeiten. Diese Parallelen sowie die diagnostische Neuverortung von Autismus mögen Gründe für die unklare Begriffsverwendung sein, die besonders zwischen den Disziplinen Medizin und Psychoanalyse herrscht.

Im *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe* (2014) wird ‚Autismus‘ nicht als eigener Eintrag geführt. Die entsprechenden Persönlichkeitsmerkmale und Quellen (Bleuler, Kraepelin, Asperger, u.a.) finden sich unter ‚Schizoidie‘ wieder, wobei innerhalb des Kapitels die Begriffsverwendung dieser Autoren („Autismus“) erhalten bleibt. Wie in der psychoanalytischen Praxis üblich, wird die Störung in den meisten dieser Quellen in einem Kontinuum zur gesunden Persönlichkeitsstruktur verortet.¹³⁵ Der Psychologe und Psychoanalytiker Fritz Riemann skizziert dieses wie folgt: „leicht Kontaktgehemmte – Übersensible – Einzelgänger – Originale – Eigenbrötler – Käuze – Sonderlinge – Außenseiter – Asoziale – Kriminelle – Psychotiker“ (Riemann 2013: 61). Diese Klassifizierung liegt der in DSM-5 vorgenommenen diagnostischen Abstufung der Autismus-Spektrum-Störung zugrunde, wo drei Schweregrade unterschieden werden. (vgl. DSM-5 2015: 34–39) Lediglich am Rande enthalten ICD-10 und DSM-5 auch die Bezeichnung ‚Schizoidie‘. Anhaltende Freudlosigkeit, emotionale Kühle, Distanziertheit, gesellschaftlicher Rückzug, übermäßiges Misstrauen, übermäßige Inanspruchnahme durch Fantasie und Introspektion werden als Kernkriterien genannt. (vgl. ebd. 365; ICD-10 2015: 278) Die Berücksichtigung der psychoanalytischen Praxis und der damit verbundenen breiten Begriffsverwendung von ‚Autismus‘ erscheint im vorliegenden nicht-medizinischen Kontext angesichts der heterogenen Definitionen sinnvoll. Während DSM-5 und ICD-10 sich auf Symptombeschreibungen beschränken, gehen diese Ansätze zudem verstärkt auf dynamische Prozesse ein.

Die diagnostischen Kriterien umfassen Defizite in der sozialen Interaktion, die u.a. in qualitativen Beeinträchtigungen der Kommunikation verankert liegen, und stereotype Verhaltensweisen. Das Hauptaugenmerk liegt auf Defiziten im Bereich von emotionaler und sozialer Interaktion, Gegenseitigkeit und Bindung sowie in der „Aufnahme, Aufrechterhaltung und dem Verständnis von Beziehungen“ (DSM-5 2015: 35).

In jedem Fall finden sich qualitative Beeinträchtigungen in den sozialen Interaktionen. Sie zeigen sich in Form einer unangemessenen Einschätzung sozialer und emotionaler Signale wie z.B. im Fehlen von Reaktionen auf Emotionen anderer Menschen oder einer fehlenden Verhaltensmodulation im sozialen Kontext. Es besteht ein geringer Gebrauch sozialer Signale und eine mangelhafte Integration sozialer, emotionaler und kommunikativer Verhaltensweisen; und besonders fehlen die soziale und emotionale Gegenseitigkeit. (ICD-10 2015: 344)

135 Vgl. z.B. Bleuler 2014: 305 [Nachdruck von 1911]; Grosz 2014: 51; Schmidbauer 2014; Wernz 2014: 838; Riemann 2013: 19f.

Fehlende Empathie sowie Probleme im Nachvollzug fremden Fühlens und Handelns („Theory of mind“) werden in der biologischen Psychologie im Kontext der Spiegelneuronen erforscht, die bei normaler Funktion ein schnelles und intuitives Verstehen der emotionalen Bedeutung fremden Verhaltens ermöglichen. (vgl. Birbaumer 2010: 794–797)

Weitere Symptome von Autismus umfassen einen reduzierten emotionalen Ausdruck, der in der Kommunikation sowohl sprachlich als auch nonverbal deutlich wird, sowie Stereotypen in Sprechen, Denken und Handeln. Die Schwächen in den Bereichen von Imitation und Entscheidungsfindung können durch das reduzierte Einfühlungsvermögen erklärt werden, das den Nachvollzug fremder oder neuer Positionen und Möglichkeiten erschwert.

Es bestehen Beeinträchtigungen im ‚So tun als ob‘ – und sozial imitierendem Spiel; [...] geringe Flexibilität im Sprachausdruck und ein relativer Mangel an Kreativität und Fantasie im Denkprozess; [...] ein beeinträchtigter Gebrauch von Veränderungen der Sprachmelodie durch Stimmsenkung und -hebung, die die kommunikative Modulation widerspiegeln [...]. Die Störung ist außerdem charakterisiert durch eingeschränkte, sich wiederholende und stereotype Verhaltensmuster, Interessen und Aktivitäten. [...] Motorische Stereotypen sind häufig, ebenso ein spezifisches Interesse an nicht funktionellen Teilaspekten von Objekten [...]. Die meisten Patienten mit Autismus lassen Spontaneität, Initiative und Kreativität in der Organisation ihrer Freizeit vermissen und haben Schwierigkeiten, bei der Arbeit Konzepte zur Entscheidungsfindung anzuwenden (auch wenn die Aufgaben an sich von ihnen zu bewältigen sind). (ICD-10 2015: 345f.)

Diese Dysfunktionen können zudem hirnpfysiologisch durch Schäden in jenen Regionen erklärt werden, die für selektive Aufmerksamkeit, Gesichter-Erkennen, soziale Interaktion, expressive Sprache und Automatismen zuständig sind.¹³⁶ Hier setzen auch die Erklärungsversuche für die bevorzugte Isolation und Abwehr von Augen- und Gesichtskontakt von Autisten an. (vgl. Birbaumer 2010: 795) Für diese gibt es allerdings plausible alternative Erklärungsansätze, wonach eine besondere Sensibilität für negative Affekte die Aneignung von Schutzstrategien fördert. Weiterführende Untersuchungen deuten darauf hin, dass Autisten aus der Außensicht oft in der Lage sind, soziale Problemsituationen anderer adäquat zu lösen, allerdings häufig an der praktischen Umsetzung innerhalb ihres eigenen Lebens scheitern.¹³⁷ (vgl. Goldstein 2015: 146f.) Erwähnung findet im diagnostischen Bereich außerdem ein häufiges Vorliegen anderer Anzeichen von Unausgeglichenheit wie Ängste, Schlafstörungen und Wutausbrüche. (vgl. ICD-10 2015: 345)

136 Dazu ausführlich siehe: Grelotti 2005 und Grelotti 2002.

137 Dazu ausführlich siehe: Behrmann 2006; Klin 2003.

Neben diesen Negativsymptomen werden in der Diagnostik die wenigen Fälle von autistischen Hochbegabten (Savants) außer Acht gelassen, deren Stärken meist im mathematisch-technischen oder anderen kognitiven Bereichen liegen.¹³⁸

Nur ein kleiner Prozentsatz von Autisten [...] weist solche Talente auf. [...] Bei Savants gibt es erste Ergebnisse, dass sie extrem rasch und vorbewusst Zugriff auf primäre prä-attentive (<100 ms) informationsverarbeitende Hirnmechanismen haben. (Birbaumer 2010: 795)

Der rasche Zugriff auf vorbewusste Informationen bildet auch eine der u.a. von Richard Cytowic und Hinderk Emrich festgestellten Verbindungen zwischen Synästhesie und Autismus. Weitere Bezüge liegen in den ebenfalls für beide Bereiche festgestellten Tendenzen zu besonderer Sensibilität und intensiver Sinneswahrnehmung sowie der dadurch bedingten Vorliebe für den Rückzug in die gedankliche Innenwelt vor. Auch die kognitive Hochbegabung von Savants scheint auf dieselben Grundlagen zurückzugehen wie Synästhesie, nämlich auf ein überstarkes ‚Binding‘ zwischen arbiträren Sinnesinhalten. (vgl. Kap. III.1.2) Für die Beschreibung von autistischer Wahrnehmung knüpft Oliver Sacks eine Verbindung zu der auf ebendiesen Strukturen beruhenden ungewöhnlichen absoluten und langfristigen Merkfähigkeit mancher Menschen. Als berühmtes Beispiel gilt der von Aleksandr Lurija in *Malen'kaja knižka o bol'soj pamjati* (1968) beschriebene Journalist, für den die Überladung mit Information zur kognitiven Belastung wurde. Die Hauptspezifik bringt Sacks als nicht verallgemeinernde detaillierte Aufnahme konkreter Inhalte auf den Punkt.

Das Abstrakte und Kategorielle ist für Autisten nicht von Interesse – ihr Augenmerk gilt ausschließlich dem Konkreten, dem Besonderen, dem Einzigartigen. [...] Da sie das Allgemeine nicht sehen können oder wollen, scheint das Weltbild von Autisten ausschließlich auf der Beobachtung von Besonderheiten zu beruhen. Sie leben also nicht in einem Universum, sondern (um einem Ausdruck von William James zu gebrauchen) in einem ‚Multiversum‘, das aus unzähligen, genau erfaßten und mit einer leidenschaftlichen Intensität erlebten Einzelheiten besteht. (Sacks 2008: 296f.)

Zur Illustration einer solchen Innensicht verweist Sacks auf die Figur des Ireneo Funes in Jorge Luis Borges' Erzählung *Das unerbittliche Gedächtnis* (*Funes el Memorios*, 1942). Tatsächlich werden an der Wahrnehmung dieser Figur einige der erwähnten Aspekte deutlich. Das folgende Zitat illustriert sowohl die Fülle an Details als auch die für Synästhetiker ebenfalls typische eidetische Fähigkeit, „einmal wahrgenommene Eindrücke über lange Zeiträume so lebhaft zu erinnern, als seien sie zum Zeitpunkt der Erinnerung real“ (Emrich 2004: 54).

Er kannte genau die Formen der südlichen Wolken des Sonnenaufgangs vom 30. April 1882 und konnte sie in der Erinnerung mit der Maserung auf einem Pergamentband

138 Dazu ausführlich siehe: Birbaumer 1999: 297–298.

vergleichen, den er nur ein einziges Mal angeschaut hatte, und mit den Linien der Gischt, die ein Ruder auf dem Río Negro am Vorabend des Quebranchó-Gefechtes aufgewühlt hatte. Diese Erinnerungen waren indessen nicht einfältig; jedes optische Bild war verbunden mit Muskel-, Wärmeempfindungen usw. (Borges 2015: 100)

Die Nähe zwischen autistischer Wahrnehmung und Synästhesie geht in dieser Darstellung insbesondere daraus hervor, dass ‚jedes optische Bild mit Muskel- und Wärmeempfindungen verbunden‘ ist und die eidetische Erinnerung folglich durch körpersynästhetische Verknüpfungen gestützt wird. Auffällig ist außerdem die beschriebene (autistisch) dysfunktionale Denkkoperation eines präzisen optischen Vergleichs dreier völlig arbiträrer Einheiten, wie Wolken, Pergamentband und Gischt sie darstellen. Im folgenden Zitat findet sich das für Autisten typische Interesse für Zahlen wieder. Auch Funes' intensive Beschäftigung mit diesen gilt arbiträren Merk- und Ordnungsprozessen, die nur durch ein ausgeprägtes synästhetisches Binding möglich sind, jedoch keine (z.B. mathematischen) Erkenntnisse bringen, sondern müßig erscheinen.

Er erzählte mir, daß er um 1886 ein eigenes Zahlensystem ausgedacht und nach wenigen Tagen 24 000 überschritten hatte. Er hatte es nicht niedergeschrieben, denn was er nur einmal gedacht hatte, konnte er nicht mehr vergessen. [...] Statt siebentausenddreizehn sagte er (zum Beispiel) *Máximo Pérez*, anstatt siebentausendvierzehn *Die Eisenbahn*. [...] Statt fünfhundert sagte er *neun*. Jedes Wort hatte ein eigenes Sinnbild, eine Art Merkzeichen; die letzten waren sehr kompliziert... Ich versuchte, ihm auseinanderzusetzen, daß diese Rhapsodie unzusammenhängender Begriffe genau das Gegenteil eines Zahlensystems sei. Ich sagte ihm, daß, wenn man dreihundertfünf- undsechzig sagt, man drei Hunderter, sechs Zehner, fünf Einer nennt; eine Analyse, die in ‚Zahlen‘ wie *der Neger Timoteo* oder *Fleischdecke* nicht enthalten ist. Funes verstand mich nicht oder wollte mich nicht verstehen. (ebd. 101f.)

Als ähnlich sinnenfremdet und ‚mechanisch‘ werden die kognitiven Fähigkeiten von Autisten häufig eingeschätzt, etwa auch in Isabelle Rapins (1982) im Übrigen als konstruktiv verstandener Studie zu den kognitiven Fähigkeiten hochbegabter autistischer Kinder:

In einzelnen Fällen sind autistische Kinder überaus erfolgreich im Entziffern geschriebener Sprache und werden hyperlexisch oder beschäftigen sich ausschließlich mit Zahlen... Die frappante Fähigkeit mancher autistischer Kinder, Puzzles zusammenzusetzen, mechanisches Spielzeug auseinanderzunehmen oder Geschriebenes zu entziffern, ist möglicherweise darauf zurückzuführen, daß Aufmerksamkeit und Lernen übermäßig auf visuell-räumliche Aufgaben gelenkt werden, die keinerlei Verbalisierung erfordern. Hierbei wird der Wunsch, die Sprache zu erlernen, außer Acht gelassen – vielleicht, weil er nicht zum Ausdruck gebracht wird. (zit.n.: Sacks 2008: 285)

Hochbegabten Autisten wird in solchen Darstellungen, selbst wenn es sich um besondere zeichnerische Fähigkeiten handelt, die Kreativität im Sinne einer

persönlichen, Gefühle berücksichtigenden Herangehensweise oft abgesprochen.¹³⁹ Solche Einschätzungen sind sicherlich auch durch das allgemeine Distanzverhalten bedingt. Oliver Sacks schildert demgegenüber aus seiner neuropsychologischen Praxis den Fall eines Patienten mit Autismusdiagnose und schwerer sozialer und kognitiver Beeinträchtigung, in dessen Zeichnungen er eine sehr persönliche Note zu erkennen vermeinte und zu dem er darüber hinaus über die Kunst eine Art freundschaftlicher Bindung aufbauen konnte. (vgl. Sacks 2008: 279–302)

Aufgrund ihrer Resistenz gegen Bindungen wurden Patienten mit Autismus-Spektrum-Störung ursprünglich als nicht therapierbar eingestuft. Diese Vermeidung von Abhängigkeit und emotionaler Bindung betrifft auch die sich damit teilweise überschneidende Gruppe schizoider Personen.

Schizoide fühlen ein existentielles ‚Andersein‘, das sich in (manifest) extremem Streben nach Unabhängigkeit von andern Menschen äußert, verbunden mit graduell verschieden ausgeprägtem Fehlen einer gefühlsmäßigen Bindung. Objektbezogene emotionale Wahrnehmungen entstammen meist dem kritisch-distanzierten bis hin zu paranoid-getönten Bereich. Häufig nehmen Schizoide an sich eine Fähigkeit zu scheinbar rascher, folgenloser Trennung, einem ‚Abschneiden‘ von Kontakten und Situationen wahr und wirken auf andere kalt und arrogant, ohne es zu sein, aber auch interessant und reizvoll-unangreifbar. Schizoide verfügen kaum über affektiv getönte Selbst- oder Fremderfahrung und entsprechende psychologische Konzepte. [...] Spaltung tritt hauptsächlich in der durchgehenden Trennung von Kognition und Affekt auf, weniger in verzerrenden Selbst- und Fremdwahrnehmungen, die im Gegenteil sehr zutreffend sein können. (Wernz 2014: 830f.)

Als (neben Hirnschädigungen) weiteren Grund für die Entwicklung von Schizoidie und Autismus nimmt Fritz Riemann frühkindliche Bindungsstörungen und schwere Bindungsenttäuschungen an. Diese fördern ihm zufolge eine sinnliche Überwachtheit, die eine Verschiebung von Gefühlen auf Wahrnehmungen sowie die Angst vor Nähe und Bindungen nach sich ziehen kann.¹⁴⁰

Konstitutionell entgegenkommend ist dafür [für die Angst vor Hingabe] einmal eine zart-sensible Anlage, eine große seelische Empfindsamkeit, Labilität und Verwundbarkeit. Als Selbstschutz legt man dann eine Distanz zwischen sich und die Umwelt, weil man zu große physische und psychische Nähe wegen der radarähnlich fein reagierenden Sensibilität und gleichsam Durchlässigkeit als zu ‚laut‘ empfindet. [...] Mit wachsendem Autismus verliert der schizoide Mensch immer mehr das Interesse an der Welt und den Menschen, ein Vorgang, den man als Objektverlust bezeichnet hat und der von ihm selbst oft als Weltuntergangserlebnis beschrieben wird. [...] Schildern wir die Folgen, die sich aus der Angst vor Nähe und der überwertigen ‚Eigendrehung‘ ergeben [...]. Die damit gegebene misstrauische Wachheit droht dann immer mehr zu krankhafter Eigenbezüglichkeit zu werden; solche Menschen hören dann [...] ‚das Gras wachsen

139 Vgl. z.B. Selve 1977.

140 Dazu ausführlich siehe: Riemann 1970.

und ‚die Flöhe husten‘, das heißt, sie verneinen immer und überall Gefahren zu wittern und vermuten noch hinter der harmlosesten Bemerkung beunruhigende Motive. *Als ich in meinem Praxisraum einmal ein Bild aufgehängt hatte, vermutete ein schizoider Patient sofort, dass ich damit eine bestimmte, auf ihn bezogene Absicht gehabt, seine Reaktion auf die Veränderung hätte testen wollen.* Neben der fast paranoiden Eigenbezüglichkeit fällt an diesem Beispiel auf, mit welcher fein registrierenden Sinneswachheit Schizoide auch schon die geringsten Änderungen in der Umwelt wahrzunehmen pflegen, die anderen überhaupt nicht auffallen. (Riemann 2013: 39–57)

Mit der sich hier präsentierenden Ambivalenz zwischen Angst vor Nähe und Angst vor Objektverlust beschäftigte sich Balint (1959). Er leitet zwei konträre Handlungsantriebe ab, die sich aus diesem innerpsychischen Dilemma ergeben: die Suche nach extremer physischer Nähe, Berührung und Konstanz (wobei jedoch keine emotionale Bindung aufgebaut wird) und das Bestreben, der so herbeigeführten Nähe auch räumlich auszuweichen. Die bevorzugte Kompromisslösung einer Fernbeziehung beschreibt den Versuch, das bei Schizoiden häufig vorliegende Gefühl abgründiger Einsamkeit (entsprechend dem ‚Weltuntergangserlebnis‘ bei Riemann) zu überbrücken. (vgl. Wernz 2014: 835) In den Worten eines Betroffenen gibt der Psychoanalytiker Stephen Grosz diese Ambivalenz aus der Innensicht wieder.

[N]owadays, we'd say he was schizoid or suffered some mild form of Asperger's, but those words give no sense of the central thing. The person he most avoided was the person upon whom he was the most dependent – the person he most wanted. [...] Normally, people get closer and closer over time. I can't do this. My trust doesn't seem to deepen – not much anyway. [...] A lot of people, especially psychoanalysts, assume that happiness can only be found in a couple – but not all of us are made for relationships. [...] Love can't change what's wrong with me [...] because love feels threatening. It's the thing that made me break down before my wedding. Being loved is the problem, because love is a demand – when you're loved, someone wants more of you.' (Grosz 2014: 51–53)

3. Psychologische Grundlagen: Sinneswahrnehmung und Emotion als Motive

Ein wichtiger Aspekt, der an den hier vorgestellten naturwissenschaftlichen und philosophischen Grundlagen von Sinneswahrnehmungen und Emotionen deutlich wird, ist der enge Zusammenhang zwischen Physis und Psyche. Entsprechende Wechselbezüge sind in Hinblick auf die Analyse literarischer Motive deshalb von Bedeutung, weil dadurch Symptome aus dem Bereich der Sinne einer emotionalen Interpretation zugänglich werden, während Charakteristika aus dem Bereich der Gefühle Rückschlüsse auf Besonderheiten der Wahrnehmung erlauben. Darüber hinaus unterstützt die Berücksichtigung dieser Schnittstelle die umfassende Interpretation von sinnlicher und emotionaler Erfahrung im Text als kontinuierliche Einheit. Das Konstrukt des abstrakten Autors bzw. des Œuvre-Autors wird so

als implizite Theorie des Wahrnehmens und Fühlens greifbar; den dabei deutlich werdenden Glaubensannahmen scheinen individuelle Erfahrung und alltagstheoretische Konzepte von Fremdbewusstsein zu Grunde zu liegen.

Im ersten Analyse-Abschnitt, der sich mit prototypischen Funktionsträgern auf der Handlungsebene beschäftigt, finden Emotionen zumindest als strukturelle Kategorie Berücksichtigung. Sinneswahrnehmungen bleiben dabei fast vollständig im Hintergrund, was damit zusammenhängt, dass sie an sich keine Handlungsantriebe darstellen, sondern erst indirekt anhand von durch sie ausgelösten Gefühlen zu solchen werden können.

Motive sinnlicher und emotionaler Erfahrung bilden den Fokus des zweiten Analyse-Abschnitts. Dabei wird der Blick auf psychologisch belegte Zusammenhänge gerichtet, die auch im Textkorpus erkennbar sind. Darüber hinaus gilt es, individuelle Charakteristika der dort beschriebenen Wahrnehmungen und Gefühle aufzuzeigen. Besondere Berücksichtigung finden im Zuge dessen psychosomatische Zusammenhänge, die auch im nicht-pathologischen Bereich vorliegen (z.B. als Synästhesie) und in chronischen Kontexten (z.B. bei Depression, Schizophrenie oder Autismus) die Gründe für dysfunktionale Prozesse offenlegen können.

Im dritten Analyse-Abschnitt zu Subjekt und Weltbild werden schließlich ausgewählte psychologische Kategorien erneut aufgegriffen und an das Figuren-Repertoire sowie an das von den Hauptfiguren abgeleitete Weltbild gekoppelt. Besonders Symptome psychischer Krankheit stellen Kategorien bereit, die psychosomatische Prozesse sinnvoll zueinander in Beziehung setzen. Dabei wird etwa an den Analogien zwischen Autismus und Existenzialismus deutlich, dass philosophische Weltbilder mit spezifischen psychischen Dispositionen in Zusammenhang stehen.

**Analyseteil: Textimmanente
Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov**

IV. Instanzen textimmanenter Wahrnehmung

Durch die einleitende Diskussion typischer Positionen im Figurengefüge von Gazdanovs Prosa soll ein Einblick in die Grundlagen der narrativen Argumentationsstruktur und die damit verbundene Dynamik der Texte gegeben werden. Ausgehend von dieser strukturalistisch-abstrahierten Darstellung werden in den Folgekapiteln Figurenkonzepte und mit ihnen verbundene philosophische Positionen genauer bestimmt und durch Kontrastierung unterschiedlicher Beispiele analysiert.

Die in der Gazdanov-Forschung bereits aufgezeigte Nähe seiner Poetik zu Existenzialismus, Phänomenologie und Solipsismus (vgl. Kap. 2) lässt sich bereits an der für diesen Autor typischen Figurenkonstellation erkennen. Als zentrale Konstante tritt in dieser ein die genannten philosophischen Grundtendenzen verkörpernder Protagonist auf, in dessen Weltwahrnehmung die oft nur fragmentarisch angedeuteten Handlungsstränge synthetisiert werden. Je nach Erzählform entspricht diese Instanz auf N1 dem Ich-Erzähler oder der Reflektorfigur.¹⁴¹ Auf seiner chronotopischen Suche nach Selbsterkenntnis spürt der Protagonist seiner Vergangenheit nach, in späteren Texten widmet er sich mit verstärkter Zukunftsorientiertheit der Suche nach seiner Lebensaufgabe. Vom Propp'schen *Helden* im Zaubermärchen weicht diese Instanz in ihrer philosophischen Grundhaltung ab, als Haupthandlungsträger erfüllt sie dennoch eine ähnliche strukturelle Funktion wie dieser und entspricht aus denselben Gründen dem *Subjekt* in Greimas' Aktantenmodell.

Vor ihre selbstreflexive Aufgabe gestellt, suchen Gazdanovs Protagonisten häufig nach einer weiblichen Ziel-Instanz, die sich mit Greimas als *Objekt* identifizieren lässt. Trotz ihrer weitgehend passiven Rolle als begehrtes Objekt bildet diese Idealfigur den Orientierungspunkt in der oft solipsistisch anmutenden Gedankenwelt des Helden und entspricht nicht nur strukturell, sondern auch aufgrund ihrer Schönheit und Anziehungskraft auf diesen in vielem der Propp'schen *Zarentochter*. Ohne selbst in das Geschehen einzugreifen, motiviert diese Instanz die Reflexionsprozesse und Entscheidungen des Protagonisten und ist in dieser Funktion handlungskonstituierend, obgleich sie sich bei Gazdanov – anders als die Zarentochter im Zaubermärchen – lediglich in den Metawelten von Traum und Kunst als erreichbar erweist.

Konkrete *Opponenten* kommen im Textmaterial vergleichsweise selten vor, obwohl immer wieder Figuren mit zweifelhaftem Charakter, kriminellem Hintergrund

141 Aufgrund ihrer deutlichen Isolierbarkeit, ihrer durchgehenden strukturellen Präsenz und ihrer moralischen Überlegenheit über die anderen Figuren müsste eine Analyse des abstrakten Autors auf N3 ebenfalls an dieser Instanz ansetzen. Diese konkrete Repräsentation eines abstrakten Autors kann mit der Nähe von Gazdanovs Texten zur Reflexionsprosa und der für diese typischen monologischen Kernaussage in Zusammenhang gebracht werden, die trotz der zahlreichen kontrastiv integrierten Zwischenhandlungen als wichtige Kernstruktur seiner Texte anzusehen ist.

oder verbrecherischen Absichten auftreten. Grund dafür ist das empathische Interesse des Protagonisten gerade an solchen Figuren sowie der Denkansatz, dass deren Bestrebungen nicht durch Böswilligkeit, sondern durch Schwächen bedingt sind, denen eine problematische Vorgeschichte zugrunde liegt. Gegenspielerfiguren dienen daher nur vorübergehend als Moment des Widerstands, gegen das sich der Protagonist zu behaupten hat. In ihrer Hauptfunktion stehen sie ihm als Analyseobjekt psychischer Tiefenstrukturen zur Verfügung und ihre Entwicklung im Handlungsverlauf dient häufig als Beleg für die Annahme menschlicher Wandelbarkeit.

Eine besondere Erscheinung in Gazdanovs Poetik ist die in späteren Texten zunehmend häufige Präsenz von Zuhörerfiguren, die als Dialogpartner die monologische Sprechsituation des zum Solipsismus neigenden Protagonisten aufbrechen. Es handelt sich um *Adjuvanten*, die selten in die Handlung eingreifen und teilweise die Informiertheit des Helden durch ihre Kenntnis der Vorgeschichte ergänzen. Ihre Hauptfunktion besteht jedoch darin, für die Metareflexion über lebensphilosophische Fragen eine konkrete Konversationssituation zu bieten.

Besonders im Frühwerk fällt die Präsenz von Figuren mit potenzieller Vorbildfunktion auf, deren Weltanschauung im Gedankenstrom des Protagonisten einer kritischen Überprüfung unterzogen wird. Es handelt sich hierbei hauptsächlich um Lehrerfiguren, außerdem um Eltern und Großeltern sowie religiöse Prediger und Philosophen. Ein Rekurs auf Greimas' Aktantenmodell verdeutlicht den ambivalenten Stellenwert dieser ‚Autoritäten‘, von denen der Protagonist zwar manche als moralische *Adjuvanten* akzeptiert, die Mehrzahl jedoch als *Opponenten* betrachtet und mit Verachtung straft. Bekämpft werden diese Figuren v.a. implizit auf N2, wo der Erzähler durch satirische Exemplifizierung konkreter Schwächen ihre Engstirnigkeit aufzeigt und sie so der Lächerlichkeit preisgibt. In der solipsistischen Gedankenwelt kompensieren diese Instanzen den fehlenden Dialogpartner durch argumentative Standpunkte, von denen sich der Protagonist zur Verdeutlichung seiner eigenen Position abgrenzt, teilweise weist er sie im Gegenteil als Quelle philosophischer Inspiration aus, auf die sich seine moralische Weltansicht stützt.

Während Gazdanov die Anzahl der Hauptfiguren meist auf ein Minimum (den Protagonisten und dessen Ziel-Figur) beschränkt, herrscht oftmals eine unüberschaubar hohe Dichte an Nebenfiguren. Dazu zählen neben *Adjuvanten* und *Opponenten* auch Figuren, die keine Funktionsträger der Haupthandlung werden, diese jedoch parallelisieren oder konterkarieren. Als Instanzen des Zufalls, Objekte der Milieustudie und Medium realistischer Inszenierung des Ambientes an öffentlichen Orten stehen diese Figuren, trotz ihrer häufig symmetrischen Anordnung, für die unüberschaubare Vielfalt im Sinne der Balzac'schen *Comédie humaine*.

1. Die Hauptfiguren: Der Protagonist, seine Muse und der Mörder

Das folgende Kapitel widmet sich den als Hauptfiguren zu identifizierenden Instanzen, die in Gazdanovs Texten wiederkehren. Als textübergreifend präsente Instanz

ist besonders der im Zentrum der Fokalisierung stehende Protagonist auszumachen, der sich aufgrund seiner homogenen Zeichnung als eigener Topos des *nenormal'nyj čelovek* beschreiben lässt. Ihm gegenübergestellt findet sich häufig ein weibliches Objekt seiner Projektionen, das in Form unerreichbarer Idealfiguren den Mittelpunkt seines Denkens bildet. Diese zweite Position erweist sich im Vergleich zur ersten als veränderlicher und verschmilzt mitunter mit angrenzenden Konzepten der ‚kalten Mutterfigur‘ oder der ‚Prostituierten‘. Eine weitere Projektionsfläche bilden seltener eingesetzte Gegner des Protagonisten, die mitunter seiner Einbildung entspringen und ihn zur Auseinandersetzung mit unverarbeiteten Inhalten der Vergangenheit zwingen oder ihn dazu herausfordern, seinen Mut zu beweisen, um damit zugleich seinen passiven Charakter zu überwinden.

1.1 Der Protagonist: Gazdanovs Topos des *nenormal'nyj čelovek*

Gazdanovs Protagonisten bewegen sich hinsichtlich ihrer Einstellungen, Eigenschaften und Weltwahrnehmung über sein Gesamtwerk hinweg in einem Kontinuum. Unabhängig von diesen identitätskonstituierenden Merkmalen variieren in den einzelnen Texten die äußeren Umstände, wie etwa Schichtzugehörigkeit, Beruf und soziales Umfeld, was den fokussierten Typus als von gesellschaftlichen Kategorien unabhängig ausweist und ihn daher mit höherer Allgemeingültigkeit als abstrakten Träger eines philosophischen Weltbildes auszeichnet. Am charakteristischsten für diese Instanz sind ihre Selbststilisierung als verträumter Querdenker mit geringem Realitätsbewusstsein und ihre von den Umgebungsfiguren thematisierte Ignoranz gegenüber gesellschaftlichen Normen. Diese Kombination aus Einstellungen und Verhalten wird als ‚absonderlich‘ (*nenormal'nyj*) empfunden und von unterschiedlichen Figuren diskutiert, sodass ein eigener Typus entsteht, den man als jenen des *nenormal'nyj čelovek* bezeichnen könnte. Ein Beispiel dafür bietet die folgende Konversation über den jugendlichen Protagonisten Volodja im Roman *Istorija odnogo putešestvija* (1934) zwischen seinem älteren Bruder und dessen Lebensgefährtin:

– Почему он ненормальный? Я тебе сейчас объясню. [...] Видишь ли, он фантазер и путешественник: он не такой, как другие. Мы живем среди чувств, которые мы испытываем, и вещей, которые нас окружают. Нам этого достаточно, Вирджиния, правда? А Володе недостаточно. Его все тянет куда-то, ему все чего-то не хватает. Он лежит на спине и придумывает необыкновенные истории, в которых сам участвует, или ходит без толку по городу, точно ищет что-нибудь, точно что-то потерял. (I/226f.)

Die Reflexion über den *nenormal'nyj čelovek* beginnt bereits in Gazdanovs frühesten Texten und betrifft neben einigen Erzählungen insbesondere seinen Erstlingsroman *Večer u Klër* (1929), wo die Problematik dieses Typus vom Ich-Erzähler Kolja in der ersten Person geschildert wird. Analog zum vorangehenden Beispiel reflektiert dieser Held seine stark ausgeprägte Fantasie, die Vorstellungen und Realität oft bis zur Ununterscheidbarkeit miteinander verschmelzen lässt. Er erlebt seine offenbar häufig nicht mit den Wahrnehmungen anderer Figuren übereinstimmenden

Realitätseindrücke als unangenehm und verunsichernd, erkennt in ihnen die Ursache seiner stark empfundenen Distanz zu seiner Umgebung, die sowohl seine Schüchternheit als auch sein unangepasstes Verhalten zu begründen scheint. Er selbst spricht daher von einer ‚Krankheit‘:

Болезнь, создававшая мне неправдоподобное пребывание между действительным и мнимым, заключалась в неуменье моем ощущать отличие усилий моего воображения от подлинных, непосредственных чувств, вызванных случившимися со мной событиями. Это было как бы отсутствием дара духовного осязания. [...] Я был поэтому очень робок; и моя репутация дерзкого мальчика, которую я имел в детстве, объяснялась, как это понимали некоторые люди, например, моя мать, именно сильным желанием победить эту постоянную несамостоятельность. Позже у меня появилась привычка к общению с самыми разнообразными людьми, и я даже выработал известные правила разговора, которых почти никогда не пренебрегал. Они заключались в употреблении нескольких десятков мыслей, достаточно сложных на вид и чрезвычайно примитивных на самом деле, доступных любому собеседнику; но сущность этих простых понятий, общепринятых и обязательных, всегда была мне чужда и неинтересна. (I/48f.)

Ebenso wie Koljas Begabungen, sein stark ausgeprägtes visuelles und auditives Gedächtnis sowie seine Fähigkeit zum analytischen Denken – die er mit zahlreichen weiteren Protagonisten Gazdanovs teilt – rücken ihn die hier genannten ‚Symptome‘ von Aufmüpfigkeit, Distanzempfinden und seine rational angeeigneten Verhaltensregeln für zwischenmenschliche Beziehungen in den Assoziationsbereich des Autismus.

Insbesondere in frühen Erzählungen liegen in diesem Kontext auch – möglicherweise nur imaginierte – Gewaltszenarien vor, wenn etwa in *Tovarišč Brak* (1928) der zuvor schüchtern-schwärmerische Held einen potenziellen Liebhaber seiner Angebeteten aufsucht, in dessen Wohnung Vasen und andere Gegenstände zertrümmert und seinen verhassten Gegner beinahe erwürgt. (vgl. I/564) In abgemilderter Form wird unangepasstes und emotional distanziertes Sozialverhalten auch an Gesten der Herablassung deutlich, wie etwa dem kalten Lachen Pavlovs in der Erzählung *Černye lebedi* (1928):

У него была особенная улыбка, от которой вначале становилось неприятно: это была улыбка превосходства, причем чувствовалось – это ощущали почти все, даже самые тупые люди, – что у Павлова есть какое-то право так улыбаться. Он никогда не говорил неправды [...] и, действительно, говорил каждому, что он о нем думал; и это всегда бывало тяжело и неловко, и наиболее находчивые люди старались обратить это в шутку и смеялись; и он смеялся вместе с ними – своим особенным, холодным смехом. (I/662)

Obgleich der Ich-Erzähler explizit seine emotionalen Vorbehalte gegenüber diesem ihm seit Langem bekannten Protagonisten zum Ausdruck bringt (vgl. I/665), werden

implizit Pavlovs sympathische Züge deutlich, von denen die ersten drei auch Kolja eigen sind: sein Desinteresse an materiellem Reichtum, seine uneigennützig große Zügigkeit gegenüber Fremden, seine Sympathie für einen etwas merkwürdigen Schulkollegen und seine Bescheidenheit, die im Verschweigen seines Sorbonne-Abschlusses gegenüber einem mit seiner Bildung prahlenden Kollegen zum Ausdruck kommt. Die Tiefe seines Charakters zeigt auch sein großer Traum von Australien und den dort lebenden schwarzen Schwänen, von dem er unmittelbar vor seinem lange geplanten Selbstmord erzählt, mit dem er seinem als sinnenfremdet erkannten Leben, in dem ihm der Zugang zu anderen Menschen fehlt, entkommen will. (vgl. I/677)

Mit einigen Protagonisten aus anderen Texten teilt Pavlov außerdem seine sexuelle Unerfahrenheit und seine Gleichgültigkeit gegenüber weiblichen Reizen. (vgl. I/671f.) Das Verhältnis von Gazdanovs Helden zu Frauen gestaltet sich als Antinomie, denn dem Verzicht auf die physische Nähe gewöhnlicher, erreichbarer Frauen steht die Faszination für das von einer lebenslangen Sehnsucht geschürte Traumbild einer unerreichbaren Idealfigur gegenüber, dem im folgenden Kapitel nachgegangen wird. Erst in späteren Texten des Autors, etwa in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), zeigt sich der verstärkte Versuch zur Überwindung dieser Kluft, wobei das Konzept einer in der physischen Realität gelebten und erfüllenden Liebesbeziehung nur in *Piligrimy* (1953) und *Probuždenie* (1965) realisiert wird.

Gazdanovs Protagonisten treten als naive oder provokante Schüler, russische Emigranten mit Kriegserfahrung, Taxifahrer in der Pariser Emigration oder introvertierte, in ihrer Lektüre aufgehende Intellektuelle jüngerer oder mittleren Alters auf. Die gemeinsame Schnittmenge besteht in ihrer Einsamkeit und ihrem Rückzug in Traumrealitäten, der im Solipsismus zu enden droht. Der Lebensinhalt dieser oft unsicheren Figuren gilt ihrer Identitätssuche anhand von Vergangenheitsrekonstruktionen, die in späteren Texten zunehmend mit dem Wunsch nach einer Lebensaufgabe mit ethischer Dimension einhergeht. Selbst in Texten, wo diese Aufgabe gefunden und erfüllt wird, legen die Helden ihre Entfremdung und Realitätsferne meist nicht gänzlich ab¹⁴². So analysiert in *Probuždenie* (1965) ein Psychoanalytiker den Protagonisten P'er, der mit selbstloser Geduld eine Traumapatientin gesundgepflegt hat, wie folgt:

– У твоего Пьера нет честолюбия, у него нет личной цели в жизни. [...] Ты понимаешь, говоря образно, он смотрит в эту чужую жизнь и только там он видит отражение самого себя – искаженное, неправильное, частичное, но все-таки отражение. Полноты образа тут нет, и его личные возможности наполовину парализованы. Но все это, конечно, не мешает ему быть отличным человеком с несомненными достоинствами. (IV/109)

Die Diagnose einer unvollständig ausgeprägten Persönlichkeit des nur wenig von sich selbst preisgebenden Protagonisten scheint zwar naheliegend – sie ist darüber

142 Eine Ausnahme bildet *Piligrimy*.

hinaus auf zahlreiche weitere von Gazdanovs Helden übertragbar – dennoch würde es dem Figurenkonzept nicht gerecht, sie als Tatsache festzuschreiben. Mit vorwiegend dialogischer Funktion eröffnet diese Fremdsicht eine weitere Dimension zur Hinterfragung des *nenormal'nyj čelovek* nach seiner Identitätsfindung. Das mit seiner Partnerin geteilte Lebensglück des bescheidenen und sensiblen P'er zeigt jedoch, dass er im Leben deutlich mehr erreicht hat als die über ihn urteilenden selbstbewussteren Kontrastfiguren. Diese Einschätzung teilt nach seinem Besuch bei den beiden auch jener Freund, von dessen Bekannten die obige Diagnose stammt. (vgl. IV/122)

In Gazdanovs spätem Künstlerroman *Évelina i ee druž'ja* (1968) wird die Polemik zwischen den Figuren um die vom Helden eingenommene ideologische ‚Nullposition‘ aufgegriffen, die dem Autor auch seitens der zeitgenössischen Kritik wiederholt vorgeworfen wurde¹⁴³. Die entsprechende Position ist hier durch die Figur eines Schriftstellers besetzt, der sich, dem Bachtin'schen Autorkonzept folgend, als unabhängiger Angelpunkt eines heterogenen, in unterschiedlicher Form ausgelagerten Gesamtkonzepts erweist. Entsprechend Bachtins Konzept des Dialogischen ist der Roman insgesamt als Gespräch auf Augenhöhe zwischen der Schriftstellerfigur und den übrigen Handlungsträgern konzipiert; durch transgressive Handlungsübergänge stellen diese zugleich die nahtlose Fortführung des schizophrenen Helden selbst dar.

Gazdanovs *nenormal'nyj čelovek* ist eine spezifizierte Weiterführung des *lišnij čelovek*. Es handelt sich um unsichere oder gesellschaftlich unterlegene Figuren mit ästhetischer Empfänglichkeit und intellektueller Begabung, die für sich eine Position der moralischen Überlegenheit beanspruchen. Trotz der oft melancholischen Grundstimmung finden die meisten dieser Helden letztendlich ihr inneres Gleichgewicht, wenn nicht durch reale Erfüllung, so zumindest in ihren Träumereien. Neben ihren konstanten Grundzügen zeichnet sich nicht nur innerhalb der Einzeltexte, sondern auch im Blick auf das Gesamtwerk des Autors eine Entwicklung dieses Figurentyps ab, in welcher der zwar liebenswürdige, zugleich jedoch unberechenbare und weltfremde Sonderling, der sich die Gefühlswelt durch aufwändige logische Operationen erschließen muss, zu einem weiterhin zurückhaltenden, doch an seiner Umgebung Anteil nehmenden, ausgeglichenen Gesprächspartner mit sicherem ethischen Bewusstsein entfaltet. Erhalten bleibt die für Gazdanovs Helden typische Haltung des Querdenkers und Träumers, die, neben diesen Entwicklungen, auch für das Konzept des impliziten Autors zentral zu sein scheint.

143 In Chodasevičs (1938: 9) Kritik zur Erzählung *Bombej* heißt es: [В]есфабульные рассказы Чехова рядом с «Бомбеем» могут показаться чуть ли не авантюризмом. [...] [Герой] едет в Бомбей и уезжает оттуда. Попутно он встречает разных других людей, не играющих роли ни в его судьбе ни в судьбе друг друга. [...] У Чехова фабула заменена, лучше сказать – вытеснена, очень напряженным, внутренним лиризмом, составляющим суть вещи. У Газданова этого лиризма нет и, следовательно, нет никакой сути.

1.2 Die unerreichbare Idealfigur im einsamen Traum des Helden

Die Identitätssuche von Gazdanovs Protagonisten orientiert sich häufig an einer weiblichen Idealfigur, die sich durch äußere Schönheit und eine die Jahre überdauernde Anziehungskraft auszeichnet, für die männlichen Helden jedoch unerreichbar bleibt. Obgleich diese viel Zeit in Gedanken an diese *Femmes fatales* verbringen, scheint ihnen deren Wesen unergründlich zu bleiben. Über den tatsächlichen Charakter der weiblichen Idealfiguren geht auch aus den geschilderten Handlungssequenzen wenig hervor, deutlich werden v.a. ihre Dominanz über den Helden sowie die beständige Unberechenbarkeit ihres Verhaltens. Diese Anzeichen, die auch in den Texten mit extern fokalizierten Protagonisten gelten, deuten darauf hin, dass die Erzählinstanz den Wahrnehmungsmodus des *nenormal'nyj čelovek* übernimmt.

Darüber hinaus prägen zwei literarische Vorbilder dieses Konzept: Es handelt sich um Puškins liebenswürdige und treue Tat'jana sowie um Aleksandr Bloks *Neznakomka* (aus dem gleichnamigen Gedicht von 1906); als Inbegriff weiblicher Anziehungskraft und Unerreichbarkeit verkörpern beide Jungs Konzept der *Anima*. Tat'jana bleibt dem zurückkehrenden Onegin aufgrund ihrer Bindung an einen anderen Mann trotz ihrer fortdauernden Liebe für ihn verwehrt. Die Überblendung mit Bloks *Neznakomka* ergänzt das Konzept der voreilig verschmähten Tat'jana, die zugleich eine unprätentiöse und beständige Liebe symbolisiert, um die Konnotation flüchtiger Präsenz, Undurchschaubarkeit und den ontologischen Status einer an die Träumereien des Helden gebundenen Fantasiegestalt.

Eine Vorstudie zur berühmten Klër, die als ebensolches Idealbild einen ganzen Roman lang die Sehnsüchte des Protagonisten auf sich zieht und so zur Projektionsfläche der Handlung wird, findet sich in der Erzählung *Tovarišč Brak* (1928). Bereits die hier begehrte Tat'jana entspricht durch ihre phänomenologisch-abstrakte Zeichnung eher Bloks *Neznakomka* als ihrem namensgebenden Vorbild aus Puškins Versroman *Evgenij Onegin*, obwohl zu Letzterem durchaus auch konzeptuelle Verbindungen bestehen. So etwa in der Zuschreibung innerer Vollkommenheit durch den General, der jenseits von Tat'janas Schönheit ihren ideellen Reichtum zu erkennen glaubt. Zudem wird die Heldin im folgenden Zitat als ‚Verkörperung einer ganzen Epoche‘ interpretiert:

Он [Вила] говорил, что существуют типы женщин, сумевших воплотить в себе эпоху, – и что в Татьяна Брак мы любили гибкое зеркало, отразившее все, с чем мы сжились и что нам было дорого. Кроме того, утверждал Вила, мы любили в Татьяне Брак ее необыкновенную законченность, ее твердость и определенность, непостижимым образом сочетавшиеся с женственностью и нежностью. [...] Я знаю, однако, что генерал Сойкин любил Татьяну какой-то необыкновенной, деликатной любовью – и знаю также, что Татьяна Брак никогда этого не подозревала. Любовь генерала не была похожа на обычные романы развязных молодых людей: мысль о возможности обладания Татьяной, наверное, привела бы его в ужас. Генерал любил Татьяну потому, что его бескорыстная натура,

наталкивавшаяся в жизни только на обижавшую его грубость и давку, обрела в Татьяне Брак какой-то сентиментальный оазис. Генерал [...] понимал, что и его застенчивая детская скромность, и романсы, и дешевая мандолина – не нужны, может быть, никому [...]. И наконец: не была ли Татьяна Брак самой блистательной героиней нашей фантазии? [...] Но только потом мы попытались объяснить нашу любовь к Татьяне Брак: в прежние, лучшие времена мы не могли думать об этом. И в тот момент, о котором я пишу, нас занимала одна мысль – как избавить Татьяну от коммерсанта Сергеева. (I/561f.)

Tovarišč Brak stellt hinsichtlich des Protagonisten ein typisches Beispiel für eine in drei Instanzen gespaltene schizophrene Persönlichkeit dar. In diesem Fall umfasst diese den distanziert-analytisch denkenden Vila, den romantisch fühlenden Sojkin und den diese synthetisierenden, seine persönliche Sichtweise bedeckt haltenden Ich-Erzähler. Neben ihrer handlungskonstituierenden Funktion dient die abstrakt-hypothetisch repräsentierte Idealfigur Tat'jana primär der Charakterisierung des sich nach ihr sehnenen Helden, dessen ambivalente Persönlichkeit in der Darstellung dieser Beziehung deutlicher erfasst wird als sie selbst. Seine Konzeption verweist auch hier auf die im vorhergehenden Kapitel herausgestellten Komponenten: Schüchternheit, bewundernde Idealisierung äußerer Schönheit, Angst vor physischer Nähe sowie Träumereien über die innere Vollkommenheit eines begehrten, doch im Grunde unzugänglichen Gegenübers als Ersatz für tatsächliche Handlungen.

Die Unzugänglichkeit dieser Idealfiguren hängt damit zusammen, dass deren reale Existenz durch die Träumereien und Projektionen des Helden übertönt sind. In den einzelnen Texten motivieren darüber hinaus unterschiedliche Faktoren diese Unzugänglichkeit. So markiert in *Tovarišč Brak* ein dem Text vorangestelltes Puškin-Zitat die zeitliche Distanz des reflektierenden Ich zu den gemeinsamen Erlebnissen mit der lange verstorbenen, doch nach wie vor bedeutsamen Frau.

Но как вино, печаль минувших дней
В моей душе, чем старе, тем сильней.
(Puškin 1959: 299)

Einer Verbindung mit der Idealfigur steht zunächst die Schüchternheit des Protagonisten entgegen. Später wird sie durch den Tod der Heldin endgültig verunmöglicht. (vgl. I/568) Im Roman *Večer u Klër* verschiebt sich ebenfalls mit den Jahren der Grund für die Unzugänglichkeit der ersehnten Frau: In der ersten Phase der Bekanntschaft Nikolajs mit Klër stehen zwischen den beiden ihre nicht nur altersbedingte Überlegenheit, seine Schüchternheit (vgl. I/90) sowie die beleidigende Herablassung ihrer Mutter gegenüber dem Helden (vgl. I/91). Später ist es zusätzlich Klërs Ehe mit einem anderen Mann, die Nikolaj vor ihrer unerwarteten Annäherung zurückweichen lässt (vgl. I/98f.), und schließlich trennen Bürgerkrieg und Emigration die beiden auch räumlich (vgl. I/127). Ähnliche Motive werden unter neuer Kontextualisierung wiederholt aufgegriffen, etwa in der Erzählung *Chana* (1938) über

eine, wahrscheinlich nur imaginierte, beständige Briefliebe zwischen dem Protagonisten und einer Kindheitsfreundin. (vgl. Kap. V.2.2)

Bezeichnend ist die Flüchtigkeit dieser unverhofft auftauchenden und sogleich wieder verschwindenden weiblichen Idealfiguren, deren Realitätswert so häufig unbestimmt bleibt. *Chana* enthält einen Verweis auf Aleksandr Blok als Autor der gemeinsamen Lektüre der Helden (vgl. II/550), der als Hinweis auf eine phänomenologische Traumwirklichkeit der Handlung gelesen werden kann, wofür auch deren Kreisstruktur spricht. Ähnliches liegt bereits in *Večer u Klér* vor, wo das achronologische Sujet eine Ordnung vorgibt, in der sich Nikolaj zum Zeitpunkt des Erinnerns¹⁴⁴ zwar bei Klér in Paris befindet, trotz ausführlicher Rückblicke in die Vergangenheit bleibt jedoch unerwähnt, wie es zu diesem Wiedersehen kam, und der Roman endet mit dem von Klér träumenden, nach Frankreich emigrierenden Nikolaj. Dieser Traum stellt daher den Realitätswert der zuvor geschilderten Zusammenkünfte in Paris in Frage, die ontologisch auch Teil der Fantasie sein könnten. (vgl. Kap. VI.2.4) Das aus Tat'janas Brief an Onegin entlehnte Epigraph („Vsja žizn' moja byla zalogom / Svidan'ja vernogo s tobj“), das dem Roman vorangestellt ist, kann ebenfalls diesem Kontext der Traumwirklichkeit zugeschrieben werden¹⁴⁵, denn in direkter Fortsetzung schreibt Tat'jana (die Verse nach der gekennzeichneten Unterbrechung geben das Ende des Briefes wieder):

Я знаю, ты мне послан богом, / До гроба ты хранитель мой... / Ты в сновиденьях
мне являлся / Незримый, ты мне был уж мил, / Твой чудный взгляд меня томил, /
В душе твой голос раздавался / Давно... нет, это был не сон! / [...] /Вообрази: я
здесь одна, / Никто меня не понимает, / Рассудок мой изнемогает, / И молча

144 Frank Göbler macht auf die dreiteilige Zeitstruktur des Romans aufmerksam: Das Schreiben folgt nach dem Erinnern, und beide finden nach dem Erleben statt. Letzterer zeichnet sich zusätzlich durch interne Achronologie und unpräzise Zeitangaben (*odnaždy*) aus. (vgl. Göbler 1999: 80) In Anknüpfung daran arbeitet Göbler auch die Entwicklungsphasen des Helden heraus. (vgl. ebd. 81) Diese konzeptuell-epistemologische Ähnlichkeit mit Tolstojs ebenfalls autobiografisch grundierter Trilogie *Detstvo, Otročestvo, Junost'* (1872–1875) lässt sich als Verweis auf diese verstehen, zumal auch Gazdanov seinen Helden Nikolaj nennt.

145 Frank Göbler weist bereits auf die Zwiespältigkeit dieses Mottos hin, die sich unter Berücksichtigung von Onegins Zurückweisung dieses Liebesgeständnisses auftut, und darauf, dass selbst Puškins Erzähler Tat'janas Brief als ‚rührenden Unsinn‘ belächelt. Den Realitätswert der Wiederbegegnung in der Eingangspassage nicht anzweifelnd, interpretiert er das Epigraph als ironische paratextuelle Infragestellung von Koljas Lebensziel, dessen Realisierbarkeit er nach dieser gemeinsamen Liebesnacht hinterfragt. In einer zweiten, ihm schlüssiger erscheinenden Variante, verweist Göbler auf Klérs Assoziation mit dem für den Helden Neuen und Unbekannten, wonach sie ein ständig neues Ziel seines fortwährenden Strebens bildet. Zur Intertextualität mit *Evgenij Onegin* weist Göbler zudem auf eine ähnliche Konnotation und Rolle des Französischen und des Russischen in beiden Werken hin. (vgl. Göbler 1999: 84–86)

гибнуть я должна. / Я жду тебя: единым взором / Надежды сердца оживи / Иль
сон тяжелый перерви, / Увы, заслуженным укором! (Puškin 1960: 69f.)

Nikolajs Träumereien von Klér entsprechen Tat'janas Träumereien von Onegin, denn beide entwickeln Gefühle für ein ihnen wenig bekanntes Gegenüber, das zu ihrer Projektionsfläche wird. Beide erahnen darüber hinaus die Diskrepanz zwischen ihrer sehr lebendig vorgestellten Traumwelt und der Realität, was sie die Traumgestalt jedoch nicht verwerfen lässt, sondern vielmehr dazu führt, dass die Fantasie Überhand gewinnt. Dies kann als realisierte Metapher gedeutet werden, in der das ganze bisherige Leben tatsächlich als Pfand für den Traum von einer wahrhaftigen Begegnung eingesetzt wird.

Schon bei Puškin liegt die Fokalisierung stärker auf der vom Erzähler bemitleideten Tat'jana als auf Onegin. Gazdanov verlagert das Zentrum vollständig auf Nikolaj, der – wie Tat'jana Onegin – Klér und ihre Rolle für sein weiteres Leben bereits vor ihrer Bekanntschaft antizipiert, gegen ihre Unerreichbarkeit wie gegen Windmühlen ankämpft¹⁴⁶, sie schließlich seinerseits, wenn auch ungewollt, zurückweist und auch danach weiter seinem einsamen Traum nachhängt.

Dass die Beziehung von Gazdanovs Protagonisten zu ihrer jeweiligen Idealfigur einem Traumzustand gleicht, geht neben ähnlichen Beispielen auch aus Texten mit stark an die Werke von Aleksandr Blok erinnernden phänomenologischen Passagen hervor, welche die Flüchtigkeit der wahrgenommenen Umgebung, jedoch auch der weiblichen Adressatin verdeutlichen. Zahlreich sind diese etwa in der Erzählung *Tret'ja žizn'* (1932), einer erzählerisch kaum moderierten Aneinanderreihung von Sinneseindrücken, die sich mit der besonderen Wahrnehmung des Künstlers befasst.

Я родился на севере, ранним ноябрьским утром. Много раз потом я представлял себе слабеющую тьму петербургской улицы, и зимний туман, и ощущение необычайной свежести, которая входила в комнату, как только открывалось окно. В ту ночь, когда я потерял себя, и в вечер, когда я встретил незнакомую женщину на террасе кафе, – я с неожиданной силой ощутил это ледяное прикосновение. И осталось только – лицо женщины, стоящее предо мной, и вблизи, в горячем воздухе – холодное и спокойное течение, – как снежная тень, проходящая вдоль моей жизни. (II/383)

Auf die Blok'sche *Neznakomka* (1906) verweisen hier die Atmosphäre der in winterlichen Nebel gehüllten Petersburger Straße, das durch ein Fenster dringende Licht, der Abend, die Unbekannte im Café, ihre traumähnliche, schattenhafte Gestalt und die Nähe ihres Gesichts, das im Gedicht auf ihre Augen konzentriert ist. (vgl. Blok 1997: 123) Die eindringliche Schilderung der Nähe von weiblichen Gesichtern findet sich auch in anderen Texten: Die Annäherung von Klérs makellosem Antlitz überfordert den unerfahrenen Helden.¹⁴⁷ Überforderung spielt auch in ähnlichen

146 *Don Quijote* zählt zu Nikolajs Kindheitslektüren. (vgl. I/52)

147 Она вдруг подошла ко мне и взяла меня двумя руками за воротник шинели. – Идемте ко мне, – сказала она резко. В тумане передо мной, на

Kontexten eine Rolle, etwa in *Šram* (vgl. III/479), wo diese Annäherung gerade wie in *Večer u Klěr* die ‚unentrinnbare‘ erste sexuelle Erfahrung bedeutet. Hier nimmt der Protagonist das Gesicht der Heldin als asymmetrisch, aber höchst attraktiv¹⁴⁸ wahr, was sich als motivische Konstante ähnlicher Begegnungen herausstellt. Etwa in *Prizrak Aleksandra Vol'fa*¹⁴⁹ (1947) und *Piligrim*¹⁵⁰ verweist die Asymmetrie des Gesichts auf eine ‚seelische Disharmonie‘ der Protagonistin, die sich jedoch als heilbar erweist.

Die Temperaturempfindungen ‚eiskalt‘, ‚Winter‘ und ‚Schnee‘, über die die ‚eisige‘ Berührung der Unbekannten als paradoxe Umkehrung der üblichen Sinneserfahrung von Nähe die Episode aus *Tret'ja žizn'* durchdringt, wird durch den Widerspruch zur Umgebungswahrnehmung ‚heißer‘ Luft zusätzlich kontrastiert. Ähnlich widersprüchliche Assoziationen zwischen Hitze und Kälte prägen Bloks nur wenige Monate später verfassten Zyklus *Snežnaja maska* (1907) und begleiten dort den Wunsch des lyrischen Ich, den ihm früher Nahestehenden, doch nun Vergessenen zu folgen.¹⁵¹ Dieser zweite Kontext ist für ein Verständnis der Gazdanov'schen Idealfigur ebenfalls von Bedeutung, da sich die Charakteristika der unnahbaren

-
- довольно большом расстоянии, я видел ее лицо. Я не двинулся с места. Лицо ее приблизилось и стало гневным. (I/99)
- 148 Она была чрезвычайно далеко от типа классической красавицы, у нее был неодинаковый разрез глаз, чуть-чуть сокрошенный рот, небольшое углубление посередине лба, но все это, вместе взятое, производило впечатление повелительной привлекательности, совершенно бесспорной для всех, кто ее знал. (III/479)
- 149 [У] нее были медлительные физические реакции, и последние секунды объятий нередко заставляли ее испытывать какую-то внутреннюю боль, – и тогда глаза ее закрывались и лицо делало невольную гримасу. [...] [У] нее был неожиданно большой рот с полными и жадными губами, и это придавало ее лицу дисгармоническое выражение, – так, точно в нем было нечто искусственное, потому что соединение ее лба и нижней части лица производило даже несколько тягостное впечатление какой-то анатомической ошибки. (II/58)
- 150 У нее было асимметричное лицо, глаза средней величины и большой, неумело накрашенный рот, губы которого дрожали. (III/313) Он слушал ее, [...], стремившуюся, в сущности, передать то, что он чувствовал сейчас, охватив руками худое и теплое тело Жанины и видя так близко перед собой ее разгоряченное и изменившееся лицо. (III/320f.)
- 151 Im Gedicht *Serdce predanno metel'ju*, bittet ein lyrisches Ich den Blick seines Gegenübers, es zu verbrennen. Dieser wird in der Anrede metaphorisch als ‚Feuer aus Schnee‘ bezeichnet, sodass auch hier eine Assoziation zwischen ‚Nähe‘ und ‚Kälte‘ vorliegt, die so stark ist, dass sie als ‚Brennen‘ wahrgenommen wird:
Сверкни, последняя игла, / В снегах! // Встань, огнедышащая мгла! / Возьми твой снежный прах! // Убей меня, как я убил / Когда-то близких мне! // Я всех забыл, кого любил, / Я сердце вьюгой закрутил, // Я бросил сердце с белых гор, / Оно лежит на дне! // Я сам иду на твой костёр! / Сжигай меня! // Пронзай меня, / Крылатый взор, / Иглою снежного огня! (Blok 1997: 251f.)

Schönheit mit Eigenschaften überschneiden, die der Autor dem sein Werk ebenfalls kontinuierlich prägenden Typus der ‚kalten‘ Mutterfigur¹⁵² zuschreibt, den folgende Passage aus *Večer u Klér* illustriert:

[M]ать мою очень любил, несмотря на ее холодность. Эта спокойная женщина, похожая на воплотившуюся картину и как будто сохранившая в себе ее чудесную неподвижность, была в самом деле совсем не такой, какой казалась. Мне понадобились годы, чтобы понять это; а поняв, я сидел долгими часами в задумчивости, представляя себе ее настоящую, а не кажущуюся жизнь. Она любила литературу так сильно, что это становилось странным. Она читала часто и много; и, кончив книгу, не разговаривала, не отвечала на мои вопросы; она смотрела прямо перед собой остановившимися, невидящими глазами и не замечала ничего окружающего. (I/65f.)

Aus der assoziativen Überblendung einer imaginierten Geburtssituation und der flüchtigen Begegnung mit der schönen Unbekannten wird im vorhergehenden Zitat aus *Tret'ja žizn'* deutlich, dass die Typen der schönen Unbekannten und der ‚kalten‘ Mutterfigur ein Kontinuum bilden. Dieselbe Analogie liegt in konkreterer Form auch im Roman *Probuždenie* (1965) vor, wo sich der Held kurz nach dem Tod seiner von ihm versorgten, jedoch unnahbar in sich gekehrten Mutter einer psychisch kranken, verwehrten Fremden annimmt. In diesem Roman liegen beide Typen (Idealfigur und Mutterfigur) bereits in modifizierter Form vor, denn weder bleibt die distanzierte Mutter dem Helden ‚völlig unverständlich‘ noch bleibt die Idealfigur unerreichbar, da der Held und seine Patientin am Ende glücklich zueinander finden. (vgl. Kap. VI.2.1)

Es handelt sich hierbei um eine globale Entwicklung innerhalb der Poetik des Autors, in welcher es den Protagonisten späterer Texte gelingt, ihre Angst vor Nähe zu überwinden. Die unerreichbare weibliche Traumgestalt, wie sie in *Večer u Klér* vorliegt, ist darüber hinaus auch in einem weiteren Kontext als Topos der europäischen Moderne präsent.¹⁵³ Bei Gazdanov ist für dieses Konzept die Unsicherheit des Helden prägend. Die Überwindung derselben anhand des Modells einer durch Fürsorge geprägten Partnerschaft bietet ihm einen Weg aus dem Solipsismus. Der Protagonist von *Piligrimy* überwindet auf diese Weise seinen Rückzug in die Abgeschlossenheit der Lektüre von Büchern. In diesem und ähnlichen späteren Texten Gazdanovs überwiegt die soziologisch-psychologisch nach außen gerichtete Dimension die zuvor dominante phänomenologisch-subjektzentrierte Wahrnehmung. Beide Extreme, jenes der Sehnsucht nach etwas Unerreichbarem sowie die durch eine emotionale Bindung überwundene Einsamkeit, werden erst in *Évelina i ee druž'ja* (1968) zusammengeführt, wo abermals eine phänomenologisch gezeichnete *Femmes fatale* im Zentrum steht, die – wenngleich nur innerhalb der transgressiven

152 Zentrale Beispieltexte hierfür sind u.a. *Večer u Klér*, *Ošibka* (1938), *Polet* (1939), *Piligrimy* (1953) und *Probuždenie*.

153 Dazu ausführlich siehe: Jandl 2018.

Wirklichkeitserfahrung, in welcher Künstler und Figur einander gleichgesetzt sind – erreicht wird. Innerhalb dieses Systems wird jedoch derselbe soziologisch-psychologisch begründete Prozess des Findens beschrieben wie in den nicht phänomenologisch determinierten Texten.

1.3 Gegenspieler: Grenzerfahrung und Psyche

In einigen von Gazdanovs Texten stellen sich dem Helden Gegenspieler in den Weg, deren konzeptuelle Gestaltung eine diachron homogene Instanz erkennen lässt. Widerstand und Bedrohung, die zwischen diesen Figuren und dem Helden aufgebaut werden, begründen ein intensives Spannungsverhältnis, das in einigen Texten eine ähnlich strukturbildende Kontinuität entwickelt wie dessen durch distanzierte Anziehung geprägte Wechselbeziehung zu den Frauenfiguren. Ähnlich wie sie erweisen sich auch die Gegenspieler häufig als Projektionsfläche eines solipsistischen Protagonisten, die anstelle von begehrllicher Bewunderung und Scham dessen Abneigung und Verachtung, besonders aber seine Angst, Zweifel und Grenzerfahrungen spiegelt.

Anders als die Opponenten in *Povest' o trech neudačach* (1927), die andere Figuren aus antisemitischen Motiven schädigen, oder in *Tovarišč Brak* (1928), wo der Gegenspieler als offensiver Rivale bei der heimlich Angebeteten des schüchternen Helden auftritt, zeigt sich in *Špion* (1927) erstmals eine kontinuierlich an den Helden gebundene Gegenspielerfigur, die ihm in mehreren Situationen entgegentritt. Die zentrale Konfrontation findet im Bürgerkrieg statt, wo der auf Seiten der Zaristen kämpfende Protagonist seinen Gegner aus der Roten Armee, den Studenten Robert, erst wiedererkennt, nachdem beide das Pferd des jeweils anderen getötet haben. Ob der schwer verwundet am Boden liegende Antagonist den Schusswechsel überleben wird, geht aus dem Ende der Sequenz nicht hervor:

Ухватившись за луку седла, я последний раз посмотрел на Роберта. На губах его выступала кровь, он открыл глаза. – Vous n'avez pas de chance, Robert! – Сказал я, нагибаясь к нему. (I/517)

In der folgenden Begegnung mit Robert deutet die Reaktion des Protagonisten darauf hin, dass er nicht mit dessen Überleben gerechnet hat.

– Значит вы выздоровели? – сказал я, подумав. И в тот же вечер Роберт пришел в мою квартиру. Он был в штатском костюме и с фальшивой бородой; на правом виске его появился шрам. Горничной он сказал, что разыскивает дезертира Семенова. Я вышел в переднюю и, повернув выключатель, сразу узнал Роберта. Горничная смотрела на нас с изумлением. – Что это значит, Роберт? – спросил я по-французский. – Вы ошибаетесь, – сказал он. – Вы принимаете меня за кого-то другого. Я не говорю по-французский. Я разыскиваю дезертира Семенова, я агент... Входная дверь открылась, [...] – Бросай, Васька, бомбу! – закричал отчаянный голос. [...] В ту же секунду ахнул взрыв. Мы остались невредимы: Роберт куда-то исчез. (I/518)

Das unbeständige Auftreten dieser Figur lässt darüber hinaus ihren Realitätswert anzweifeln. Nach der zufälligen Begegnung auf der Straße taucht Robert unerwartet in der Wohnung des Protagonisten auf. Ebenso unvermittelt erscheint und verschwindet er auch im weiteren Verlauf der Erzählung an eben jenen Orten, wo sich der Held aufhält – zweimal als zufälliger Passant in Sewastopol (vgl. I/519) und einige Jahre später in einem kleinen Pariser Lokal (vgl. I/520f.). Die Schilderungen dieser Begegnungen enthalten stets Modifikationen dieses Gegenspielers, die seine äußere Erscheinung betreffen, z.B. seinen falschen Bart und andere Verkleidungen als Geheimagent. Darüber hinaus leugnet Robert offensiv seine Bekanntschaft mit dem Protagonisten, obwohl diese offensichtlich zu sein scheint; zudem macht er jeweils unterschiedliche Angaben zu seinen Französisch-Kenntnissen. Ob diese inkonsistente Identität tatsächlich durchgehend Robert zuzuschreiben ist, ob womöglich Verwechslungen mit Fremden vorliegen oder gar halluzinative Zustände des Helden beschrieben werden, bleibt offen. Diese Erzählung antizipiert den Roman *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) (vgl. I/838), in dem die ambivalente Darstellung von Vol'fs Existenz dieselben drei soeben anhand von *Špion* dargelegten ontologischen Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Deutliche Akzente erhält die Opposition zwischen Protagonist und Gegenspieler hier durch eine noch ausführlichere szenische Schilderung des Schusswechsels, der mehrmals in Wiederholungen aufgegriffen wird und damit den unbestrittenen Reflexionsmittelpunkt darstellt.

Wie die Bedrohung durch Robert erscheint auch jene durch Vol'f äußerst subtil. Jenseits der Kampfscenen erweist dieser sich als interessanter Gesprächspartner, ist aufgrund seiner Unberechenbarkeit jedoch umso gefährlicher. Insbesondere Vol'fs unmenschliche Apathie, die in seinem blassen Gesicht und der irrealen Situation auf der nächtlichen Straße gespenstische Untermalung findet, löst beim Protagonisten Unbehagen aus.

Я стоял рядом с Вольфом; фонарь резко освещал его белое лицо с выражением, как мне показалось, спокойного отчаяния. Я чувствовал, что смотрю со стороны, далекими глазами на эту дикую и чуждую мне толпу, [...]. [Я] не мог избавиться от впечатления явной фантастичности этой ночной прогулки, как будто бы в привычном безмолвии моего воображения я шел по чужому и незнакомому городу, рядом с призраком моего длительного и непрерывающегося сна. [...] Он был интересным собеседником, много знал, видел все очень своеобразно [...]. В ту ночь у меня создалось впечатление, что он, в сущности, равнодушен ко всему на свете: он говорил обо всем так, точно его лично это не могло касаться. (III/105)

Das Opfer aus Zeiten des Bürgerkriegs konsolidiert sich in der wiederholten Reflexion über diese Konfrontation in der Steppe und wird so im Handlungsverlauf zunehmend präsenter, was bis zum wiederholten Aufeinandertreffen mit diesem ‚Phantom‘ führt. Als Projektionsfläche des Protagonisten reflektiert das Konzept ‚Vol'f‘ anfangs die gedankliche Grenzerfahrung eigener Schuldgefühle und wird davon ausgehend fließend zum – zumindest in der Wahrnehmung des Protagonisten – realen Gegenspieler, der dessen Lebensgefährtin bedroht. Die psychische Annäherung an Vol'f wird zum Zentrum der Überlegungen des Helden:

Я думал о том, что Вольф стал для меня – и не столько он лично, сколько всякая мысль о нем – невольным олицетворением всего мертвого и печального, что было в моей жизни. К этому прибавлялось еще сознание моей собственной вины: я чувствовал себя почти как убийца, потрясенный только что совершенным преступлением, у трупa своей жертвы. И хотя я не был убийцей и Вольф не был трупом, я не мог отделаться от этого представления. – В чем, собственно, моя вина перед ним? – спрашивал я себя. (III/98)

In diesem Kontext wird auch der strukturellen Wechselbeziehung zwischen Held und Gegner eine systematische Aufarbeitung zuteil, die durch Symmetrien und Spiegelungen zu deren partieller Verschmelzung führt. Insbesondere perspektivische Wechsel zwischen multiplen gedanklichen Rekonstruktionen der Mordszene führen die Identifikation zwischen den Figuren vor Augen, die zur Gleichsetzung der opponierenden Instanzen führt. Ausgeweitet wird diese Systematik in einer weiteren Transgression dadurch, dass die Lebensgefährtin des Protagonisten durch ihre frühere Beziehung zu Vol'f traumatisiert ist. Über diese von der Hauptfigur unabhängige Konstellation wird Vol'fs Rolle als Antagonist lange vor der Bekanntheit der beiden Männer vorbereitet. Zugleich dient Elena Nikolaevnas Trauma dem indirekten Entwurf der auf den Liebenden lastenden bedrohlichen Persönlichkeit Vol'fs:

Что именно, какое чувство так надолго застыло в ее глазах, и откуда был этот душевный ее холод? [...] Я был убежден, что на известный период существования Елены Николаевны легла какая-то тень, и я хотел знать, чьи глаза нашли свое неподвижное отражение в ее глазах, чей холод так глубоко проник в ее тело – и, главное, как и почему это произошло. (III/79f.)

Die zuvor thematisierte selbstreflexive Gleichsetzung zwischen dem Protagonisten und seinem Gegenspieler spiegelt sich in der sexuellen Begegnung des Helden mit Elena Nikolaevna wider. Sie empfindet dieses Ereignis als schmerzhaft, zudem wiederholt die Szene in ihrer räumlichen Konstellation die leitmotivische Mordsequenz des Romans, die stets damit endet, dass sich der Täter über sein im Sterben liegendes Opfer beugt und mit diesem Blickkontakt aufnimmt:

Она легла на спину, заложив руки за голову, без малейшего проявления стыдливости, и смотрела в мое лицо непостижимо спокойными глазами [...]. [Э]то было первый раз в моей жизни – необъяснимое соединение чисто душевного чувства с физическим ощущением, [...] когда она сказала с [...] медлительной интонаци[е]й: ты мне делаешь больно, – в которой не было ни жалобы, ни протеста, и еще через некоторое время, когда она вздрагивала спазматической дрожью, ее глаза были все так же, почти мертвенно, спокойны. (III/58)

Durch die analoge Körper-Raum-Konstellation wird das Schuldempfinden des Protagonisten gegenüber seinem Opfer auf die erotische Szene übertragen und geht über in ein Schuldempfinden gegenüber der sich ihm hingebenden Frau. Dem in den Mordsequenzen akzentuierten Blickwechsel fällt auch hier zentrale Bedeutung zu,

da er die Initiative der Geliebten betont und damit eine Umlenkung der ‚Schuld‘ von der Instanz in der Position des ‚Mörders‘ auf jene in der ‚Opferposition‘ andeutet. Unter Berücksichtigung ihrer früheren tatsächlichen Unterwerfung durch Vol’f wird die Liebeskonstellation, genauso wie die Mordsequenz, in unterschiedlichen Kausalitäten gespiegelt und durch die damit verbundene Auflösung der Grenzen zwischen den Opponenten in eine selbstreflexive Situation überführt.

Auch in anderen Texten zeigt sich ein fließender Übergang zwischen männlichen Gegenspielerfiguren und weiblichen Idealfiguren, denen ein transgressives Potenzial zu unberechenbarer Grausamkeit innewohnt. Dieses zeigt sich bereits in *Večer u Klér* (1929), wo der Protagonist das erotische Verlangen der weiblichen Heldin als Bedrohung wahrnimmt, oder in der frühen Erzählung *Gostinica grjaduščego* (1926), deren Held das Angebot einer Prostituierten wie einen Angriff empört zurückweist. (vgl. I/498f.) Besonders drastisch zeichnet sich die ambivalente Verschmelzung von Frauenfigur und Gegenspieler jedoch in der Erzählung *Šram* (1949) ab, in der die Verführerin Nataša durch ein von ihr vorgeschlagenes lebensgefährliches Spiel den Tod zweier Männer verschuldet, während ein dritter verwundet und traumatisiert daraus hervorgeht. Im Umkehrschluss werden zugleich auch die nachträglich auf Nataša gerichteten unterschweligen Rachegelüste des um seine Liebe betrogenen Protagonisten thematisiert. Die getöteten Männer werden als Anteile seiner schizophrenen Persönlichkeit kenntlich, was ihn als Opfer ausweist:

[...] Я очень надеюсь, я почти уверен, что воспоминание об этом инциденте не будет преследовать вас. Но для Джонни, Фреда и меня это представляется иначе [...]: [...] Во всем этом была какая-то непоправимая для меня вещь, так, как будто в ту ночь и я находился на этой вилле и так же не мог этого забыть, как человек, написавший письмо Наташе. [...] И я понял тогда, что меня влекло к Наташе преступное и бессознательное желание власти над ней и столь же преступное и нетерпеливое ожидание катастрофы, которая наказала бы ее за ее небрежный уход от меня, и что, переживая это длительное волнение, я был, в сущности, не меньше виноват, чем она. (III/497)

Charakteristisch in dieser Konstellation zwischen Protagonist und Gegner ist die Umkehrung der Schuldzuweisung: Durch Offenlegung seines Wunsches, die Frau, von der er unterworfen und zurückgewiesen wurde, seinerseits zu verletzen, projiziert der Held die Rolle des Gegenspielers auch hier auf sich selbst zurück. Die häufig vorliegende Durchlässigkeit zwischen Gegenspielern und weiblichen Idealfiguren scheint mit der Überforderung in Verbindung zu stehen, welche die Protagonisten gegenüber der von ihnen geliebten weiblichen Figur in den meisten Fällen empfinden.

Nicht in allen Texten stehen Gazdanovs Gegenspielerfiguren in fließendem Übergang zu weiblichen Instanzen oder zum Protagonisten selbst. Etwa der Mörder in *Vozvrščenie Buddy* (1949), ein nur an seiner Bereicherung interessierter Zuhälter, erscheint funktional eher als Handlungsträger eines Kriminalromans denn als psychologisch oder philosophisch motiviertes Konstrukt der Selbstreflexion. Ähnliches gilt für Fred in *Piligrimy* (1953), der, ebenfalls Zuhälter, eine ihm abhanden

gekommene Prostituierte zurückfordert und den nun mit ihr liierten Helden Robert zweimal mit Mordabsichten aufsucht, jedoch beide Male von diesem überwältigt wird. Auffällig ist hier erstens die Wiederholung der Konfrontation, die an das psychotische Wiedererleben in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* erinnert, zweitens die Namensgleichheit der Hauptfiguren mit Handlungsträgern anderer Texte: Der Gegenspieler Fred geht auf eine ‚verunglückte‘ Persönlichkeit des gespaltenen Protagonisten in *Šram* zurück, was auch mit der Handlung des Romans korrespondiert, in der Fred aufgrund unglücklicher Umstände in seiner Vergangenheit emotional ‚verstorben‘ ist (vgl. III/433) und erst infolgedessen zum aggressiven Gegenspieler wird. Roberts Namensvetter in *Špion* fungiert dort als Gegenspieler, eine Äquivalenz mit dieser Handlung besteht darin, dass beide Figuren dieses Namens in Beziehung zu einer ursprünglich mit der jeweils anderen männlichen Figur liierten Prostituierten stehen; auch hier wird ein Bezug zu *Prizrak Aleksandra Vol'fa* deutlich. Der Vergleich dieser Texte führt vor Augen, dass namensgleiche Figuren handlungslogisch eine ähnliche Position einnehmen, dabei jedoch in einem Text als Protagonist und im anderen als Antagonist auftreten. Dies scheint für Gazdanovs Poetik grundlegend und lässt darauf schließen, dass der Autor die Positionen von Angreifer und Bedrohtem nicht festschreibt, sondern als Frage der Perspektive in den Raum stellt.

Nicht immer stehen Gegenspieler so stark im Zentrum wie in den hier zur Veranschaulichung gewählten Texten. Gazdanov setzt solche Figuren auch in Nebenhandlungen ein, wo wenig über sie bekannt wird, wie etwa in der kurz vor dem Ende von *Prizrak Aleksandra Vol'fa* eingeschobenen Jagd auf einen Kleinkriminellen oder im gefährlichen Schusswechsel, in den der neurotische Protagonist der Erzählung *Mětr Raj* (1931) verwickelt wird. Der Held in *Vospominanie* (1937) sowie Fedorčenko, ein Jugendfreund des Ich-Erzählers, in einer Nebenhandlung von *Nočnye dorogi* (1939) treffen nur innerhalb ihres Verfolgungswahns auf ihre Gegenspieler, was dennoch in beiden Fällen tödlich endet. Ein anderes Konzept liefert *Ėvelina i ee druž'ja* (1968), wo ein Poet namens Žorž auftritt, der wie alle anderen Figuren in diesem Roman lediglich einen Persönlichkeitsanteil des schizophrenen Ich-Erzählers darstellt. Trotz seiner künstlerischen Genialität fällt ihm die Rolle eines verhassten Außenseiters zu. Grund dafür ist seine Unempfänglichkeit für Gefühle, eine Eigenschaft, die auch den *nenormal'nyj čelovek* prägt, in dieser reinen Form jedoch deutlich radikalisiert wirkt.

Die Beispiele verdeutlichen, dass Gazdanov durch Gegnerfiguren kriminalistische Spannungsmomente in seine Texte integriert, die auf einer ersten Ebene atmosphärisch wirken. Auf einer zweiten veranschaulichen sie häufig psychische Grenzerfahrungen der Protagonisten, wie Angst, Realitätsverlust oder Traumata. Enger als die weiblichen Idealfiguren stehen Gazdanovs Gegenspieler mit dem jeweiligen Helden selbst in Verbindung und konfrontieren diesen als fremde und zugleich vertraute Instanz mit oftmals problematischen, ausgelagerten Persönlichkeitsanteilen oder traumatischen Begegnungen aus seiner Vergangenheit.

2 Umgebungsfiguren

Unabhängig von ihrer Länge weisen Gazdanovs Texte durchwegs eine sehr geringe Anzahl an Hauptfiguren auf, zugleich tritt jedoch meist eine geradezu unübersichtliche Menge an Nebenfiguren in Erscheinung, die für die Haupthandlung größtenteils ohne Relevanz bleiben. In den folgenden drei Kapiteln werden die Nebenfiguren nach funktionalen Aspekten geordnet: Eingangs wird auf die von Gazdanov häufig in typologischer Gegenüberstellung präsentierten Figurengruppen eingegangen. Betroffen sind davon meist Lehrerfiguren, Mitschüler, Kameraden oder Familienmitglieder, d.h. Angehörige von Personengruppen, die aus institutionellen oder verwandtschaftlichen Gründen enger mit dem jeweiligen Helden verbunden sind. Danach geht es in einem zweiten Kapitel um die Rolle zufälliger Bekanntschaften oder Passanten, deren Funktion hauptsächlich in der Andeutung eines realistischen Lokalkolorits zu bestehen scheint. Mit den ‚Zuhörerfiguren‘ wird schließlich drittens ein spezifischer Sonderfall aufgezeigt. Diese bleiben als Figuren der Handlung weitgehend im Hintergrund, fungieren aber gleichsam auf einer Metaebene als Gesprächspartner der einsamen Protagonisten. Sie begleiten deren Reflexionen und stehen ihnen mitunter als ‚väterliche‘ Freunde zur Seite.

2.1 Prüfung des Über-Ich: Lehrer, Geistliche, Kameraden, Verwandte

Besonders in Gazdanovs frühen Texten treten zahlreiche Figuren mit potenzieller Über-Ich-Funktion auf, die sich konzeptuell in Lehrer, Geistliche und Verwandte einteilen lassen. Mit dem Effekt einer kontrastiven Gegenüberstellung werden die Vertreter dieser Kategorien oft typologisch präsentiert und dienen als Referenzpunkte für die Selbstverortung des Protagonisten zwischen unterschiedlichen Realitäts- und Glaubensmodellen. Dabei werden deren Standpunkte nicht achtlos übernommen, sondern kritisch geprüft und danach häufig verworfen. Meist fungieren sie daher als Bezugspunkte der Abgrenzung.

Lehrerfiguren sind besonders in *Večer u Klér* sehr präsent, darüber hinaus konstituieren sie die Erzählung *Na ostrove* (1932), eine ebenfalls autobiografisch grundierte Schilderung des Treibens am russischen Gymnasium in Šumen. (vgl. II/713) Die Worte „Pedagogičeskij personal byl ne menee originalen“ (II/328), leiten eine satirische Typologie der Lehrer ein, wobei sich deutliche Stereotype herausbilden, die auch in anderen Texten auftreten: Der etwas ungeschickte Erzieher General Orlov spricht seine Schüler mit „gospodin molodoj čelovek“ (II/331) an. Auch der Geschichtelehrer Trice ist sich seiner ihm der Lächerlichkeit preisgebenden sprachlichen Eigenheiten nicht bewusst, wenn er eine Abschrift aus seinem eigenen Manuskript nicht als solche erkennt und sie darüber hinaus auch noch mit „stil’ slabovat“ (II/332) beurteilt. In *Večer u Klér* gesellen sich zu diesen außerdem ein Klassenlehrer mit einer Vorliebe für Diminutivformen (vgl. I/70) und ein vor Wut stolpernder Geschichtelehrer. (vgl. I/74f.) Die Erzählung *Iz zapisnych knižek* (1965) erwähnt dazu noch einen Professor für Soziologie an der Sorbonne, der den Protagonisten –

ohne diskriminierende Absicht – aufgrund seiner ethnischen Herkunft mit *junyj varvar* (‚junger Barbar‘) anspricht und darüber hinaus Gefallen an pornografischen Romanen findet. (vgl. III/627)

Nicht minder satirisch werden Geistliche vorgeführt. Die meisten von ihnen trifft Spott für die unterschiedlichsten Anzeichen von Werteverfall, der dem von ihnen repräsentierten Glauben grob widerspricht. Neben geschickt akzentuierten Szenen lächerlichen Auftretens verdeutlicht die Betonung von Bestechlichkeit, Völlerei, Gier und Überheblichkeit, dass Gazdanovs Ich-Erzähler bzw. Reflektorfiguren diese Autoritäten höchst kritisch betrachten (vgl. I/113f.): Dies trifft auch auf den Religionsunterricht zu, mit dem in *Na ostrove* zunächst der ehemalige Gendarm Travkin betraut wird, den man beurlaubt, als bekannt wird, dass er bei Prüfungen etwa nach der geografischen Entfernung zwischen Bethlehem und Nazareth fragt; seine absolute Inkompetenz beweist er jedoch auch in den ihm später ersatzweise zugeteilten Aufgaben, wenn er Garten und Viehhof verkommen lässt und im Zuge seiner Amtsausübung den Bücherverleih in der Bibliothek unterbindet. (vgl. II/332f.) Auch seine Nachfolger als religiöse Erzieher können vor dem kritischen Blick des Erzählers nicht lange bestehen. Die ‚äußerste Redegewandtheit‘ eines eitlen Priesters in Lackschuhen wird mit einem ‚Schlaflied‘ verglichen und seine Anschauungen sowohl über die Welt als auch in Sachen Religion untermauern seine Einfältigkeit – ihm entspricht in *Večer u Klěr* der eingebildete, sich selbst überschätzende neue Lehrer, mit dem der Held in Konflikt gerät. (vgl. I/110f.) Dass er nicht lange am Gymnasium lehrt und sein ‚verhärteter‘ und ‚unkultivierter‘ Nachfolger ‚bald stirbt‘, belegt zusätzlich die offensichtliche Aussichtslosigkeit dieser Profession. (vgl. II/333f.)

In strenger Abgrenzung zu diesen satirischen Schilderungen definieren Gazdanovs Helden auch Vorbilder. Neben dem klugen, strengen Physiklehrer Orel – dem in *Večer u Klěr* der Lehrer für Naturgeschichte, ein Materialist und Skeptiker, entspricht (I/69f.) –, liegt in *Na ostrove* besonderes Gewicht auf Valentin Rašević, der russische Literatur unterrichtet. In Erinnerung bleiben sein umfassendes Allgemeinwissen, seine Gabe, zu erklären, seine Originalität, besonders jedoch seine menschliche Größe, Toleranz, Hilfsbereitschaft und die von ihm vermittelten Werte:

Другим преподавателем, непохожим на остальных, был Валентин Валентинович Рашевич; он заслуживал бы того, чтобы о нем написали не несколько строк, а целую книгу. [...] Я как-то спросил его мнение о религии. –Надо верить в Бога, – сказал он, – это, может быть, самое прекрасное, что придумали люди. Через несколько дней после этого у нас в гимназии умерла от какой-то молниеносной болезни одна учительница [...]. Ночью я вышел на балкон; [...] в передней я увидел старика с седой бородой, отца умершей; он сидел за столом, плакал и читал Евангелие. На балконе я заметил широкую спину Валентина Валентиновича. Я на цыпочках подошел к нему. Он повернул ко мне свое лицо, освещенное медным светом луны, – и сказал, – [...] нет человеческих

слов для его утешения. И видите – он читает Евангелие. Чем вы замените ему эту единственную книгу? (II/329f.)¹⁵⁴

Raševič wird für diese Eigenschaften die explizite Wertschätzung seiner Schüler zuteil, in Zeiten der Geldnot wird in allen Klassen gesammelt, um ihm anonym in seinem Zimmer eine Schachtel mit tausend Papirossy zu hinterlegen. (vgl. ebd.) Dass er für den Protagonisten die prägendste Lehrerfigur dieser Erzählung darstellt, zeigt jedoch ihr Ende, welches eine rückblickende Perspektive auf die Schulzeit legt. Dieses Prisma, in dem über tragischen Ereignissen und unerfüllten Hoffnungen viele Details unwichtig geworden sind, mindert nicht den Wert der von Raševič vermittelten Einsichten. Diese lassen das Gymnasium als jene titelgebende ‚Insel‘ erscheinen – einen zeitlosen, geschützten Ort der Träume, der Traumata vergessen

-
- 154 Eine sehr ähnliche Unterhaltung über Religion führt in *Večer u Klér* auch Nikolaj, nachdem er als bekennender Atheist provokant den Religionsunterricht verlässt. Vasilij Nikolaevič, ebenfalls Lehrer für russische Literatur, erweist sich als authentischer Vermittler von Werten, die der rebellische Held annehmen kann:

Через неделю Василий Николаевич спросил меня: – Вы, Соседов, в Бога верите? – Нет, – отвечал я, – а вы, Василий Николаевич? – Я очень верующий человек. Кто может до конца верить, тот счастлив. [...] [O]н все искал свою истину – везде, где только ни был. Я часто потом думал: найдет ли он ее, хватит ли у него мужества обмануть себя – и умрет ли он спокойно? [...] Василий Николаевич был одним из тех преподавателей, которых я любил за все время моего пребывания в разных учебных заведениях. (I/111f.)

Darüber hinaus wird die nächtliche Unterredung im Garten auch in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* in der Erinnerung des Protagonisten gespiegelt. Unter leicht modifizierten Umständen enthält diese Szene ebenfalls die Schilderung vom Tod der jungen Lehrerin, der hier als Selbstmord ausgewiesen ist. Noch konkreter als in der Erzählung *Na ostrove* erweist sich diese Erinnerung als relevante Lebensphilosophie, die der Protagonist auf seine aktuelle Situation bezieht:

И тогда я ясно увидел перед собой густые деревья сада в медном свете луны и седые волосы моего учителя гимназии, который сидел рядом со мной на изогнутой деревянной скамье. Была ранняя осень и ночь. [O]дна из наших учительниц, молодая женщина двадцати четырех лет, покончила с собой. В саду я увидел учителя, сидевшего на скамейке. [...] Я спросил его, что он думает о смерти этой женщины и о жестокой несправедливости ее судьбы, [...]. Он был очень умный человек, быть может, самый умный из всех, кого я когда-либо знал, и замечательный собеседник. [...] – У Диккенса где-то есть одна замечательная фраза, – сказал он. – Запомните ее, она стоит этого. Я не помню, как это сказано буквально, но смысл ее такой: нам дана жизнь с неперменным условием храбро защищать ее до последнего дыхания. Спокойной ночи. И вот теперь я так же встал с кресла, как тогда со скамьи, на которой сидел рядом с ним, и повторял эти слова, которые как-то особенно значительно звучали сейчас: – Нам дана жизнь с неперменным условием храбро защищать ее до последнего дыхания. (III/115–117)

lässt und dem Leben, auch über die chronotopische Schiffs-Metapher, eine positiv konnotierte Handlungsdynamik verleiht:

Многие умерли, некоторые, в том числе Орел, – сошли с ума; большинство надежд не оправдалось [...]. В гимназии был балкон, с которого открывался вид на поля и деревья, лежавшие перед глазами. В солнечные летние дни, в силу странного зрительного обмана, сначала казалось, что видишь перед собой синее море; и гимназия тогда представлялась островом или кораблем, медленно движущимся навстречу этому синему пространству. (II/334)

Trotz seines unverhohlenen Bekenntnisses zum Atheismus entscheidet der Held über seine Sympathie unabhängig von der religiösen Einstellung seines Gegenübers und wählt Materialisten wie Gläubige zu seinen Vorbildern. Neben den bereits erwähnten umfassen diese auch Nikolajs ersten Religionslehrer, der ihn, ungeachtet seiner atheistischen Einstellung, mit der Bestnote beurteilt und dies damit begründet, dass er sich, wie seine Lektüre Dostoevskijs und Renans beweise, zumindest für Religion interessiere. (vgl. I/112) Als späteres Pendant tritt in *Piligrimij* (1953) ein kräuterkundiger Heiler auf, der sich des auf Abwege geratenen Gegenspielers des Helden annimmt.

Unabhängig von Alter und Status erfüllen Schulkollegen oder Bekannte des Protagonisten eine ähnliche strukturelle Funktion wie Lehrer, Geistliche und Familienangehörige, da auch sie Weltkonzepte eines Über-Ich im weitesten Sinne repräsentieren, deren kontrastive Gegenüberstellung die Selbstpositionierung des Helden ermöglicht. So kommt Nikolaj in *Večer u Klér* grundsätzlich mit allen zurecht (vgl. I/69), wenngleich er keine engen Bindungen eingeht und etwa seine ‚Kameradschaft‘ mit Dikov lediglich an der gemeinsamen Begabung festmacht, auf den Händen gehen zu können. (vgl. I/63) Charakterschwächen wie Überheblichkeit, Geiz, Intoleranz und unreflektiertes Handeln straft er dagegen gnadenlos mit Verachtung. Mit scharfem Auge erkennt er die Schwachstellen seiner Kameraden, etwa Belovs Angst, man könne sich über sein schlechtes Geigenspiel lustig machen. (vgl. I/103) Ein Mangel an Einfühlungsvermögen wird deutlich, wenn er, ohne böse Absicht, den tief gläubigen, seinen großen Leistungsdruck im Gebet kanalisierenden Uspenskij darauf aufmerksam macht, dass dieser das Vaterunser falsch rezitiert, und ihn damit stark verunsichert. (vgl. I/70f.) Die aus *Večer u Klér* bekannte Typologie von Schulkollegen wird insbesondere in der Erzählung *Černye lebedi* wieder aufgegriffen. Sympathie und Interesse des Protagonisten gelten, wie schon für die Lehrerfiguren festgestellt, in beiden Texten den unangepassten Kommilitonen: dem aus einem bildungsfernen Elternhaus stammenden Perenko, der stets ein Taschenmesser bei sich trägt und dem auch der Lieblingslehrer Vasilij Nikolaevič besondere Achtung schenkt (vgl. I/107), sowie dem verträumte Sereža. (vgl. II/664) Durch Typologien ähnlicher Art werden auch die Kameraden im Bürgerkrieg dargestellt. Da Gazdanovs spätere Texte in weniger stark institutionalisierten Settings spielen, rücken hier Repräsentanten unterschiedlicher sozialer Milieus in den Fokus kontrastiver Gegenüberstellungen. (vgl. Kap. IV.2.2)

Auch weist nach *Večer u Klèr* kein Text eine ähnlich komplexe Komposition aus Familienmitgliedern und Bekannten auf, welche einerseits mit der Dimension der Kindheit zusammenhängt, in der dieses Netzwerk von besonderer Wichtigkeit ist, und andererseits mit der vergleichsweise langen Zeitspanne, über die sich die Handlung dieses Romans erstreckt. Ausschlaggebend ist sicherlich auch der autobiografisch behaftete Handlungsort der russischen Heimat, durch dessen Verlassen das soziale Gefüge atrophiert, was durch die neuen Bekanntschaften in der französischen Emigration nicht kompensiert werden kann. Die Aufstellung von Nikolajs Familienmitgliedern und Freunden umfasst seine hochbegabten, früh verstorbenen Schwestern (vgl. I/67f.), die Nachbarsfamilie (vgl. I/76), die Gäste der Mutter (vgl. I/67), die Bekannten des Vaters – darunter einen Maler, der einen lebendigen Hahn als Modell mitbringt, sowie einen Tierliebhaber, der mit Einverständnis des Vaters dessen Hundewelpen ‚stiehlt‘ und diesen in tiefe Nachdenklichkeit stürzt, als er Selbstmord begeht. (vgl. I/56–58) Eine Rolle spielen außerdem Klèrs wenig herzliche, zumeist abwesende Eltern und Schwester (vgl. I/89–92) sowie Nikolajs strenge Tante in Kislovodsk (vgl. I/117) und, als beeindruckendste Figur, deren Mann, ein unangepasster, allseits gefürchteter Zyniker. Als freiwilliger Außen-seiter nimmt dieser eine ähnliche Vorbildrolle für Nikolaj ein, wie sie bereits für Nonkonformisten innerhalb der anderen Figurengruppen festgestellt wurde. Als Offizier der Weißen und gleichwohl Kriegsgegner bleibt er – ebenso wie sein in den Wind geschlagener, doch nachträglich als richtig erkannter Rat – dem Protagonisten langfristig in Erinnerung. (vgl. I/117–124)¹⁵⁵

Das Panorama der Familie erweist sich im Vergleich zu jenem der Lehrerfiguren und religiösen Erzieher als weniger homogen und dafür plastischer. Zugleich fällt auf, dass diese unterschiedlichen Typologien stets durch ähnliche Werthaltungen strukturiert sind. Gazdanovs Protagonisten bevorzugen jeweils ihnen ähnliche Nonkonformisten, die sich durch Großmut und Humanität auszeichnen, während sie Einfalt, Hochmut und Böswilligkeit anprangern und verspotten. Die diachrone Betrachtung zeigt, dass typologische Figurenkonstellationen in späteren Texten seltener vorkommen. Dies hängt mit den dort meist erwachsenen Protagonisten zusammen und kann als deren Emanzipation von sie kontrollierenden Instanzen des Über-Ich gelesen werden, gegen die sich die Helden der frühen Texte durch das kritische Hinterfragen der von diesen vermittelten Werte aus einer Position der Unterlegenheit zu behaupten suchen. Zugleich bedeutet diese Reduktion der für

155 Mutter- und Vaterfiguren müssen im Kontext dieses familiären Gefüges natürlich ebenfalls mitgedacht werden. Beide sind jedoch komplexer gezeichnet und es fällt ihnen auch jenseits der Charaktertypologie ein spezifischer Stellenwert zu. Wie bereits erwähnt, prägen Nikolajs Mutter und ihre Pendanten in anderen Texten den Topos der ‚kalten Mutterfigur‘, der in fließendem Übergang an jenen der ‚unerreichbaren Idealfigur‘ in angrenzt. (vgl. Kap. IV.1.2) Nikolajs Vater bildet demgegenüber den Prototyp für die in Gazdanovs Texten häufigen Zuhörerfiguren, mit denen seine einsamen Helden in Dialog treten. (vgl. Kap. IV.2.3)

den Protagonisten Verantwortung übernehmenden Figuren auch einen Hinweis auf die zunehmende Erosion von dessen sozialer Einbettung.

2.2 ‚Zufällige‘ Nebenfiguren: Symmetrien und *effet de réel*

Neben den beschriebenen Typologien lässt sich im Gazdanov'schen Erzählkosmos eine weitere Kategorie von Nebenfiguren ausmachen. Diese bleiben in einigen Fällen für die Haupthandlung ohne Bedeutung, in anderen konstituieren sie die Fabel insofern, als der Text ein Mosaik von Nebenhandlungen darstellt, das ohne dominantes Zentrum auskommt. Beide Verfahren sollen im Folgenden untersucht werden, wobei zwischen ihnen fließende Übergänge vorliegen, die auf ihre charakteristische Wechselwirkung in Gazdanovs Poetik hindeuten.

Manche Nebenfiguren befinden sich gleichsam zufällig an einem Schauplatz der Handlung und bleiben ohne spezifizierte Identität. Eine Funktion dieser Figuren scheint in der Andeutung eines Handlungshintergrunds zu bestehen, der nach dem Prinzip des von Roland Barthes beschriebenen *effet de réel* (vgl. II.2.4) als realistisch-zufällige Situation angedeutet wird. Durch solche Figuren integriert Gazdanov scheinbar zufällige Gesprächsfragmente, die er jedoch gezielt einsetzt, um Szenen Lokalkolorit zu verleihen und ein soziologisches Menschenbild anzudeuten oder zur Diskussion zu stellen.

– Очень хорошо, я совершенно согласен с тем, что основные элементы европейской культуры, как вы говорите, цитируя Валери, – эллинское наследство, христианство и Возрождение. Но это, в сущности, классификация, то есть наименее интересная часть анализа и наиболее легкая. И это, так сказать, хронологическое сочетание решительно ничего не объясняет. Я должен вам признаться, что мне просто представляется непостижимым, как можно настаивать на каком бы то ни было объединительном признаке, который бы подходил к любому явлению в истории европейской культуры. Примеры бесчисленны: нельзя же ставить рядом какие-то проявления человеческого гения, совершенно между собой различные, и всех их произвольно объединять – живопись Джотто и философия Лейбница, портреты Рембрандта и поэзии Шелли, работы Бенвенуто Челлини и пьесы Шекспира? [...] (III/386)

Zeuge dieser noch länger andauernden Unterhaltung aus *Pilgrimy* (1953) ist der am Nebentisch sitzende Zuhälter Fred. Die ‚zufällige‘ Passage wird gerade innerhalb jener Situation eingeblendet, wo dieser erstmals seine Existenz hinterfragt und Überlegungen zu ihm fremden Gesellschaftsschichten und Lebenskonzepten anstellt. Darüber hinaus dient die nach dieser Passage geschilderte Einsicht, dass Fred dieser Unterhaltung nicht folgen kann, als beispielhafte Veranschaulichung dafür, wie sehr sich seine Lebenswelt von jener dieser fremden Personen unterscheidet:

Он впервые задумался о том, что, помимо среды, в которой он вырос, и другой, в которую он попал позже, есть еще иные и совсем особенные люди, с которыми он никогда еще не сталкивался. Они были чужды ему так, как если бы это были

существа с другой планеты, все, о ком он читал иногда в газетах, – собственники скаковых конюшен, артисты, дипломаты, владельцы предприятий, где работали тысячи людей, зависевших от них, посетители Оперы, дамы в вечерних платьях, мужчины в смокингах, говорившие на иностранных языках, какие-то академики, философы, художники. [...] Фред подозвал гарсона, расплатился и вышел из кафе. Был солнечный летний день. Он шел по тротуару, задумавшись и ничего не замечая вокруг себя. О чем спорили эти люди. Он ничего не понял ни из того, что сказал первый, ни из того, что ответил второй. (III/384–386)

Auch in anderen Kontexten verwendet Gazdanov dieses Verfahren der Darstellung oder Gegenüberstellung unterschiedlicher Erfahrungshorizonte anhand einer konkreten Beispielsituation, die ‚zufällig‘ zeitgleich mit dem stattfindet, was sie illustriert. Nicht zwangsläufig dienen solche Skizzen soziologischen Betrachtungen. Viel häufiger beziehen sie sich auf konkrete Situationen, denen ein synästhetisch mit der Situation des Individuums verschmelzender Hintergrund zugeordnet wird. Auf diese Weise werden etwa die Worte eines Unbekannten in einem Café eingesetzt, der wiederholt den Satz zitiert, mit dem er seine frühere Geliebte verabschiedete: Sie selbst sei von dem hohen Podest gestiegen, auf das er sie gestellt habe. Dieses Zitat begleitet die erste Begegnung des Protagonisten mit dem düsteren Vol'f. (vgl. III/100–102) Analog zum Cocktail-Party-Effekt dürften diese arbiträren Fragmente deshalb in das Bewusstsein des Protagonisten dringen, da sie seine augenblickliche Lebenssituation zu illustrieren scheinen. Auch bei der folgenden Unterredung, die deutlich weniger distanziert ausfällt, korrespondiert die umgebende Atmosphäre im Restaurant mit der Gesprächssituation. (vgl. III/108)

Ein weiteres Kompositionsprinzip, das auf arbiträre Umgebungsfiguren zurückgreift, zeigt sich in der alptraumhaften Handlungsdynamik der Erzählung *Métr Raj* (1931), deren Protagonist im Auftrag der Geheimpolizei nach Moskau reist, um dort einen Verbrecher aufzuspüren. Auf der Schiffsreise von Paris über Konstantinopel und Sewastopol nach Moskau verfällt er angesichts des auf ihm lastenden Drucks in eine fiebrige Trance, in der Seekrankheit und Angstzustände verschmelzen. Die Begegnungen mit fremden Menschen dringen nur wie durch einen Schleier an sein Bewusstsein und illustrieren primär den inneren Zustand des Protagonisten, der sich im Verlauf der Reise zuspitzt, was auch die zunehmende Menge an auftretenden Figuren veranschaulicht.

Салон понемногу наполнялся посетителями. [...] Он очень неважно себя чувствовал в этой толпе русских, странных и смешных людей, с накрашенными женщинами, медленно танцевавшими вальс в красном свете ламп с абажуром. [...] Внезапно в двух шагах от себя он увидел широкоплечего человека, загородившего ему дорогу. – Позвольте пройти, сказал Мэтр; и в эту секунду он услышал голос актрисы, с которой он ехал на параходе. – Это он! – Закричала она. Мэтру вдруг стало холодно и безразлично. Три человека набросились на него. Отбиваясь левой рукой и ногами, правой он достал револьвер и, уже стреляя в нападавшего яростнее других, узнал в нем юношу, фотография которого ему была вручена еще в Париже. (II/230–232)

Als die Anspannung ihren Höhepunkt erreicht hat, tötet der Protagonist einen Angreifer, bei dem es sich gerade um den von ihm gesuchten Verbrecher handelt. Ebenso abrupt wie sich die Anspannung in Luft auflöst, geschieht ein Szenenwechsel, nach dem der Held allein in einem ihm unbekanntem Zimmer erwacht, sich der Begegnungen auf seiner Reise entsinnt und sie in seinem Tagebuch niederschreibt. (vgl. ebd.) Die teilweise sehr detailliert beschriebenen ‚zufälligen‘ Fremden sind handlungskonstituierend, da sie den fiebrig-erregten Gemütszustand des Protagonisten veranschaulichen und die Erzählung ohne sie außer dem Mord keine Handlung hätte.

Auch in Beispielen, wo die Nebenfiguren individueller gezeichnet sind, scheinen diese eher die Verfassung des Helden zu veranschaulichen als eine Handlung zu konstituieren, die in den meisten Fällen ohnehin sehr reduziert bleibt. Gazdanov greift hier häufig auf Symmetrien zurück, deren Vorliegen er nicht explizit thematisiert, sondern als ‚zufällig‘ behandelt. In *Nočnye dorogi* (1939) entsteht ein solches System aus der kontrastiv-verschränkten Schilderung der Schicksale dreier Prostituierten: Sjužanna heiratet einen nichts von ihrer Vergangenheit ahnenden Bürgerlichen, doch ein langfristiges Glück bleibt ihr verwehrt, weil dieser eine fortschreitende Psychose entwickelt und sich am Ende erhängt. Ral'di hat eine lange, glänzende ‚Karriere‘ hinter sich; da sich die von ihr als Nachfolgerin geförderte Alisa nicht um sie kümmert, stirbt sie jedoch verarmt und einsam, wenn auch ungebrochenen Stolzes. Alisa interessiert sich weder für die von Ral'di für sie vorgesehene Zukunft noch fühlt sie sich zu Menschen hingezogen; dass sie ein inhaltsleeres Leben führt, erkennt sie, als sie vom Tod ihrer Gönnerin erfährt und bereut, diese verlassen zu haben. In ihrer vergleichenden Gegenüberstellung verkörpern diese Frauen die Frage des Protagonisten nach dem Sinn des Lebens. Dass alle drei letztendlich scheitern, veranschaulicht, wie schwierig sie zu beantworten ist. Dieses Kompositionsprinzip, und damit auch die Funktion der im Verhältnis zueinander gleichwertigen Nebenfiguren, entspricht jenem in Gazdanovs früher – in Anlehnung an Lev Tolstojs *Tri smerti* (1859) verfassten – Erzählung *Povest' o trech neudačach* (1927), wo die Symmetrie zwischen den Nebenfiguren durch deren Tode erzeugt wird. (vgl. I/500–516)

Die Beispiele verweisen auf das bei Gazdanov fruchtbar gemachte Wechselspiel von Arbitrarität, die entsprechend Barthes' *effet de réel* eine realistisch-zufällige Situation simuliert, und einem dort nicht vorgesehenen übergeordneten Prinzip der Sinnstiftung. Nebenfiguren kommen entweder, wie an den Beispielen aus *Piligrimy* und *Prizrak Aleksandra Vol'fa* aufgezeigt, situationsspezifisch zum Einsatz und illustrieren punktuell Kernthemen oder ihre Funktion wird auf den Gesamttext ausgedehnt, sodass sie, wie in *Mètr Raj*, zu einer Variable der Handlungsdynamik im Erleben des Protagonisten werden. Eine weitere Funktion als übergeordnetes Strukturprinzip des Gesamttextes wird ihnen darüber hinaus im Sinne von kontrastierten Nebenhandlungen zuteil, wobei diese Form einer Balzac'schen *Comédie humaine* bei Gazdanov nicht nur daran interessiert ist, realistische Gesellschaftsportraits zu präsentieren, sondern zusätzlich symmetrische Konstellationen zeichnet. Wie in einer Leibniz'schen Idealordnung liegen hier nicht-kausale Entsprechungen vor, die die Frage nach dem Verhältnis zwischen den komplementären Einheiten

in den Raum stellen. Leibniz' Philosophie ist mit dem Aspekt der Entsprechung zwischen Teil und Ganzem auch im ersten Beispiel von Bedeutung, wo Gazdanov in der kurzen Gesprächssequenz zweier Unbekannter die Lebenswelt einer ganzen Gesellschaftsschicht repräsentiert.

2.3 Zuhörerfiguren: Gesprächspartner im metatextuellen Dialog

Eine in Gazdanovs Texten zunehmend wichtige Komponente liegt in der Konzeption von Zuhörerfiguren vor, die nur am Rande in die Haupthandlung integriert sind, doch in enger Verbindung zum jeweiligen Protagonisten stehen und gleichsam als dessen engste Bezugsperson fungieren. Diese Figuren sind meist männlich und zeichnen sich durch väterliche Züge aus. Sie treten hauptsächlich in den Romanen auf und konstituieren dort gleichsam eine Metaebene, auf welcher sie gemeinsam mit dem Helden über zentrale Entwicklungen in dessen Leben und Persönlichkeit reflektieren.

Erstmals tritt die beschriebene Instanz in *Nočnye dorogi* (1939) auf den Plan, wo der gestrandete Philosoph und Trinker Platon als Bekannter des ansonsten völlig isoliert lebenden Protagonisten auftritt. Eine Entsprechung dazu liegt in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) mit dem ebenfalls ständig betrunkenen Voznesenskij vor. Keine dieser Figuren unterstützt den jeweiligen Protagonisten aktiv und die Freundschaften mit ihnen sind nicht mehr als lose Bündnisse, die auf wiederkehrenden, doch zufälligen Begegnungen basieren. Platon erregt das Interesse der zurückgezogenen Hauptfigur aufgrund seiner radikal-philosophischen Lebensweise als Kyniker, den der eigene soziale Absturz unberührt lässt.

Voznesenskij steht dagegen in direktem Bezug zur Handlung und wird zum zentralen Informanten über den vom Protagonisten gesuchten Aleksandr Vol'f. Doch schon die Schilderung ihrer ersten Begegnung enthält Hinweise darauf, dass dieser, ebenso wie Vol'f, den psychotischen Phantasien des Protagonisten entspringt, der einen im Bürgerkrieg verübten Mord nicht verarbeiten kann und diese Szene so beharrlich erinnert, dass das vergangene Ereignis in die gegenwärtige Realität eindringt.¹⁵⁶ Voznesenskij's imaginären Status deutet neben dem Hinweis auf die soziale Isolation des Protagonisten außerdem seine unvermittelte Anspielung auf dessen Erinnerungen an. Darüber hinaus führt dieser Fremde das von Vol'f verfasste Buch mit sich, über das der Protagonist gerade intensiv nachsinnt. Alle durch Voznesenskij hervorgebrachten Gedanken schließen direkt an die Reflexionen des Protagonisten an und vermitteln so den Eindruck, als wären sie Produkte von dessen eigener Imagination. Situativ wird die selbstreflexive Begegnung durch die Konstellation unterstrichen, in der die beiden Männer einander gegenüber sitzen.

156 Dazu ausführlich siehe: Jandl 2014.

Я жил в те времена совершенно один. В числе ресторанов, где я обедал или завтракал [...] был небольшой русский ресторан [...]. Все столики были заняты, оставалось одно свободное место [...], где одиноко сидел празднично одетый пожилой мужчина, которого я хорошо знал по виду, так как он был постоянным посетителем этого ресторана. [...] У него была репутация донжуана [...]. Поэтому меня особенно удивило, что в такой день он был один. Но так или иначе, мне предложили место за его столиком, и я сел против него [...]. Он был несколько мрачен, глаза его начинали мутнеть. После того как я сел, он выпил почти подряд три рюмки водки и внезапно повеселел. [...] Только тогда я заметил, что он уже очень пьян. [...] Я заметил, что на диванчике, где он сидел, рядом с ним лежала завернутая в бумагу книга, которую он несколько раз переключивал с места на место, явно заботясь о том, чтобы ее не забыть. – Я думаю, что у вас вообще довольно много воспоминаний. – Почему вам так кажется? – Вид у вас такой, по-моему. (III/15–17)

Während Voznesenskij und Platon hauptsächlich monologisierend das fehlende soziale Umfeld der Protagonisten kompensieren, entwickeln spätere Vertreter dieser Instanz – in *Piligrimij* (1953) und *Probuždenie* (1965) eine dialogische Beziehung zu dem jeweiligen Helden und stehen diesem beratend zur Seite.

Vor deren eingehender Analyse soll ein Nebentypus in Gazdanovs Repertoire an Zuhörerfiguren Erwähnung finden, der in *Vozvraščenie Buddy* (1949) und *Évelina i ee druž'ja* (1968) in der Rolle eines Ermittlers der Kriminalpolizei auftritt und den Protagonisten als Verdächtigen befragt, sich jedoch bald von dessen Unschuld überzeugt und ihm in kollegialer Zuneigung die Details des jeweiligen Falls darlegt. (vgl. III/229–255; IV/230–236) Es besteht eine Parallele zu Voznesenskij, denn wie dieser ergänzen sie die Spurensuche des Helden um ihm unbekanntes, aus seiner Perspektive nicht einsehbares, vergangene Ereignisse.

Vozvraščenie Buddy enthält mit Pavel Aleksandrovič, dem Freund des Protagonisten, jedoch auch erstmals eine Zuhörerfigur im Sinne eines Gesprächspartners auf Augenhöhe. Der freundschaftliche Austausch konzentriert sich in diesem Roman auf Gespräche über philosophische Anschauungen, Kunst und Religion. Aufgrund des Altersunterschieds handelt es sich um einen väterlichen Freund, den der Held als Obdachlosen ebenso zufällig kennengelernt hat (vgl. III/150f.) wie der Protagonist in *Nočnye dorogi* Platon. Im Gegensatz zu diesem ist Pavel Aleksandrovič jedoch unerwartet zu Wohlstand gelangt und macht den Helden zu seinem Erben. Dieser Gesprächspartner wird in *Piligrimij* durch eine geradezu überpräsenzte Vaterfigur abgelöst, die potenzielle Schwierigkeiten des schüchternen, in die Lektüre zurückgezogenen Sohnes vorhersieht und präventiv Maßnahmen einleitet, um etwa im folgenden Beispiel das Verschwinden von dessen Liebster zu verhindern:

– Если бы я знал, где она сейчас! – сказал Роберт с отчаянием. Андрэ Бертье утвердительно кивнул головой. Потом он опять прямо осмотрел перед собой и сказал: – Я надеюсь это узнать с минуты на минуту. – Что? – с невольным недоверием в голосе спросил Роберт. – Узнать? Каким образом? – За ней следят, – сказал Бертье, откидываясь назад в своем вращающемся кресле. [...]

Милый мой, ты же говорил мне, что боишься ее укора. С моей стороны было совершенно естественно принять какие-то меры предосторожности, о которых ты, конечно, не мог подумать. (III/367)

In *Probuždenie* wird die Instanz wieder durch einen Freund im engeren Sinne besetzt, der dem Helden als Altersgenosse diesmal näher steht, als die Dialogpartner in den vorhergehenden Beispielen. Durch seinen selbstbewussten Charakter, der einen Gegensatz zu dem schüchternen Protagonisten bildet, weist er dennoch Ähnlichkeiten zur soeben geschilderten Vaterfigur auf, da er seinen festen Platz im Leben kennt, während P' er seine Identitätssuche (wie Robert in *Piligrimy*) am Romanbeginn noch vor sich hat. Beide zuletzt genannten Zuhörerfiguren werden den unsicheren Helden einerseits als Ratgeber zur Seite gestellt, darüber hinaus dienen sie als Maßstab für deren Entwicklung zur Selbstständigkeit. Im Verlauf der Handlung emanzipieren sich die Protagonisten von ihren Helfern, ohne ihnen die Freundschaft aufzukündigen.

Dass diese Instanzen der Metaebene Gazdanov zunehmend interessieren, zeigt sich darin, dass er in beiden zuletzt genannten Romanen, jeweils gegen Ende der Handlung, die beschriebene Konstellation um zusätzliche, übergeordnete Ebenen erweitert. In *Piligrimy* geschieht dies in Gestalt des Idealisten Rože, der zum Mentor von Roberts Gegenspieler wird¹⁵⁷, als dieser sich zu einem Neuanfang entschließt. Gespräche stellen sich in dieser Beziehung unter Referenz auf die Tiefenpsychologie als wichtiges Medium der Identitätsfindung heraus. Konkreter wird diese Dimension in *Probuždenie*, wo der Held nach Übernahme der Pflege einer verwaorsten Fremden, für die er selbst zu einer Zuhörerfigur wird, seine eigenen intuitiven Versuche, ihr bei der Bewusstwerdung zu helfen, durch Konsultation eines Psychiaters mit medizinischem Wissen fundiert. Auch sein Freund Fransua steht ihm beratend zur Seite. Dieser zieht schließlich seinerseits einen befreundeten Psychiater zu Rate, der auf dieser höheren Ebene eine schizophrene Erkrankung bei P' er diagnostiziert. Die Handlung des Romans relativiert jedoch dieses Urteil, indem P' er dessen ungeachtet sein Lebensglück findet.

Die in *Probuždenie* eingeleitete Wandlung des isolierten Protagonisten zur zentralen Zuhörerfigur wird in *Évelina i ee druž'ja* endgültig vollzogen, wo sich in der Figur des Schriftstellers beide Konzepte vereinen. Diese verkörpert ein Autorkonzept im Bachtin'schen Sinne, indem sie mit allen anderen Figuren in dialogischer Beziehung steht und sich für diese verantwortlich fühlt. Die schöpferische Grundlage der Arbeit dieses Schriftstellers bilden, ähnlich wie in Lev Vygotskijs psycholinguistischer Studie zum ‚inneren Monolog‘ dargestellt (vgl. Kap. II.2.1), imaginierte

157 Eine ähnliche Zuhörerfigur ist in *Vozvraščenie Buddy* (1949) durch die ältere Frau angedeutet, die der Held in der Wohnung einer ihm früher nahestehenden Frau antrifft und die ihn durch verständnisvolles Zuhören und die Andeutung, es könne noch immer aussichtsreich sein, veranlasst, diese in Australien aufzusuchen. (III/279f.)

Gespräche, die dem Schreibenden zugleich einen strukturellen Ausweg aus seiner monologischen Tätigkeit weisen.

Verfolgt man das Konzept der Zuhörerfigur zurück zu seinem Ursprung, so stößt man unweigerlich auf Nikolajs Vater in *Večer u Klér*. Dieser fungiert gleichzeitig als bester Freund, dem der schüchterne Junge vertraut und mit dem er sich auf einer Ebene fühlt, mit dem er scherzt und seine Fantasien teilt, wenn er mit ihm gemeinsam allabendlich die Geschichte einer gemeinsamen Weltumsegelung entwickelt:

[К] отцу я бежал навстречу и прыгал ему на грудь, зная, что этот сильный человек только иногда притворяется взрослым, а, в сущности, он такой же, как и я, мой ровесник, и если я приглашу его сейчас идти в сад и возить игрушечные коляски, то он подумает и пойдет [...]. (I/64) [К]аждый вечер рассказывал продолжение бесконечной сказки: как мы всей семьей едем на корабле, которым командую я. [...] – Итак, мы, значит, плывем с тобой в Индийском океане. Вдруг начинается шторм. Ты капитан, к тебе все обращаются, спрашивают, что делать. Ты спокойно отдаешь команду. Какую, Коля? – Спустить шлюпки! – кричал я. – Ну, рано еще спускать шлюпки. Ты говоришь: закрепите паруса и ничего не бойтесь. – И они крепят паруса, – продолжал я. – Да, Коля, они крепят паруса. За время моего детства я совершил несколько кругосветных путешествий, потом открыл новый остров, стал его правителем, построил через море железную дорогу и привез на свой остров маму прямо в вагоне – потому, что мама очень боится моря и даже не стыдится этого. Сказку о путешествии на корабле я привык слушать каждый вечер и сжился с ней так, что когда она изредка прекращалась – если, например, отец бывал в отъезде, – я огорчался почти до слез. (I/59)

Der frühe Tod dieses kreativen, toleranten und humorvollen Vaters bedeutet den einschneidendsten Verlust im Leben Nikolajs, der damit seinen wichtigsten Dialogpartner verliert:

[С] ним погиб я, и мой чудесный корабль, и остров с белыми зданиями, который я открыл в Индийском океане. (I/60)

Zu keiner der übrigen Figuren baut der Held ein ähnlich dauerhaftes Vertrauensverhältnis auf und der Verlust dieser Instanz verstärkt seinen emotionalen Rückzug. Es scheint bezeichnend, dass vergleichbare Zuhörerfiguren in Gazdanovs anderen frühen Texten fehlen. Diese sind nicht zuletzt Zeugnisse der Einsamkeit ihrer Protagonisten, in denen das Konzept der Freundschaft, für das der Gesprächspartner (wenngleich mitunter nur kompensatorisch) in erster Linie steht, erst erarbeitet wird. (vgl. Kap. V.2.3) Diese Rekonstruktion geschieht auf Umwegen: In *Istorija odnogo putešestvija* (1934) stellt die Frau des älteren Bruders die engste Bezugsperson des Helden dar; in *Polet* (1939) verschiebt sich die Konstellation der älteren, heimlich verehrten weiblichen Freundin dahingehend, dass es, diesmal mit dem Vater als Rivalen, tatsächlich zur beiderseitigen erotischen Annäherung kommt. Trotz des freundschaftlich-fürsorglichen Umgangs erfüllen

beide Frauen die Funktion der Zuhörerfigur nicht im engeren Sinne, sondern scheinen als Objekte sehnsüchtiger Begierde eher Facetten einer teilweise gezähmten Klär darzustellen, die in den früheren Erzählungen noch in zahlreichen weiteren Varianten vorkommt.

Der zunehmend komplexe Einsatz von Zuhörerfiguren in Gazdanovs Texten unterstreicht, parallel zu der an seinen Protagonisten selbst festgestellten Entwicklung, deren Überwindung der Einsamkeit. (vgl. Kap. IV.2.3) Der anfänglich im Zentrum stehenden Überforderung durch soziale Beziehungen, die in der mittleren Schaffensperiode durch Fokussierung traumatischer Erfahrungen noch verstärkt vorliegt, wird schrittweise beigegeben: An die Stelle imaginerter Freunde treten Bekannte, Vertraute und väterliche Figuren, die dem Helden beistehen, und auch dieser selbst übernimmt zunehmend die Rolle des Mentors. Ähnliches zeigt sich auch in Gazdanovs Erzählungen, wo häufig Ich-Erzähler auftreten, die als handelnde Figuren jedoch weitgehend im Hintergrund bleiben und mit soziologisch-psychoanalytischem Interesse über Lebenslagen und Verhalten anderer Figuren berichten. Wenn in früheren Texten der ausgeprägte Kunstsinn der Protagonisten ihre soziale Abschottung kompensiert, werden später beide Dimensionen, die ästhetische und die ethische, nicht zuletzt dank des Beistands von Zuhörerfiguren sukzessive zusammengeführt, was besonders Gazdanovs letzter Roman *Évelina i ee druž'ja* demonstriert.

3. Zusammenschau: Instanzen textimmanenter Wahrnehmung

Die Ergebnisse dieses Abschnitts legen drei zentrale Tendenzen in Gazdanovs Poetik offen: Erstens wird augenscheinlich, dass die Texte dieses Autors ein sehr reduziertes Repertoire an Hauptfiguren aufweisen, die zudem kompositionell in engen, synthetischen Wechselbeziehungen auftreten. In dieser Anordnung steht meist ein Protagonist im Zentrum, der sich durch seine Abgrenzung von gesellschaftlichen Normen und seine Stilisierung zu einem verträumten, seiner Umgebung kritisch abgeneigten Individualisten mit ‚Absonderlichkeiten‘ als Subtypus des *lišnij čelovek* klassifizieren lässt, der in dieser Arbeit als *nenormal'nyj čelovek* bezeichnet wird. In Relation zu ihm treten weibliche Idealfiguren, Referenzpunkte des ewig unerreichbaren, doch anziehenden Fremden, die trotz der von ihnen ausgehenden abweisenden Kälte eine Art Lebensmotor für ihn bilden und auf etwas Unergründliches – den Sinn hinter den Dingen – verweisen. Die zweite zentrale Relation entsteht durch Gegenspieler des Helden, eine ambivalente Kategorie, über die zunächst aus der Distanz ein Spannungsverhältnis aufgebaut wird, das letztendlich stets zu einer Konfrontation führt. In diesem Aufeinandertreffen erweist sich der Angreifer häufig als Spiegelung des Helden, wobei eine starke Identifikation zwischen den Figuren zur Auflösung von Kausalität und Gerichtetheit zwischen Angreifer und Opfer und damit zu Selbstreferenz führt.

Zweitens wird das reduziert gestaltete Beziehungsgefüge oft durch eine hohe Anzahl an Nebenfiguren ergänzt: Dass diese meist keine individuelle Funktion im Text erfüllen, zeigt sich bei Lehrern, Kollegen und Verwandten des Helden in ihrer Präsentation als Aneinanderreihung von Typen, wobei unabhängig von der Qualität der einzelnen Beziehungen – Spott, Bewunderung, Zuneigung oder Verachtung – stets eine große Distanz gewahrt bleibt. Diese Figuren liefern dem jeweiligen Protagonisten Referenzpunkte für seine Selbstverortung. Dasselbe gilt für andere Nebenfiguren, die oft ohne persönlichen Bezug zum Protagonisten als Repräsentanten von Gesellschaftsschichten oder Berufsgruppen geschildert werden. In Summe tragen diese Nebenfiguren zu einem *effet de réel* im Barthes'schen Sinne bei und deuten eine situationsspezifische Außenwelt an, die auch grundlegend ist für Gazdanovs sozialkritischen Blick auf die Gesellschaft in Form seiner persönlichen *Comédie humaine*.

Drittens enthalten die Texte häufig eine Metaebene der Reflexion, deren Grundlagen ebenfalls auf der Figurenebene gelegt werden. Neben seiner Position als Hauptfigur erweist sich der Protagonist auch hier, wo Ereignisse, Umstände und Figuren bewertet und philosophische Fragen des Lebens erörtert werden, als die zentrale Instanz. Dargestellt werden diese Passagen, die in Gazdanovs Poetik Übergänge zur Reflexionsprosa erkennen lassen, oftmals als Gedankengänge eines in sich gefangenen, einsamen Helden. Zugleich wird jedoch der starke Wunsch nach einem Gesprächspartner deutlich, der bei den Helden zu Tendenzen einer inneren Aufspaltung führt, in welcher eine intrasubjektiv-dialogische Konstellation erzeugt wird. Aufgrund ihrer Neigung für nicht-konforme Positionen gelangen sie an die Grenzen der eigenen sozialen Sphäre – auch im Sinne Lotmans – und entkommen so ihrer inneren Stagnation. (vgl. Lotman 1999: 175). Auf der Figurenebene wird die Metaebene der Reflexion jedoch durch ‚Zuhörerfiguren‘ konstituiert, die sich weitgehend auf diese Ebene beschränken, wo sie Gazdanovs Helden als Gesprächspartner dienen. Meist ohne in die Handlung einzugreifen, stehen sie ihnen als Vater, Freund oder Mentor zur Seite.

Für die Analyse textimmanenter Wahrnehmung ist diese Figurenkonstellation insofern relevant, als sie zeigt, wie stark Wahrnehmungen in Gazdanovs Texten an die Instanz des Protagonisten gebunden sind. Zentrale ‚wahrnehmende Instanzen‘ sind auch darüber hinaus vorwiegend in der Gruppe der Hauptfiguren angesiedelt. Wenn gerade diese Referenzpunkte der Identitätskonstruktion des Helden hervorbringen, so liegt hierin der Grund dafür, dass komplexe perspektivische Verfahren hauptsächlich zwischen diesen Instanzen zum Tragen kommen. Die Nebenfiguren bleiben in diesem System des Beobachtens dagegen im Hintergrund und sind eher als ‚Wahrnehmungsinhalte‘ zu klassifizieren. Die Metaebene der Reflexion betrifft stattdessen stärker strukturelle Ordnungsprozesse von Eindrücken und introspektiven Inhalten. Man könnte von ‚Sinnstiftung‘ sprechen, diese bleibt bei Gazdanov jedoch ebenfalls nicht unabhängig von den Figuren der Texte, sondern mündet stets in eine Rückbindung an die Instanz des Protagonisten, dessen subjektive Position in dieser Reflexion auf einer abstrakteren Ebene präsentiert, erschlossen, konkretisiert und hinterfragt wird.

In Überleitung zu den folgenden Abschnitten deutet die hier erschlossene Figurenkonstellation bereits darauf hin, dass motivisch inszenierte textimmanente Wahrnehmungen in Gazdanovs Texten hauptsächlich über den jeweiligen Protagonisten zugänglich werden. (vgl. Kap. V) Dies gilt auch für Subjektposition und Weltbild auf der Ebene des abstrakten Autors. (vgl. Kap. VI)

V. Sinneswahrnehmungen und Gefühle als Motive

Nothing can cure the soul but the senses,
just as nothing can cure the senses but the soul.
(Wilde 2011: 35)

Der folgende Abschnitt widmet sich Motiven sinnlicher und emotionaler Erfahrung bei Gazdanov. Unter Berücksichtigung des Textmaterials und der darin vorliegenden Schwerpunkte werden anhand gängiger Typologien aus Psychologie und Philosophie charakteristische Sinneswahrnehmungen und Emotionen ausgewählt, die es im Folgenden genauer zu beleuchten gilt. Anhand zentraler Textstellen werden diese jeweils in Hinblick auf typische situative Konstellationen, Wechselbezüge und autorspezifische Besonderheiten untersucht. Wichtige Komponenten, die allen Motiven eingeschrieben sind, bilden Synästhesie und Autismus als konstante Dispositionen von Gazdanovs Protagonisten. Ausgewählte arbiträre Sinneseindrücke, Emotionen und situative Variablen erscheinen direkt miteinander verbunden, was eine umfassende Verwobenheit der Texte bewirkt, in denen Assoziationen wichtiger sind als Kausalzusammenhänge. In diesem Kontext stellt Autismus eine implizit oder explizit durchgehend präsenste Problematik dar, die gewisse Spezifika der Wahrnehmung motiviert. Gleichzeitig kämpfen die Protagonisten gegen die damit verbundene emotionale Komponente aktiv an, wenn sie versuchen, ihre Bindungslosigkeit zu überwinden.

1. Sinneswahrnehmung

L'étoile a pleuré rose au cœur de tes Oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins
La mer a perlé rouse à tes mammes vermeilles
Et l'Homme saigné noir à ton flanc soucerain.
(Rimbaud 2010: 136)

Er war, vergessen wir das nicht, zu allgemeinen, platonischen Ideen so gut wie nicht imstande. [...] Er war der einsame und geistesklare Beobachter einer vielgestaltigen, augenblicklichen und fast unerträglich deutlichen Welt. [...] Denken heißt, Unterschiede vergessen, heißt verallgemeinern, abstrahieren. In der vollgepfropften Welt von Funes gab es nichts als Einzelheiten, fast unmittelbarer Art. (Borges 2015: 102f.)

In den folgenden Kapiteln stehen Situationen im Zentrum, in denen sinnliche Wahrnehmung thematisiert wird. Besonderes Gewicht liegt in Gazdanovs Texten auf visuellen und akustischen Eindrücken. Während die Bedeutung von Visualität mit

den häufig beschriebenen Traumzuständen zusammenhängt, kristallisieren sich Känge als stärkste emotionale Erfahrungen der Hauptfiguren heraus. Hierin zeichnet sich bereits die Bedeutung von Synästhesie ab, die darüber hinaus in zahlreichen weiteren Formen vorliegt. Im Gegensatz zu den beiden erwähnten, meist positiv konnotierten Sinneswahrnehmungen sind Gerüche, Geschmäcke, Berührungen und sexuelle Erregung ambivalent bis negativ gezeichnet. Darüber hinaus werden häufig krankhafte Zustände beschrieben, die ein breites Spektrum von symptomatischen Störungen der Wahrnehmung bis hin zu vollständigem psychotischen Realitätsverlust abbilden.

1.1 Visuelle Wahrnehmung

Neben ihrer großen Liebe zur Musik beziehen sich Gazdanovs Helden häufig auf die für sie grundlegende Bedeutung visueller Eindrücke. Die besondere Wichtigkeit des ‚Sehens‘ liegt jedoch auch unmittelbar im darstellerischen Gestus verankert, mit dem Umgebungen in ausführlichen Situationsbeschreibungen oft ebenso diffus wiedergegeben werden, wie sie nur ohne Vorwissen über die konkrete Situation bzw. über die Welt im Allgemeinen und die daraus übernommenen Kategorien wahrgenommen werden. Dieser Darstellungsmodus legt außerdem eine enge Verbindung zur Phänomenologie offen; eine scheinbar unselektierte Flut an Wahrnehmungen lenkt hier den Blick oft auf ansonsten arbiträr erscheinende Details, was an das Verfahren der ‚Verfremdung‘ im Sinne eines ‚neuen Sehens‘ nach Viktor Šklovskij denken lässt. Dabei scheint es Gazdanov nicht darum zu gehen, bekannten Objekten eine neue Aufmerksamkeit zu widmen, vielmehr stellt er die visuellen Eindrücke und das Sehen selbst in den Vordergrund.

Neben bloßer Beschreibung ist jedoch gerade die konstruktive Komponente von Visualität in Gazdanovs Texten auffällig, wo situative visuelle Eindrücke häufig den Ausgangspunkt – und damit gleichsam den Auslöser – für Assoziation und Modifikation bilden. Visuelle Wahrnehmung setzt somit Fantasien, Träume und das Erzählen selbst in Gang.

Когда бывала метель и казалось, что нет ничего – ни домов, ни земли, а только белый дым, и ветер, и шорох воздуха; и когда я шел сквозь это движущееся пространство, я думал иногда, что если бы легенда о сотворении мира родилась на севере, то первыми словами священной книги были бы слова: ‚Вначале была метель‘. Когда она стихала, из-под снега вдруг появлялся целый мир, точно сказочный лес, выросший из чьего-то космического желания; я видел эти кривые линии черных зданий, и лежащиеся со свистом сугробы, и маленькие фигуры людей, идущие по улицам. Я особенно любил смотреть, как во время метели летят сквозь снег и опускаются на землю птицы [...]. (I/95)

Ausgehend von dem bei Gazdanov häufig evozierten und meist positiv assoziierten Wahrnehmungseindruck von Schnee wird hier die biblische Schöpfungsgeschichte als Mythos des Visuellen, nicht des Wortes, neu konstruiert. Schnee bildet dafür einen idealen Ausgangspunkt, da er, auf seine visuelle Komponente reduziert, als

reiner Weiß-Eindruck einen unbelasteten Raum schafft, ein ‚scheinbares Nichts‘, das den Blick schärft, indem es ihn für Detailwahrnehmungen wie hier die Vögel freilegt. Zugleich rückt die Textstelle die Rolle des Subjekts beim ‚Sehen‘ in den Vordergrund, denn diese Instanz ist notwendig, um in der Wahrnehmung ‚Schnee‘ im Minus-Verfahren die Nicht-Wahrnehmung von Häusern und Erde zu erkennen und diese zugleich als Mythos zu rekonstruieren, indem sie die unter dem Schnee neuerschaffene Welt mit Assoziationen des Geheimnisvollen und Wunderbaren konnotiert.

Diese Textstelle über den Mythos vom Schneesturm ist in *Večer u Klěr* mit mehreren Handlungssträngen verbunden, als deren Zentren sich die Suche nach Klěr, ein schicksalhaftes Zusammentreffen und ihr Verlust herauskristallisieren. Die Schneefantasien verdichten den sehnsüchtigen Wunsch des Protagonisten nach einem Treffen mit ihr und die von Erinnerungen an die Idealfigur ausgehende Vorstellung erweist sich als variable Konstruktion, die nahtlos in andere Gedächtnisinhalte übergeht und sich mit diesen zu stets neuen Tagträumen verbindet.

Над снежными равнинами, которые начинались за лесом, медленно летали вороны. Я [...] думал о Клэр; и странная надежда встретить ее здесь вдруг начинала мне казаться возможной, хотя не было никакого сомнения в том, что Клэр не могла сюда прийти. [...] Все эти четыре месяца я думал только о Клэр. Я все видел перед собой ее невысокую фигуру, ее взгляд, ее ноги в черных чулках. Я [...] видел ее во сне. [...] И хотя я хорошо знал ее наружность [...] она изменялась, принимала формы разных женщин и становилась похожей то на леди Гамильтон, то на фею Раутенделейн. (I/92)

Zum anderen erfährt der Schnee in diesem Roman eine blitzartige Umwertung, als die Begegnung mit der nun bereits verheirateten Klěr und ihr unerwarteter Annäherungsversuch im Schneetreiben stattfinden. Als tragisches Handlungselement, das den Protagonisten fortan verfolgen wird, vermischen sich in dieser Winter-Impression Alptraum und Sehnsuchtsfantasie. Realer Schnee, Vorstellungen und Rekonstruktionen der Erinnerung werden in der visuellen Wahrnehmung zu einem Synkretismus sowohl der Medien als auch der Ereignisse und Traumhalte.¹⁵⁸

Я обернулся: [...] сквозь медленно падающий снег, – за мной шла Клэр. [...] Мы шли теперь вместе; я держал Клэр под руку; вокруг был снег, падавший крупными хлопьями. [...] – Идемте ко мне, – сказала она резко. [...] Я не двинулся с места. Лицо ее приблизилось и стало гневным. [...] Она не попрощалась со мной, поднялась по лестнице, и я слышал, как она открыла дверь и постояла минуту на пороге. Я хотел пойти за ней и не мог. Снег все шел по-прежнему и исчезал на лету, и в снегу клубилось и пропадало все, что я знал и любил до тех пор. [...] [С]пустя много лет, ночью я просыпался от бесконечного сожаления

158 Mit starken inhaltlichen und strukturellen Parallelen kommen die materiellen und ontologischen Dimensionen von ‚Schnee‘ u.a. auch in der Erzählung *Tovarišć Brak* (1928) zum Einsatz. (vgl. I/560–578)

[...]. Я вновь видел ее – сквозь снег, и метель, и безмолвный грохот величайшего потрясения в моей жизни. (I/98–100)

Unabhängig von seiner konkreten Konnotation in diesem Text bildet der visuelle Eindruck fallenden Schnees ein komplexes Wahrnehmungsmoment. Durch die Bewegung bedingt er die Unschärfe des erzeugten Bildes sowie Überblendungen, in denen sich die Inhalte verlieren oder erst unmittelbar hervortreten.

Ähnliche Bezüge zwischen situativen Hintergründen und aktiven Überblendungen mit anderen Vorstellungsbildern werden von Gazdanov immer wieder als mnemotisches Prinzip der aktiven Konzentrationslenkung erwähnt. In *Prizrak Aleksandra Vol'fa* ruft sich der Protagonist ein Schneefeld in Erinnerung, als ruhige Szenerie, die ihn von der aufwühlenden erotischen Anziehungskraft seines Gegenübers ablenken soll.

Елена Николаевна сидела в кресле, против меня, положив ногу на ногу, мне были видны ее колени [...]. Я постарался вызвать в своем воображении те представления, к помощи которых я всегда прибегал, – как другие прибегают к мнемоническим приемам. Когда мной овладевало с такой бурной силой какое-нибудь чувство, которое я почему-либо считал неуместным или – как теперь – преждевременным, я представлял себе огромное снежное поле или волнистую поверхность моря, это почти всегда мне помогло. На этот раз я постарался увидеть перед собой, там, где была Елена Николаевна, снежную равнину, но сквозь ее воображаемую белизну все резче и сильнее проступало это неподвижное лицо с красными губами. (III/56)

Die hier alternativ erwähnte Vorstellung einer Meeresoberfläche wird ebenfalls in mehreren Texten aufgegriffen. Bezeichnend für sie ist – was auch das Schneefeld im Gegensatz zum Schneesturm auszeichnet – die beruhigende Wirkung der konstruierten Situationen, die in der beschriebenen mnemotischen Intention auf die Gefühlslage des Protagonisten übertragen werden soll. Die hier durch synästhetische Übertragung vorangetriebene Aneignung bzw. Steuerung von Wahrnehmung verweist ebenfalls auf den aktiv zugänglichen Konstruktionscharakter, der gerade visuellen Sinneseindrücken zu eignen scheint.

Ähnlich wie die zuvor thematisierten Momente mithilfe eines Schneetreibens inszenierter Unschärfe der Szenerie, die den Fantasien des Helden einen Ausgangspunkt bieten, leiten auch Rückgriffe auf die bildende Kunst immer wieder Handlungszusammenhänge ein. So bildet etwa im Roman *Vozvraščenie Buddy* (1949) ein anonymes Gemälde im Louvre den performativen Impuls für den Protagonisten, sich an eine Frau aus seiner Vergangenheit zu erinnern und diese wieder aufzusuchen. Die Handlung des Textes erscheint dadurch als ein aus diesem Kunstwerk assoziativ angeregtes Fantasiegebilde des Betrachters. (vgl. III/254) Obgleich das Bild durch seine Einreihung neben Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle, einer Gemäldeserie Goyas und den im Louvre ausgestellten Bildern als großes Werk der europäischen Kunst gekennzeichnet ist, bleibt sein Urheber unbekannt. Dieser Umstand verstärkt den Charakter der Romanhandlung als individuelle Erfahrung

des Protagonisten. (vgl. ebd. 184; 219) In der späten Künstlererzählung *Iz zapisnych knížek* (1965) werden subjektive Formen der Malerei beschreibend wiedergegeben.

Он жил в маленькой комнате, на стенах были развешаны картины средних размеров, на которых, действительно, были изображены сражения, главным образом между всадниками, причем у Петра Петровича было очень своеобразное представление о пропорциях. На одной из этих картин, например, привлекавшей мое внимание, была нарисована небольшая лошадь, и на ней сидел огромный мужчина с саблей, которой он рубил своего врага. Выражение его глаз было меланхолически-задумчивым. (III/608f.)

Die verschobenen Proportionen auf den Bildern gehen mit der verzerrten Realitätswahrnehmung des Künstlers einher, die sich in seinen Erzählungen in Form absurder Erinnerungen an ‚frühere Leben‘ und einem esoterischen Glauben an übersinnliche Kräfte manifestiert. Halluzinativ-psychotische Wahrnehmungssituationen werden auch in anderen Settings geschildert. Ausgelöst werden sie häufig durch Spiegelungen oder neurotische Zustände.

Ein weiteres Bildelement, das die Blicke von Betrachtern anzieht, sind Fotografien. In Gazdanovs Texten treten diese, wie die gerade thematisierten Gemälde, als ‚zufälliges‘ Element der Umgebung im Sinne von Roland Barthes’ *effet de réel* in Erscheinung. Im Gegensatz zu den meisten anderen Gegenständen dieser Kategorie geben sie zugleich sehr persönliche Einblicke in private Erinnerungen und weisen einem Raum bzw. dessen Bewohnern daher eine Kontextualisierung mit diachroner Tiefendimension zu. Dies geschieht etwa in *Vodopad* (1934), wo ein Soldat auf die Eltern der Braut seines eben gefallenen, ihm verhassten Feldwebels trifft.

[М]не открыла дверь совсем старая женщина с заплаканными глазами; за ней стоял старичок, по-видимому, ее муж. Я посмотрел по сторонам: квартирка была довольно бедная, маленькая; по стенам висели всякие немецкие численные, неумолимые лица фельдфебеля. Он был снят во всевозможных видах, в профиль, фас, три четверти, он был необыкновенно многочислен, и все его глаза смотрели на меня. (II/386)

Die ärmliche Wohnung, die unbeholfenen alten Leute und die Fotografien des Feldwebels an den Wänden ergeben ein komplexes Wechselspiel, das den Widersacher in der Wahrnehmung des Soldaten in ein neues Licht rückt. Die visuelle Kontextualisierung des Verstorbenen geschieht hier über die Wohnung, die Hinterbliebenen und die Bilder. Seine besondere situative Präsenz ist in letzteren verankert, die nicht nur seine perspektivisch überhöhte Größe wiedergeben, sondern mit multiperspektivisch vervielfachten Blicken von allen Seiten auf den jungen Protagonisten wirken.

Im Roman *Évelina i ee druž’ja* (1968) wird darüber hinaus ersichtlich, dass Gazdanov bei der Figurendarstellung sehr ähnlich verfährt wie bei der Beschreibung von Fotografien oder Gemälden. Beide im Folgenden zitierten Textstellen beschreiben die Titelheldin in der Wahrnehmung des Protagonisten. In den künstlich anmutenden Lichteffekten, die exakt auf ihr Gesicht konzentriert bleiben, und im direkten

Vergleich Èvelinas mit einem Gemälde wird eine Parallele zum Verfahren der Ekphrasis erkennbar.

Она прошла в мою комнату, где горела лампа только на моем письменном столе, и села в кресло. Свет падал на ее лицо, оставляя все остальное в тени. (IV/307)
И я думал, что она была похожа на прекрасно исполненный портрет, поверх которого какой-то праздный маляр изобразил женщину, не имеющую ничего общего с оригиналом. И только работа неизвестного реставратора восстановила то, что было написано на картине раньше, – человеческое лицо с нежными глазами, в которых был отблеск внутреннего света. (IV/325)

Der Vergleich mit dem Bild wird metonymisch weitergeführt, indem die ursprüngliche Darstellung als ‚nicht authentisch‘ zurückgewiesen wird und erst nach fachkundiger ‚Restaurierung‘ das tatsächliche Wesen der Heldin wiedergibt. Dies verweist wiederum metaphorisch auf das Romanprojekt des Protagonisten, der im Schreiben den Verlust seiner früheren Geliebten sukzessive überwindet, indem er Èvelina als positiven Gegenentwurf gestaltet. Die Verflechtungen zwischen Beschreibung, Lichteffekten, Bildmetaphern und dem Figurenkonstrukt verdeutlichen die Komplexität von Gazdanovs Rückgriffen auf visuelle Wahrnehmung. Diese beschränkt sich nicht auf die Ebene der Beschreibung, denn über ein Foto der Jugendliebe des Protagonisten, das *nicht mehr* an der Wand hängt, wird eine Verbindung zwischen ihr und Èvelina verdeutlicht. Jene Sabina erweist sich nämlich als Modell für die literarische Konstruktion der Romanheldin Èvelina, die später an ihre Stelle tritt.

И все это последнее время Эвелина точно приближалась ко мне из далекого прошлого [...]. Когда это началось? Как это произошло? Блаженное погружение в пустоту на юге, море и солнце, Мервиль и Лу, возвращение в Париж, к тому месту на стене, где висел раньше портрет Сабины [...]. (IV/324)

Das Verfahren betont den Prozess kreativer Konstruktion durch visuelle Wahrnehmung, indem ein Foto und einige an anderen Textstellen wiedergegebene Erinnerungen zu einer von diesem Ursprung unabhängigen Romanfigur werden.

Die enge Verbindung zwischen Sehsinn und Gedächtnis manifestiert sich u.a. in der Reflexion des Protagonisten von *Večer u Klér* über die Diskrepanz zwischen seinem ausgeprägten visuellen Gedächtnis und seiner Unfähigkeit, sich die Umrisse von Gegenständen zu vergegenwärtigen.

Всякий предмет был почти лишен в моих глазах точных физических очертаний; и в силу этого странного недостатка я никогда не мог сделать даже самого плохого рисунка; и позже, в гимназии, я при всем усилии не представлял себе сложных линий чертежей, хотя понимал ясную цель их сплетений. С другой стороны, зрительная память у меня была всегда хорошо развита, и я до сих пор не знаю, как примирить это явное противоречие: оно было первым из тех бесчисленных противоречий, которые впоследствии погружали меня в бессильную мечтательность; они укрепляли во мне сознание невозможности проникнуть в сущность отвлеченных идей [...]. (I/48)

Entsprechend gelingt es Nikolaj nicht, Innen- und Außenwelt miteinander in Einklang zu bringen, da ihm Vorstellungen und Fantasien als leicht zugänglich und allgegenwärtig erscheinen, während klar umrissene Abbilder sich ihm entziehen. (vgl. Kap. VI.2.4) Gerade diese Ambivalenz zwischen fantasiegeprägter Innen- und materieller Außenwelt ist ausschlaggebend dafür, dass in Gazdanovs stets personal perspektivierten Texten häufig unklar bleibt, in welchen Fällen es sich um tatsächliche Ereignisse, in welchen dagegen um bloße Vorstellungen handelt.

Ein damit verbundener zentraler Topos ist, ebenfalls seit *Večer u Klér*, jener der ‚nackten Schlafenden‘ im Blickfeld des Protagonisten. Stark auf die Visualität konzentriert sind erotische Situationen bei Gazdanov generell, wie auch das dritte und vierte Zitat dieses Kapitels zeigen. Einmal unaufhaltsam und bedrohlich, einmal von quälendem Verlangen erfüllt, laufen diese Szenen gleichsam stummfilmhaft ab. Vergleichbare Momente gehen auch der im Folgenden zitierten Sequenz voraus, die hier ein Beispiel für eine potenziell paradoxe ontologische Struktur von Visualität gibt, in der die Retrospektive des Erinnerns mit der nach vorne gerichteten Neukonstruktion verschmilzt.

[В] светло-синих облаках ее комнаты, [...] которые окружали белое тело Клэр, покрытое в трех местах такими постыдными и мучительно соблазнительными волосами, так же теперь я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака. (I/47)

Obwohl der Körper als Faktum betrachtet wird, führt diese Perspektivierung vom Faktischen weg. Die Ebene der Konstruktion wird über ein für Gazdanov typisches Verfahren eingeleitet, das alle Inhalte durch die Wahrnehmung des Protagonisten gebrochen darbietet und damit aus den Angeln einer objektiven Außenwelt hebt. Die visuell wahrgenommene Klér referiert demzufolge auf eine Ebene des Gedanklichen. Im gegebenen Fall leitet der visuelle Impuls nicht nur die Erinnerung ein, sondern löst auch den Entschluss zur Konstruktion im Sinne einer Neuerschaffung der Idealfigur im Geiste des Protagonisten aus. Was hier auf gedanklicher Ebene angedeutet bleibt, wird in *Évelina i ee druž'ja* in metaleptischer Grenzüberschreitung noch expliziter als Ursprung des Romans inszeniert. (vgl. Kap. VI.2.4)

Die gewählten Szenen verdeutlichen mehrere Kontexte, in denen Visualität bei Gazdanov eine zentrale Rolle spielt. Besonderes Augenmerk wurde am Beispiel des Schneegestöbers auf flächig-visuelle Darstellung gelegt, welche die phänomenologische Dimension der Texte prägt und im literarischen Kontext insofern von Interesse ist, als Räumlichkeit dort entsprechend Barthes' *effet de réel* meist durch detailhafte Einzelheiten nur angedeutet wird. Dieselbe flächig-visuelle Darstellung steht außerdem mit fließenden szenischen Übergängen und Überblendungen in Verbindung. Gazdanov eröffnet daran anknüpfend eine Auseinandersetzung mit mnemotischen Verfahren bewusster Steuerung von Vorstellungen sowie mit Träumereien, die über unbewusst-assoziative Prozesse auf dieselben Mechanismen zurückgreifen.

Auch die Nähe zur Kunst knüpft daran an, wenn verzerrte Proportionen von bekannten Elementen zur besonderen Realitätswahrnehmung des Künstlers in Beziehung gestellt werden. Explizite Bildelemente wie Gemälde, besonders jedoch Fotografien, nehmen in den Texten eine Sonderstellung ein, da diese zeitlich eine situativ statische Momentaufnahme darstellen und das visuelle Element durch die rahmenhaft-explizite Definition eines Ausschnitts stärker markieren. Hinsichtlich der Darstellung ergeben sich Bezüge zwischen solchen Bildern und Figurenbeschreibungen, für die der Autor ebenfalls auf Verfahren zurückgreift, die mit der Ekphrasis in Zusammenhang stehen. Vergleiche zwischen handelnden Figuren und ihrer bildhaften Darstellung haben im russischen Realismus des 19. Jahrhunderts eine lange Tradition. Ein bekanntes Beispiel ist Lev Tolstojs *Anna Karenina*, die in Levins Augen die Vollkommenheit ihres makellosen Portraits *in persona* nicht nur erreicht, sondern es vielleicht sogar übertrifft. (vgl. Tolstoj 1982a: 285f.)

1.2 Klänge und Lautwahrnehmung

Einhergehend mit einem intensiven Musikerleben seiner Helden stellen Känge die in Gazdanovs Texten bedeutendste Art von Sinneswahrnehmung dar. Der Hauptunterschied zur ebenfalls sehr präsenten visuellen Wahrnehmung, in der bildhafte Momentaufnahmen zu Synkretismen aus Erinnerung und Fantasie verschmelzen und komplexe Zeitstrukturen erzeugen, ist die Momentgebundenheit des Hörens. Dementsprechend stehen auditive Wahrnehmungen meist in sehr unmittelbarer Beziehung zur präsentischen Situation.

Gerade diese Eigenschaft macht sich Gazdanov zunutze, wenn er der Musik in seinen Texten, ebenso wie der Bewegung, chronotopische Funktion zuweist. Seit seinen frühesten Erzählungen erprobt er ein Verfahren, das fortan zu seinen Markenzeichen zählt. Meist am Beginn oder Ende eines Textes verweist der Erzähler auf ein Musikstück oder integriert andere akustische Zitate, die eine für den Gesamttext leitmotivische Dimension entfalten. Die Texte ‚entspringen‘ in dieser Inszenierung gleichsam in Anlehnung an Nietzsche einem dionysischen Ursprung. (vgl. Nietzsche 1999a) Auch der Roman *Istorija odnogo putešestvija* (1934) enthält am Beginn solch ein chronotopisches Moment, in dem Bewegung und Musik ineinanderfließen.

Володя постоял некоторое время и опять спустился в каюту. – Ну, поехали, – вслух сказал он себе. Он лег и закрыл глаза, но не засыпал, лишь начал дремать; из далекой каюты послышалась музыка. Володя силился разобрать мотив и не мог, и, как всегда в таких случаях, ему казалось, что это нечто знакомое. Потом музыка умолкла и он задумался, глядя на толстое стекло иллюминатора, пересеченное неправильными линиями дождя. (I/165)

Der Moment der Abfahrt aus Konstantinopel verschmilzt mit dem entfernten Klang eines vertrauten, doch unerkannten Musikstücks, der das Motiv der Reise in die zukünftige Heimat untermalt. Innerhalb des chronotopischen Rahmens der Reise akzentuiert die Musik als primär zeitliches Element die Kontinuität zwischen der zurückgelassenen Vergangenheit und der noch unbekanntem Zukunft. Die

verklingende Melodie und der sie ablösende visuelle Eindruck bilden den Ausgangspunkt für Volodjas Gedanken, aus denen die weitere Romanhandlung besteht.

Ähnliche akustische Leitmotive erzeugt Gazdanov durch wiederholte Aufnahme eines Motivs, das einen atmosphärischen Hintergrund definiert. In manchen Fällen finden sich Liedverse an unterschiedlichen Stellen des Textes eingearbeitet, wie in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) zwei Zeilen einer russischen Romanze über die Sinnlosigkeit verspäteten Bedauerns, die Voznesenskij's Schilderung seiner großen, jedoch an Aleksandr Vol'f verlorenen Liebe begleiten.

Не надо ничего,
Не поздних сожалений... (III/23)

Die mehrfache Wiederaufnahme dieser Verse innerhalb einer Szene verdeutlicht die Synchronie zwischen dem Lied und der Romanhandlung und erzeugt auf der rhythmischen Ebene eine dem *effet de réel* verfahrenstechnisch nahestehende Illusion situativer Kontinuität und Anschaulichkeit. Als auf ähnliche Weise symbolisch erweisen sich auch die Tonleitern, die am Ende von *Špion* (1927) vom Zimmernachbarn des Protagonisten geübt werden und dessen Erschöpfung nach den wiederholten unerfreulichen Begegnungen mit einem alten Bekannten untermalen. (vgl. I/521)

Eine Kontrastwirkung erzeugt dagegen die aus dem Radio dröhnende Musik, welche in *Nočnye dorogi* (1939) den Tod einer verhärmten ehemaligen Edelprostituierten in deren Zimmer begleitet. Auf ihren Wunsch hat der Protagonist das Gerät am Vortag eingeschaltet und als die Musik bei seiner Rückkehr nach dem Tod der Bekannten gleichmäßig weiterklingt, wird sie zur Konstante, vor deren Hintergrund sich die menschliche Vergänglichkeit abzeichnet. (vgl. II/136f.) In einem ähnlichen Sinne prägt Maurice Ravels *Boléro* die Tiefenstruktur der Erzählung *Niščij* (1962), in welcher dieses Stück die Erinnerungen des Protagonisten an seine Vergangenheit repräsentiert und damit ebenfalls für zeitliche Kontinuität steht. Zugleich beschreibt der Held mit autistischen Zügen diese Komposition als Auslöser seiner intensivsten Gefühlswahrnehmung. Gespielt wird sie von einem Straßenmusikanten in einer Metrostation, wo diese zufällige Konstellation die profane kalte Realität mit Erinnerungen an eine weit zurückliegende Idylle kontrastiert. (vgl. III/569; 579)

Musik erhält auch in anderen Texten des Autors einen besonderen Stellenwert, da sie bei den Protagonisten oft intensive Empfindungen auslöst. Darüber hinaus werden oft – wie im folgenden Zitat aus *Večer u Klér* – die durch Musik ausgelösten physischen Reaktionen akzentuiert.

Самым прекрасным, самым пронзительным чувствам, которые я когда-либо испытывал, я обязан был музыке; но ее волшебное и мгновенное существование есть лишь то, к чему я бесплодно стремлюсь, – и жить так я не могу. Очень часто в концерте я внезапно начинал понимать то, что до тех пор казалось мне неуловимым; музыка вдруг пробуждала во мне такие странные физические ощущения, к которым я считал себя неспособным, но с последними замиравшими звуками оркестра эти ощущения исчезали, и я опять оставался в неизвестности и неуверенности, мне часто присущими. (I/47f.)

Hier wird ein Zusammenhang zwischen Sinneswahrnehmung und Emotionen deutlich, der in *Niščij* darin besteht, dass der Held durch intensives Musikempfinden seine Unzugänglichkeit für Gefühle kompensiert. Ähnlich verhält es sich in der zitierten Passage aus *Večer u Klér*, wenn Nikolaj im Kontext des physischen Erregungszustandes von seinem Zugang zu einer ihm ansonsten verschlossenen Art der Erkenntnis berichtet.

Musikalische Wahrnehmung wird in Gazdanovs Texten, wie in den bereits erwähnten Passagen, immer wieder anhand von Figuren mit einer ausgeprägten Empfänglichkeit für Musik thematisiert. In besonderem Maße gilt das für den Titelhelden der Erzählung *Isčeznovenie Rikardi* (1931), einen erfolgreichen Sänger mit absolutem Gehör und stark ausgeprägtem – ‚beinahe unmenschlichem‘ – auditivem Gedächtnis.

Обладая абсолютным слухом и чудовищной, почти нечеловеческой музыкальной памятью, Рикарди знал все, что слышал в своей жизни: он помнил наизусть любую оперу, любой мотив, он пел на пяти языках, и репертуар его был необычайно обширен. (II/317)

Die Beziehung zwischen dem Musiker und seiner Kunst wird in diesem Text so beschrieben, dass nicht so sehr Talent und Gesangstechnik zu diesem Ergebnis führen wie die erinnerten Eindrücke des Lebens selbst. Das vorliegende Künstlerkonzept folgt der Vorstellung, dass Erinnerungen in performativer, momentgebundener Form in Musik umgewandelt werden. In diesen Momenten werden dem Sänger kurzfristig Emotionen greifbar, die er zu früheren Zeitpunkten durchlebt hat.

Но эти же состояния его души давали ему на короткое время способность внезапного и печального понимания всего, что его окружало, что не было видно простым глазом [...] и что он чувствовал в эти минуты с неповторимой созерцательной силой. И он один только знал, что именно воспоминание об этом придавало его голосу ту убедительность, которая создавала ему славу; и вечером на эстраде ему достаточно было вспомнить далекий испанский пейзаж, который он видел в один из таких дней, – чтобы сразу снова очутиться в своем воображаемом стеклянном и печальном мире, где все звуки его голоса находили такой удивительный, такой безошибочный резонанс. Он знал, что в его искусстве важна не школа, не даже его чисто музыкальные способности, [...] а важны только эти воспоминания [...]. (II/305)

Die Erzählung *Pis'ma Ivanova* (1963) enthält einen Gegenentwurf zur erhabenen Figur des gefeierten Musikers, indem sie einen Protagonisten präsentiert, der keine Musik produziert und sich dennoch als Komponist betrachtet. Er begründet diese Eigendefinition mit seiner besonderen Sensibilität für Klänge.

После моей смерти скажут, что вот умер человек, который считал себя композитором и который не написал ничего. И кто, в конце концов, будет знать, что весь этот звуковой океан, который окружает меня, возник именно тогда, когда неумолимая болезнь лишила меня возможности записать эти симфонии

и удержать это стремительное движение звуков, вне которого я не представляю себе жизни? (III/602)

Anders als der Sänger Rikardi schreibt sich der ‚Komponist‘ dieser ungeschriebenen Musik ein schöpferisches Potenzial zu, das jenem in den ansonsten visuell dominierten Träumereien von Gazdanovs Protagonisten entspricht. Jedoch ist der hier vorgestellte Künstler nicht Kunstschaffender, sondern *Wahrnehmender* und gerade dieser Aspekt ist im Kontext der Musik ein zentraler, da diese in den Texten hauptsächlich als Wahrnehmungsinhalt und nur selten als Medium des (kreativen) Ausdrucks thematisiert wird. Musik wird in diesem Rahmen als Medium mit subjektivem Wert präsentiert, das den Wahrnehmenden ins Zentrum rückt. Dies zeigen auch Rikardis Geringschätzung seiner musikkundigen Kritiker und die gleichzeitige Aufwertung der subjektiven Empfindungen, die sein Gesang in der ihm nahestehenden Hélène auslöst.

Элен слушала его, не отрывая глаз от его лица; ей и до сих пор его искусство казалось изумительным и неисчерпаемым. [...] – Нет, – сказала Элен, – но я думаю: что я могла бы сказать после твоего пения и как? Мне сначала казалось, что я просто необразованна и не знаю нужных слов; а теперь мне кажется, что просто таких слов вообще нет. Но ведь пишут же музыкальные критики? – Они пишут глупости, Элен, – засмеявшись, ответил Рикарди, – ты гораздо лучше их понимаешь музыку. (II/317f.)

Intensive Musikwahrnehmung hat bereits in *Večer u Klér* eine Sonderstellung, wo sie eine zentrale Erinnerung des Ich-Erzählers an den Vater darstellt. Was genau die betreffenden Klänge in diesem auslösten, bleibt ungesagt. Aus der Außenperspektive des Sohnes ist dies auch nicht ersichtlich, dennoch erkennt er die Bedeutsamkeit dieser Erfahrung für seinen Vater.

Я мало знал моего отца, но я знал о нем самое главное: он любил музыку и подолгу слушал ее, не двигаясь, не сходя с места. Он не переносил зато колокольного звона. Все, что хоть как-нибудь напоминало ему о смерти, оставалось для него враждебным и непонятым [...]. (I/55)

Im gegebenen Beispiel wird die Musikwahrnehmung mit nicht-ästhetischer akustischer Außenwelterfahrung kontrastiert. Die direkte Assoziation der Kirchenglocken mit dem Gedanken an den Tod verdeutlicht auf der konkreter zugänglichen Symbolebene die Sensibilität des Vaters für Klänge. Lautliche Realitätserfahrung spielt in Gazdanovs Texten eine der ästhetischen Klangerfahrung untergeordnete Rolle. Dennoch liegen auch für sie noch weitere Beispiele vor. Als besonders eindrückliches ist der Schall des Echos in einem Geschäft mit zerschlagenen Glasvitrinen zu nennen, der die sinnlose Tragik irreversibler Zerstörung durch den Krieg sinnlich erlebbar macht.

Стекла магазина были разбиты, в пустых складах раздавалось гулкое эхо наших разговоров, и казалось, рядом с нами говорят и спорят другие люди, наши двойники, – и в их словах есть несомненная и печальная значительность,

которой не было у нас самих; но эхо возвышало наши голоса, делало фразы более протяжными; и, слушая его, мы начинали понимать, что произошло нечто непоправимое. Мы с ясностью услышали то, чего не узнали бы, если бы не было эха. (I/159)

Die Sinnlosigkeit des Krieges wird durch die vom Echo verzerrt hallenden, in die Länge gezogenen Stimmen inszeniert und in der Figurenwahrnehmung gedoppelt. Stimmen sind als Motive der nicht ästhetischen Akustik bei Gazdanov generell sehr präsent, am häufigsten verwendet er den Topos einer ‚blechernen‘ Stimme, der bei ihm – vermutlich in Anlehnung an den Hysteriediskurs – als Symptom mit tiefenpsychologischer Dimension eine seelische Disharmonie verdeutlicht. Das Merkmal wird v.a. weiblichen Figuren zugeschrieben und zugleich dient die sukzessive klangvollere Stimme als Anzeichen ihrer Genesung, wofür der Roman *Probuždenie* (1965) als Beispiel zu nennen ist. Die Bedeutung der Stimme wird darüber hinaus deutlich, als der erkrankte Titelheld von *Isčeznovenie Rikardi* befürchten muss, seine Stimme zu verlieren. (vgl. II/305)

Die präsentische Zeitlichkeit des Mediums Klang und sein performativer Charakter führen in derselben Erzählung zu einer philosophischen Reflexion über die Bedeutung des Augenblicks, an die weitere fundamentale Fragen, etwa über die menschliche Vergänglichkeit und die Beschaffenheit der physikalischen Realität, anschließen.

– Элен, ты чувствуешь движение времени? Смотри, я только что сказал эти слова, и их уже нет. – Ты можешь их повторить. – Да, Элен, но они будут другими. Ведь ушли не только слова, ушло то, что их вызвало к жизни; от него оторвался мелкий кусочек, оно стало чуть-чуть меньше, почти незаметно, но этого кусочка уже нет. И то, что вызывает к жизни мои слова, все время уменьшается и делается тоньше. (II/318)

Gazdanov diskutiert anhand der Akustik jedoch nicht nur Existenz und Sinn von Mensch, Zeit und Außenwelt, sondern thematisiert auch Musik als eigenständige Kunstform. In der Erzählung *Pis'ma Ivanova* wird die Möglichkeit erwogen, dass sie ein außerzeitliches Phänomen sei, das vom Künstler nicht erschaffen, sondern lediglich ‚gehört‘ und ‚niedergeschrieben‘, d.h. von seiner abstrakten Form in eine physisch-konkrete transponiert werde.

Может быть, симфонии Бетховена существовали до того, как он появился на свет. [...] И вопрос который при этом возникает, таков: создал ли он эти бессмертные симфонии, создал ли он этот неповторимый звуковой мир – или он только услышал и записал для всех то, что всегда было? (III/602)

Die in dieser besonderen Verbindung zwischen Subjekt und Außenwelt hervorbrachte präsentische Dimension der Musik realisiert in der Reflexion von Gazdanovs Helden nicht nur diesen abstrakten Ursprung, sondern steht zugleich für die Absolutsetzung von Anteilen der subjektiven Selbstwahrnehmung des Künstlers, die nur auf diesem Wege erfahrbar werden.

Это были вещи, о которых Рикарди никогда не мог бы рассказать ни на одном из известных ему языков – и которые [...] существовали и звучали сами по себе и только изредка могли найти в голосе Рикарди несколько похожих, отдаленных нот, возникавших в музыке внезапно и произвольно, точно их появление было вызвано далеким взрывом, прозрачным столбом вдруг выросшего в тишине и неуверенности аккомпанемента какого-то поднявшегося и мгновенно упавшего чувства, обреченного на гибель и смерть уже при своем появлении и несущего в себе что-то трагическое отражение. (III/305)

Auf den ersten Blick scheinen diese beiden Perspektiven, von denen eine das Subjekt und die andere die Außenwelt absolut setzt, einander auszuschließen. Ihre Vereinbarkeit ist jedoch in der momentgebundenen Einheit zwischen den von Gazdanovs Subjekten als divergent empfundenen Realitäten der Innen- und Außenwelt zu finden. Demzufolge schafft die Musik sowohl einen Zugang zur Außenwelt als auch jenen zur selbstreflexiven Wahrnehmung des Subjekts, wobei beide über die jeweils andere Dimension führen.

Zwar bleibt der Erfahrungsraum der Musik, wie Gazdanovs Protagonisten des Öfteren bedauern, stets dem Augenblick verhaftet, doch wird er zugleich als potenzieller Angelpunkt der Realität erkannt, an dem existenzielle Veränderungen möglich sind. In *Vozvraščenie Buddy* (1949) besteht ein solcher darin, dass das intensive Klangerlebnis während eines Konzerts zur Entscheidung des Protagonisten führt, sich auf die Suche nach seiner früheren Geliebten Katrin zu machen. Die hier dargelegte Funktion als Rahmenelement im Sinne eines dionysischen Ursprungs der Handlung und zugleich auch des künstlerischen Textes selbst wird der Musik auch im Roman *Évelina i ee druž'ja* (1968) zugesprochen, an dessen Beginn der literarisch tätige Protagonist Fragmente einer Romanze von Schuman vernimmt.

[Д]о моего слуха дошло несколько аккордов знакомого романса Шумана. Но их звуковая тень скользнула и исчезла, потом опять началось что-то другое. Я подумал тогда, что самое важное сейчас было все-таки именно это – звуковое путешествие в неизвестность над этим южным морем, в летнюю ночь, вслед за пианистом в смокинге и что все остальное [...] сейчас непостижимо растворялось – улицы, крыши, дома – в этом небольшом пространстве, над которым возвышался стеклянный потолок. В эти часы, вне этого не существовало ничего. И в этом исчезновении огромного и далекого города было нечто одновременно сладостное и печальное. Таков был скрытый смысл того, что играл пианист. Таким, во всяком случае, он мне казался. (IV/138)

Direkt im Anschluss an diese Sequenz, die metaleptisch von der Fertigstellung des Romans berichtet, dessen Handlung sich nun in Gang setzt, erscheint die erste Figur, gerade so, als entspringe sie dem erwähnten Musikstück. Dabei entsteht ein Synkretismus zwischen Vor- und Nachzeitigkeit, der einen ebensolchen Angelpunkt der Handlung markiert, wie oben beschrieben. Ein wichtiges Element dieser Textstelle ist jedoch auch der Hinweis darauf, dass Musikrezeption als subjektive

Interpretation verstanden wird, die die Realität auflöst und damit Platz schafft für die künstlerische Wahrnehmung.

Wie die in diesem Kapitel aufgeworfenen Aspekte zeigen, ist Musik für das Weltverständnis in Gazdanovs Texten von großer Bedeutung, denn sie dient als Symbol für Rhythmus und Sinn des Lebens, für Rhythmus und Inhalt der Handlung sowie für den Rhythmus des Schreibens und der Kunsterfahrung. Besonders als ästhetische Kategorie steht sie für den Ursprung der Kunst und die Inspiration des Künstlers. Das Hören löst intensive Körperempfindungen aus, die mit Gefühlen assoziiert sind oder deren Fehlen kompensieren. Nicht nur als Ersatz- oder Erkenntnismedium, sondern besonders auch als Wahrnehmungsmodus, in dem die oftmals gespaltenen Protagonisten ihre Einheit finden, bildet Musik das Zenrum im Kunstdiskurs des Autors.

1.3 Düfte und Gerüche

Geruchswahrnehmungen werden in Gazdanovs Texten immer wieder thematisiert, jedoch in weniger differenzierter Form als visuelle Eindrücke und Klänge. Darüber hinaus zeigen sich Überschneidungen mit Geschmackswahrnehmungen, mit welchen sie – entsprechend den physiologischen Grundlagen dieser Sinne – oft synästhetisch zusammenwirken. Die Tendenz zur Gleichsetzung von Geschmacks- und Geruchswahrnehmungen liegt auch in der Poetik von Marcel Prousts *Recherche (Du côté de chez Swann, 1913)* vor, deren Erzähler beide Wahrnehmungsqualitäten als besonders dauerhaft und resistent gegen das Vergessen hervorhebt:

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. (Proust 1987: 46)

Während Gerüche und Geschmäcke in Gazdanovs frühen, noch vor *Večer u Klér* (1929) entstandenen Erzählungen keine nennenswerte Rolle spielen, werden sie danach wesentlich häufiger thematisiert, was als Hinweis auf eine Beeinflussung durch Prousts *À la recherche du temps perdu* gedeutet werden kann. Proust interessiert an Gerüchen und Geschmächen besonders der durch sie ermöglichte Zugang zu Vergangenenem, d.h. ihre Eigenschaft, die ‚unwillkürliche Erinnerung‘ (*mémoire involontaire*) in Gang zu setzen und die betreffenden Inhalte in einer über die Jahre unverfälschten Qualität zu vergegenwärtigen. Auch in Gazdanovs Prosa findet sich das Motiv der ‚unwillkürlichen Erinnerung‘, wobei er es hauptsächlich mit Gerüchen verknüpft. Präsentische Gerüche und Geschmäcke gehen stärker ineinander über. Die betreffenden Schilderungen bauen auf der momentgebundenen Flüchtigkeit dieser Eindrücke auf und stützen atmosphärische Schilderungen von Orten und Situationen, denen sie ein mit der Stimmung des Wahrnehmenden verschmelzendes Kolorit verleihen.

In den ersten Texten hat olfaktorische Wahrnehmung eine andere Konnotation als die spätere alltäglich-profane und steht gelegentlich in Verbindung mit einem geheimnisvoll-mystischen Ambiente. So wird in *Obščestvo vos'merki pik* (1927) im Rahmen eines Besuchs bei einem Wahrsager als Bestandteil der geheimnisvollen Atmosphäre der Geruch von Moschus erwähnt.

Они сели. Сквозь желтую слюду окна слабо проходил свет, пыльные тетради были навалены на полу, в комнате пахло мускусом; громадные белые свечи призрачно пылали в сером воздухе. Исаак Сифон рассмотрел их ладони и сердито поглядел на Джэн, слишком медленно снимавшую перчатки. (I/546)

Es handelt sich um die einzige Geruchswahrnehmung in dieser Erzählung. Da sie nach der zitierten Erwähnung nicht wieder aufgegriffen wird, geht ihre Bedeutung nicht über jene eines beiläufigen Attributs des Handlungsraums hinaus.

Ähnliches gilt für den Weihrauch, der in der Erzählung *Rimljane* (1928) einen Gottesdienst begleitet und dessen Funktion sich auf die Illustration eines mystischen Ambientes beschränkt. In dieser zweiten Erzählung kommt auch die potenzielle Kontrastfunktion unterschiedlicher Umgebungen anhand olfaktorischer Wahrnehmung zum Tragen, wenn nämlich der Geruch von Apfelkompott als Element einer Naturszene mit einem zu jenem düsteren Innenraum konträren Ambiente einhergeht.

От смутного церковного дыма у меня начинала кружиться голова; я пристально смотрел на картину; и вдруг мне казалось, что сам отец Иоанн приходит на этот луг [...]. (I/580)

После этого периода случилось множество интересных вещей и прошло много времени, но я твердо помню: холодные солнечные дни, запах моченых яблок и веселое чувство простора. (I/580)

Ähnlich wie hier weisen die in Gazdanovs Texten eher seltenen Naturbeschreibungen häufig klischeehafte Züge auf. Das mit ihnen verbundene Konzept ist meist ein sehr positives, das auch durch die diese Szenen begleitenden Düfte mitgetragen wird, wie die sommerlich leichten Aromen im folgenden Zitat aus *Istorija odnogo putešestvija* (1934).

Это был бесконечный сверкающий день неустанного солнечного блеска, множества легких запахов летней благодатной земли, сменявшихся деревьев, крепких зеленых листьев, лепетавших под ветром; и Володе казалось, что это слишком прекрасно и не может продолжаться [...]. (I/288)

Einen harten Kontrast zu diesem Panorama bilden Stadtscenen, deren abstoßende Gerüche meist mit der Darstellung von Verfall, Schmutz und Elend einhergehen. Häufig sind außerdem Geruchsbeschreibungen von Speisen, die Zeugnis über die Kultur der jeweiligen Stadt ablegen. Wenn die Protagonisten auf ihre Reisen zurückblicken, assoziieren sie wichtige Stationen mit spezifischen Gerüchen und Geschmácken. Einen komprimierten Einblick gibt die Beschreibung Konstantinopels

im selben Roman, welche auch die häufig an Gerüche geknüpften synästhetischen Assoziationsketten veranschaulicht.

Его поразил запах жареного мяса, доносившийся из какого-то портового ресторана, крутые и высокие улицы Галаты и еще особенная константинопольская шарманка с необычайным количеством булькающих переливов мелодии, точно кто-то в такт музыки лил воду из большой бутылки. (I/175)

Durch regelmäßige Rekurse auf olfaktorische Eindrücke zeichnet sich neben *Istorija odnogo putešestvija* besonders *Nočnye dorogi* (1939) aus. Die damit verbundene Anti-ästhetik kommt in diesem späteren Text noch stärker zum Ausdruck, wo die unangenehmen Gerüche von Schmutz, Fäulnis und Schimmel beinahe ständig präsent sind. Diese stehen hier in enger Verbindung zu den Menschen, die das nächtliche Paris bevölkern, und erinnern an Erzähler des Naturalismus wie Emile Zola oder an die sozialkritischen Werke von Guy de Maupassant. Aus der dem Autor vertrauten Perspektive des Nachtaxifahrers schildert sein Ich-Erzähler dieses olfaktorische Ambiente aus ungepflegten, säuerlich riechenden Menschen, unverkauften Veilchen und den billigen Parfums von Prostituierten.

Одновременно с шоферами туда сходились другие люди, которые там тоже зарабатывали на жизнь, но несколько иным образом: кисло пахнущие, небритые оборванцы, открывавшие автомобильные дверцы, цветочница с тремя или четырьмя букетами фиалок, которые она пыталась продавать выходящим с дамами мужчинам, человек в рабочем костюме, деловито предлагающий помощь, чтобы пустить застывший мотор в ход. (II/120f.)

Я сажал их обычно в глубь автомобиля, а не рядом с собой, так как все они были очень надушены крепкими дешевыми духами, чем-то вроде едкого раствора плохого мыла, и от их соседства у меня во рту появлялся дурнотный вкус. (II/64)

Besonders drastisch wirkt die Begegnung mit einer Bettlerin, deren ‚schwerer‘ Geruch fließend in die Beschreibung des verdorbenen Gemüses auf dem *Marché central* im Pariser Stadtteil *Montparnasse* übergeht, jenem zentralen Handlungsort, der besonders stark durch unangenehme Gerüche geprägt ist.

Я никогда не мог забыть, как однажды поздно ночью ко мне подошла женщина, одетая в черные лохмотья, с грязно-седыми, нечесаными волосами; она приблизилась вплотную ко мне, так, что я почувствовал тот сложный и тяжелый запах, который исходил от нее, и что-то пробормотала, чего я не разобрал; я вынул монету ей, но она отказалась и продолжала бормотать. [...] Был туман в ту зимнюю ночь, я проходил мимо Центрального рынка, где гремели грузовики, ржали лошади и где над всем плыл запах гниющих овощей и особого оттенка нечистотных миазмов, который характерен для этого квартала Парижа. (II/38)

Keineswegs ausgenommen von Gestank und Elend ist der dem Protagonisten am nächsten stehende Bekannte, ein alkoholkranker, obdachloser Stoiker namens Platon, der als ehemaliger Philosophieprofessor ebenfalls den Verfall repräsentiert.

Obwohl er dessen Lebensweise ablehnt, lässt sich der Protagonist regelmäßig auf philosophische Diskussionen mit diesem Mann ein. (vgl. II/90)

Wie bei der Begegnung mit der Bettlerin deutlich wurde, steht die olfaktorische Wahrnehmung von Menschen mit deren physischer Nähe in Verbindung. Dass diese sogar im Zusammenhang mit begehrten Frauen für die Protagonisten höchst ambivalent behaftet ist, mag ein Grund für die tendenziell negative Konnotation von Gerüchen in Gazdanovs Texten sein. Ein markantes Beispiel für die Wirkung physischer Nähe ist der aus Klërs Mund strömenden Geruch von Eiscreme, der Nikolaj kurz vor der langersehnten sexuellen Vereinigung mit ihr ‚frappiert‘.

Клэр подошла ко мне вплотную и ее грудь коснулась моего двубортного застегнутого пиджака; она обняла меня, лицо ее приблизилось; ледяной запах мороженого, которое она ела в кафе, вдруг почему-то необыкновенно поразил меня; и Клэр сказала: «Comment ne comprenez vous pas?..» (I/45f.)

Eine auffallend präzise Geruchsschilderung findet sich in *Istorija odnogo putešestvija*. Als der schüchterne Protagonist Volodja auf dem Tennisplatz seine zukünftige Geliebte kennenlernt, nimmt er deren leichten Schweißgeruch wahr, der sich durch eine spezifische Note auszeichnet.

Володя пожал ее мягкую руку с длинными пальцами; и, приблизившись, почувствовал легкий, чуть слышный запах пота – и в этом запахе неожиданно ощутил непривычный и незнакомый привкус чего-то горького, как миндаль, и ни на что не похожего. (I/195)

Bei der nächsten Begegnung kommt es zur sexuellen Vereinigung, deren Schilderung nicht auf Gerüche eingeht, sondern auf Berührungen, Wärme, Bewegungen und visuellen Eindrücken beruht. (vgl. Kap. V.1.7) Gerüche scheinen folglich für eine erste nähere Begegnung mit dem noch Unbekannten zu stehen, das in weiterer Folge über die anderen Sinne erschlossen oder aber gemieden wird.

Darüber hinaus werden Geruchseindrücke als äußerst resistent dargestellt und es kommt ihnen ein ähnlicher Stellenwert zu wie dem Geschmack der Proust'schen ‚Madeleine‘, der dem Protagonisten unvermittelt und sehr detailreich vergessene Kindheitserinnerungen wiederbringt.

Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de Madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée de miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de la cause. [...] Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray [...] ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. (Proust 1987: 44–46)

Ähnliche Szenen, in denen Detailwahrnehmungen eine Episode in Erinnerung rufen – bzw. im Fall von Prousts Marcel das Combray seiner Kindheit und in weiterer

Folge einen ganzen Roman – sind in Gazdanovs Texten immer wieder mit Gerüchen verbunden. In einer entsprechenden Sequenz in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) führt der Phosphorgeruch seiner Zigarette den Helden zurück in seine Schulzeit. Neben dem Rauch schafft auch seine sitzende Körperhaltung die Verbindung zu jener Nacht vor dem Abschlussexamen, in der sich eine Junglehrerin dieser Schule das Leben nimmt und der verunsicherte Schüler auf einer Bank mit einem seiner Lehrer über den Wert des Lebens zu sprechen kommt.

Я вынул папиросу и зажег спичку, которая вспыхнула и моментально погасла, оставив после себя запах недогоревшего фосфора. И тогда я ясно увидел перед собой густые деревья сада в медном свете луны и седые волосы моего учителя гимназии, который сидел рядом со мной на изогнутой деревянной скамье. [...] Я сел рядом с ним, достал папиросу, зажег спичку, – и вот тогда, как теперь, она сразу потухла, и я почувствовал тот же самый запах. [...] И вот теперь я так же встал с кресла, как тогда со скамьи, на которой сидел рядом с ним, и повторял эти слова, которые как-то особенно значительно звучали сейчас: – Нам дана жизнь с непременным условием храбро защищать ее до последнего дыхания. (III/115–117)

Betrachtet man ihr Verhältnis zur Romanhandlung, so ist es die Botschaft dieses geschätzten Lehrers, man solle das Leben bis zum letzten Atemzug verteidigen, die auch dem erwachsenen Protagonisten in seiner aktuellen Situation wegweisend ist, in der er die Verantwortung für sich sowie für die Frau seines Lebens trägt, die es vor Aleksandr Vol'f und vor der Erinnerung zu schützen gilt.

Nicht nur positive Erinnerungen werden durch Gerüche wachgerufen. Wie ein Beispiel aus *Istorija odnogo putešestvija* zeigt, verhindern diese gerade auch das Vergessen traumatischer Erfahrungen. Im gegebenen Fall handelt es sich um den Chlorophormgeruch im Kontext einer Abtreibung, der den Bewusstseinsverlust eines jungen Mädchens begleitet und mit den durch die Operation verursachten Schmerzen verschmilzt.

Это было действительно нехорошо: шестнадцатилетней Odette впервые делали операцию, чтобы избежать последствий ее романа с Дюкро – и Odette семнадцать лет спустя отчетливо помнила летний день, желтоватые, матовые стекла клиники, длинное и невыразимо тоскливое ожидание операции, невыносимый и неиспаряющийся запах хлороформа – и потом тяжелое пробуждение с отчаянным сознанием того, что она задыхается от этого запаха, и долгой режущей болью ниже поясицы. (I/201f.)

Die Erinnerungssequenzen betreffen sogar eher negative Ereignisse, was im selben Roman auch für den Schlammgeruch aus der Wasserflasche des Protagonisten gilt, der dessen Gedanken zu einer Begebenheit aus der Kindheit zurückführt, nämlich zur Beerdigung der verunglückten Katze seiner Mutter. (I/190–192)

Dass bei Gazdanov im Kontext von olfaktorischer Wahrnehmung die Unwiederbringlichkeit des Moments zentral ist, zeigt das folgende Zitat, in welchem dem

Helden bei einer Fahrt durch das nächtliche Paris bewusst wird, dass er diese Stadt, in der er nun einige Zeit verlebt hat, nie wieder so wahrnehmen wird wie am Abend seiner Ankunft, wo er ihren Lichterglanz, die Cafés und die von einem leichten Wind fortgetragenen Klänge der Musik wie einen idealisierten Traum vor sich sah. Der Held erkennt, dass sich seine Wahrnehmung derselben Umgebung seither verändert hat. Analog zu Prousts ‚Madeleine‘ bildet hier der unveränderte Geruch von Katzen eine Konstante zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die den Vergleich ermöglicht. Erzähltechnisch interessant ist dabei, dass die Erinnerung selbst jedoch nicht von Gerüchen handelt, sondern von visuellen Eindrücken, die, wie im entsprechenden Kapitel herausgestellt, ein Medium der Konstruktion bilden, was auch ihre stärkere Anfälligkeit für Veränderungen in der Wahrnehmung erklärt.

В этот вечер, проезжая через Елисейские Поля и большие бульвары, поднимаясь по узким и кривым, пахнувшим кошками улицам верхнего Монмартра до кабаре ‚Lapin agile‘, Володя видел Париж таким, каким потом никогда уже не мог увидеть. Эти все время движущиеся в неведомых направлениях огни, бесконечно смещающиеся световые сферы фонарей и это ни на секунду не прекращающееся движение – точно ритм сказочного, огромного и сверкающего мира, возникшего в чем-то блистательном воображении и чудесно расцветающего сейчас здесь, перед его глазами, под вырывающимися яркими музыкальными флагами из открытых, зеркально громадных витрин кафе, – уносимыми тотчас же легким, парижским ветром – и неповторимо тающий, как ежеминутно являющееся воспоминание, воздух. Много раз потом, проходя или проезжая мимо этих же мест, по этим же бульварам, в такие же вечера ранней осени, Володя тщетно пытался воскресить и воссоздать это впечатление, но оно было невозвратно, как прошедший и исчезнувший год. (I/188)

Anders als Proust legt Gazdanov Wert darauf, dass schon die damalige Wahrnehmung eine Illusion war und nicht erst die Erinnerung sie zu einer solchen verformt hat.¹⁵⁹ Geruchswahrnehmung wird demnach als unmittelbares Erkenntnismoment betrachtet, das der Subjektivität phänomenologischer Eindrücke einen objektiven Gradmesser entgegenhält. Eine ähnliche Funktion ist der am Ende von *Nočnye dorogi* plötzlich eintretenden Erinnerung an die traumatischen Verstrickungen zuzuschreiben.

И когда я прочел эти слова, передо мной сразу встал, с той мгновенностью, которая характернее всего для воспоминаний, связанных с каким-нибудь запахом, – последний день, которым закончились наиболее важные события в жизни Федорченки. (II/210)

159 „Chercher? pas seulement: créer.“ (Proust 1987: 45), heißt es bei diesem, der außerdem betont, dass die ‚wiedergefundene‘ Zeit weniger als Rekonstruktion denn als Konstruktion zu verstehen ist.

Strukturell erfüllt die Geruchsassoziation im vorliegenden Beispiel eine ähnliche Funktion wie ansonsten häufig ein am Beginn oder Ende eines Textes erwähntes Musikstück – sie wird zum Syntheseelement, das die gesamte Handlung des Romans in einer Sinneswahrnehmung bündelt. Ihre damit verbundene Bedeutung als ‚Ursprung‘ der Ereignisse in der Erinnerung des Protagonisten wurde bereits im Kontext der Klänge auf Nietzsches Philosophie zurückgeführt. Auch an anderer Stelle werden Gerüche in diesem Sinne inszeniert und – etwa in *Évelina i ee druz’ja* (1968) – in synästhetischer Kombination mit Klang- und Geschmackswahrnehmungen zum Ausgangspunkt des Romans erhoben.

Die Beispiele deuten darauf hin, dass olfaktorische Reize in Gazdanovs Texten (wie wohl auch generell) mit Unmittelbarkeit, räumlicher Präsenz oder Nähe assoziiert sind und dass die Protagonisten diese häufig emotional geprägt wahrnehmen – als angenehm, unangenehm oder aber als fremd und unergründlich. Diese Eindrücke scheinen den Helden jedoch weniger greifbar zu sein als visuelle oder akustische, zumal sie weniger differenziert und systematisch beschrieben werden. Auch wird durch Gerüche keine so unmittelbare Nähe aufgebaut wie durch Berührungen und wie ihre zahlreichen negativen Bewertungen zeigen, sind es oft gerade Gerüche, die Gazdanovs Helden den Impuls geben, einer solchen Nähe entgegenzuwirken und ihre Distanz zu wahren. Die seine Darstellung olfaktorischer Eindrücke stärker als andere Wahrnehmungen prägende Antiästhetik verweist auf die sozialkritischen Züge in der Poetik des Autors. Stärker als bei Proust ist bei Gazdanov außerdem die Erinnerung an Geruchswahrnehmungen gekoppelt. In Einzelfällen überträgt er die damit verbundene Synthetisierung, analog zu seiner Poetik musikalischer Wahrnehmung, auf die metaphorische Ebene und begründet in ihr den Ursprung des künstlerischen Textes.

1.4 Geschmacksempfindung

Gustatorische Wahrnehmungen sind bei Gazdanov konkreter als Gerüche und überwiegend objektbezogen dargestellt, was daran liegt, dass sie meist mit Nahrungsaufnahme einhergehen und folglich steuerbar sind. Dass damit die Momente des Zufälligen oder Transzendenten entfallen, mag begründen, dass sie im Textmaterial seltener vorkommen. Die späteren Werke, besonders der Künstlerroman *Évelina i ee druz’ja* (1968), lassen eine Tendenz zur verstärkten Einbindung von Geschmack erkennen, die möglicherweise mit einer Proust-Rezeption durch den Autor zusammenhängt, auf die auch weitere inhaltliche und stilistische Merkmale hindeuten.

Eine anekdotische Schilderung in *Večer u Klér* (1929) verdeutlicht die profan-konkrete Bedeutungsebene von Geschmackswahrnehmung, der hier kein tieferer Sinn zugeschrieben wird als die durch Wohlgeschmack bewirkte Lustbefriedigung.

– Екатерина Генриховна, можно попросить у вас хлеба с вареньем, знаете, тем самым, что вы на Новый год сделали? – Что ты, голубчик! – ужасалась она. – Этого варенья нельзя трогать. – Екатерина Генриховна, мне очень хочется. Может быть, можно? – Ах, какой ты странный. Ну, я тебе дам другого варенья,

английского, оно тоже очень вкусное... – Нет, Екатерина Генриховна, я знаю, что оно невкусное. Оно пахнет смолой. Можно новогоднего? – Ты не понимаешь самых простых вещей. Ну, давай хлеб – я тебе принесу. (I/76)

In Kontrast zur begehrten und durch Beharrlichkeit erlangten Konfitüre tritt der Geschmack von Frikadellen und Nudeln, der den Helden auch lange Zeit später noch an seine Gymnasialzeit erinnert. (vgl. I/142) Eine der wenigen ausführlichen Geschmacksschilderungen betrifft eine Schokoladentorte in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), die – auch durch die haptischen Reize des Knackens und Schmelzens im Mund – im Ich-Erzähler ein wohliges Gefühl auslöst.

Она была в легком летнем платье, мы сидели в ее комнате и пили чай с необыкновенно вкусным шоколадным тортом, который приготовила Анни; он трещал и таял во рту, и в нем был очень приятный оттенок какой-то неувольимой пряности. – Как ты находишь торт? – Замечательный, – сказал я. – В нем, однако, есть что-то негритянское, но, так сказать, приятно негритянское, вроде каких-то отдаленных отзвуков их пения. (III/117)

Die synästhetische Assoziation mit ‚schwarzafrikanischen Gesängen‘ verbindet diese konkrete Wahrnehmung mit dem Beigeschmack des Unbekannten, Geheimnisvollen – in diese Richtung führt auch das anschließende abstrakt-philosophische Gespräch der Protagonisten. Diese Situation gemeinsamer Ruhe und unbeschwertes Genusses bildet in struktureller Hinsicht ein Kontrastelement, das die kontinuierliche Bedrohung durch Vol'f für kurze Zeit vergessen lässt, um schließlich von den sich wenig später überstürzenden Ereignissen durchbrochen zu werden. (vgl. Kap. VI.2.3)

Dass das Geschmackserleben in Einklang mit der momentanen Stimmungslage des Protagonisten steht und die gelöste Zusammenkunft mit seiner Geliebten wesentlich am Genuss der Schokoladentorte beteiligt ist, verdeutlicht im Umkehrschluss ein Kontrastbeispiel aus *Istorija odnogo putešestvija* (1934), wo dem Helden der Kaffee nicht mehr schmeckt, als er den ihm unwürdig erscheinenden Ehemann seiner Lehrerin kennenlernt.

Потом она представила Володю своему мужу, и это было неловко и немного грустно. [...] Володе стало так неприятно, что даже кофе ему показался невкусным, и он быстро ушел, отговорившись необходимостью идти на свидание, которого не было. (I/171)

Durch einen Geschmack illustrierte Abneigung zeigt sich auch in *Istorija odnogo putešestvija* (1934), wo sich der Protagonist angewidert an die häufigen Damenbesuche seines Vaters erinnert und sich dabei u.a. die immer ‚trüb und leicht salzig schmeckenden‘ Lippen der Frauen vorstellt.

Сколько он ни вспоминал, ни в чем и никогда он не находил оправдавшихся ожиданий, он не знал ни одной ‚незнакомой женщины‘, все всегда было так похоже, и даже кровати скрипели одинаково. Легкий, грустный и равномерный скрип вдруг явственно вспомнился ему, и те же запахи и тот же мутный,

соленоватый вкус на распухших и всегда чужих губах. – Так жил мой отец, – думал Володя, – но он, наверное, знал что-то другое, и не козырный же туз был этим другим. (I/189)

Der Geschmack löst, gemeinsam mit billigem Parfumduft und dem monotonen Quietschen der Betten seinen Ekel aus. Passend zum Motiv beschränkt sich die Szene erstens auf jene Eindrücke, die auch im Dunklen wahrgenommen werden können, und verzichtet zweitens auf emotionale oder imaginierte Assoziationen, die dem Physisch-Profanen eine künstlerische Umdeutung entgegenhalten könnten.

Neben den thematisierten, konkret ihrem Ursprung zuordenbaren Geschmücken verspüren Gazdanovs Protagonisten in Momenten der Anspannung immer wieder einen abstrakter belassenen ‚unangenehmen Geschmack‘ (*durnoj vkus*), der ausschließlich innere Ursachen zu haben scheint. Dass gustatorische Wahrnehmung außerdem nach außen hin das soziale Selbstverständnis repräsentiert, zeigt das folgende Zitat, in dem der jugendliche Held den ihm angebotenen Kuchen ablehnt, die Papirossy dagegen annimmt und damit demonstriert, dass er kein Kind mehr ist.

Она подвинула к нему блюдо пирожных. – Спасибо, я не ем пирожных, – сказал он. Она вспыхнула, сказала, – ах, извините, я не знала, – и, раньше чем он успел что-либо сказать, выбежала из комнаты и вернулась с коробкой папирос, которую положила перед ним. Он поблагодарил. (I/167f.)

Häufig skizziert Gazdanov auch Städte anhand für sie typischer Geruchs- und Geschmackseindrücke, worin ein Aspekt der bereits im vorhergehenden Kapitel thematisierten gemeinsamen Schnittmenge dieser beiden Wahrnehmungsmodi besteht. Die Überschneidungen scheinen in deren engem Zusammenwirken im Bereich von Speisen begründet zu liegen, das die synästhetischen Übergänge zwischen ihnen fördert. Die zweite Verbindung besteht in ihrer gemeinsamen Rolle als Erinnerungsauslöser im Proust-Effekt.

И революция, и война, и заграница, все это представляло для Сережи сложную прелесть, смесь вкусов и запахов: запах сена и чуть-чуть подгоревшая полевая каша; удаляющаяся стрельба на окраине деревни и холодное, густое молоко с белым хлебом и сотовым медом; ночной десант с моря и утренняя ловля крабов, которых он варил на костре, – и нежный их вкус, почти мечтательный, отличавшийся от вкуса раков тем, что он заключал в себе еще влажную прелесть моря. Потом, в Константинополе, ни с чем не сравнимый, душистый кебаб в греческом ресторане и киевские котлеты – с маслом внутри, с далеким, облачным вкусом и тугое, старое вино, волшебно густое и неповторимо прекрасное. Потом Вена, где в ресторане не подавали к столу хлеба, то есть так просто не подавали, точно было естественно обедать без хлеба, – и где, конечно, Сережа пробыл лишь несколько дней. (I/266)

Noch konkreter setzen mit einem Geschmack aus der frühen Kindheit im Roman *Polet* (1939) die Erinnerungen des Protagonisten an die Vergangenheit ein. Auslösendes

Bindeglied dafür ist seine erste sexuelle Erfahrung, die er mit seinem früheren Kindermädchen, der jüngeren Schwester seiner Mutter, macht.

[Д]авно, когда он был маленьким и когда смуглые руки Лизы вынимали его оттуда и особенный ее голос говорил: – А теперь, Сереженька, спа-а-ать. – Что было еще? Были смешные детские вещи, касторка, соль, которую ему запрещали есть и которая была такой замечательно вкусной [...]. (I/393)

Mit überaus positiver Konnotation prägt auch diese Erfahrung die Assoziation des ‚salzigen‘ Geschmacks, der – wie oben zitiert – in Verbindung mit der Prostituierten einem äußerst unangenehmen Ambiente zugeschrieben wurde. Daran zeigt sich die konkrete Kontextabhängigkeit emotionaler Interpretationen von Sinneswahrnehmungen in Gazdanovs Texten. Dass der Salzgeschmack in beiden Fällen in einen größeren sexuellen Zusammenhang eingebettet ist, könnte mit dem salzigen Geschmack von Schweiß zusammenhängen.

Im gegebenen Beispiel ist dieser Geschmack der Inhalt der Erinnerung, nicht der Situation, während im Proust'schen Konzept eine gustatorische Wahrnehmung Erinnerungen auslöst, die den Kontext einer analogen Geschmackswahrnehmung in der Vergangenheit bilden. Auch im psychoanalytischen Rahmen von *Probuždenie* (1965) steht Geschmack mit Erinnerung in Zusammenhang, allerdings nicht in der absoluten Form des Proust-Effekts, sondern als Wiedererlangung des verlorenen Selbstgefühls einer Traumapatientin.

Когда он налил в тарелку Мари горячий бульон, – тот самый, которым он должен был ее кормить по предписанию доктора, – она проглотила несколько ложек и сказала: – Ах, как вкусно. Это вы приготовили? Каждый раз теперь, когда она начинала говорить, Пьер вздрагивал от неожиданности. Он смотрел на нее так пристально, что она улыбнулась и спросила: – О чем вы думаете? – Я думаю о том, что с вами случилось во время вашей болезни, – сказал он. – О том, что произошло. – Я не знаю, – сказала она. – Мне показалось, что мне вдруг стало легко дышать. Но я не помню, что было до болезни. (IV/65f.)

Obwohl die Erinnerungen durch den Geschmack der Bouillon nicht zurückerlangt werden und diese stattdessen nur ein Glied eines komplexeren Prozesses der Identitätsfindung darstellt, der mit dem Wiedergewinn von Sprache, Stimmlage und dem Ausdruck der Augen einsetzt, erlangt die Kranke mit der Wahrnehmung des Wohlgeschmacks eine wichtige Komponente ihrer Identität zurück. Man könnte diese als ‚Realitätsbewusstsein‘ bezeichnen, da der Geschmack auf einer Erfahrung der Außenwelt beruht, während Sprech- und Ausdrucksfähigkeit an das Individuum gebunden bleiben. Die hier über den Geschmack geschaffene Verbindung zwischen Subjekt und Welt ist daher eine wichtige Grundlage für den später eintretenden Erinnerungsprozess im Zuge unruhiger Träume und enthält zumindest das performative Moment des Proust-Effekts.

Genussvolles Essen bildet auch in Serežas Reflexion seiner Beziehung zu Odett die zentrale Kategorie.

Вы разлюбили меня? – О, нет! – Столько воспоминаний связывали Сережу с этой женщиной – за такое короткое время тающее мясо поросенка в «Au cochon de lait», прохладный виноград в первый вечер их знакомства, дикая утка, которую они однажды ели на Монпарнасе, и этот blanquette de veau, вкус которого еще не исчез, еще не растворился в воздухе, и губы и небо Сережи еще хранили это хрупкое воспоминание. – О, нет! [...] Он вздохнул, и когда он опять втянул в себя воздух, ни вкуса, ни запаха Maquette уже не оставалось. [...] Она притянула его к себе и поцеловала, – и вдруг Сережа с удивлением почувствовал [...] что его связывают с этой женщиной еще какие-то иные вещи, далекие от ресторана и похожие [...] на полевые цветы. (I/267)

Die Empfindung einer ideellen Verbindung, deren Konzept hier als ein vom Geschmackssinn loszulösendes dargestellt wird, erklärt ansatzweise, warum Geschmackswahrnehmungen in Gazdanovs früheren Texten als anekdotische Elemente der Handlung präsender sind denn als Träger einer tieferen (strukturellen oder metaphorischen) Bedeutung, die ihnen der Autor – im Gegensatz zu Proust – vorerst nicht zuzuschreiben scheint. Noch deutlicher wird dies in der frühen Erzählung *Drakon* (1928), die von durch Hunger hervorgerufenen halluzinativen Zuständen handelt.¹⁶⁰

В ту зиму, на улице Julie, у меня не было денег, и оттого, что я ничего не ел и лежал в кровати целыми днями – я отделялся без сожаления от вещей непосредственных, от мыслей о бифштексе, о ресторане, о возможности устроиться, вечная преграда, мешавшая фантазии, преграда простых и сильных физических чувств, становилась, легкой и прозрачной, и волшебство этой краткой свободы вновь возвращало мне ту способность фантастических странствований воображения, которой я обладал, когда был ребенком [...]. (I/587)

Mit eindeutiger Wertung erhebt der Held seinen Zustand der unfreiwilligen Askese über den Genuss von Beefsteaks, da er in den Halluzinationen die innere Parallel- existenz seiner kindlichen Tagträume wiederfindet. Die starke physische Wahr- nehmung der Nahrungsaufnahme wird als ‚Hindernis‘ angesehen, das diese Fantasie zerstört, während der anhaltende Hunger die Wahrnehmung durchlässig macht und damit die Sensibilität für Träumereien zurückbringt.

Anhand eines Diagramms über den durchschnittlichen Fleischkonsum innerhalb eines Menschenlebens verbindet Gazdanov den Blick des philosophischen Kynikers mit einer satirischen Ebene. Nicht genug damit, dass sich der Protagonist über dieses Diagramm lustig macht, durch die direkt an diese Episode anschließende Schilderung seiner inneren Abstumpfung im Sättigungszustand macht er es zum

160 In der Beschreibung von Hungerhalluzinationen liegt eine Parallele zu Knut Ham- suns Roman *Hunger* (1890) vor. Für diesen Hinweis danke ich Renate Hansen- Kokoruš. Biografische Parallelen von Perioden der Obdachlosigkeit und des Hun- gers beider Autoren, die sich auch in weiteren Motiven widerspiegeln, spielen dafür sicherlich eine Rolle.

Mahnmal gegen die Völlerei. Das Eingeständnis, dass gustatorische Genüsse nicht nur seine Ängste zerstreuen, sondern auch seine kritischen Einstellungen relativiert, leitet von der Selbstkritik auf Kritik an der Gesellschaft über.

Но когда бывал сыт (один раз я видел диаграмму – сколько средний человек съедает за свою жизнь: несколько коров и быков, небольшое стадо баранов, множество кур, гусей и уток, зайцы, олени, свиньи, дикие кабаны и даже лось; вот только лошадь забыли почему-то, – очень любопытная диаграмма, между прочим), то эта вторая внутренняя жизнь смирялась и умолкала под грузом бифштексов и макарон. И тогда я смеялся над моими страхами [...]; и, рассуждая на отвлеченные темы, вспоминал ученые книги и законы человеческого развития – и лишь минутами понимал, что становлюсь похожим на людей которым все ясно: на скептиков и энтузиастов – веселых слепых и жизнерадостных инвалидов. Потом снова наступал голод – странствования воображения: Франциск Ассизский, мудрый святой скрывался в лесу, звери бежали за ним и золотой круг над его головой разрезал тень. (I/591)

Gegen Ende der Erzählung mündet der Exkurs wieder in die Gedanken an die Lebensrealität der Armut und des Hungers. Zur Bekräftigung ihrer philosophischen Interpretation als ‚inneren Reichtum‘ erscheint der auch in anderen Texten Gazdanovs erwähnte Tierfreund und Heilige der Armen, Franz von Assisi. Von Tieren umgeben, wird dieses mit dem Protagonisten selbst verschmelzende Ideal zum Gegenbild des Diagramms über den Fleischkonsum. An die Stelle von Geschmack und Sättigung tritt mit ihm die befreiende, ungezügelte visuelle Wahrnehmung der Fantasie, die den Helden nicht nur für den Hunger entschädigt, sondern ihm seine ethischen Ideale und die ihm teuerste Gabe des Träumens zurückbringt.

Die Aufwertung der Askese relativiert sich in Gazdanovs späteren Texten, nicht jedoch das Bekenntnis zum Träumertum. In diesem Kontext steht insbesondere der vom Geschmack einer in Südfrankreich verzehrten Bouillabaisse durchzogene Roman *Évelina i ee druž'ja*. Wie der Ich-Erzähler erklärt, evoziert dieser Geschmack in ihm unweigerlich die Erinnerung an die Atmosphäre jenes idyllischen Ortes.

Я ужинал один в просторном ресторане. С моря дул легкий ветер, горячий буйабес был таким, каким он бывает только на юге Франции, и между ним и тем буйабесом, который я иногда зимой ел в Париже, была такая же разница, – это сказал мне как-то Мервиль, – как между оригиналом картины и ее копией. Но даже в Париже вкус буйабеса сразу и с необыкновенной силой возвращал меня к этому южному пейзажу моря, сосен на песке, пальм, кипарисов, эвкалиптов, зарослей мимоз, раскаленного воздуха, легкой ряби на синеватой или зеленоватой воде. (I/213f.)

Auch hier ist bemerkenswert, dass Gazdanov zwar den Gedanken übernimmt, wonach die Erinnerung anhand der Äquivalenz des Geschmacks zustande kommt; jede weitere, an anderen Orten verzehrte Bouillabaisse steht jedoch in dem hier dargelegten Konzept der erinnerten an Geschmacksintensität nach. Die Erinnerung wird

so zum Original erhoben, das reale Geschmackserlebnis wird ihm als Kopie untergeordnet. Dies bedeutet einen deutlichen Gegensatz zur Proust'schen Schilderung, die das Erinnerungsauslösende Wahrnehmungsmoment zur Epiphanie stilisiert.

Mais à l'instant même où la gorge mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse: ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. (Proust 1987: 44)

Die bei Gazdanov vorgefundene Umkehrung – die auch Humes Annahme, Erinnerungen und Vorstellungen würden immer schwächer wahrgenommen als augenblicklich Erlebtes, (vgl. Hume 2013: 31) widerspricht – zieht eine metaphysische Umwertung nach sich, die im Erleben die Außenwelt der durch Erinnerung repräsentierten Innenwelt unterordnet. Gerade so, wie anhand der Erzählung *Drakon* aufgezeigt, schafft sich die Figur des Schriftstellers in *Évelina i ee druz'ja* durch Sublimierung des trostlosen Alltags einen Zugang zur Fantasie, der im Kontext des Künstlerromans den Konnex zwischen bewusster Realitätsumkehrung und künstlerischem Schaffen veranschaulicht. Hier zeigt sich, dass die erinnerten Inhalte einer szenisch-visuellen Wahrnehmung entsprechen, wohingegen die Bedeutung der Geschmackswahrnehmung in dieser Konstellation im performativen Moment liegt, das die unmittelbare Überbrückung der Zeit ermöglicht.

Wie die Beispiele zeigen, stellt Geschmack die am widersprüchlichsten gezeichnete Sinneswahrnehmung dar. Von einigen anekdotischen Skizzen abgesehen, ist diese meist stark emotional behaftet und veranschaulicht indexikalisch die Gefühlslage der Figuren sowie, weiterführend, häufig deren Beziehungsverhältnisse. Darüber hinaus wird gustatorische Wahrnehmung indirekt, über den Kontext der Speisen, als Medium des Alltäglichen und die Fantasie Zerstörenden abgelehnt. Als Gegenentwurf wird ihr die Askese gegenübergestellt, die den Zugang zur Fantasie öffnet. Mit dieser Auslotung zwischen Außen und Innen geht auch die auf Proust bezugnehmende Reflexion über die performative Eigenschaft von Geschmack einher, Erinnerung auszulösen, die Gazdanov im Spätwerk, in partieller Opposition zu früheren Darstellungen, auf den Kunstdiskurs überträgt.

1.5 Tastsinn: Berührung, Oberflächen, Temperatur

Entsprechend dem Distanzbedürfnis seiner Helden kommen taktile Wahrnehmungen im Sinne von Berührungen in Gazdanovs Texten vergleichsweise selten vor. Die dafür bedeutende Kategorie der Temperatur spielt jedoch eine wichtige Rolle, denn die Außenwelt wird auf dieser Ebene hauptsächlich in ‚warm‘ und ‚kalt‘ eingeteilt, worin meist eine emotionale Färbung mitschwingt. Auffällig ist, dass die Darstellung von Berührungen sich immer wieder auf dieselben Reize konzentriert

und die Umgebung in fragmentarischer Form repräsentiert, was auch in der phänomenologischen Diskussion der Außenwelt immer wieder zur Sprache kommt.

Aus semantischer Sicht ergeben sich bei Gazdanov sehr konkrete, wiederkehrende Zuordnungen taktiler Wahrnehmung. Atmosphärische winterliche Kälte, Wind und der Sankt Petersburger Norden sind, wie in der folgenden Passage aus *Tret'ja žizn'* (1932), kennzeichnend für die Beschreibung der Umstände von Geburten.

Я родился на севере, ранним ноябрьским утром. Много раз потом я представлял себе слабеющую тьму петербургской улицы, и зимний туман, и ощущение необычайной свежести, которая входила в комнату, как только открывалось окно. В ту ночь, когда я потерял себя, и в вечер, когда я встретил незнакомую женщину на террасе кафе, – я с неожиданной силой ощутил это ледяное прикосновение. И осталось только – лицо женщины, стоящее предо мной, и вблизи, в горячем воздухе – холодное и спокойное течение, – как снежная тень, проходящая вдоль моей жизни. (II/383)

Aus der Erwähnung der Geburtssituation geht ein komplexes assoziatives Netzwerk hervor, das weiterführt zu ebenso durchgängig mit Kälte assoziierten distanzierten Mutterfiguren sowie zu anderen Figuren, die diese Eigenschaft in einem weiteren Kontext übernehmen. Dies betrifft häufig weibliche Idealfiguren, wobei die Kälte wie im vorliegenden Beispiel deren Unerreichbarkeit verdeutlicht. In anderen Fällen illustriert sie die Distanziertheit männlicher Protagonisten, wofür die Erzählung *Avantjurist* (1930), eine von Gazdanovs Anna-Polemiken¹⁶¹, ein Beispiel liefert.

Анна Сергеевна протянула ему руку. Пальцы ее дрожали. У Эдгара была холодная и неподвижная рука, и на этот раз Анна Сергеевна не вздрогнула от его прикосновения. Но по мере того, как ее горячие маленькие пальцы все дольше держали руку Эдгара, пальцы авантюриста становились вновь теплыми и живыми. (I/685)

Temperatur, Bewegungen und Berührungen der Hände bilden häufig wie hier den situativen Mittelpunkt, anhand dessen ein Eindruck vom Gefühlszustand der Figuren, wie auch von ihren Beziehungsverhältnissen vermittelt wird. Im Gegensatz zu den ‚kalten‘, distanzierten Idealfiguren, stehen ‚heiße‘ Hände für sexuelle Erregung, die in der Poetik des Autors fast ausschließlich weiblichen Figuren zugeschrieben wird. (vgl. Kap. V.1.7) Die Temperatur, das Zittern und die dauerhafte Berührung verdeutlichen den Kontrast zwischen Anna Sergeevnas erwachendem Interesse für einen Fremden und dessen anfänglich distanzierter Haltung. Die sich langsam erwärmenden Hände des Protagonisten eröffnen auch eine metaphorische Ebene, denn parallel zur physikalischen Veränderung öffnet sich dieser emotional und es kommt zu einer körperlichen Annäherung, die jedoch nicht Annas feuriger

161 Etwa auch in *Polet*, *Bombej* und *Ošibka* nimmt Gazdanov wiederholt Motive aus Lev Tolstojs *Anna Karenina* auf und setzt sich mit anziehenden Frauenfiguren auseinander, die letztlich nicht erreicht werden.

Erregung entspricht, sondern damit endet, dass der Held mit dem Kopf an ihrer Schulter einschläft.

Вспоминая потом об этом разговоре и о том, что случилось затем, Анна Сергеевна всегда испытывала тоску и стеснение в груди, как будто бы дорогой и близкий ей человек находился в смертельной опасности. Она подошла к авантюристу, села рядом с ним и начала гладить его волосы. – Бедный Эдгар, – бормотала она, – бедный Эдгар! Он не сделал больше ни одного движения. Его голова лежала на ее теплом плече. [...] Голова Эдгара не шевелилась [...]. И тогда он вспомнил о руке, которая не переставала гладить его. Он взял ее и поцеловал, потом положил опять на свои волосы, опустил голову, и Анне Сергеевне показалось, что он заснул. (I/687f.)

Die geschilderten Berührungen zwischen den beiden Figuren oszillieren zwischen erotischer Spannung, Machtausübung (vgl. I/682) und mütterlichem Schutz. Als die Frau den an ihre Schulter gelehnten Kopf des jungen Mannes streichelt, wird dies durch die Wahrnehmung von ‚Wärme‘ begleitet, in der die Kontrastempfindung zwischen ‚heiß‘ und ‚kalt‘ aufgehoben ist.¹⁶² Szenen wie diese sind im Textkorpus wiederholt anzutreffen. Sie markieren Momente des Glücks und daher einen Topos der Idealvorstellung von Berührung.

Die zitierte Sequenz verdeutlicht, dass auch Berührung bei Gazdanov eng mit Erinnerung verbunden ist. Im Gegensatz zu Geschmacks- und Geruchseindrücken, die eine mit ihnen assoziierte vergangene Szene ins Gedächtnis rufen können, wird die Berührung hier als primärer Wahrnehmungsinhalt dargestellt. Anders als in erotischen Szenen, wo der Autor oft visuelle Wahrnehmungen stark in den Vordergrund rückt, verzichtet er in dieser Sequenz weitgehend auf nicht-taktile Eindrücke und schafft so ein physisch aufgeladenes Konstrukt der Fantasie des Helden.

Im Kontext von Kindheit treten Berührungen in größerer Bandbreite auf: Wenn der Vater mit ihm die Geschichte von der Weltumseglung entwickelt, sitzt Nikolaj auf dessen Knien, bei der Beerdigung wird er hochgehoben, um in den Sarg blicken zu können, und als ihm bei diesem Anblick schwarz vor Augen wird, legt ihm die Mutter ihre kalte Hand auf den Kopf, ohne ihn weiter zu beachten.

Зато потом, сидя на его коленях и взглядывая по временам на спокойное лицо матери, находившейся обычно тут же, я испытывал настоящее счастье, такое, которое доступно только ребенку или человеку, награжденному необычайной душевной силой. (I/59)

162 Wodurch Anna Sergeevnas schlechtes Gewissen und Mitleid, die am Beginn dieser Sequenz stehen, begründet sind, wird in der Erzählung nicht offenbart. Da diese deutliche Parallelen zu *Večer u Klér* (1929) aufweist, kann sie intertextuell als Variation von Nikolajs unglücklicher Reaktion auf Klérs abrupte Annäherung gelesen werden. Im Gegensatz zu dem vor Klér zurückschreckenden Nikolaj geht der Protagonist hier offensiv auf die Einladung der weiblichen Figur ein.

Я прикладывался к восковому лбу; меня подвели к гробу, и дядя мой поднял меня, так как я был слишком мал. Та минута, когда я, неловко висая на руках дяди, заглянул в гроб и увидел черную бороду, усы и закрытые глаза отца, была самой страшной минутой моей жизни. [...] У меня потемнело в глазах. Меня подвели к матери, и ее холодная рука легла на мою голову; я взглянул на нее, но мать не видела меня и не знала, что я стою рядом с ней. (I/59f.)

Diese Berührungen sind mit einschneidenden Ereignissen verbunden und behalten daher auch in der Erinnerung ihre Assoziation mit starken Emotionen, wie hier der wahren Freude, der engen Verbindung zum Vater, dem angsteinflößenden Schock und der Empfindung der von der Mutter ausgehenden Distanz. Außerdem zeigt die zweite Szene, dass die starke Empfindung von Körperkontakt durch einen Verlust des Gesichtssinns – sowohl bei dem beinahe ohnmächtig werdenden Sohn als auch bei der geistesabwesenden Mutter – verstärkt wird, da die Berührung durch die kalte Hand so die einzige Verbindung zwischen den Figuren bildet.

Dass sich der Tastsinn ebenso wie das Gehör durch den Wegfall visueller Eindrücke bei Erblindung weiterentwickelt, erlebt der Protagonist der Erzählung *Ščast'e* (1932), der nach dem Verlust seiner Sehkraft eine hohe Sensibilität für die Anwesenheit von Menschen in seiner Umgebung sowie für deren Stimmungslage entwickelt. Auch dieses Beispiel demonstriert eine enge Assoziation des Tastsinns mit Gefühlswahrnehmungen.

Помимо того, что осязание и слух Дорэна чрезвычайно обострились, – в чем не было ничего удивительного, – и все, окружавшее его, беспрестанно шевелилось и звучало: тьма, стоявшая перед его глазами, была полна звуков и насыщена им и на секунду не прекращавшимся движением; – помимо этого, нечто новое и невероятное стало открываться перед ним. Мало того, что он чувствовал где-либо присутствие в комнате; но он точно знал, спокоен или раздражен человек, находящийся рядом с ним, – радостен или печален; и все оттенки его состояния делались вдруг ясны Дорэну. От каждого человека шел точно горячий ветер; и потому, насколько он слаб или силен, Дорэн знал, в каком состоянии находится этот человек. (II/358)

Sogar in dieser taktilen Wahrnehmung über eine räumliche Distanz hinweg steht die als Stimmungsbarometer verstandene Wärmeempfindung im Vordergrund. Die damit verbundene ‚Instinkt-wahrnehmung für Menschen‘ verbindet Gazdanov auch in anderen Texten mit dem Tastsinn, wie sich etwa an den Beziehungskonstellationen in der Erzählung *Ošibka* (1938) zeigt. Anziehung und entstehende Antipathie werden subtil auf dieser Ebene ausgelotet. An Katjas abweisender Reaktion auf seinen Handkuss erkennt ihr Mann, dass sie an diesem Abend kein Verlangen nach seiner Nähe verspürt.

Он понял, целуя ей руку и заглянув в ее глаза, что сегодня он не должен остаться с ней, что сегодня ей это было неприятно. Может быть, он просто устал? Нет, она почувствовала по тому, как он взял ее руку, что это было не так, и только

после того, как их глаза встретились, его пальцы медленно и ласково разжались, он улыбнулся, поцеловал ей руку и ушел своей неслышной походкой. (II/529)

Auch bei diesem Text handelt es sich um eine Anna-Polemik. Karenins Charakterisierung bei Tolstoj entsprechend, bezeichnet Katja ihren Mann als ‚Maschine‘, was sich darauf bezieht, dass er ihr alle Wünsche von den Augen abliest und die ihm gestellten Aufgaben präzise ausführt, während auf der intuitiven Gefühlsebene – die in dieser Erzählung anhand physischer Berührungen dargestellt ist – keine Verbindung zwischen ihnen besteht. An Berührungen zeigt sich außerdem die zunehmende Eskalation des zunächst unterdrückten Konflikts, als etwa die Heldin die Nerven verliert und dem gemeinsamen Sohn eine Ohrfeige gibt. (vgl. II/533) Parallel zur prekären Familiensituation führt Katja eine erfüllende Beziehung mit ihrem Liebhaber, deren Darstellung ihrerseits durch intensives Erleben von physischem Kontakt geprägt ist.

[С]начала губы и гул во всем теле, потом медленные пальцы на ее груди и ногах и, наконец, последнее, невыразимо долгое движение и сверкающие капли пота на лице и на теле, и прикосновение твердой и горячей кожи, сознание, что она задыхается и что это, может быть, самая лучшая смерть. (II/532)

In diesem Verhältnis wird wenig gesprochen, das Erleben konzentriert sich stattdessen auf Körperwahrnehmungen, Bewegungen, Schweiß, heiße Haut und Berührungen. Wie wichtig dieser Mensch für sie ist, erkennt Katja jedoch erst, als er ihm Sterben liegt und es für ein Bekenntnis zu ihm zu spät ist.

Он лежал на постели, обнаженный до пояса. Вместо торса, который она так хорошо знала, с переливающимися мускулами под смуглой, упругой кожей, она увидела туго обтянутую грудную клетку с резко выступающими костями. Руки были тоненькие, пальцы слишком большие. [...] Он был без сознания. Она стала на колени перед его кроватью, взяла его горячую руку, он, по-видимому, не чувствовал этого. Потом, на секунду, показались его глаза, он посмотрел на Катю, не понял и прохрипел незнакомым голосом [...]. (II/535)

Auch in dieser Situation steht eine Berührung im Vordergrund. Als Katja die Hand des Kranken umfasst, erwacht dieser für einen Moment aus seiner Bewusstlosigkeit. Obwohl er seine Geliebte nun nicht mehr erkennt, ist der physische Kontakt ausschlaggebend für Katjas Erkenntnis, dass dieser Mann ihre große und einzige Liebe ist. Die Szene widerlegt als Antithese eine frühere, in der die körperliche Erfüllung offensichtlich ist, die Heldin ihrem Liebhaber jedoch erklärt, sie würde ihn dennoch nicht lieben. (vgl. II/533)

Gazdanovs frühen Texte nehmen in Bezug auf Sexualität insgesamt eine distanzierend-ablehnende Haltung ein. Vereinzelt wird erotisch konnotierte taktile Wahrnehmung dennoch in auffälliger Weise thematisiert. Ein Beispiel dafür bietet *Gostinica grjaduščego* (1926), wo die Prostituierte Blanš ein ‚Traktat über die Lippen an sich‘ verfasst.

Трактат о губах как таковых. Губы как лохмотья красоты, как материал для парфюмерных изысканий, как незаживающий шрам любви, вооруженной ножом. [...] – Губы негров, негритянок. Нет, они не выдерживают критики. Ведь можно проглотить губы? История любви пишется на губах: это прекрасно. Это лучше любой бумаги. – Губы – это тавро характера: посмотрите на узкие губы монахинь: это дневник без содержания, тетрадка с белыми листами; губы шулеров сделаны из железа; губы проституток из резины. [...] – Из чего сделаны губы американцев, Бланш? – Из свиной кожи. – Значит: губы из резины и губы из свиной кожи? – Да, мой дорогой. (I/494–496)

Die sinnlich-ästhetische Berührung der Lippen wird in diesem Traktat durch ungewöhnliche Vergleiche verfremdet, da die an deren ‚Material‘ interessierte ‚Untersuchung‘ die mystische Sinnlichkeit entzaubert, wenn sie die Küssenden anhand ihrer Lippen in exotische Schwarze, unerfahrene Klosterschwestern, eiserne Falschspieler, schweinhäutige Amerikaner und Prostituierte mit Lippen aus Gummi unterteilt. Die Perspektive der Verfasserin, für die Lippen zu den Gebrauchs- und Verkaufsgegenständen zählen, forciert diese Profanisierung. Passend dazu wählt Blانش auffällige Metaphern, wenn sie Lippen als ‚Lumpen der Schönheit‘ und ‚bleibende Narbe der messerbewaffneten Liebe‘ bezeichnet und ihnen damit den Kontext von Hässlichkeit und Gewalt und einschreibt.

Spätere Texte enthalten vermehrt personal perspektivierte erotische Passagen wie die folgende aus *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), in der Elena Nikolaevnas Anziehungskraft den Helden in einen Ausnahmezustand versetzt.

Был зимний и сумрачный вечер, в квартире было очень тепло. [...] Я, наконец, поднялся, поблагодарил ее за гостеприимство и собрался уходить. Но когда она протянула мне свою теплую руку и я ощутил ее прикосновение к моим пальцам, я так же мгновенно забыл о намерении уйти, как тогда, ночью, прощаясь с ней, я забыл о том, что решил не спрашивать, где она живет, и не искать с ней встреч. Я притянул ее к себе – она поморщилась от боли, которую я ей невольно причинил, слишком сильно сжав ей руку, – когда я обнял ее, я почувствовал всю поверхность ее тела. Только позже, вспоминая об этом, я понял, что это ощущение в ту секунду не могло не быть воображаемым: на ней было очень плотное бархатное платье. (III/56)

Dass eine Instinkthandlung vorliegt, in der das rationale Denken des Helden kurzfristig aussetzt, illustrieren die taktilen Eindrücke – sein zu fester Griff, Elena Nikolaevnas Schmerzen und die – wie ihm erst später bewusst wird – imaginierte Wahrnehmung ihrer Haut unter dem Brokatkleid. Analog zur Passage aus *Avant-jurist* begründen die Berührungen außerdem ein Moment der Erinnerung, welches einerseits die Verbindung zu einer früheren ähnlichen Situation herstellt, andererseits bereits als später erinnerte Szene antizipiert wird, in der die konservierte Empfindung des Samtkleides für den Erinnernden den performativen Beweis für die Begebenheit bildet.

Die ‚warme‘ Hand der Protagonistin symbolisiert wie in *Avantjurist* die harmonische Beziehungsebene, wobei die Wärmeempfindung hier räumlich auf die Wohnung ausgedehnt ist, die eine vom kalten Winterwetter abgeschirmte Oase bildet. Ähnliche Bedeutungsübertragungen zwischen Mensch und Außenwelt, d.h. auf Innenräume oder das Klima, prägen Gazdanovs Poetik generell. Was an den Kontrasten ‚heißer‘ und ‚kalter‘ Hände, jeweils Anzeichen für Disharmonie aufgrund zu starker Emotion oder Distanziertheit, dargelegt wurde, schreibt der Autor mit ähnlichem Bedeutungsspektrum der Umgebungstemperatur ein. Die Assoziation der ‚kalten‘ Mutterfigur mit dem kalten Wetter und den Petersburger Straßen wurde einleitend bereits dargestellt. Die auch für Camus' *Étranger* (1942) prägende Hitze ist dagegen Gazdanovs in Paris handelnden Romanen mit existenzialistischer Prägung, wie *Prizrak Aleksandra Vol'fa*, eingeschrieben.

Много раз [...] я, не думая ни о чем, закрывал глаза, и вдруг из глубины моей памяти опять возникал этот знойный день на юге России, и все мои тогдашние ощущения с прежней силой возвращались ко мне. Я видел снова эту розово-серую громадную тень лесного пожара и медленное ее смещение в треске горящих сучьев и ветвей, я чувствовал эту незабываемую, томительную усталость и почти непреодолимое желание спать, беспощадный блеск солнца, звенящую жару, наконец, немое воспоминание моих пальцев правой руки о тяжести револьвера, ощущение его шероховатой рукоятки, точно навсегда отпечатавшееся на моей коже [...]. (III/8)

In diesem Roman stellt die Hitze darüber hinaus die verbindende Konstante zwischen dem Handlungsort Paris und der russischen Steppe dar und führt über diese Linie direkt zum lange zurückliegenden Kriegstrauma des Helden.¹⁶³

Auch in anderen Texten bildet die Empfindung von Hitze den Ausgangspunkt für den Realitätsverlust von Protagonisten. Explizit thematisiert wird der durch die hohe Temperatur ausgelöste, sich durch ein Klingen in den Ohren ankündigende halluzinative Zustand in der Erzählung *Bombej* (1938).¹⁶⁴

Зной был так силен, что на мне все было мокрое, так же, впрочем, как на моих спутниках. Я не представлял себе, что может быть так жарко; нечто, отдаленно похожее на это, я испытал только раз в моей жизни, много лет тому назад, когда приехал как-то в Тифлис и провел три дня в квартире с закрытыми ставнями, обливаясь холодной водой и стараясь делать после этого как можно меньше движений. Потом, когда я уже привык к нему, я все-таки в самые жаркие часы дня не выходил из дому. Иногда у меня начало звенеть в ушах от жары и тогда опять [...] я бывал близок к бреду. (II/501)

163 Dazu ausführlich siehe: Jandl 2014.

164 Beide Texte enthalten Bezugnahmen auf Edgar Allen Poes Erzählung *A Tale of the Ragged Mountains*.

Wie in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* bildet das Klima hier als Umgebungsfaktor die Konstante einer Analogie zwischen verschiedenen Orten. In diesem Fall verbindet die Hitze den aktuellen französischen Handlungsort mit dem erinnerten Tiflis sowie mit Bombay, wohin der Weg des Protagonisten noch führen wird. Strukturell verwischt auch diese Analogie die Grenzen zwischen Traum und Wachen. Zumal die Bombay-Episode in der asyndetischen Struktur der Erzählung nur eine Binnenhandlung bildet, legen auch in diesem Text Andeutungen von in der Hitze kippenden Realitäten nahe, die Reise nach Indien ontologisch als Konstrukt der Fantasie des Helden zu interpretieren. (vgl. Kap. VI.2.3)

Das zur Kühlung über den Körper gegossene kalte Wasser ist eine der wenigen in Gazdanovs Texten beschriebenen Berührungen mit ‚Materie‘. Körperkontakt mit Wasser kommt außerdem in Kontexten vor, wo die Helden in der freien Natur baden. In diesen positiv konnotierten Sequenzen geschieht eine Verschmelzung zwischen Individuum und Außenwelt, die auch als mentale Befreiung erlebt wird. Die Erinnerung an Tiflis legt ähnliche Übergänge zwischen Mensch und Außenwelt dar, die sich hier in der Absonderung von Schweiß und der Berührung mit dem kühlenden Wasser realisieren.

Ein wiederkehrendes Motiv taktiler Wahrnehmung stellt bei Gazdanov neben dem Wasser die ebenfalls semantisch aufgeladene Berührung mit Sand dar. Ein Schlüsselereignis für das dahinterstehende Konzept bildet der Tod von Nikolajs Vater in *Večer u Klër*.

Отец мой умер, когда мне было восемь лет. [...] Потом мать выслала меня из комнаты. Я вышел в садик: хрустел под ногами песок, было жарко и светло и очень далеко видно. (I/51)

Die Beziehung zwischen dem Gefühl von Sand unter den Füßen und diesem einschneidenden Verlust besteht hier zunächst nur über die zeitliche Nähe. Gerade in diesem Roman wird das Motiv jedoch wiederholt aufgegriffen und auch auf der Reflexionsebene behandelt.

И мне представилось огромное пространство земли, ровное, как пустыня, и видимое до конца. [...] Наступает тишина. Потом беззвучно откалывается второй слой, за ним третий; и вот мне уже остается лишь несколько шагов до края; и, наконец, мои ноги уходят в пылающий песок; в медленном песчаном облаке я тяжело лечу туда, вниз, куда уже упали все остальные. (I/63f.)

In dieser Traumvorstellung ist von ontologischen Schichten die Rede, wo mehrere Realitäten zusammenfließen. Anknüpfend an die taktile Empfindung des sandigen Untergrunds im vorhergehenden Zitat und diesen Kontext auf die sandige Begräbniserde erweiternd, erlebt der kindliche Held den Sand als Medium des Verschwindens und des Verlustes. Sand ist darüber hinaus mit Nikolajs Beziehung zu Klër verbunden; diese Linie wird mit der ersten Begegnung der beiden auf einem sandigen Sportplatz eingeführt (vgl. I/87) und verschmilzt danach über die Analogie des Verlustes mit der Symbolebene um den verstorbenen Vaters.

Dieses assoziative Konstrukt aus einem schwerwiegenden Verlust durch einen Todesfall und dem Verlust einer Geliebten greift der Autor auch in anderen Texten auf und verwendet es in *Nočnye dorogi* (1939) als durchgehendes Motiv. Beide Linien durchlaufen hier eine Verschiebung ins Absurd-Groteske, denn die verschwundene Frau ist hier keine ersehnte Idealfigur, sondern die sexuell umtriebige Vermieterin des Protagonisten. Als er sie an einem Strand wiederzusehen vermeint, ist sie bezeichnender Weise zur Hälfte in Sand eingegraben. Der zweite Verlust betrifft den verdrängten Freitod eines Freundes, an den der Held ausgerechnet durch einen auf demselben Sandstrand entdeckten Zeitungsausschnitt erinnert wird.

С ней случилась вскоре после этого очень странная вещь: она исчезла. [...] Я встретил ее через два года, на юге, на берегу моря. Она сидела, наполовину зарывшись в песок, в купальном костюме и пристально смотрела вдаль. [...] Я лег на песок, закрыл глаза и пролежал так минут десять. Когда я их открыл, ее не было. Я не знаю, встречу ли я ее еще когда-нибудь, и если встречу, то где? [...] Она пересекла мою жизнь – в стремительном и абсурдном движении – и опять ушла в тот вздорный свой мир, который пролетел мимо меня, как отрывок чьего-то длительного и непонятно-смешного сумасшествия. (II/174f.)

Я лежал на берегу [...]. Я перевернулся со спины на живот и увидел обрывок газеты, который кто-то бросил здесь. Это был старый номер ‚Пари-Суар‘, смятый, порванный и наполовину втоптаный в песок [...]... И когда я прочел эти слова, передо мной сразу встал [...] последний день, которым закончились наиболее важные события в жизни Федорченки. (II/210)

Wie bereits erwähnt, beschränken sich Berührungen auf wenige Kontexte, woran sich erkennen lässt, wie abstrakt Gazdanovs Textwelten gezeichnet sind und wie grundlegend sein Weltbild durch eine idealistisch-phänomenologische Philosophie geprägt ist. Aus der Außensicht wird eine Situation nach innen gerichteter Aufmerksamkeit im folgenden Zitat aus der Erzählung *Martyn Raskolinos* (1928) dargestellt, in dem die Heldin die Außenwelt trotz physischen Kontakts nicht wahrnimmt, da ihre Wahrnehmung auf die Lektüre eines Romans fokussiert ist.

[...] Маргарита, внимательно читавшая длинный роман «Страница любви» и хотевшая размешать шоколад ложечкой, не отрываясь от книги: она попала вместо стакана то в пепельницу, то в сахарницу и очень сердилась; и поэтому ей показалось, что герой романа вдруг начал говорить глупости, чего на предыдущих страницах не делал. (I/612)

Auch diese Berührungen finden nur indirekt über den Löffel statt, wodurch sie zugleich metaphorisch entrückt werden. Gerade die Darstellungen taktile Wahrnehmung geben Aufschluss über die Metawelten der Wahrnehmung, in welchen sich die Protagonisten bewegen. Die dabei so häufig im Zentrum stehenden Temperaturempfindungen zeigen auch Tendenzen einer Verlagerung des Tastsinns auf das Spektrum seiner nicht-materiellen Komponenten.

Im Bereich des Materiellen wird über Berührungen, wenn auch häufig abstrakt und teilweise schematisiert, das Verhältnis von Distanz und Nähe zwischen den Figuren dargestellt. Deren stets deutlich emotional konnotierte Berührungen lassen auf die intimen Beziehungsverhältnisse schließen, die auf der von Husserl thematisierten Zweiseitigkeit von Berührung zwischen einem Subjekt und einem Objekt beruhen. (vgl. Husserl 1963: 128) Ähnliches gilt auch für die Umwelt, in der Gazdanov mit Luft, Wasser und Sand wenige symbolisch behaftete physische Elemente ausreichen, um seine komplexen visuellen und auditiven Schilderungen in einem materiellen Kontext zu verorten. In ausgewählten Schlüsselszenen wird der Tastsinn durch den Verzicht auf andere Eindrücke in den Vordergrund gerückt, um gerade hier herauszustreichen, was Merleau-Ponty ‚Verankerung in der Welt‘ nennt. (vgl. Bermes 2012: 79)

Analog zu dessen Konzept des ‚Eigenleibs‘ begreift Gazdanov den für die leibliche Außenweltempfindung zuständigen Tastsinn als Schnittstelle zwischen physischem Erleben und intellektualistischer Sinnstiftung. (vgl. Merleau-Ponty 1945: 741) Neben der Markierung einer körperlichen Anbindung zur Außenwelt schreibt er diesen mit physischer Nähe verbundenen Szenen emotionale Erfahrungen des Subjekts ein.

1.6 Krankheit und Schmerz

Krankheit und Schmerz finden sich in Gazdanovs Poetik als Konzept, das mit feinen Abstufungen zwischen Physis und Psyche anzusiedeln ist. Sowohl die Ursache von Krankheit oder Verletzung als auch der Schmerz umfassen kontextspezifisch in unterschiedlichem Ausmaß beide Dimensionen und verweisen damit auf eine ihnen zugeschriebene enge Wechselwirkung von Sinneswahrnehmung und Gefühlen. Die inhaltlichen Kontexte, in welchen Schmerz und Krankheit zum Tragen kommen, erweisen sich als äußerst vielfältig und umfassen neben alltäglichen Situationen auch Kriegsszenen, sexuelle Begegnungen, psychische Krankheiten und seelische Verletzungen. Dementsprechend variieren auch die stilistischen Prägungen dieser Sequenzen und reichen von naturalistischen Körperdarstellungen über Lexikonartikel, Dialoge und synästhetische Leitmotive bis hin zu Situationsanalysen aus neutraler Außensicht.

Zunächst ist jedoch festzustellen, dass sich viele von Gazdanovs Helden durch eine ungewöhnliche Immunität auszeichnen. Charakteristische Beispiele dafür sind Pavlov in *Černye lebedi* (1928) und Nikolajs Vater in *Večer u Klěr* (1929). Mit deren unerhörter physischer Widerstandskraft geht eine auffallend geringe Emotionalität einher, die ebenfalls dazu beiträgt, dass diese sach- und arbeitsorientierten Helden in ihrem unermüdlichen Arbeitseifer durch nichts zu erschüttern sind.

Он никогда ничем не болел, не знал усталости и просиживал в своем кабинете, заставленном колбами, ретортами и ящиками с какой-то вязкой массой, много часов подряд, а потом уезжал на три дня охотиться за волками, мало спал и, вернувшись, опять садился за письменный стол как ни в чем не бывало. Терпение его было необычайно. (I/55)

Angesichts der Vitalität dieses Vaters ist der Schock über sein Ableben umso größer. Ein schwarzer Bart und brennende Augen sind in Gazdanovs Poetik als wiederkehrende Attribute in Beschreibungen von im Sterben liegenden Männern auszumachen, welche die sie betrachtenden Helden häufig erschauern lassen und als Vorboten des Todes gelesen werden können. Im gegebenen Beispiel wird dieser Eindruck durch die kindliche Perspektive gebrochen.

Отец мой умер, когда мне было восемь лет. Помню, как мать привела меня в лечебницу, где он лежал. Я не видал его месяца полтора, с самого начала болезни, и меня поразило его исхудавшее лицо, черная борода и горящие глаза. [...] Сев с матерью в коляску, я сказал: – Мама, у папы все-таки хороший вид, я думал, гораздо хуже. Она ничего не ответила, только прижала мою голову к коленям, и так мы доехали до дому. (I/51)

Die Darstellung von Schmerzen erfolgt zu einem wichtigen Anteil durch den Rekurs auf die Außenwahrnehmung von symptomatischen Merkmalen. Einen nicht minder einprägsamen Anblick einer Todkranken enthält der Roman *Nočnye dorogi* (1939).

Голова ее лежала на высокой подушке; в утреннем свете, на белом полотне резко выделялось ее лицо, одновременно желтое и бледное. (II/134)

Noch vor der Darbietung dieser Außensicht auf den körperlichen Verfall der vormaligen Edelprostituierten Ral'di wird erzählt, wie diese selbst ihren Gesundheitszustand erlebt. Die schwere Krankheit manifestiert sich hier als eine Reihe von Teilwahrnehmungen: Schwäche, Übelkeit und die verschwimmende Außenwelt.

Она ответила, что у нее усталое сердце, что она двое суток провела дома, так как ей трудно было встать, только вчера вечером вышла на работу – и, конечно, напрасно. Она не хотела возвращаться домой пешком, хотя это было совсем недалеко; но она боялась не дойти. Полночи она простояла здесь, ей было очень нехорошо, она чувствовала себя как в бреду; перед ней мутно горели огни и двигались люди в неверных и качающихся очертаниях. (II/133)

Speziell für die Darstellung von Krankheit werden häufig, wie hier, Symptome herangezogen, die in Summe ein komplexes Bild zeichnen. Auch in *Isčeznovenie Rikardi* (1931) greift Gazdanov auf dieses Verfahren zurück und bringt es sukzessive auf mehreren Ebenen zwischen Symptomatik und Diagnose zum Einsatz, wodurch er die überdimensionale Präsenz der Krankheit in Leben und Denken des Protagonisten verdeutlicht und sie der Erzählung als Leitmotiv einschreibt. Zunächst macht ein Passant den Protagonisten auf Symptome einer sehr gefährlichen und äußerst seltenen Krankheit aufmerksam, woraufhin dieser sich mit Hilfe eines Lexikons informiert, die Vermutung schließlich in verschiedenen Alltagssituationen bestätigt sieht und einen Arzt konsultiert. Somit schildert die Erzählung den Verlauf der sich schrittweise zu panischer Angst steigenden Beunruhigung des Kranken.

Он пришел в свою квартиру и разыскал тот том энциклопедического словаря, где было слово ‚проказа‘ [...]: ‚Хроническая болезнь, обусловленная, по мнению

почти всех специалистов, специфическими бактериями и выражающаяся в развитии характерных новообразований на коже, слизистой оболочке, в нервной системе и внутренних органах – новообразований, называемых лепромами. [...] (II/311)

Der ausführliche Lexikoneintrag, von dem hier lediglich der Beginn zitiert wurde, verleiht der von der Krankheit ausgehenden Gefahr – nicht zuletzt durch das medizinisch-fachsprachliche Register – besonderen Nachdruck. Die Informationen aus dem Lexikon und die anschließende Bestätigung der lebensgefährlichen Diagnose durch einen Arzt steigern das Gefühl der Bedrohung, das in einem Schockzustand kulminiert, der sich in einer Störung der visuellen Wahrnehmung äußert.

Грилье осмотрел пятна возле его бровей. Рикарди с тревогой следил за его лицом. Затем Грилье, отвернувшись, сказал: – Да, вы больны. У вас начало проказы. Не понимаешь только, где вы могли заразиться. Все вдруг стало казаться далеким и исчезающим в холодном сумраке, как рембрандтовские пилигримы; и он точно издала видел нахмуренное лицо Грилье и блестящий ящик на столе. (II/321)

Der Handlungsverlauf führt eine Umkehrung mit absurden Zügen vor Augen, in der einer gemäß ihrer Selbstwahrnehmung völlig gesunden Person aus der Außenwahrnehmung Symptome zugeschrieben werden, die sukzessive zu einer Krankheitsdiagnose führen.

– Вы знаете, что вы больны? – спросил он Рикарди. – Нет, я не болен, – сказал Рикарди, – я прекрасно себя чувствую. – Вы больны, – повторил молодой человек. – Разве вы не обратили внимания на розовые пятна возле бровей, которые я вижу даже под пудрой? – Это? – сказал Рикарди. – Да, я знаю, это на нервной почве. – Нет, – твердо сказал молодой человек, – это страшная болезнь. Вы никогда не задумывались над этим? Это проказа. Вы больны проказой. [...] – Рикарди рассеянно взял его карточку и прочел профессию: студент колониальной медицины. (II/309f.)

Erst die Ergänzung der Innen- durch die Außenwahrnehmung ermöglicht die Diagnose einer Krankheit, die weder durch Schmerzen noch durch Schwächeempfindungen signalisiert wird. Die Umkehrung endet jedoch nicht mit der Privilegierung der Außensicht gegenüber der Introspektion, sondern führt von ihr wieder zurück auf die Ebene der Empfindung, wo der Protagonist, den externen Hinweisen folgend, sich selbst von seiner Krankheit überzeugt und diese in seiner Wahrnehmung bestätigt findet. Entsprechend tritt er schließlich die vom Arzt als einzige Rettungsmöglichkeit in Aussicht gestellte Reise nach Südafrika an.

Eine auf Bunins Erzählung *Gospodin iz San-Francisko* (1915) Bezug nehmende Nebenhandlung des Romans *Piligrimy* (1953) berichtet vom Leid eines geizigen und intoleranten Senators. Dieser gerät ob des Lebenswandels seiner Nichte und einigen Angehörigen Valentina dermaßen in Rage, dass er einen Herzinfarkt erleidet.

Он не знал, с кем она встречается и где проводит время, и предпочитал об этом не думать. [...] После одного из таких возвращений, в морозную январскую

ночь, он пришел в необыкновенную ярость, начал топтать ногами и кричать что-то совершенно нечленораздельное, но вдруг захрипел, втянул в себя воздух со странным, булькающим звуком и свалился на толстый ковер, неловко подвернув руку. Его перенесли на диван, и вызванный по телефону доктор сказал значительным голосом, что с сенатором случился апоплексический удар. На следующий день, в сумерках, когда Пьер Симон неподвижно лежал в кровати, глядя пустыми глазами в высокий потолок, Валентина сидела за столиком кафе с молодым человеком в синем пальто [...]. (III/353)

In – wenn auch im Vergleich zu Bunin leicht abgeschwächter – naturalistischer Zeichnung finden sich an mehreren Stellen des Romans ausführliche Schilderungen physiologischer Merkmale dieses Zusammenspiels von gesundheitlicher Angeschaenheit, Aufregung und Schwäche, was die gegenseitige Abhängigkeit von physischen und psychischen Aspekten im Bereich von Schmerzempfinden und Krankheit verdeutlicht. Als Valentina eine Besserung des Zustands bei ihrem Onkel feststellt, geschieht dies über die Wahrnehmung des Ausdrucks seiner Augen.

Вернувшись домой и войдя в комнату дяди, она увидела, что он еще не двигался. Но в его глазах уже опять появилось то выражение, которое было в них всегда, когда он смотрел на нее, – смешанное выражение бешенства и презрения. И она поняла, что ему стало лучше, потому что, когда она уходила, его глаза были безжизненными и пустыми и смотрели на нее без всякой враждебности. (III/354)

Wenn Krankheit und Todesnähe wenig einfühlsam thematisiert werden, so liegen daneben auch Schilderungen vor, die Empfindungen weitgehend ausklammern. Ein Beispiel dafür bildet die umfangreiche Kriegsschilderung in *Večer u Klér*, welche durch ähnliche Detailbeschreibungen die groteske Dynamik des Krieges vor Augen führen.

Наконец решили – и втокнули его в пустой товарный вагон одного из тех бесчисленных поездов, которые везли неизвестно зачем и куда трупы солдат, умерших от тифа, и подпрыгивающие тела больных, не успевших еще умереть. Больные лежали на соломе, деревянный пол с многочисленными щелями трясся и уносился вместе с ними; и куда бы ни ехал поезд, они все равно умирали; и после суток путешествия тела больных делали только те мертвые движения, которые происходили от толчков поезда – как происходили бы с тушами убитых лошадей или околевших животных. И Костюченко увезли в пустом вагоне; никто не узнал, что с ним потом случилось. Я представлял себе в темноте наглухо закрытой теплушки его блестящие глаза и то непостижимое состояние его смутного ума, где-то вдали мерцающего сознания, которое бывает у сумасшедших. (I/148f.)

Obwohl die Schilderung keine Hinweise auf Schmerzen oder Gefühle beinhaltet, lassen Bewegungen und äußere Umstände diese außer Zweifel; die einzelnen Soldaten verschwimmen in diesem Wagon zu einer undifferenzierten Masse aus Toten und Sterbenden, wodurch das Ungesagte umso grausamer erscheint.

Ansonsten stellt Gazdanov Schmerzen durchaus in expliziter und detaillierter Form dar, wie dies u.a. mehrere physische Auseinandersetzungen im Roman *Piligrimiy* zeigen.

Фред не успел понять, что происходит. Ему показалось, что на него, как в мучительном сне, обрушилась стена. Он упал лицом вниз, и его правая рука, державшая револьвер, оказалась придавленной его собственным телом, и он не мог ее освободить. Левая была вытянута вдоль туловища, ее кисть была захвачена пальцами Роберта и прижата к спине. Потом он ощутил нестерпимую боль в плече и услышал короткий хруст, значения которого он не понял. На секунду он потерял сознание, и когда он пришел в себя, револьвера в его правой руке уже не было, она была так же неумолимо загнута на его спине, как перед этим левая, и опять, словно в кошмаре, повторилась та же невыносимая боль, и снова раздался такой же короткий и страшный хруст. Потом ощущение каменной тяжести на его теле исчезло, но он не мог пошевелиться. [...] – Мне так больно, что мне трудно говорить. (I/425f.)

In dieser Passage wird ein Einbrecher nun bereits zum zweiten Mal von dem schwächtigen, ihm jedoch auf geradezu erstaunliche Weise taktisch überlegenen Hausherrn überwältigt. Die Darstellung gibt vom Aufprall des Angreifers auf dem Boden über Verrenkungen, Verzerrungen, Druck, Bewusstseinsverlust bis zu seiner völligen Unbeweglichkeit – jeweils in Verbindung mit konkreten Schmerzempfindungen – detailgetreu dessen physisches Erleben wieder. Ein interessanter Aspekt dieser Schilderung besteht darin, dass zunächst visuelle Eindrücke vorherrschen, diese Tendenz sich jedoch etwa zeitgleich mit dem kurzzeitigen Bewusstseinsverlust der Figur auf auditive Wahrnehmungen verlagert. Neben dem durch die Ohnmacht begründeten Gesichtsfeldverlust zeichnet der damit verbundene Übergang von der Außen- zur der Schmerzempfindung näherliegenden Innenwahrnehmung auch das Überhandnehmen der Schmerzbelastung nach.

Wie eingangs erwähnt, stellen Krankheit und Schmerzen in Gazdanovs Texten eine subtil gezeichnete Übergangskategorie zwischen physischer und seelischer Wahrnehmung dar. Unterschiedliche psychische Zustände – Verlustererfahrungen, Traumata, Depression, halluzinative Zustände, mit Unbehagen konnotierte Sexualität – begründen diese zweite Dimension. Explizit thematisiert wird ein persönliches Trauma in *Istorija odnogo putešestvija* (1934), wo eine gesundheitliche Grenzsituation eine nachhaltige psychische Belastung nach sich zieht. Das Beispiel entspringt mit umgekehrter Perspektivierung (aus der Sicht des Kranken, nicht der Umgebungsfiguren) einem ähnlichen Themenkreis wie die zuvor zitierte Kriegsszene. Der enge Zusammenhang zwischen Physis und Psyche wird durch diese Zustände chronischer Krankheit und Selbstmordgefährdung akzentuiert.

– Было что-нибудь страшное в твоей жизни? – спросил его однажды Николай. [...] – Я пережил необычайные, да, прямо страшные страдания, – нахмурившись при одном воспоминании об этом, сказал Сережа. – Нечеловеческие. Я был

болен брюшным тифом, и мне не давали есть. Я был близок к самоубийству.
(I/265f.)

Dass die Kausalität in Gazdanovs Weltbild auch in die Gegenrichtung, von psychischen Zuständen zu physischen, berücksichtigt wird, belegt die Diphtherie-Erkrankung des kindlichen Nikolaj in *Večer u Klér*, die durch den schweren Schock nach dem Tod seines Vaters ausgelöst wird.

Я был бы рад умереть в то же мгновение, чтобы разделить участь отца и быть вместе с ним. У меня потемнело в глазах. Меня подвели к матери, и ее холодная рука легла на мою голову; я взглянул на нее, но мать не видела меня и не знала, что я стою рядом с ней. [...] Дома меня уложили в постель: я заболел дифтеритом. (I/60)

Eine langfristige seelische Verletzung behandelt Gazdanov dagegen mit dem Jahre zurückliegenden und unaufgearbeiteten Kriegstrauma in *Probuždenie* (1965), das als Ursache für die Lethargie der Protagonistin das zentrale Motiv des Romans darstellt und darüber hinaus auf mehreren Ebenen dessen Struktur prägt. Zum einen bestimmt dieses Motiv, an das ein Prozess psychoanalytischer Identitätsfindung anknüpft, das Sujet der Haupthandlung. Zum anderen zeichnet die Erinnerung an das Kriegstrauma eine ödipal gefärbte Parallele zwischen dieser späteren Geliebten des männlichen Helden und seiner ebenfalls von traumatischen Erinnerungen an den Krieg gepeinigten Mutter, die er auf ähnliche Weise zu unterstützen versucht. Die traumatischen Erinnerungen der jungen Frau umfassen neben ihren Kriegserlebnissen die Beziehung zu ihrem für Gefühle unempfindlichen früheren Ehemann. Das Motiv des Traumas veranlasst eine Auseinandersetzung sowohl mit dem aus psychischer Belastung resultierenden Leid als auch mit den durch Kriegserfahrungen verursachten physischen Schmerzen. (vgl. Kap. VI.2.1)

Eine ähnliche Verbindung zwischen einem an eine konkrete Mordszene gebundenen Kriegstrauma und einer aus einer früheren Beziehung zu einem gefühlkalten Liebhaber resultierenden emotionalen Distanziertheit in sexuellen Belangen kennzeichnet den Roman *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947). Hinsichtlich der Darstellung von physischem Leid sind besonders die auf einen früheren Partner zurückgeführten Schmerzen Elena Nikolaevnas während des Geschlechtsakts mit dem Ich-Erzähler relevant.

[O]на сказала с совершенно не подходившей, казалось бы, здесь медлительной интонаци[е]й: ты мне делаешь больно, – в которой не было ни жалобы, ни протеста, и еще через некоторое время, когда она вздрагивала спазматической дрожью, ее глаза были все так же, почти мертвенно, спокойны. [...] [П]оследние секунды объятий нередко заставляли ее испытывать какую-то внутреннюю боль, – и тогда глаза ее закрывались и лицо делало невольную гримасу. (III/58)

Apathie und Schmerzen sowie ein nicht eigentlich als Lustempfinden zu identifizierendes Zittern und eine Grimasse sind als dominante physische Aspekte dieser Szene auszumachen. Dass psychische Hintergründe die ambivalent symptomatische

Konstellation begründen, wird an deren Ende deutlich, wo ein anstelle eines Orgasmus hervorgerufener innerer Schmerz thematisiert wird. Die von physischem Leid geprägte Darstellung der sexuellen Vereinigung fügt sich in die Makrostruktur des Romans und hat wesentlichen Anteil an der sich dort abzeichnenden Äquivalenz zwischen Liebesakt und Mord.

Als physische Gewaltanwendung interpretierte Sexualität zeichnet bereits Gzdanovs früheste Texte wie die Erzählungen *Rasskazy o svobodnom vremeni* (1927) oder *Tovarišč Brak* (1928) aus. Während deren Protagonisten daher Sexualität grundsätzlich ablehnen, kommt in späteren Texten das Motiv psychosomatischer Kopfschmerzen hinzu, wenn sie etwa in *Évelina i ee druž'ja* (1968) von einer Geliebten des Protagonisten als Entschuldigung vorgebracht werden, Rendezvous kurzfristig abzusagen. Damit bringen sie unbeständige innere Gefühlsregungen zum Ausdruck, die bereits in *Večer u Klér* thematisiert werden, als Nikolaj einen psychosomatischen Zusammenhang zwischen Migränesymptomen und seiner wechselnden Selbstwahrnehmung feststellt.

Физически эта усталость выражалась в головных болях, да бывала еще иногда странная боль в глазах, как будто кто-то надавливал на них пальцами. И в глубине моего сознания ни на минуту не прекращалась глухая, безмолвная борьба, в которой я сам почти не играл никакой роли. Я часто терял себя: я не был чем-то раз навсегда определенным; я изменялся, становясь то больше, то меньше; и, может быть, такая неверность своего собственного призрака, не позволявшая мне разделиться однажды и навек и стать двумя различными существами, – позволяла мне в реальной моей жизни быть более разнообразным, нежели это казалось возможным. (I/79f.)

Die Kopfschmerzen als Symptomatik unbeständiger Selbstwahrnehmung markieren einen ähnlichen psychosomatischen Zustand wie die durch lang anhaltenden Nahrungsentzug ausgelösten Halluzinationen in der Erzählung *Drakon* (1928). Der Zusammenhang besteht in der sowohl durch Schmerz als auch durch Hunger verursachten physischen Grenzsituation, aus der sich die Betroffenen in Fantasiewelten flüchten.

Im Gegensatz zu dieser mentalen Befreiung von äußeren Widrigkeiten führt die Psychosomatik physischer Schmerzen als Symptome einer Gefühlsreaktion in diesen Texten zur wechselseitigen Verstärkung der äußeren und inneren Angeschlagenheit. Für die Verbalisierung dieses zweiten Prozesses wird meist die Metaphorik von Herzleiden herangezogen. In traditioneller Symbolik verweisen diese auf den gefühlsbedingten Ursprung. Derartige Schmerzen verspürt u.a. der Protagonist von *Probuždenie* (1965), als er beim Nachhausekommen völlig unerwartet seine große Liebe nicht antrifft.

У него болело сердце. Может быть, это было нечто вроде прощания, так же, как то, что она сжала его руку, может быть, это были ее последние слова и последнее движение? У него болело сердце. Может быть, с ней случилось несчастье? Она могла упасть на улице, попасть под автомобиль. Нет, это все-таки было

маловероятно. С другой стороны, если бы она не решила уйти, ее не могло бы не быть дома в этот час. Но почему она даже не оставила ему записку, – несколько слов, – разве он не заслужил этого? Боль в сердце мешала ему думать. (IV/131f.)

Das physische Emotionserleben veranschaulicht den inneren Schmerz des Protagonisten und legt Nachdruck auf die Intensität der Empfindung. Durch wiederholten Rekurs auf den Schmerz wird dieser zur situativen Konstante, welche die Gedankengänge der Figur permanent stört. Dass der Schmerz den Helden ‚am Denken hindert‘, zeugt von seiner Konstanz und Intensität.

Auch in der Erzählung *Niščij* (1962), deren Protagonist ebenfalls an starken Schmerzen in der Brust leidet, findet sich Psychosomatik in leitmotivischer Funktion. Sie tritt semantisch mit der Entfremdung eines Menschen in Wechselbeziehung, der den Sinn seines Lebens verfehlt zu haben glaubt, und bildet damit auch hier eine emotional-introspektive Kategorie heraus. Die physischen Schmerzen bilden eine Kongruenz mit den seelischen, wodurch sich beide wechselseitig verstärken. Noch konkreter wird ein vergleichbarer Bedeutungskomplex in der früheren Erzählung *Gavajskie gitary* (1930) aufgebaut. Hier wird der Protagonist von Schmerzen an den Füßen gequält, weil er sich zu kleine Schuhe gekauft hat. Dass am nächsten Tag seine Schwester nach schwerer Krankheit stirbt, rückt seine physischen Schmerzen in einen überraschenden Zusammenhang mit den folgenden seelischen.

За день до этого я купил себе новые туфли; но у меня было всего восемьдесят два франка, а туфли должны были стоить полтораста. И я поэтому купил себе пару туфель из fin de série и заплатил за них семьдесят девять франков. Они были не очень красивы и, кроме того, малы мне [...]. Это было очень мучительно. Пока я шел, можно было терпеть; но достаточно мне было присесть на несколько минут, чтобы потом, вставая, почувствовать такую боль, от которой мой лоб покрывался потом. [...] Иногда я останавливался на улице и стоял на одной ноге, давая другой отдохнуть; потом, через несколько шагов, становился на другую ногу – и затем продолжал путь. (I/627)

Die deutliche Akzentuierung der schmerzenden Füße auch während der Beerdigung scheint die Trauer des Helden um eine körperliche Dimension zu erweitern. Dabei beschränkt sich die Darstellung des durch die Schuhe verursachten Schmerzes nicht auf den durch die Reibung ausgelösten, sondern potenziert ihn über die Wahrnehmung, indem sie ihn von den Füßen auf die psychosomatisch konnotierte Stirn überträgt. Die wechselseitigen Übertragungen und Verstärkungen innerer und äußerer Schmerzempfindungen verselbständigen sich und erzeugen ein umfassendes Prisma, das den Text auf eine physisch empfundene Trauer zentriert.

Ein Sonderfall synästhetischer Schmerzübertragung liegt im folgenden Beispiel aus der Erzählung *Martyn Raskolinos* (1928) vor, die damit endet, dass ein Mönch, als er seine Sündhaftigkeit erkennt, in Rage eine Katze zu Tode quält und danach einen Selbstmordversuch unternimmt. Die Gewalthandlungen an der sich kratzend und beißend wehrenden Katze veranschaulichen seine innere Qual und die Schmerzen

des Tieres, dessen Kopf der Mönch mit seinem Fuß zerquetscht, finden einen Nachhall in seinem von Kopfschmerzen begleiteten Selbstmordversuch.

В поле святой лег на рельсы. Он долго ждал поезда, распростершись на холодном гравии: от прикосновения железной рельсы к затылку у него начала болеть голова. (I/622)

Betrachtet man die Beispiele in ihrer Gesamtheit, so ist die bedeutsamste Eigenschaft von Schmerz und Krankheit ihre Position als Schnittstelle zwischen Physis und Psyche, die deren wechselseitige Übertragbarkeit, jedoch auch Sublimierung ermöglicht. Letzteres zeigt sich an der ausgeprägten Resistenz von Gazdanovs Helden in physischen Grenzsituationen, die sie durch ihren Rückzug in gedankliche Innenwelten auszugleichen vermögen. Physische und emotionale Bedrohung zeichnen jene Kontexte aus, in denen Krankheit und Schmerzen thematisiert werden. Eine wichtige Rolle spielen dabei Tod und Verlust, aber auch existenzielle Bedrohung und Traumata sowie Sexualität. Als unangenehmer, häufig intensiver und daher auch schwer zu ignorierender Reiz markieren Schmerzen häufig Schlüsselstellen in der Fabel, wo etwa sujetrelevante psychische Veränderungen, Erinnerungslücken oder synästhetische Übergänge zwischen Innen und Außen ansetzen. Aufgrund ihrer Position an der Schnittstelle zwischen Körper und Geist sowie der Vielzahl mit ihnen verbundener Kontexte werden sie häufig zum Träger metaphorischer Bedeutungen.

1.7 Sexuelle Erregung

Sexuelle Erregung liegt, ebenso wie Schmerz, im Grenzbereich zwischen Physis und Psyche. Für die erzählerische Aufarbeitung bedeutet dies, dass zum einen körperliche Symptome, zum anderen subjektives Erleben beschrieben werden können. Erotische Szenen in Gazdanovs Werk sind durch wiederkehrende Motive geprägt.

Der Autor stellt starke Erregungszustände unter Bezugnahme auf den zeitgenössischen Hysteriediskurs weit häufiger und ausführlicher an weiblichen Figuren dar. Motivische Kontraste ergeben sich zwischen ersten sexuellen Erfahrungen und dem erotischen Erleben erwachsener Figuren sowie zwischen ambivalent gezeichneten lüsternen Frauen, die bei den männlichen Protagonisten Angstzustände auslösen, und einem schwesterlich-mütterlichen Frauentypus, mit dem diese eine kindlich-inzestuös anmutende Verschmelzung erleben. Beide Fälle bedingen einen inneren Konflikt des Helden, den Gazdanov Zeit seines Schaffens in darstellerischen Variationen zu lösen versucht.

Die der ersten Variante immanente Antinomie beginnt mit Texten im Umfeld von *Večer u Klér* (1929) und kreist um die Ambivalenz der begehrten, für den zurückhaltenden Protagonisten jedoch unberechenbaren und allzu anzüglichen Frauenfigur.

Мне стало трудно дышать; снежный туман стоял вокруг меня – и все, что затем произошло, случилось помимо меня и вне меня: мне было трудно говорить, и голос Клэр доходил до меня словно издалека. [...] – Моего мужа нет в городе. [...] – Вы будете спокойно спать, Клэр. Но Клэр рассмеелась опять. – Надеюсь,

что нет. Она вдруг подошла ко мне и взяла меня двумя руками за воротник шинели. Идите ко мне, – сказала она резко. В тумане передо мной, на довольно большом расстоянии, я видел ее неподвижное лицо. Я не двинулся с места. [...] Я хотел пойти за ней и не мог. (I/98f.)

In dieser Schlüsselszene wird Klërs Erregung ausschließlich aus der Außensicht des Protagonisten vermittelt. Neben ihrer unmissverständlichen sexuellen Aufforderung spielen darin auch ihre anzügliche Ausdrucksweise, ihr Lachen und ihre jähe physische Annäherung, bei der sie Nikolaj am Kragen fasst, eine Rolle. Das Erleben des Helden, seine Unfähigkeit zu handeln, seine Atemnot, der Verlust des Gesichtsfelds, die gedämpfte Geräuschwahrnehmung und der Nebel, hinter dem Klërs näherkommendes Gesicht verschwimmt, identifizieren dagegen die Gefühlslage des Helden eindeutig als Angst. Zwar handelt es sich dabei ebenfalls um einen Zustand physischer Erregung, doch steht dieser jenem von Klër diametral gegenüber.

Gazdanov greift das Motiv eines durch jähe Annäherung ausgelösten Schwächeanfalls in weiteren Texten auf, wobei die entsprechenden Varianten intertextuell als Versuch einer Rettung der kompromittierten und im Schneetreiben zurückgelassenen Figur lesbar sind. In der Erzählung *Avantjurist* (1930) manifestiert sich dies darin, dass Anna Sergeevna dem mittellosen jungen Helden in einer frostigen Petersburger Winternacht ein Dach über dem Kopf bietet und später tröstend seinen Kopf streichelt. In ähnlicher Modifikation wird die physisch erlebte Überforderung auch in der Schlüsselszene des späteren Romans *Polet* (1939) abgefedert. Dies geschieht zum einen durch das freundliche Ambiente des mediterranen Abends, zum anderen durch das langjährige intime Vertrauensverhältnis zwischen den Figuren.

Лиза шла, прикасаясь к нему боком, он чувствовал мерные движения ее тела и закрывал глаза; и тогда все переставало существовать, кроме этого равномерного и невыразимого ритма ее движений, под которым далеко внизу скрипел невидимый песок, и звук его с волшебной точностью повторял эти колебания ее тела. – Лиза! – хотел сказать Сережа, но не мог. Тогда ее рука медленно сдвинулась с Сереевнина плеча и обняла его шею: ее лицо с блестящими глазами приблизилось к лицу Сереевнина; в неверном свете луны Сережа видел ее рот с раскрытыми губами. Все мускулы его тела были напряжены, он чувствовал уже как бы далекое прикосновение ее губ, и вдруг сразу ему стало нечем дышать от ее длительного и безжалостного поцелуя. Лиза почувствовала, как тело его вдруг, обмякло в ее руках, она пошатнулась, поддерживая его. Он потерял сознание. (I/365)

Polet ist auch repräsentativ für die zweite genannte Variante in Gazdanovs erotischer Poetik. In Modifikation von Ivan Turgenëvs *Pervaja ljubov'* (1860) kommt es zu einer Annäherung zwischen einem Halbwüchsigen und seinem früheren Kindermädchen, das zugleich die jüngere Schwester seiner Mutter und Geliebte seines Vaters ist. Als ideale Verbindung zweier kindlich-sensibler, zärtlicher Vertrauter steigert sich das erotisch aufgeladene Liebesverhältnis zur utopischen Idylle,

bis es schließlich entdeckt wird und beide Figuren gezwungen sind, in die Realität zurückzufinden. Ein grundlegender Unterschied zwischen dieser Konstellation und den zuvor zitierten besteht darin, dass Sereža Lizas Annäherung geradezu herbeisehnt. Dennoch bleibt die Parallele des lähmenden Angstzustands bestehen, der hier sogar zu einem Ohnmachtsanfall des Jünglings führt.

Aus der Perspektive des Helden werden die Bewegungen und der Gang der leicht an ihn gelehnten Liza, der Sand unter den Füßen, Lizas Hand auf seinen Schultern und seinem Hals, ihre Lippen sowie seine eigene innere Anspannung und der Anfall von Schwäche vorwiegend als Berührungen wahrgenommen. Seine geschlossenen Augen intensivieren das Empfinden dieser Berührungen durch Ausblendung der visuellen Wahrnehmung. Einhergehend mit Lizas Grenzüberschreitung, die seinen Angstzustand auslöst, wird auch der nach innen gerichtete Modus physischer Wahrnehmungen gebrochen und der Held *sieht* plötzlich im Mondlicht das Gesicht der Heldin, ihre blitzenden Augen und ihren Mund mit den geöffneten Lippen.

Durch die personale Perspektivierung aus der Sicht des Helden erfolgt die Beschreibung von Lizas Erregungszustand auch hier symptomatisch anhand ihrer körperlichen Nähe, ihrer Bewegungen, der Umarmung und ihrer geöffneten Lippen. Die anschließende Situation gibt jedoch ihre Innensicht wieder. Ihre gesteigerte Erregung wird als Zustand der Verwirrung beschrieben, in dem Wahrnehmungen nur gedämpft in ihr Bewusstsein dringen. Anzeichen dafür finden sich in ihrem unruhigen Gang, ihrem kurzen Hinsetzen (das einer russischen Tradition vor Antritt längerer Reisen entspricht), ihrem unstillbaren Durst, ihren zunehmend hektischen Bewegungen sowie darin, dass Liza, als sie die Entscheidung trifft, Sereža aufzusuchen, ‚an nichts denkt‘. Die Erregung zeigt sich auch an dem Gefühl, das der seidene Morgenmantel auf ihrer Haut auslöst, der sich zunehmend enger anfühlt.

Лиза осталась одна. Она разделась, надела на голое тело свой любимый халат, по синему шелку которого летели взшитые птицы, и села в лонгшез. Она не могла успокоиться. После леяного оранжада, который она выпила, ей все вще хотелось пить. Прикосновение халата раздражало ее набухшие соски, она распахнула его и вышла на веранду. В вечерней прозрачной тишине откуда-то очень издалека доносилась невнятная мелодия рояля. Воздух был теплый и неподвижный; снизу с темной клумбы цветов, поднимался их особенный ночной запах. Лиза ни о чем не думала в эти минуты. Не запахивая халата, она подошла к лестнице, ведшей во второй этаж, остановилась на секунду и потом быстрыми шагами, почти бегом, стала подниматься наверх. (I/366)

Da Erregung keinen momenthaften Eindruck, sondern eine mit der Zeit stärker oder schwächer werdende Empfindung darstellt, ist auch der von der Heldin wegführende Einschub der Umgebungsbeschreibung von Bedeutung, weil er der Szene Zeitlichkeit verleiht. Die nach diesem Exkurs zu erwartende sexuelle Begegnung der Protagonisten wird, trotz ihres Zustandekommens, in der Narration elliptisch ausgespart. Zunächst lenkt der Text durch einen Szenenwechsel auf eine längere Episode der Parallelhandlung, um anschließend – bereits nach dem Liebesakt – zu den beiden Protagonisten zurückzukehren. (vgl. I/392f.) Dieses Verfahren variiert

Gazdanov in unterschiedlichen Texten. In *Večer u Klěr* geht er so weit, die Ellipse ohne Überbrückung durch Parallelhandlungen oder Perspektivenwechsel lediglich durch den fortdauernden Erzählfluss gleichsam zu verschleiern.

Клэр подошла ко мне вплотную и ее грудь коснулась моего двубортного застегнутого пиджака; она обняла меня, лицо ее приблизилось; ледяной запах мороженого, которое она ела в кафе, вдруг почему-то необыкновенно поразил меня; и Клэр сказала: ‚Comment ne comprenez vous pas?..‘ – и судорога прошла по ее телу. Туманные глаза Клэр, обладавшие даром столько превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся, – мутные ее глаза я долго видел перед собой; и когда она заснула, я повернулся лицом к стене и прежняя печаль посетила меня; печаль была в воздухе, и прозрачные ее волны проплывали над белым телом Клэр, вдоль ее ног и груди; и печаль выходила изо рта Клэр невидимым дыханием. Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть [...]. (I/45f.)

Die nicht erzählte sexuelle Vereinigung ist lediglich aus der sich im Vorfeld steigern und danach völlig wegfallenden Anspannung zu erschließen. Es ist hauptsächlich Klèrs Erregung, die, durch Nikolajs Wahrnehmung vermittelt wiedergegeben, an ihrer Umarmung, ihrer Gänsehaut und ihrer ungeduldigen Frage erkennbar wird. Im Gegensatz zu diesem Erregungszustand bleibt der Held wie gelähmt auf die ihn überflutenden Wahrnehmungen konzentriert, weshalb er diese lange herbeigesehnten Situation ambivalent erlebt, was sich insbesondere in der ihn frappierenden Wahrnehmung des ‚frostigen Geruchs von Eiscreme‘ aus Klèrs Mund manifestiert. Während die Erregung durch die unerwartete Annäherung vonseiten Klèrs als Beschleunigung dargestellt wird, welche die ausgesparte Kulmination zumindest andeutet, geht das Ende des Erregungszustands nach dem Geschlechtsverkehr aus der Bewegungslosigkeit der einschlafenden Klèr hervor. Weiterhin bleibt die visuelle Wahrnehmung des Helden analytisch und distanziert, während sich sein auf ihre Augen konzentrierter Blick perspektivisch entfernt und in ein assoziatives Erleben übergeht.

Auch durch das Arrangement der Wahrnehmungen erinnert Klèrs unvermittelte Annäherung in dieser Pariser Szene an ihre eingangs zitierte Aufforderung im russischen *Winter*, die Nikolaj erstarrt zurückließ. Vergleichbare perspektivische Äquivalenzen zwischen zeitlich weit voneinander entfernten Situationen betreffen auch andere von Erregungszuständen geprägte Kontexte. So etwa in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), wo der männliche Protagonist zwar die Annäherung an seine Geliebte aktiv herbeiführt, diese jedoch wie durch einen ‚todesgleichen Schlaf‘ erlebt.

Мне казалось, что я приближаюсь к ее лицу точно сквозь смертельный сон. Она не делала ни одного движения и не сопротивлялась, но в последнюю секунду она повернула голову налево, подставив мне шею. Ее платье было застегнуто длинным рядом бархатных пуговиц на спине, очень тугих и нескольких. Когда я растянул две верхние пуговицы, она сказала все тем же спокойным, хотя, как мне показалось, несколько помутневшим голосом: – Здесь нельзя, подождите. Пустите меня на минуту. (III/56)

Neben dem Traumerleben, in dem die eigenen Handlungen wie von selbst geschehen, gibt diese Sequenz die Erregung des Protagonisten durch die Fokussierung seiner Wahrnehmung auf Bewegungen und Berührungen wieder.

Es handelt sich um eine der wenigen Szenen in Gazdanovs Werk, wo der Erregungszustand eines männlichen Helden nicht ausschließlich Angst, sondern auch sexuelle Lust ausdrückt. Dieser Umstand scheint mit der Passivität der weiblichen Figur zu tun zu haben, denn andere Situationen sexueller Erregung betreffen Strip-tease-Szenen bzw. einfache Entkleidungssequenzen ohne anschließende Berührung. Die frühere Nobelprostituierte Ral'di bietet dem Protagonisten von *Nočnye dorogi* (1939) die Dienste ihrer jüngeren Kollegin an.

Она посмотрела на меня пристально и сказала: – Ты никогда не хотел пойти со мной, в конце концов это понятно. Но я надеюсь, что ты не откажешься провести время с моей подружкой? [...] Я отрицательно покачал головой. [...] Но я смотрел не отрываясь на Алису [...]. Я никогда не мог представить себе такого изумительного совершенства. У нее были твердые, далеко отстоящие друг от друга груди, чуть суживающийся и с волшебной незаметностью расширяющийся живот, сверкающая кожа и длинные ноги идеальной формы; через несколько секунд мне стало казаться, что это прекрасное тело начинает струиться и плыть перед моими глазами. – Постой так, – сказала Ральди, – я хочу, чтоб он как следует видел тебя совсем голую. (II/79f.)

Wenngleich der Protagonist ablehnt, fasziniert ihn doch der Anblick des makellosen Körpers. Sehr ähnliche Betrachtungen weiblicher Körper finden sich auch in anderen Texten, ihre Integration erfolgt teilweise in Form von Traumszenen. Hinsichtlich der Wahrnehmung zeigt sich auch hier die mit dem Gesichtssinn verbundene Ebene der Fantasie, welche durch das scheinbare Verschwimmen der Frauenfigur am Ende der zitierten Passage angedeutet wird. Konzeptuell bemerkenswert ist außerdem Ral'dis Rolle in der Strip-tease-Szene, da sie diese nicht nur initiiert, sondern auch anwesend bleibt und gleichsam Regie führt. Ähnliche externe Motivierungen für erotische Konstellationen finden sich auch in anderen Texten. In der Erzählung *Bombej* (1938) bittet der Ehemann der Exhibitionistin Kereno den Protagonisten, seine Frau aufzufordern, sich ihm nackt zu zeigen.

Наконец ее муж [...] сказал, что я мог бы попросить его жену выйти в голом виде. [...] Он прибавил, что это ей доставит удовольствие и что я как молодой человек... – [...] К тому же мы будем с вами вдвоем. Тогда я согласился. Мадам Керено вышла сначала абсолютно голая, в черных туфельках и с черным бантом на шее. Потом она скрылась за портьерой и через несколько секунд снова появилась, уже без банта, но вся закутанная в гигантскую красную шаль, которую она внезапно распахнула, остановившись в картинной позе. У нее было очень белое и полное, но довольно крепкое тело. Затем она ушла и вернулась уже в гостиную, вновь в своем многослойном платье. В первом часу ночи мы уехали. (II/513f.)

Gerade so wie bei dem von Ral'di organisierten Striptease wird der Held in *Bombej* durch eine dritte Person dazu überredet, diesem Auftritt beizuwohnen, deren Anwesenheit hier sogar als entscheidendes Kriterium für die Zustimmung des Protagonisten herausgestellt wird. Dargestellt wird niemandes Erregung, sondern nur die visuelle Handlungsabfolge. Später wohnt der junge Mann des Öfteren Madame Kerenos exhibitionistischen Auftritten bei, jedoch handelt er dabei aus Mitleid. Dass Gazdanovs Protagonisten Erregung häufiger in Situationen räumlicher Distanz von Frauen erleben, die unter Reduktion auf den Gesichtssinn Raum für männliche Fantasien bietet, zeigt auch der langfristige Eindruck, den der Anblick der nackten Frau in *Nočnye dorogi* hinterlässt. Der dort ebenfalls dominante Fokus auf die visuellen Eindrücke wird nicht durch explizite Verweise auf sexuelles Erleben ergänzt. Dieses lässt sich erst erahnen, als der Protagonist das Zimmer bereits verlassen hat und die Erinnerung einsetzt, die ihn nachhaltig in Atem hält. Visuelle Eindrücke in Tagtraum und Erinnerung werden so als eigentliches Medium der Erregung festgelegt.

Когда я ушел, прошло много минут, пока я вернулся к своему обычному состоянию; я стоял у своей машины, собираясь сесть за руль, и все не садился: я видел перед собой это тело и лицо, эту сверкающую, непостижимую красоту. И долго потом, когда я вспоминал об этом, у меня каждый раз на секунду захватывало дыхание. (II/80)

Dass der Held in *Bombej* den Striptease gemeinsam mit einem Freund beobachtet, lässt eine latent homoerotische Prägung erkennen, die sich auch in Zusammenhang mit dem spanischen Mitbewohner manifestiert, der häufig Frauen mit nachhause bringt.

У него были две страсти, первый из которых я разделял, – спорт и женщины. Мы вместе с ним ходили на футбольные матчи и теннисные состязания, оба ежедневно занимались гимнастикой и аккуратно посещали купальню. Он был в общем, человек редкой привлекательности и прекрасный товарищ [...]. Но настоящим несчастьем его жизни были женщины. Раз в два или три дня, утром, когда я в купальных трусиках шел принимать душ в ванную, я встречал по дороге растрепанную и заспанную женщину, обычно в пижаме, чаще всего блондинку, которая нередко спрашивала меня, что я здесь делаю. (II/482f.)

Bemerkenswert ist hier die Gegenüberstellung von Sport und Frauen. Bei der Schilderung sportlicher Unternehmungen verschmelzen die Männer zu einer Einheit, was an der durchgehend verwendeten grammatischen Wir-Form deutlich wird. Darüber hinaus wird der Spanier nicht nur als ‚guter Freund‘, sondern auch als ‚anziehend‘ charakterisiert. Die Frauen deutet der Ich-Erzähler hingegen als Störung des harmonischen Zusammenlebens, was sich strukturell darin äußert, dass der Mitbewohner mit ihnen die Nächte verbringt, während der Protagonist mit ihnen konfrontiert wird, wenn er sie morgens unansehnlich und unangenehm riechend zu Gesicht bekommt.

Их всех я видел обычно только что вставшими с кровати, с измятыми лицами, на которых смешались краски, с растрепанными волосами и осовевшими, заплывшими глазами; и они все пахли, сложной смесью перегоревшего вина, несмытого пота, усталого тела и несвежего рта – в таком состоянии ни одна из них не могла бы внушить человеку никаких положительных чувств. [...] В редкие свободные дни мы жили счастливой и спокойной жизнью: играли на бильярде, ходили в кинематограф, разговаривали о преимуществах того или иного чемпиона или держали незначительные пари об исходе того или иного матча [...]. (II/485)

Die kollektiv abwertende Attribuierung der Frauen zeigt, dass diese für den Protagonisten nicht mit Lust oder Erregung, sondern mit Ekelgefühlen assoziiert sind. Angenehm sind ihm hingegen die Momente der Zweisamkeit mit dem stark sexualisiert dargestellten Spanier. Angesichts der tendenziellen Gleichsetzung der beiden Männer erscheint es denkbar, die funktionale Trennung zwischen dem nächtlichen Casanova und dem morgendlichen Frauenverächter als darstellerische Spaltung zweier konträrer Handlungskontexte einer einzigen Person zu lesen. Die Konstellation aus dem Protagonisten, dem sich in dessen Gegenwart ebenfalls von seinen Frauen distanzierenden Spanier (vgl. II/483) und diesen weiblichen Figuren verdeutlicht in Entsprechung zu den bisher geschilderten Kontexten die Ambivalenz sexueller Vergnügungen und die vor diesem Hintergrund wesentlich unproblematischeren engen Verhältnisse zwischen Männern.

Erste sexuelle Erfahrungen von Männern bilden in Gazdanovs Werk einen wesentlichen Topos, wobei der Fokus meist auf dem asymmetrischen Verhältnis zwischen dem Protagonisten und der ihm überlegenen Idealfigur liegt. Eines der wenigen Beispiele für eine unproblematische sexuelle Vereinigung bildet die folgende Verführungsszene aus *Istorija odnogo putešestvija* (1934).

Стыл чай в маленьких чашках, звонили часы, медленно двигался вечер. – Мы точно едем, Аглая Николаевна, – сказал Володя [...] – Да; в тропическую ночь, Володя, вы понимаете? – И Володя впервые услышал особенный, горячий голос Аглаи Николаевны – раньше он был неизменно прохладен [...]. – Так душно и хорошо и теплые, соленые волны. [...] То, что случилось потом, было непохоже, как казалось Володе, на все, что он знал до этого: душно и нежно близкое тело, мягкие руки с острыми холодноватыми ногтями, запах волос, несколько детски-беззащитных движений и опять доверчивые, устремленные к нему руки. И голос Аглаи Николаевны, вдруг ставший точно частью ее тела. (I/213)

Episoden, die wie die vorliegende völlig ohne den bereits ausführlich diskutierten unangenehmen Beigeschmack auskommen, sind selten. Dabei ist bezeichnend, dass die hier beinahe kitschig anmutende Harmonie, im Gegensatz zu den visuell dominierten abrupten Annäherungen aus anderen Texten, vorwiegend über den Tastsinn erlebt wird. Auf sehr dichte Weise ist die Atmosphäre durch Wärme geprägt: Der Tee, die tropische Nacht, die ungewöhnlich ‚heiße‘ Stimme der Heldin antizipieren die Nähe des warmen Körpers. Der Geschlechtsakt fokussiert neben dem Geruch

ihrer Haare v.a. Berührungen, ihre weichen Hände mit scharfen Fingernägeln, die kindlichen Bewegungen und ihre Stimme, welche die Nähe hier in Form von Körper-schwingungen ebenfalls haptisch wiedergibt.

Weniger verklärt wirkt eine vergleichbare Episode in *Prizrak Aleksandra Vol'fa*, die ebenfalls von der ersten sexuellen Erfahrung des Protagonisten handelt. Eine gewisse Ambivalenz entsteht durch eine vielschichtigere Beschreibung, die in achronologischer Abfolge wiederholt ansetzt, um neue Aspekte zu integrieren. Dass die Ausgangssituation als acht Tage andauernder Zustand unkontrollierter Emotionsschübe beschrieben wird, in denen der Protagonist beinahe zwanghaft seinen Gedanken nachhängt, deutet darauf hin, dass diese Szene möglicherweise nur in seiner Fantasie stattfindet.

Я знал, что обычно мои чувства, несмотря на ту их примитивную силу, которая была главным моим недостатком, развивались всегда с тяжелой медлительностью; но на этот раз все восемь дней я находился во власти их движения [...]. Эти мысли были смутными и неверными, как все, что я тогда чувствовал, я только позже вспомнил о них [...]. Сквозь бурную чувственную муть я увидел, наконец, ее тело с напряженными мускулами под блестящей кожей ее рук. [...] [К]огда она сказала [...]: ты мне делаешь больно, [...], когда она вздрагивала спазматической дрожью, ее глаза были все так же, почти мертвенно, спокойны. Только в самую последнюю секунду они вдруг показались мне далекими, как некоторые звуки ее голоса. (III/57f.)

Anstelle von durch Hitze und Berührungen in den Vordergrund gerücktem Empfinden von Nähe liegt hier ein deutlicher Fokus auf dem Sehen, sodass ein Kontrast zwischen physischer Nähe und distanzierter Wahrnehmung entsteht. Distanz begründen außerdem der Ausdruck in den Augen der Heldin sowie Nuancen ihrer Stimme. Vor allem aber sind die Berührungen hier negativ konnotiert – die angespannten Muskeln und das Zittern deuten einen als sexuelles Lustempfinden interpretierbaren Erregungszustand an. Diesen Eindruck relativieren jedoch die damit verbundenen Schmerzen sowie Anzeichen von Apathie, die eine Deutung als bloße Anspannung offen lassen.

Dass diese Sequenz in ihrer Raum-Körper-Konstellation die beharrlich reflektierte traumatische Konfrontation in der Steppe spiegelt, ist ein weiteres Anzeichen für die oft negative Konnotation sexueller Erregung, die häufig durch Gewalt oder Machtausübung parallelisiert wird. Diese Verbindung zeigt sich auch in der Erzählung *Avantjurist* (1930), wo sich die Empfindung einer Berührung der Hände über Anna Sergeevnas gesamte Haut ausbreitet und ihr den Eindruck vermittelt, der junge Mann, den sie in ihrem Haus aufgenommen hat, habe eine ‚unerklärliche Macht‘ über sie.

Он взял ее руки, и уже это одно прикосновение, с неуловимой быстротой распространившееся по всей коже Анны Сергеевны, сразу заставило ее почувствовать необъяснимую власть авантюриста над ней. У нее даже

несколько изменилось лицо, приняв на секунду искаженное и несвойственное напряженное выражение. (I/682f.)

Die tief verwurzelte Verwobenheit von mit Erregung assoziierten Erlebnissen und Machtverhältnissen wird auf besonders subtile Weise in dem Roman *Večer u Klěr* deutlich, der in vielerlei Hinsicht einen Schlüssel zu der in Gazdanovs Texten repräsentierten Weltordnung darstellt. Die spielerische Machtausübung der älteren und ihre Überlegenheit offen demonstrierenden Klěr gestalten Nikolajs erste erotische Erfahrungen zwiespältig.

– Asseyez-vous ici, – говорила она, указывая на кровать, и я садился совсем близко к ней, и она клала мне голову на колени [...]. Клэр гладила рукой одеяло то в одну, то в другую сторону [...]. И она опять улыбалась долгой улыбкой [...]; и Клэр взглядывала на меня мгновенно темневшими глазами. Я осторожно переключал ее голову на подушку [...]. Когда я возвращался, [...] она смотрела мне в глаза, смеясь и жалея меня, и я знал, что она прекрасно понимала, почему я встал и вышел из комнаты. (I/42f.)

Klěrs Gefühlsschwankungen sind für den Helden schwer einzuordnen, wenn sie vom Tod ihrer Mutter spricht und zugleich ein subtil erotisches Verhalten an den Tag legt. Obwohl Nikolaj bewusst ist, dass Klěr mit ihm spielt, kann er sich ihrer Verführungskünste nur schwer entziehen und erntet auch sogleich ihren Spott, da sie seinen Zustand durchschaut und kein Hehl daraus macht, als seine physische Erregung unweigerlich einsetzt und er das Zimmer verlässt, um die Fassung wiederzugewinnen. Erst rückblickend versteht Nikolaj die Psyche der heranwachsenden und ihre erotische Anziehungskraft erprobenden Klěr und seine eigenen Schwärmerien, seine Handlungsunfähigkeit und Unterlegenheit sowie die damit verbundene Verzweiflung darüber, dass er sich ihrem Charme nicht entziehen konnte.

Клэр находилась в том возрасте, когда все способности девушки, все усилия ее кокетливости, каждое ее движение и всякая мысль суть бессознательные проявления необходимости физического любовного чувства, [...], как растение, которое незримо находится в комнате и наполняет воздух томительным и непреодолимым запахом. Я тогда не понимал этого, но не переставал это ощущать; и мне было нехорошо, у меня срывался голос, я не попадал отвечал, бледнел и, взглядывая на себя в зеркало, не узнавал своего лица. Мне все чудилось, что я погружаюсь в огненную и сладкую жидкость и вижу рядом с собой тело Клэр и ее светлые глаза с длинными ресницами. (I/90)

Das hier erst rückblickend reflektierte, von weiblicher Überlegenheit geprägte Machtverhältnis bildet auch in zahlreichen weiteren Texten des Autors den Hintergrund für die komplizierten Liebesbeziehungen, denen die Helden entweder hilflos ausgeliefert bleiben, sich unter Selbstverleugnung damit arrangieren oder sie, z.B. in der Erzählung *Šram* (1949), durch Aggression gegen die dominante weibliche Figur zu brechen versuchen. Andere spätere Texte, wie etwa der Roman *Probuždenie* (1965), umgehen diesen Konflikt durch Sublimierung der sexuellen Anziehung.

Allgemein fällt in Gazdanovs Darstellungen sexueller Erregung auf, dass sie selten reines Lustempfinden transportieren, sondern meist mit Angst und Bedrohung konnotiert sind. Das Bindeglied zwischen diesen konträren Semantisierungen bilden physiologische Merkmale von Erregung – Zittern, Blässe, Atemnot, eine ohnmachtsähnliche Einschränkung des Gesichtssinns, Kontrollverlust, Schmerzen – die beide Empfindungsbereiche gleichermaßen indizieren können. Das ambivalente Empfinden von Nähe bezieht sich auf dominant-anzügliche weibliche Figuren, die sogar Angstzustände auslösen, daneben weisen manche Texte latent homoerotische Züge auf. In der erzählerischen Darstellung erotischer Situationen überwiegen die mit Distanz assoziierten visuellen Eindrücke gegenüber Berührungen und sexuellen Vereinigungen im eigentlichen Sinn.

1.8 Einschränkung der Sinneswahrnehmung und Wahrnehmungstäuschungen

Nicht-normative Sinneseindrücke eignen sich auf besondere Weise für die poetische Inszenierung, da sie zum Referenzrahmen der physischen Welt in Kontrast treten, anstatt zwischen dieser und dem wahrnehmenden Subjekt zu vermitteln. Auseinandersetzungen mit solchen Interferenzphänomenen sind in Gazdanovs Texten häufig und finden sich sowohl durch physiologische Beeinträchtigungen als auch durch psychische Zustände motiviert, wobei der Autor diese Motive meist als Wechselwirkung beider Dimensionen präsentiert. Es besteht daher ein fließender Übergang zwischen physiologisch eingeschränkter Sinneswahrnehmung und halluzinativen Wahrnehmungstäuschungen. Fantasie spielt in beiden Fällen eine wichtige Rolle, was ihren hohen Stellenwert in Gazdanovs Poetik bezeugt, in welcher die Eigenschaft des Fabulierers (*fantazer*) eine wichtige Komponente des *nenormal'nyj čelovek* ausmacht.

Im Kontext eingeschränkter Sinneswahrnehmung fokussiert der Autor die Analyse des physiologischen Zustands, um davon ausgehend psychische Implikationen aufzurollen, die häufig eine metaphorische Ebene eröffnen. Ein Beispiel dafür bietet die Erzählung *Sčast'e* (1932), wo der Vater des Protagonisten durch einen Unfall erblindet.

И Анри Дорэн ослеп [...] и только медленно и с ужасом привыкал к постоянной тьме, в которой жил. [...] Потом в нем выработалась другая привычка ходить и двигаться и безошибочное угадывание возникавших перед ним препятствий [...]. Он уже не натыкался на стулья, на столы, на кресла; он легко находил дверь, – так как воздух в том месте, где находилась открытая дверь, был реже, чем воздух у стены. Прошло несколько недель, и Дорэн уже ходил по всему дому с уверенностью зрячего человека. И только тогда все начало с удивительной быстротой меняться в его представлении. (II/356f.)

Nach seiner Erblindung durchläuft Anri Dorèn mehrere Stadien. Anfangs erlebt er die Dunkelheit als beängstigende Leere, die jedoch bald durch die Weiterentwicklung seiner verbliebenen Sinne gefüllt wird. Dabei handelt es sich v.a. um ein neues

Raumempfinden, in dem Geräusche, besonders aber die taktile Wahrnehmung der Umgebungsluft dem Helden ermöglichen, sich erneut in seiner Wohnung zurechtzufinden.

– Какой ветер, Мадлен! – сказал Дорэн. – Ты, наверное шутишь, Анри; нет никакого ветра, настолько, что это даже удивительно, я хотела тебе сказать об этом. – Вы все, – вдруг с непривычным для Мадлен раздражением заговорил Дорэн, – вы все, по-видимому, считаете, что если я ослеп, то это значит, что я впал в детство или стал идиотом. Я ничего не вижу, это правда, но я чувствую сильный ветер. (II/358)

Die Veränderung seiner Wahrnehmung zeichnet eine Sensibilisierung nach, die metaphorisch auf eine zweite Dimension der Handlung Bezug nimmt. Es geht in dieser um die Frage nach dem Lebensglück, das dadurch in Frage gestellt ist, dass der Held von seiner Frau betrogen wird. Dorèn nimmt diese offensichtliche Tatsache erst nach seinem Unfall zur Kenntnis, als die sensiblere Sinneswahrnehmung mit einer verstärkten emotionalen Empfänglichkeit für zwischenmenschliche Vorgänge rund um ihn einhergeht. Diese ermöglicht ihm am Ende auch den letzten Schritt, die Akzeptanz seiner Situation, mit der die existenzialistische Erkenntnis einhergeht, dass die Umstände sein Glück nicht mindern. (II/366)

Ebenfalls als Wechselwirkung zwischen Physis und Psyche schildert die Erzählung *Drakon* (1928) den Zusammenhang von Hungerzuständen und halluzinativen Wahrnehmungen des Protagonisten.

В ту зиму, на улице Julie, у меня не было денег, и оттого, что я ничего не ел и лежал в кровати целыми днями – я отделялся без сожаления от вещей непосредственных, от мыслей о бифштексе, о ресторане, о возможности устроиться, вечная преграда, мешавшая фантазии, преграда простых и сильных физических чувств, становилась легкой и прозрачной, и волшебство этой краткой свободы вновь возвращало мне ту способность фантастических странствований воображения, которой я обладал, когда был ребенком и которую утратил, когда стал взрослым. (I/587)

Der Protagonist empfindet die veränderte Sinneswahrnehmung als Auflösung der Grenze zwischen der äußeren Realitätswahrnehmung und seiner Innenwelt; so erlangt er den ihm aus der Kindheit bekannten Zustand des Fantasierens und Tagträumens wieder.

In anderen frühen Texten werden auch Alkohol oder Drogen als Ursache für Halluzinationen genannt. Neben *Rasskazy o svobodnom vremeni* (1927) ist eine solche Thematik prägend für die im Gaunermilieu von Odessa spielende Erzählung *Obščestvo vos'merki pik* (1927), die eine Opposition aufbaut zwischen einem jüdischen Wahrsager, dessen kommerzielle Zukunftsprognose sich tatsächlich bewahrheitet, und einem Mitglied der titelgebenden Gesellschaft, einem jugendlichen Fabulierer, der im Trancezustand des Rausches fantastische Geschichten erzählt.

Люстра с матовыми стеклами освещала лежащие на полу тела: черная тень Васи падала в кресла и бесшумно скользила по стенам. Вася рассказывал, бормоча и захлебываясь, точно ныряя в черных морях своей фантазии, внезапно открывающихся под желтым светом солнц и ламп. Он рассказал, как в Египте он стал нищим, потом сделался сапожником, как встретил красавицу, полюбил ее – и с ужасом узнал, что она его сестра. (I/549)

Die Fantasien sind in hohem Maße visuell ausgerichtet, sie knüpfen an bekannte Motive an, die sie auf gegenwärtige Verhältnisse umlegen. Analoge, ebenfalls mit dem *nenormal'nyj čelovek* assoziierte Figuren treten auch in anderen Texten auf, etwa in Gestalt einer psychotischen Nebenfigur in der ebenfalls im jüdischen Milieu angesiedelten Erzählung *Chana* (1938).

In einen Zwischenbereich zwischen Fantasie und Psychose fällt die Erzählung *Pis'ma Ivanova* (1963), deren Held zahlreiche Briefe an seine Gönner schreibt und darin erdachte Krankheiten schildert, um so ihre ihm den Lebensunterhalt sichernde Unterschätzung zu erhalten.

То, что я чаще всего испытываю, это боль в пальцах правой ноги, – ощущение, которое доказывает мне одну правой ноги, – ощущение, которой я раньше не подозревал. [...] Наша мускульная и нервная система – эта неодухотворенная, казалось бы совокупность тканей и узлов – тоже обладает воображением. Потому что чем другим, как не воображением мускулов и нервов, можно объяснить это ощущение в пальцах ампутированной ноги? (III/603)

Ogleich die Schilderung pragmatisch motiviert ist, zeigt auch diese Reflexion über den Phantomschmerz Gazdanovs Interesse für nicht-normative Wahrnehmungen und ihre biologischen Ursprünge. Derselbe Briefeschreiber wendet sich noch in zahlreichen weiteren erdachten Angelegenheiten an unterschiedliche Adressaten und bittet um Almosen für seine angeblich erblindete Frau (vgl. III/600) und für sich selbst, der wahlweise ebenfalls blind sei, an Wahnvorstellungen oder an Tinnitus leide (vgl. III/603), aufgrund eines Schlaganfalls einen gelähmten Arm habe (vgl. III/601) oder vollständig gelähmt sei und sich den Tod herbeisehne, da seine Wahrnehmung sich völlig auf sein Dahinsiechen und jenes seiner Frau reduziere (vgl. III/600).

Im Gegensatz zu den Fabulierern in *Obščestvo vos'merki pik* und *Pis'ma Ivanova* enthält *Iz zapisnych knizek* (1965) eine der Realität tatsächlich entrückte Figur, die, ähnlich wie im zuerst genannten Text, Gegenwärtiges durch in Traumzuständen erlangte historische Einsichten erklärt. Im transgressiven Erleben wird Naheliegendes durch absurde Zusammenhänge ersetzt, sodass der psychotische Künstler dem Protagonisten und Schriftsteller erklärt, dessen literarische Ideen würden einer Verbindung zu einem Verstorbenen entstammen, welcher der eigentliche Autor der Texte sei.

– Он умер вместо вас два года тому назад. Но он с вами. И все, что вы будете писать, – что бы то ни было, – будет по-прежнему написано под его диктовку. (III/610)

Der Künstler ist sich seiner verzerrten Realitätswahrnehmung nicht bewusst. Erzählerisch vermittelt wird diese zum einen explizit durch die Außensicht des Protagonisten, zum anderen symptomatisch über die von dem Betroffenen gemalten Bilder, die durch die verschobenen Proportionen seine abweichende Weltwahrnehmung illustrieren.

Gazdanov schildert psychotische Zustände häufig in ähnlicher Form wie die in *Ščast'e* wiedererlangten Sinne als überdimensionierte sinnliche Wahrnehmung und setzt sie zudem mit den von seinen Helden bewusst hervorgerufenen Fantasien in Verbindung. Davon handelt die Erzählung *Fonari* (1931), deren Protagonist an einer eigentümlichen Krankheit leidet, mit der eine Hypersensibilität der Sinne einhergeht. (vgl. II/286) Realitätsverlust sowie Desinteresse für die Anforderungen des Alltags und für enge Bezugspersonen deuten auf eine Schizophrenie hin.

Ночью он поднялся с кровати и ушел [...]. Иногда он переставал видеть то, что называется миражами; но достаточно ему было о чем-либо задуматься, как его зрительные представления приходили в необыкновенном количестве и были насыщены чувствами [...]: он раскаивался, огорчался и жалел о случившемся так, точно все, что он видел было не создание его фантазии а рядом подлинных поступков, которые он совершал и которые были нехороши. (II/294)

Die Wahrnehmungstäuschungen stehen in engem Zusammenhang mit den bewusst initiierten Tagträumen des Helden, die sich jedoch ihrerseits verselbständigen, wobei die für Träumereien generell zentrale visuelle Wahrnehmung im Zentrum steht. Der Protagonist ordnet diese teils gelenkten, teils ungesteuerten Fantasien in transgressivem Übergang zur Wirklichkeit ein, sodass sie ihm als seine eigenen Handlungen erscheinen und neurotische Schuldgefühle in ihm auslösen. Dennoch ist es diese zweite Realität, die er aktiv anstrebt und die ihm rückblickend als schönste Erinnerung aus der Zeit seiner Krankheit erscheint. Das Bindeglied zu dieser bilden die Pariser Straßenlaternen, deren Surren ihn an seine russische Heimat erinnert. (vgl. II/291) Fantasien sind bei Gazdanov in textübergreifender Logik stark emotional gefärbt, was meist, wie im vorliegenden Beispiel, eine psychische Dimension der Wahrnehmungsstörung andeutet.

Самым лучшим воспоминанием того времени было для него воспоминание о фонарях. [...] – Пусть это будет теперь курьерский поезд и ночь, – говорил он себе, и начинал чувствовать, как что-то скрипит в вагоне, как врывается воздух в окно и светит лампа в купе, наполовину задернутая синей материей; и сквозь колеблющуюся даль темной пустоты перед окном виднеются немые и сверкающие огни большого города, из которого поезд ушел полчаса тому назад. [...] – Теперь это будет лес. – И фонари почти потухают, во всяком случае, он их больше не видит, он идет по лесу с ножом и взбирает ветки дуба для лука и ровные прутья кустарника для стрел. – Теперь посмотрим, что это такое на самом деле, – говорит он себе – и видит Париж [...]. (II/291–293)

Das Motiv der nächtlichen Laternen, das u.a. auch in den Romanen *Istorija odnogo putešestvija* (1934) und *Nočnye dorogi* (1939) vorkommt, verwendet Gazdanov für positiv assoziierte kontemplative Momente seiner Helden. Wie in *Fonari* ist dieser Anblick auch dort mit der idealisierten Weltstadt Paris verknüpft, deren Schattenseiten sich den Protagonisten erst im Laufe ihres längerfristigen Aufenthalts erschließen. Der Rekurs auf die Abreise aus Paris rückt zugleich den Charakter reiner Illusion in den Vordergrund, den reflexiven Traumzustand, in welchem sein Held die Handlung nicht erlebt, sondern das Geschehen ausgehend von einer visuellen Erinnerung frei imaginiert. Hinsichtlich der Erzähltechnik dient die schlichte Wiederholung des Anblicks der Laternenlichter als Ausgangspunkt für eine auf deren Reinterpretation etwa als Zug oder Wald beruhende Träumerei, in der sich der Held stets von neuem verliert, sodass Fantasien und Vorstellungen die Handlung dominieren.

В тюрьме мой друг увидел все уже не теми глазами, какими смотрел перед собой еще день тому назад. Он знал, что болезнь кончилась. [...] Мой друг очутился на набережной Сены. Было холодно, был дождливый февральский вечер, но мой друг чувствовал себя почти счастливым – так как знал, что болезнь прошла и кончилось заключение: и единственная вещь, о которой он немного жалел, было то, что теперь фонари Елисейских полей звучали для него совершенно так же, как для всех остальных людей, и не заключали в себе ничего необыкновенного. (II/301)

Ein Ende setzt den psychotischen Zuständen die Ernüchterung durch herbe Gewalterfahrung im Gefängnis, wo die Krankheit zugleich mit der Fantasie des Helden erlischt, was die positive Bewertung der Genesung relativiert. Der Klang der Straßenlaternen, der dem Helden nun enttäuschend gewöhnlich erscheint, wird als leitmotivische Metapher zum Träger der Diskrepanz zwischen den prekären Lebensverhältnissen des Migranten und der verklärten Welt des Psychotikers.

Den Kern von *Fonari* bildet ein visueller Eindruck, der die Inspiration für die handlungskonstituierenden Assoziationsstränge liefert. Am Ende ist der Held von seiner Psychose genesen und wird von der Realität eingeholt. Ein ähnliches Konstruktionsprinzip liegt auch der Erzählung *Bombej* (1938) zu Grunde. Das Ausgangsmotiv bildet hier der Anblick des Meeres bei brütender Hitze. Der zufällige Bekannte, Mister Piterson, der den Protagonisten zu sich nach Indien einladen wird, erscheint unvermittelt in diesem von Sinnestäuschungen geprägten Ambiente, welches die Unschärfe zwischen Realität und Einbildung akzentuiert. Wasser und Hitze erzeugen eine eng mit Halluzinationen assoziierte Atmosphäre, die sich auch in einer optischen Täuschung bezüglich der Wassertiefe manifestiert. Dieser Kontext legt nahe, Pitersons ontologischen Status als Wahrnehmungstäuschung zu interpretieren, was zudem durch die Unwahrscheinlichkeit seines plötzlichen Auftauchens am Badeplatz des ihm wenig bekannten Protagonisten gestützt wird.

Прозрачная вода с ясно видимым дном неизменно обманывала глаз, и в первый раз, когда я попал туда, я спрыгнул, ногами вниз, собираясь встать, как я сделал бы это на мелком месте, – но ушел глубоко под воду и dna все-таки не достал.

Потом я выяснил, что там было около пяти метров глубины. Был неподвижный и знойный день с остановившимся морем, на берегу не было никого. Я поплыл сначала вдоль берега, потом к открытому морю, я плыл, не оборачиваясь и не видя берега, и когда я повернулся, направляясь обратно, я увидел, что на моем камне сидит какой-то человек, которого я не мог как следует различить. И только когда я совсем приблизился, я узнал мистера Питерсона. (II/479)

Bereits in *Večer u Klěr* (1929) bildet Wasser den zentralen Angelpunkt zwischen Erinnerung und Fantasie, der die Spiegelungen in den Pariser Kanälen mit jenen im Schwarzen Meer um Sevastopol verschmelzen lässt. Zahlreiche weitere Paradoxa bauen auf ähnlichen Wahrnehmungstäuschungen auf. Eine Verquickung zweier ontologischer Ebenen prägt insbesondere den fantastische Züge tragenden Roman *Vozvraščenie Buddy* (1949), in dem die Realität zwischen der Haftzelle des Protagonisten und dessen durch Seancen hervorgerufenen flashbackartigen Erinnerungen an seine Vergangenheit schwankt.

Im Roman *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) und Erzählungen, die als Vorstudien zu diesem zu betrachten sind, betrifft die halluzinativ-psychotische Realitätskonzeption, wie in Pitersons Fall, die Figurenebene. Hier wird der Protagonist völlig unverhofft mit dem Auftauchen früherer Bekannter konfrontiert, was ihn zu einer Auseinandersetzung mit ungelösten Fragen aus seiner Vergangenheit zwingt. Wie im genannten Roman wird die Paradoxie der Existenz einer von früher bekannten Figur schon in der Erzählung *Prevraščenie* (1928) dadurch ins Extrem getrieben, dass dieser Philipp Apollonovič für tot gehalten wurde. Sein Erscheinen wird schrittweise inszeniert – bevor der Protagonist ihm direkt begegnet, vernimmt er immer wieder dessen Stimme aus einem Nebenzimmer und schließlich treffen sogar Frau und Sohn des geheimnisvollen Wiedergängers ein, mit denen dieser gemeinsam abreist.

Мой сосед показался мне похожим на Аполлоныча. И хотя Аполлоныч умер двенадцать лет тому назад и не мог, следовательно, быть теперь в Париже; хотя Аполлоныч был молод, богат и всегда весел, а мой сосед – стар, беден и хмур, – все же между ними существовало какое-то неуловимое сходство. В следующее мое свидание с соседом я убедился в этом совершенно. Он стоял в коридоре, освещенном электрической лампочкой, и горничная громко излагала ему причины своей любви к театру [...]. Я не ошибался: это был Аполлоныч. (I/596f.)

Die Figur ermöglicht ein subtiles Spiel mit der Psyche, da letztendlich offen bleibt, ob sie physisch existiert oder lediglich in der Einbildung des Protagonisten, wobei ihr wiederholtes plötzliches Auftauchen und Verschwinden für Zweiteres sprechen. Alle sujetbezogenen Hinweise in die eine oder andere Richtung bleiben jedoch so vage, dass sie keine eindeutigen Schlüsse zulassen. So erfolgt etwa einerseits sogar eine Schilderung von Apollonyčs Beerdigung, andererseits erklärt er selbst, in letzter Minute gerettet worden zu sein. (vgl. I/601)

Die womöglich nur in der Fantasie des Protagonisten existierende Figur ist hier wie in *Bombej* sujetbildend. Wie eng Imagination bei Gazdanov auch konkret mit der schöpferischen Tätigkeit des Dichters verbunden ist, zeigt die Erzählung *Avantjurist*

(1930) anhand eines Fabulierers, der dem in *Obščestvo vos' merki pik* auftretenden nicht unähnlich ist und daneben auch andere Kerneigenschaften des *nenormal'nyj čelovek* teilt.

– Я всегда завидовала поэтам, – сказала Анна Сергеевна. [...] – Пусть Бог, – медленно сказал Эдгар, – пусть Бог сжалится над вами, если вы когда-нибудь почувствуете себя во власти призраков, и крыльев, и неумолимых глаз. И этого лица, – он говорил, как в бреду, – от которого вы никуда не уйдете. И этого знали, которое заставит вас заметить нелепость судорог матери у трупа своего сына, смешные движения умирающего и неправильность расположения сосков у женщины в ту минуту, когда она становится матерью моего ребенка. (I/684)

Die ins Psychotische reichende Fantasie erweist sich als tatsächliche Weltwahrnehmung des Protagonisten, obgleich dieser die ihr immanente Abweichung vom Weltbild seiner Umgebung spürt und von ‚Erscheinungen‘ spricht.¹⁶⁵ Motivisch werden Konzepte aufgegriffen, die aus anderen Texten bekannt sind. Das Gesicht, das den Helden nicht loslässt, verweist unmissverständlich auf Klär bzw. ihre Entsprechungen in anderen Texten. Die erahnte Gänsehaut der Mutter über dem Leichnam ihres Sohnes scheint sich auf die Abschiedsszene im selben Roman bei Nikolajs Aufbruch in den Krieg zu beziehen und die Überblendung einer Sterbeszene und eines Geschlechtsakts prägt etwa den späteren Roman *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947). (vgl. Kap. V.1.7)

Der Protagonist von *Avantjurist* reflektiert das transgressiv poetische Wahrnehmungskonzept des Literaten noch detaillierter, sodass ein konkretes Spektrum an konstituierenden Eindrücken erkennbar wird. Es kristallisiert sich eine ähnliche Überschreitung der Grenzen des sinnlich Wahrnehmbaren wie in *Sčast'e* heraus, denn sein Gehör – so erklärt er – vernimmt die Klänge einer Geige im Geigenkoffer und den Klang unbewegter Glocken, sein künstlerischer Blick durchdringt massive Objekte und erkennt durch die Kleidung seiner Gastgeberin hindurch die Narbe auf ihrer linken Brust. In letzter Stufe überschreitet diese überdimensionierte Wahrnehmungsfähigkeit sogar die Zeitlichkeit einer Lebensspanne, wenn der Held ein Kind erkennt, das noch nicht gezeugt wurde, und seinen eigenen Tod antizipiert.

– Затем, [...] я слишком много знаю и неумеренно много чувствую. Я вижу сквозь непрозрачные предметы, я слышу звуки скрипки в футляре и звон неподвижных колоколов. [...] Я вижу у вас с левой стороны груди почти над сердцем, чуть-чуть ниже, белый шрам. [...] Я вижу еще одно: у вас скоро будет ребенок. [...] Я знаю, что вы живете сейчас одна. [...] Но всякое событие, прежде чем оно происходит в действительности, уже существует. Так в этой комнате

165 Ungefiltert in der Ich-Form dargeboten, findet sich eine ähnliche Konzeption des Literaten als Grenzgänger zwischen Fantasie und Psychose in der Erzählung *Tret'ja žizn'* (1932), die ebenfalls den Gesichtssinn hervorhebt und zeitliche Transgressionen zwischen Vergangenheit und Zukunft als Grenzerscheinungen des Sinnlichen in den Vordergrund rückt.

уже существует рождение вашего ребенка, которое я вижу еще и потому, что в ваших жилах слишком густа и горяча кровь. Здесь существует сейчас моя смерть, и в небольшом пространстве, которое мы с вами видим вокруг нас, помещается целый город Америки или Англии, где я умру. (I/685f.)

Für die meisten dieser Eindrücke bleibt offen, ob es sich um Wahrnehmungstäuschungen handelt, oder ob die Sensibilisierung des Protagonisten so weit führt, dass er auch sehr schwache Reize sowie Zukünftiges erkennt. Anna Sergeevnas Reaktion bestätigt die Existenz dieser dem Sichtfeld unzugänglichen Narbe, wodurch eine ontologische Legitimierung aller genannten übersinnlichen Eindrücke pauschal angedeutet scheint. Für die Generalisierung ist diese Erkenntnis dennoch ungeeignet, da die übrigen beschriebenen Einsichten die Grenze des Wahrscheinlichen in höherem Maße überschreiten als das Erkennen der Narbe, sodass eine geheimnisvolle Ungewissheit der künstlerischen Wahrnehmung gewahrt bleibt.

Wie die genannten Beispiele zeigen, betrifft die ‚Maßlosigkeit‘ der ästhetischen Empfänglichkeit in Gazdanovs Konzept Sinneseindrücke, jedoch keine Gefühle, obwohl diese das Hyperonym *čuvstvo* mit jenen teilen. Dies führt zu einer weiteren Kernproblematik der Poetik des Autors, der Unempfänglichkeit seiner Helden für Gefühle (vgl. Kap. V.2.9), die – etwa in der Erzählung *Niščij* (1962) – als Antithese zu deren künstlerischem Schaffen problematisiert wird. Die Konzeption der Schriftstellerfiguren, die komplexe Schilderung von deren Sinneseindrücken und deren synästhetische Verwobenheit mit der Handlung deuten jedoch in beiden Texten darauf hin, dass fehlende Empfindungen auf dieser Ebene ersetzt werden. Besonders Musik und Fantasie füllen die Leerstelle der Gefühle, wenngleich sie die Traurigkeit nicht zu kompensieren vermögen. (vgl. Kap. V.1.2) Doch sie bilden synthetische Momente heraus, welche die Gesamthandlung an einem archimedischen Punkt bündeln. An einem solchen setzen in der folgenden Passage die Gedanken des Helden ein, wodurch die Konstruktion der Handlung im Erleben und Träumen in Gang gesetzt wird.

И вот теперь, пересекая Париж ночью и направляясь к своему ящику, он думал обо всем этом. Ему было трудно идти, в ушах звенело, болели ноги. В ясном, холодном воздухе зимней ночи фонари казались ему мутными световыми пятнами. Он сел на скамейку и сразу заснул. Ему снилось, что он идет по снежному полю, сквозь метель, что ему очень холодно и что чей-то насмешливый голос говорит ему фразу, которую он никак не может понять, но эти звуки и эти слова все больше и больше приближаются к нему и, в последнюю секунду, кто-то требует, чтобы он повторил эту фразу. Он сделал усилие над собой и наконец повторил эти слова, которые он тотчас же забыл опять. Он проснулся и снова заснул. Потом он проснулся во второй раз, поднялся со скамьи и снова начал шагать, почти уже влепую, в том направлении, которое он так хорошо знал. (III/578)

Sinnestäuschungen, wie hier der Tinnitus, die verschwimmenden Straßenlichter und das Näherrücken der unverständlichen Stimme im Traum, verschleiern die

Verknüpfungen zwischen den an diesen Angelpunkten zusammenlaufenden ontologischen Dimensionen. Ebenso wie die körperliche Grenzsituation von Schwäche, Kälte und Müdigkeit illustrieren sie die schnelle Abfolge von Schlaf- und Wachzuständen sowie Momenten des Vergessens, auf Basis derer sich die Handlung einer klaren Festlegung entzieht. Folglich bleibt offen, in welcher Dimension der Obdachlose, der wenig später in einem Krankenhaus sterben wird, seinen Weg fortsetzt.

Insgesamt kommt der Poetik der Wahrnehmungstäuschungen in Gazdanovs Prosa ein besonderer Stellenwert zu. Sie verwischt die Grenzen an der Schnittstelle zwischen Physis und Psyche sowie zwischen Erleben und Illusion, was für die Texte kennzeichnend ist und ihre Unschärfe bestimmt. Das Auftreten nicht-normativer Eindrücke ist als Überkompensation physiologischer Einschränkungen oder als durch sie ausgelöste Sensibilisierung motiviert, durch Rauschzustände oder Tagträume, als bewusstes Fantasieren eines Fantasten, als Fatamorgana an einem heißen Tag oder psychotischer Einbruch in die Vergangenheit. Die vielen dieser Konstellationen immanente Verbindung zur Imagination fördert auch die Assoziation mit dem schöpferischen Prozess literarischen Schreibens und schafft so eine Querverbindung zur besonderen Wahrnehmung der immer wieder als Protagonisten auftretenden Schriftstellerfiguren. Deren Gefühlsunempfindlichkeit wird durch eine sinnliche Sensibilität kompensiert, die freilich mit dem Rückzug in Innenwelten einhergeht. Besonders die Erzählungen lassen häufig eine Relativierung des Realitätswerts des Geschilderten erkennen und präsentieren sich als Metanarration intensiver Wahrnehmungen. Synästhesie begleitet darüber hinaus die Inszenierung eines poetischen Angelpunkts der oft konzentrisch in einem kompakten Gedanken zusammenlaufenden Texte und bündelt so als Syntheseelement arbiträre Segmente einer reduzierten Handlung.

1.9 Synästhesie und ästhetische Wahrnehmung

Wie in den vorhergehenden Kapiteln deutlich wurde, sind Gazdanovs Texte von zahlreichen Synästhesien durchwoben, die Verbindungen zwischen konkreten Sinneseindrücken und Gefühlen herstellen. Mitunter ergeben sich daraus Symbolbedeutungen für abstrakte Konzepte wie den Tod, die erfüllte Liebe oder das Kunsterleben. Der Autor stellt Synästhesie nicht systematisch in den Vordergrund und formuliert dafür keine expliziten Normen, wie es etwa einige Symbolisten taten. In Form von ungewöhnlichen Verknüpfungen zwischen arbiträren Eindrücken ist sie jedoch sehr präsent, denn die Struktur von Gazdanovs Texten beruht vorwiegend auf assoziativen Prinzipien, und die häufig unverbundenen Handlungsstränge laufen in emotionalen Brennpunkten zusammen.

Bezogen auf Gazdanovs Poetik im Allgemeinen, zeigen sich fließende Übergänge insbesondere zwischen Geruchs- und Geschmackseindrücken, was auf den biologischen Zusammenhang zwischen diesen Sinnen und möglicherweise auch auf einen Einfluss Prousts zurückzuführen ist. Auf ähnliche Weise greifen auch andere kontextspezifisch zusammenwirkende Sinneseindrücke ineinander. In der Erzählung *Železnyj Lord* (1934) wird dies in der Schilderung der Rosen auf dem

Pariser *Marché aux Fleurs* deutlich, deren intensive Wahrnehmung zunächst visuell erfolgt, bevor schließlich ihr starker Geruch ins Zentrum rückt.

И в тот день, когда я проходил мимо *Marché aux Fleurs*, мне бросились в глаза бесчисленные розы, расставленные на земле. [...] И я подумал, что уже видел однажды очень много роз; и все то, что предшествовало их появлению, вдруг сразу возникло в моей памяти – так же свежо и сильно, как этот запах цветов. (II/392f.)

Die olfaktorische Wahrnehmung löst hier im Sinne des Proust-Effekts eine unwillkürliche Erinnerung an Vergangenes aus und integriert frühere Ereignisse in diffusen Assoziationen in die aktuelle Situation auf dem Markt. Deutlich wird dies auch am Ende des Textes, wo der Protagonist sich noch immer in derselben Situation befindet, sodass sich die Rahmenhandlung auf das Erleben weniger Augenblicke beschränkt.

И розы на Halles со сверкающими каплями воды на лепестках, – в липком и отвратительном парижском тумане, пропитанном легким и печальным запахом гнили. (II/412)

Die Analogie zwischen Anfangs- und Schlusskonstellation sowie zwischen Rahmen- und Binnenhandlung basiert vorwiegend auf dem visuellen Eindruck der Rosen, die in der erinnerten Binnenhandlung den aufgebahnten Leichnam eines Nachbarn bedecken. Die spontan erinnerten Eindrücke gleichen hier blitzlichtartigen Überblendungen mit dem Anblick der Rosen auf dem Markt.

[Я] увидел тело Василия Николаевича в гробу, все с ног до головы покрытое громадными розами – совсем как те, что стояли на парижском асфальте Halles [...]. Елена Власьевна не говорила ничего и не плакала, – и потом уже через несколько месяцев после смерти своего мужа, она стала совсем иной – без сцен, без истерик, без катастроф – и оказалась милой и неглупой женщиной, сделавшейся еще красивее, точно расцветшей вновь, через столько лет тяжелой жизни. (II/406)

Das synästhetisch-assoziative Konstrukt um die Rosen in *Les Halles* umfasst neben den Sargrosen auch andere symptomatisch damit in Verbindung stehende Erinnerungen – dass nämlich die Nachbarin bereits kurz nach dem Tod ihres Mannes ‚aufblüht‘ und sich an der Seite eines neuen Partners sogleich frischer und jünger fühlt. Anhand der Farbe liegt zudem eine Assoziation zwischen den Rosen und den gelben Augen des verstorbenen Hundes sowie den vor Trauer und Entsetzen darüber geröteten Augen der Nachbarin vor, die farblich – wie aus dem übernächsten Zitat hervorgeht – ebenfalls dem Blumenmarkt entsprechen.

[...] Василий Николаевич и Елена Власьевна нашли его неподвижное тело с желтыми стеклянными глазами. Железный Лорд был мертв. (II/397)

Однажды рано утром она пришла к нам; [...] глаза были красные [...]. Она подняла к потолку красные глаза и сказала почти беззвучно: – Ничего. Он умер. – Кто? – Лорд. (II/396)

Ein komplexes Gefüge zeigt sich auch auf olfaktorischer Ebene, wo im ersten Zitat neben dem Anblick auch von ‚frischem, starkem Blumenduft‘ die Rede ist, während dieselben Rosen am Textende nur noch visuell repräsentiert sind und olfaktorisch im ‚leichten und traurigen Fäulnisgeruch‘ des abstoßenden Ambientes gleichsam untergehen. Bevor die Rosen am Beginn der Erzählung Erwähnung finden, prägt ein breites Spektrum von Gerüchen und anderen Sinneswahrnehmungen die Szenerie, darunter auch jener von ‚verfaulendem Kraut‘.

Я проходил однажды ранним зимним утром мимо парижских Halles – в один из дней, когда бывает базар цветов. Мокрый и грязный асфальт был покрыт ровными квадратами белого, красного и желтого цветов, от которых отделялись разные запахи, смешивавшиеся с особенным вкусом сырого парижского утра. Я только что вышел из невидимого облака того кислого и дурного воздуха, который характерен для Halles, – смесь гниющей капусты с терпким и точно прилипающим к лицу запахом сырого мяса; промокших овощей [...]. (II/392)

Durch den Anblick und den Geruch der Rosen dringt die Erinnerung an den aufgebahrten Leichnam in das Bewusstsein des Protagonisten. Die diffuse Pluralität vorwiegend unangenehmer Wahrnehmungen am Beginn des Textes scheint die damit verbundene traurige Stimmung bereits vorzubereiten. Schmutz und Asphalt, saure Luft, Fäulnis- und Fleischgeruch, Kälte, die Assoziation dieses Stadtteils mit billiger Prostitution sowie eine Reihe weiterer, vorwiegend unangenehmer Eindrücke grundieren die momenthaften Erinnerungen an Begebenheiten aus dem problematischen Leben dieser früheren Nachbarn des Ich-Erzählers. Symptomatische Phänomene, die die Stimmung indirekt aufzugreifen scheinen, stehen im Vordergrund, während die ereignishaften Passagen die Handlung der Erzählung nur marginal zu tangieren scheinen. Letztere werden stets nur angedeutet, liegen jedoch zahlreich vor – neben alltäglichen außerehelichen Vergnügungen stellt die enge, geradezu symbiotische Bindung des Nachbarn an seinen Hund ein auffälliges Moment dar, während außerdem Gerüchte über das Familienleben auf einen Subtext zu verweisen scheinen, der sogar die Zurückhaltung dieses Mannes suspekt anmuten lässt.

У них была дочь, барышня лет девятнадцати, и о семейной жизни Василия Николаевича ходили разные неправдоподобные слухи [...]. Он был очень сдержан, всегда вежлив со своей женой, женщиной чувствительной и необыкновенно вздорной, которой вообще спокойствие было совершенно чуждо – так же несвойственно, как несвойственно зрение слепому. (II/395f.)

Auch die Binnenhandlung ist durch zahlreiche synästhetische Wahrnehmungen strukturiert. Einige davon verweisen – vorwiegend akustisch – auf die psychische Zerrüttung der Nachbarin.

У нее был прекрасный голос, но она злоупотребляла богатством его интонаций, и в одном обыкновенном разговоре ее непременно слышался и высокий и жалобный тон, и трагический полусшепот со свистящими и шипящими

,'с' и 'ш', и даже нечто, отдаленно напоминающее басовые ноты, но как-то особенно минорно звучащие, вроде заглушенных звуков забывшего вовремя остановиться церковного органа. (II/396)

Übertriebene Intonation, vereinzelte Töne sowie die Dominanz von Zischlauten erinnern neben der dadurch ausgedrückten Befindlichkeit an jene Geräusche quietschender Autoreifen und einer vorbeifahrenden Straßenbahn, die die Klangkulisse von *Les Halles* bilden. (vgl. II/392) Auch für den Vergleich ihrer Stimme mit Molltönen einer Kirchenorgel liegt am Beginn der Binnenhandlung ein Äquivalent vor, denn bevor die Sprache auf die Nachbarn kommt, werden beiläufig die Klavierübungen der fünfjährigen Schwester des Protagonisten erwähnt (vgl. II/393), deren ungelenkes Spiel die Schilderung der emotionalen Ausbrüche der Nachbarin ankündigt, die von ihrem Mann primär als sinnentleertes akustisches Phänomen wahrgenommen werden. Der Ich-Erzähler greift diese Deutung auf, indem er die hilflosen Beruhigungsversuche des Mannes mit den schüchternen Klängen einer Geige vergleicht, die in einem riesigen Blasorchester untergehen.

Самое ничтожное событие вызывало в ней целую бурю чувств, тотчас же принимавшую характер чисто звукового феномена – как говорил ее муж. Она кричала, кусала себе руки, глаза ее наливались кровью, – итак странно и беспомощно звучал сдержанный голос ее мужа рядом с ней – точно робкие звуки скрипки в гигантском духовом оркестре, – что особенно оттеняло его печальность и безнадежность. – Ну, моя дорогая, не надо, успокойся... (II/396)

Gleichzeitig wird so auch auf der lautlichen Ebene eine Verbindung zur Rahmenhandlung hergestellt, wo die Geräusche des Pariser Straßenverkehrs in synästhetischer Verbindung symbolische Bedeutung für das stets nur angedeutete disharmonische Verhältnis zwischen den Nachbarn erhalten. Während die beschriebenen Aspekte hauptsächlich auf ein inneres Trauma der Nachbarin verweisen, rückt die Lautebene die Beziehung zwischen den Figuren ins Zentrum.

Auch der Nachbar leidet an einer Psychose, die sich in seiner besonderen Beziehung zu Zahlen manifestiert.

– [...] Вы можете сложить эти цифры? [...] 11 / 124 / 335 / 14 015 / 29 / 7 / 3572 / 0 / 10 002 / 789 / 987 [...] – Получается 29 871. [...] – А у меня вышло 17 690. [...] Я подсчитывал это одиннадцать раз, и каждый раз результат получался другой, все было разное. [...] В сущности, разве можно было в этом заблудиться? (II/403f.)

Kurz nachdem er nicht mehr in der Lage ist, die Beispiele im Rechenbuch seiner Tochter zu lösen, nimmt er sich das Leben. Auch diese Anomalie der Wahrnehmung, in der ihn dieselbe Addition auf unerklärliche Weise stets zu unterschiedlichen Ergebnissen führt, ist mit einer tiefenpsychologischen Botschaft verbunden.

За несколько месяцев до своего окончательного решения, раскрыв случайно почему-то попавшийся ему на глаза задачник [...] своей дочери, [...] Василий Николаевич начал перечитывать задачи. [...] Ничего не получалось, ответы

выходили в дробных числах, в то время как по условиям задачи это никак не должно было произойти. [...] В последнюю минуту он пришел к моей матери [...] с отчаянной надеждой, что, может быть, он ошибается, что, может быть, это вздорное пятизначное число под рядом цифр, которое явно не могло выражать их суммы – это он видел, просматривая в отдельности каждое слагаемое, – что это число вдруг, в силу сумасшедшего счастья, действительно есть то, что нужно, – и тогда ясно, что он страшно ошибается и что, может быть, не надо умирать. (III/411)

Ähnlich komplex sind die synästhetischen Verkettungen zwischen unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen, Gefühlen und den diesen zugeschriebenen Bedeutungen in der Erzählung *Gavajskie gitary* (1930). Im Zentrum steht hier die Trauer des Protagonisten um seine nach schwerer Krankheit verstorbene Schwester. Diese Empfindung erhält als akustisches Äquivalent jenes geheimnisvolle titelgebende Musikstück, dessen ‚weinerliche Melodie‘ die Grundstimmung des Textes prägt. Das erste Mal vernimmt es der Protagonist einige Wochen vor dem Tod der Schwester im Halbschlaf. Obwohl die ihm unbekanntere Musik als ‚vibrierende Klänge‘ für ihn selbst gleichsam physisch greifbar wird, kann er am Morgen danach nicht entscheiden, ob er sie nur geträumt oder tatsächlich gehört hat. Ungeachtet dessen lässt ihn die Erinnerung an diese Wahrnehmung tagelang nicht los und reichert sich in der Folge mit visuellen Eindrücken an, wie zum Beispiel einem durch das Zimmer schreitenden Flamingo. Als der Protagonist in den Wochen darauf seine todkranke Schwester pflegt, gerät diese Episode in den Hintergrund. Doch am Tag der Beerdigung hört er dasselbe Stück völlig unvermittelt wieder.

Опять это плачущее волнение металлического трепета в воздухе охватило меня [...] (I/637)

Auf diese Weise verbindet sich die Melodie untrennbar mit dem Tod der Schwester und ruft in der Erinnerung auch weitere mit der Beerdigung verbundene Eindrücke auf, wie den ungewöhnlichen Geschmack von Fleisch und die wegen zu kleiner Schuhe schmerzenden Füße. (vgl. Kap. V.1.6)

Insbesondere im Bereich der Klänge liegen systematische Synästhesien mit den Stimmungslagen der Figuren vor. Wie die Analyse von *Železnyj Lord* zeigte, sind laute Geräusche und Klänge häufig symptomatisch für deren inneren Aufruhr. Ein Spezifikum bilden dabei hohe, pfeifende Töne, die darauf hindeuten, dass über alle Schaffensperioden des Autors hinweg einige Figuren an Tinnitus leiden. Zu diesen zählen auch die Protagonisten von *Drakon* (1928), *Večer u Klér* (1929), *Fonari* (1931), *Isčeznovenie Rikardi* (1931) und *Pis'ma Ivanova* (1963), wo dieses Klingen in den Ohren, wie im folgenden Zitat aus *Niščij* (1962), zum Leitmotiv innerer Erschöpfungszustände und depressiver Stimmungen der betroffenen Figuren wird.

И вот теперь, пересекая Париж ночью и направляясь к своему ящику, он думал обо всем этом. Ему было трудно идти, в ушах звенело, болели ноги. В ясном, холодном воздухе зимней ночи фонари казались ему мутными световыми пятнами. Он сел на скамейку и сразу заснул. (III/578)

In vielen Fällen bildet Tinnitus als Symptom der Überforderung ein emotionales Zentrum der Texte. In logischer Abgrenzung zur synästhetischen Empfindung von Störgeräuschen als innere Unruhe löst Musik positive Gemütszustände aus. Die konkurrierende Wahrnehmung von Maurice Ravel's *Boléro* kann den Protagonisten von *Niščij* nicht aus dieser Gefühlslage befreien und bildet stattdessen ein Kontrastelement. Insgesamt bildet Lautstärke jedoch eine wichtige Komponente des Lebensgefühls von Gazdanov's Figuren, die sich ankündigende Katastrophen als inneres Verstummen erleben. (vgl. Kap. V.1.2) Das positive Erleben einer Reduktion von Eindrücken betrifft dagegen die Assoziation von Glücksgefühlen mit der visuellen Wahrnehmung von ‚Durchsichtigkeit‘. (vgl. Kap. V.2.4)

Da Tinnituserkrankungen durch Überbelastung ausgelöst werden können, hat die beschriebene Konstellation auch medizinische Hintergründe. Ebenfalls biologischen Grundlagen entsprechend, sind bei Gazdanov systematisch vorliegende fließende Übergänge zwischen sexueller Erregung und Angst zu verzeichnen, die auf den ähnlichen physiologischen Anzeichen dieser gewöhnlich kontextspezifisch komplementär verteilten Empfindungen gründen. Da seine Protagonisten in Situationen körperlicher Nähe jedoch meist eher Angst als Lust empfinden, sind diese Wahrnehmungen häufig nicht klar voneinander zu trennen. (vgl. Kap. V.2.7 und V.1.7)

Daneben erhält körperliche Hingabe noch weitere synästhetische Zuschreibungen, wenn sie etwa in der Erzählung *Ošibka* (1938) als Analogie zum Sterben erlebt wird.

[C]начала губы и гул во всем теле, потом медленные пальцы на ее груди и ногах и, наконец, последнее, невыразимо долгое движение и сверкающие капли пота на лице и на теле, и прикосновение твердой и горячей кожи, сознание, что она задыхается и что это, может быть, самая лучшая смерть. (II/532)

Des Öfteren löst außerdem die Rezeption von Kunstwerken starke Emotionen aus, wie in *Vozvrščenie Buddy* (1949) den Verlustschmerz und die Liebesgefühle des Protagonisten. Beide Emotionen greifen ineinander, denn der Roman handelt von seiner Sehnsucht nach der verlorenen Idealfigur Katrin. Erst im Gefängnis machen synästhetische Klangerinnerungen den Verlust erfahrbar. In einer gleichsam posthumen Traumwelt angesiedelt, geschieht dies im Rahmen der ersten Inhaftierung durch die Besinnung auf eine Arie aus *Carmen*, welche andeutet, dass das Erleben äußerer Unfreiheit in erster Linie die Bewusstwerdung einer inneren Unfreiheit bedeutet.

Один раз, чтобы как-нибудь прервать это каменное безмолвие, я начал свистать арию из ‚Кармен‘, но мой свист звучал так тускло и дико и был так явно не к месту, что я тотчас же прекратил его. Я успел много раз обдумать во всех подробностях то, что со мной случилось [...]. (III/168)

Im Zuge des zweiten Gefängnisaufenthalts erinnert sich der Protagonist schließlich anhand der Romanze *Oh, Danny-boy* an Katrin, die ihm dieses Lied beibrachte. Diese Rückbesinnung veranlasst ihn nach seiner Freilassung, die letztendlich erfolgreiche

Suche nach ihr aufzunehmen. Unfreiheit, Dunkelheit, schlechtes Essen und der durch die Verhöre erzeugte Druck repräsentieren die psychische Verfassung des Protagonisten und zwingen ihn gleichsam dazu, sich seine Gefühle für Katrin einzugestehen.

Das zweite zentrale System synästhetischer Verbindungen knüpft an dieses Moment der schmerzlichen Bewusstwerdung von Katrins Verlust an. Die beiden erwähnten Musikstücke sowie ein gemeinsam mit Katrin besuchtes klassisches Konzert und Michelangelos Fresko *Das letzte Gericht* in der Sixtinischen Kapelle verschmelzen dabei zu einem synästhetischen Ganzen, das beim Protagonisten ein bereits am Romanbeginn vorwegnehmend geschildertes Erleben der eigenen Auflösung im Tod bewirkt.

Я умер [...]. Я увидел себя в горах; мне нужно было, с той абсурдной и неперменной необходимостью [...] взобраться на высокую и почти отвесную скалу. (III/139)

Auf mehreren Ebenen greifen die Sinneinheiten ineinander, da etwa die Romanze von der ewigen Liebe und der Wiedervereinigung im Tod handelt und Michelangelos Fresko das ‚Ende der Zeiten‘ versinnbildlicht. Diese und weitere Assoziationslinien zwischen Musik, Malerei, Liebe und Tod verbinden den vom Tod des Protagonisten erzählenden Romanbeginn mit der von ihm am Ende angetretenen Reise zu Katrin zu einem Synkretismus, in dem die metaphysischen Ebenen von Leben und Tod im Kunsterleben ineinanderfließen.

In der ausführlichen Schilderung des tödlichen Absturzes am Romanbeginn finden sich zahlreiche Motive miteinander verwoben. Im vorhergehenden Zitat zeigt sich eine Analogie zu Camus' *Mythe de Sisyphe* (1942), dessen Protagonist die existenzialistische Arbitrarität des Seins im ergebnen Rollen des Steines überwindet. Bereits hier wird außerdem die Verschränkung mit der am Ende angetretenen Reise eingeleitet, denn es scheint dem Protagonisten, als würde ihn jemand erwarten.

Я вспомнил потом, что мне казалось, будто меня кто-то ждал наверху, чье-то нетерпеливое и жадное желание меня увидеть. Я поднялся наконец почти до самого верха [...], но вдруг твердый гранит сломался под моими пальцами, и тогда с невероятной стремительностью я стал падать вниз [...]. (III/139f.)

Das Summen einer Hummel schafft eine Beziehung zu jenen Episoden um den Verlust Katrins, deren sich der Protagonist erst später im Gefängnis entsinnt und die zu diesem Zeitpunkt dem Bewusstsein nicht direkt zugänglich sind, latent jedoch den Grund für seinen inneren Aufruhr bilden. Auf diesen Klang folgt nämlich die ausführliche Schilderung einer komplexen Gefühlslage, die sich zusammensetzt aus körperlich wahrgenommener Einsamkeit und Grauen, seelischer Abstumpfung, Sehnsucht, Erschöpfung und Trauer. Ungleich stärker als alle bis dahin erlebten Gefühle weist diese Konstellation äußerster Emotionalität das Sterben als synästhetisch mit Kunst-, Musik- und Gefühlen verbundenes Zentrum aus, das die assoziativen Stränge des Romans zu einer Gesamtheit vereint.

Потом я услышал густое жужжание шмеля, то понижающееся, то повышающееся, не лишенное, впрочем, некоторой назойливой мелодичности и чем-то похожее на смутное звуковое воспоминание [...]. Он меньше всего поддавался описанию; в нем преобладало сознание того, что это последние минуты моей жизни, [...] что я один [...]. Я никогда не думал, что эти чувства – одиночество и ужас – можно испытывать не только душевно, но буквально всей поверхностью тела. И хотя я был еще жив и на моей коже не было ни одной царапины, я проходил с необыкновенной быстротой, которую ничто не могло ни остановить, ни даже замедлить, через душевную агонию, через ледяное томление и непобедимую тоску. И только в самую последнюю секунду или часть секунды я ощутил нечто вроде кошунственно-приятного изнеможения, странным образом неотделимого от томления и тоски. И мне казалось, что если бы я мог соединить в одно целое все чувства, которые я испытал за свою жизнь, то сила этих чувств, вместе взятых, была бы ничтожна по сравнению с тем, что я испытал в эти несколько минут. (III/140f.)

Ausgehend von jener späteren Episode im Gefängnis enthält der Roman zahlreiche Verweise auf diese konkreten Referenzen aus Musik und bildender Kunst – auf das mit Katrin besuchte Konzert und Michelangelos Fresko – um die daran gekoppelten früheren Gefühle für Katrin zu vergegenwärtigen. So schnappt der Protagonist auf der Straße zufällig eine Melodie auf, deren Titel ‚Erinnerung‘ ebenfalls auf eine solche unvermittelte Konfrontation mit unbewussten Gedächtnisinhalten verweist.

Я шел по одной из маленьких и тихих улиц [...]. В первом этаже дома, мимо которого я проходил, вдруг отворилось на очень короткое время окно и в холодном воздухе прозвучала музыкальная фраза, – там кто-то играл на пианино, – заставившая меня остановиться на месте. Я сразу узнал эту мелодию: она называлась ‚Воспоминание‘, и я слышал ее впервые несколько лет тому назад на концерте Крейсlera. (III/275)

Die Komplexität der durch ästhetische Wahrnehmung hervorgerufenen Assoziationen zeigt sich besonders in der späteren Erinnerung an Michelangelos *Das Jüngste Gericht*, das der Protagonist mit dem Tod des Künstlers und dessen verspätetem letzten Brief in Verbindung bringt. Das Kunstwerk synthetisiert posthum Leben, Schaffen, Wahrnehmung und Emotionen des Künstlers. Diese Verbindung bildet wiederum eine Entsprechung zur gegenwärtigen Situation des Protagonisten, der ebenfalls verspätet an Katrin schreiben wird, nach der Wiedererlangung seiner Erinnerung und seiner Gefühle mithilfe der Kunst. Die mit den Gedanken an den Tod des Künstlers überblendete ästhetische Wahrnehmung des Bildes schafft die Analogie zur Vision des eigenen Todes und begründet so den überzeitlichen Blick des Protagonisten auf sein Leben. Die Episode konkurriert mit der Beschreibung seines Todes am Romanbeginn, weil beide den Anspruch erheben, die metaphysisch höhere Ebene zu konstituieren, was zu einem Paradoxon führt; dieses wird dadurch verstärkt, dass in beiden Fällen ähnliche Sinneswahrnehmungen und Emotionen

vorherrschen. (vgl. Kap. VI.2.4) Sowohl die einleitende Passage über das Sterben als auch die unterschiedlich motivierten Momente ästhetischer Wahrnehmung rücken die Gefühle des Protagonisten – Reue, Sehnsucht und verspätet eingestandene Liebe – ins Zentrum, deren Bewusstwerdung den eigentlichen Fokus des Romans bildet.

Я закрыл глаза, и передо мной возник ‚Страшный суд‘ Микеланджело, и одновременно с этим я почему-то вспомнил его последнее письмо, в котором он говорит, что не может больше писать. Я вспомнил эти строки и ощутил холод в спине: эта рука, которая не могла писать, высекала из мрамора Давида и Моисея – и вот гений его растворился в том же самом небытии, из которого он возник; и каждое его произведение – это была кажущаяся победа над смертью и над временем. Для того чтобы эти понятия – время и смерть – появились передо мной во всей их непоправимости, нужно было проделать долгий путь медленного углубления, нужно было победить звуковую неубедительность этой последовательности букв ‚р‘, ‚е‘, ‚м‘, и только тогда проявлялась эта бесконечная перспектива моего собственного умирания. Строки письма Микеланджело звучали в моих ушах, я отчетливо видел печатную страницу, дату ‚Рим, 28 декабря 1563 года‘ [...] ‚Я получил в последнее время много писем от тебя и не ответил. Если я так поступил, то это оттого, что моя рука мне больше не повинуется‘. Через два месяца после этого, в феврале 1564 года, он умер. (III/184)

In jener zuvor zitierten Todeserfahrung des Protagonisten enden die starken Emotionen mit dem Eintreten des Todes und bereits während der letzten Momente des Absturzes reduziert sich das Bewusstsein auf reine Sinnes- und Körperwahrnehmungen.

Но это была моя последняя мысль: ветка треснула и сломалась, и вокруг меня завертелись с невыносимой быстротой, как в огромном кольце, скалы, кусты и уступы, и наконец, через бесконечно долгое время, во влажном воздухе, на камнях над рекой раздался тяжелый хруст моего рухнувшего тела. В течение еще одной секунды перед моими глазами стояло неудержимо исчезающее зрительное изображение отвесной скалы и горной реки, потом оно пропало и не осталось ничего. (III/141)

Dass die Dauer des Sturzes als unendlich lang empfunden wird, weist diesen als synthetisierenden Aspekt aus, dem die gesamte folgende Romanhandlung gleichsam im Zeitraffer eingeschrieben ist. Die Schilderung des Erwachens nach dem tödlichen Sturz illustriert, wie sich diese posthume Erzählperspektive dadurch konstituiert, dass im Tod die Koordinaten des Lebens zusammenlaufen – Daten, Ereignisse, Sinneswahrnehmungen und Gefühle.

И вот, вернувшись из небытия, я вновь почувствовал себя в том мире, где я до сих пор вел такое условное существование, не потому, чтобы этот мир вдруг внезапно изменился, а оттого, что я не знал, что же именно, в нестройном и случайном хаосе воспоминаний, беспричинных тревог, противоречивых ощущений, запахов, чувств и видений, определяет очертания моего собственного

бытия, что принадлежит мне и что другим и в чем призрачный смысл того меняющегося соединения разных элементов, нелепая совокупность которых теоретически составляла меня, дав мне имя, фамилию, национальность, год и место рождения и мою биографию, то есть долгую смену провалов, катастроф и превращений. (III/141f.)

Sowohl in *Železnyj Lord* als auch in *Vozvraščenie Buddy* bildet der Tod ein Schlüsselmoment des synästhetisch motivierten Handlungsgeflechts. Das in Auflösung begriffene Individuum wird jeweils anhand ausgewählter Primäreindrücke und Gefühle dargestellt, anhand derer Kernelemente seines Lebens zusammenfließen.

Dass in Gazdanovs Poetik gerade der Tod solche synästhetischen Handlungssysteme generiert, erklärt sich durch Nikolajs Feststellung in *Večer u Klér* (1929), dieser löse seine stärkste emotionale Erfahrung aus, eine Mischung aus Angst, Trauer und Liebe. (vgl. Kap. V.2.3) Die synästhetischen Systeme sinnlicher, emotionaler und ästhetischer Erfahrungen im Umfeld des Todes bieten den Protagonisten späterer Texte einen Ansatzpunkt zur Verarbeitung ihrer Verlusterfahrungen und für die Erarbeitung ihrer emotionalen Identität.

Diese zweite Funktion des Todes als Ausgangspunkt der Emotionen wird in Gazdanovs späteren Texten zunehmend durch die Kunsterfahrung ersetzt. Der Roman *Vozvraščenie Buddy* bildet diesbezüglich einen Wendepunkt, da hier ästhetische Erfahrung, Verlust und Tod einander als Auslöser von Emotionen überlagern – gleichzeitig tritt jedoch bereits hier die Kunst in den Vordergrund. In dem Künstlerroman *Évelina i ee druž'ja* (1968) schließlich verlagert Gazdanov das synästhetische Zentrum direkt auf die Kunst, indem er die Handlung aus der Musik eines Barpianisten entspringen lässt.

Я слушал эту музыку и думал, [...] что теперь наконец после многих месяцев напряженной работы я могу забыть о призраках [...]. И в этом исчезновении огромного и далекого города было нечто одновременно сладостное и печальное. Таков был скрытый смысл того, что играл пианист. [...] Я думал именно об этом, когда в прозрачно темном четырехугольнике распахнутой стеклянной двери показалась фигура Мервиля. (IV/138)

Dass sich gerade anhand der Musik synästhetisch motivierte Synkretismen der Handlung herausbilden, ist insofern folgerichtig, als ihr in Gazdanovs Poetik das intensivste Gegenwartserleben zugeschrieben wird und die Protagonisten sie häufig als gefühlsauslösend beschreiben. (vgl. Kap. V.1.2)

Bereits das Frühwerk des Autors zeichnet sich durch detaillierte Situationsbeschreibungen aus, in denen Überlagerungen von Wahrnehmungen unterschiedlicher Sinne und Konstellationen des Proust-Effekts vorliegen – etwa wenn Nikolaj mit zehnjähriger Verspätung seine Idealfigur erreicht und der gesamte Roman *Večer u Klér* gleichsam aus lose aneinandergereihten Primäreindrücken entsteht. Transgressive Zuschreibungen, die zu Verbindungen zwischen Sinneseindrücken, Gefühlen, Ästhetik und abstrakten Vorstellungen führen, bilden sich in späteren Texten verstärkt heraus. Besonders die Auseinandersetzung mit dem Tod bildet in der

mittleren Schaffensperiode ein wichtiges Motiv synästhetischer Überblendungen mit Gefühlen von Liebe und Verlust sowie mit ästhetischer Erfahrung, insbesondere von Musik. Die zentrale Position von Tod und Musikrezeption, die häufig von Synästhesien begleitet werden, liegt in ihrer Funktion als Auslöser von Gefühlen bei Gazdanovs ansonsten emotional wenig empfänglichen Figuren begründet.

Im Unterschied zu Proust, Nabokov und anderen AutorInnen, die häufig mit synästhetischen Verfahren arbeiten, bleiben diesbezügliche Assoziationen bei Gazdanov meist im okkasionellen Bereich und lassen über sein gesamtes Werk hinweg nur wenige feste Zuordnungen erkennen. Eine weitere Besonderheit besteht darin, dass diese Systeme in seiner mittleren Schaffensperiode häufig psychosomatische Anzeichen von Realitätsverlust einschließen und daher nicht nur ein verstärktes Interesse an Wahrnehmungen bedeuten, sondern der Darstellung krankhafter tiefenpsychologischer Strukturen dienen. Momente der Erkenntnis oder der Auflösung in Tod, Liebe oder Kunsterfahrung lassen das Subjekt dagegen in eine gewisse Distanz zum chronologischen Handlungsverlauf treten. Auf der Basis assoziativer Verbindungen zwischen Körper und Geist sowie zwischen Leben, Selbstauflösung und Kunst entstehen häufig Synkretismen der Handlung.

2. Gefühle

Die folgenden Kapitel befassen sich mit für Gazdanovs Werk charakteristischen Gefühls-Motiven. Auffällig ist hier die starke Präsenz von Sehnsucht, welche die Protagonisten als Mischgefühl zwischen Trauer und Liebe erleben. Diese beiden Komponenten sind angesichts der äußerst relevanten Autismus-Thematik zudem jeweils für sich von Bedeutung, denn die im Umgang mit Gefühlen unsicheren Figuren versuchen ihre Liebesgefühle indirekt anhand von Trauer zu entwickeln; es handelt sich dabei um ihre stärkste emotionale Erfahrung. Die negativen Gefühle – Scham, Angst und Abneigung – sind in ihrer Ausprägung wenig differenziert; je nach Situation springt entweder ihr Fehlen oder aber eine Überreaktion der Figuren ins Auge.

2.1 Sehnsucht

In der Poetik der Gefühle erweist sich Sehnsucht als besonders zentral, da sie als struktureller Knotenpunkt komplexe Zeitstrukturen begründet, wenn etwa vergangene Erlebnisse Gazdanovs Helden lange in Erinnerung bleiben und sich in ihren Träumereien in Zukunftsprojektionen verwandeln. Semantisch prägt Sehnsucht die Antinomie zwischen starker Anziehung und Überforderung, die seine Protagonisten häufig gegenüber weiblichen Idealfiguren verspüren. Diese starke Empfindung wird zugleich zum Hauptantrieb ihrer Handlungen und aufgrund der Unerreichbarkeit der begehrten Idealfiguren bleibt sie anhaltend präsent und prägt so den Stimmungsaufbau des Gesamttextes.

Sehnsucht konstituiert das Sujet der Erzählung *Martyn Raskolinos* (1928), in der sich ein Prediger in eine Sängerin verliebt und einen solchen Fanatismus entwickelt, dass er sich ihr zuliebe sogar in betrügerische Machenschaften verwickeln lässt.

Он понимал, что эта французская певица для него всегда останется недостижимой, и в то же время чувствовал, что без нее он жить не может. Все, что до сих пор казалось ему неизбежным и необходимым, как воздух и вода, все его прежние мысли, привычки и желания – все это вдруг потеряло свое значение. [...] Каждую неделю Расколинос переезжал вслед за певицей в другой кинематограф – до тех пор, пока она не исчезла совсем и он не мог ее найти. Он пробродил по городу несколько часов подряд, ища ее портрет на афишах, потом, усталый и убитый, вернулся домой и лег на кровать, отогнув со слезами на глазах простыню, чтоб не запачкалась [...]. (I/610f.)

Die sich ins Absurde steigende Manie treibt den Protagonisten bis zur Tötung einer Katze und weiter zum Selbstmordversuch. In den meisten Texten zeichnet Gazdanov Sehnsucht weniger expressiv, die hier besonders drastisch illustrierte Divergenz zwischen Ist- und Sollzustand ist dem Konzept jedoch stets eingeschrieben, wobei die Gewichtung der beiden Zustände unterschiedliche Verhältnisse annimmt. Der zeitgleich mit dieser Erzählung entstandene Sehnsuchtsroman *Večer u Klër* illustriert dies in einer subtilen Auslotung der Ereignisse zwischen Traum und Realität. (vgl. Kap. VI.2.4)

И я стал мечтать, как я встречу Клэр в Париже, где она родилась и куда она, несомненно, вернется. Я увидел Францию, страну Клэр [...]. Она всегда существовала во мне; я часто воображал там Клэр и себя [...] и уже на пароходе я стал вести иное существование, в котором все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр, во Франции [...]. Тысячи воображаемых положений и разговоров роились у меня в голове, обрываясь и сменяясь другими; но самой прекрасной мыслью была та, что Клэр, от которой я ушел зимней ночью [...] будет принадлежать мне. И опять недостижимое ее тело, еще более невозможное, чем всегда, являлось передо мной на корме парохода [...] и звук [...] колокола соединял [...] огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбивающимся, с прекрасным сном о Клэр. (I/160–162)

Die Textstelle verdeutlicht, dass die zentrale Adressatin der Sehnsucht in diesem Roman nicht nur die große Liebe verkörpert, sondern auch als Allegorie der Heimat fungiert. Klër steht für Paris, die zukünftige Heimat des Protagonisten, und verbindet diese mit seiner früheren Heimat Russland, dem Ort ihrer bisherigen Bekanntschaft. Die Sehnsucht nach Klër überbrückt die migrationsbedingte räumliche Zäsur und begründet eine identitätsstiftende Kontinuität zwischen Vergangenheit und Zukunft. Darüber hinaus zeigt diese Sequenz die enge Beziehung zwischen Sehnsucht und visueller Wahrnehmung, die sich aus den Kernelementen Erinnerung und Träumerei speist.

Nicht nur zu Beginn und am Ende bindet die Sehnsucht des Protagonisten die Handlung an die Träumereien, sondern über den gesamten Roman hinweg. Bereits zur Zeit ihrer Jugend wird Klër zur Projektionsfläche für Nikolajs Fantasien und ist als ständiger Inhalt seiner Tagträume präsenter als in Form tatsächlicher Begegnungen.

Я следил за их неторопливым полетом и думал о Клэр; и странная надежда встретить ее здесь вдруг начинала мне казаться возможной, хотя не было никакого сомнения в том, что Клэр не могла сюда прийти. Но так как я готовился только к встрече с ней и забывал обо всем остальном [...]. Все эти четыре месяца я думал только о Клэр. Я все видел перед собой ее невысокую фигуру, ее взгляд, ее ноги в черных чулках. Я представлял себе диалог, который произойдет между нами; я слышал смех Клэр, я видел ее во сне. И, медленно скользя на лыжах, я с бессознательным вниманием смотрел на снег, точно искал ее следы. (I/92)

Der Tagtraum weist Klër als Allegorie der Sehnsucht aus, die den Protagonisten auf seiner Suche nach allem Entfernten und Ersehnten begleitet. Neben Russland gilt die Sehnsucht auch dem bereits in der Kindheit des Protagonisten verstorbenen Vater, wobei sowohl am Beginn als auch am Ende des Romans die sehnsüchtigen Gedanken an Klër mit jenen an den Vater verschmelzen. Das folgende Zitat entstammt demselben Textzusammenhang wie das sehnsüchtige Erträumen Klërs an Deck des von Feodossija abfahrenden Dampfers. Es handelt von der allabendlich gemeinsam mit dem Vater weitergesponnenen Fantasie von einer Weltumsegelung, die nun ebenfalls zum Symbol für die Stationen von Nikolajs Emigration aus Russland wird. Diese Überblendung von Kindheitstraum und Emigrationserfahrung scheint auch in zahlreichen weiteren Texten Gazdanovs den dort so wichtigen Topos der Reise entscheidend zu prägen und ihm diese synthetische Position zwischen Konservierung der Identität und der zukunftsorientierten Suche nach ihr zu verleihen.

Много позже мне пришлось слышать музыку этих островов, протяжную и вибрирующую, как звук задрожавшей пилы, который я запомнил еще с того времени, когда мне было всего три года; и тогда в приливе внезапного счастья я ощутил бесконечно сложное и сладостное чувство, отразившее в себе Индийский океан; [...] и Индийский океан, как в детстве в рассказах отца, раскрывал передо мной неизведанную жизнь, поднимающуюся над горячим песком и проносящуюся, как ветер, над пальмами. (vgl. I/161)

Das Motiv der unerreichbaren Idealfigur stellt ein für die Poetik des Autors sehr wesentliches Element dar, das sich bereits in Vorstudien zur berühmten Klër herausbildet. Entsprechend steht die Erzählung *Tovarišč Brak* (1927) unter dem Motto der Sehnsucht, die in diesem Text – anders als im späteren Roman – primär der idealisierten weiblichen Hauptfigur gilt.

Но, как вино – печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Пушкин (I/560)

Die Sehnsucht nach Tat'jana unterscheidet sich von der späteren nach Klér darin, dass sich der Held im ersten Fall selbst in seinen Träumereien keine physische Annäherung wünscht. In der durch diesen frühen Text präsentierten Ausgangsform zeigt sich eine untrennbare Verbindung der Sehnsucht zum Konzept romantischer Liebe. Anhand der schizophrenen Persönlichkeiten des Protagonisten kommt zudem die ihm zugeschriebene Zwiespältigkeit noch deutlicher zum Ausdruck, denn der Ich-Erzähler erklärt einleitend, er sei sich selbst nicht darüber im Klaren, in welchem Verhältnis er zu Tat'jana stehe. Anhand der Schilderungen seiner Persönlichkeiten Vila und General Sojkin lässt sich erkennen, dass dieses eindeutig von Sehnsucht geprägt ist.

Я бы не сумел вполне точно определить причины, связавшие наше существование с жизнью Татьяны Брак. [...] Он [Вила] говорил, что [...] мы любили в Татьяне Брак ее необыкновенную законченность, ее твердость и определенность, непостижимым образом сочетавшиеся с женственностью и нежностью. [...] Я знаю, однако, что генерал Сойкин любил Татьяну какой-то необыкновенной, деликатной любовью – и знаю также, что Татьяна Брак никогда этого не подозревала. Любовь генерала не была похожа на обычные романы развязных молодых людей: мысль о возможности обладания Татьяной, наверное, привела бы его в ужас. [...] И наконец: не была ли Татьяна Брак самой блистательной героиней нашей фантазии? [...] Но только потом мы попытались объяснить нашу любовь к Татьяне Брак: в прежние, лучшие времена мы не могли думать об этом. И в тот момент, о котором я пишу, нас занимала одна мысль – как избавить Татьяну от коммерсанта Сергеева. (I/561f.) (I/561f.)

Als Kernideen des Konzepts ‚Sehnsucht‘ erkennt Vilas analytischer Blick die Anziehungskraft von Tat'janas vollendeter Schönheit und ihrer zarten weiblichen Charakterzüge, während der romantische Sojkin sich in distanzierter Bewunderung als ihr Beschützer sieht und heimlich tiefe Gefühle für sie empfindet. Sowohl die Träumereien des Ich-Erzählers als auch seine Eifersucht auf einen Verehrer Tat'janas zeugen davon, dass sein Verhältnis zu ihr primär durch Sehnsucht geprägt ist. Das Epigraph aufgreifend, akzentuiert auch das Ende der Erzählung die Sehnsucht. Während Sojkins Trauer in lyrische Nachrufe fließt und Vila sich mit historischen Studien ablenkt, setzt der Ich-Erzähler seine Träumereien von Tat'jana fort.

Но вот, – кончаются героические циклы и утекает чрезвычайно много воды, – как говорит генерал, – и мы вновь видим себя в нашем нищенском благополучии. Генерал проводит время в лирических некрологах, Вила изучает историю парламентаризма. И я вижу встающий из рухнувшего хлама календарей – черный силуэт товарища Брак, проходящий в пустынных улицах. (I/578)

Sehnsüchtige Schwärmereien aus der Ferne finden sich motivisch auch in mehreren anderen frühen Erzählungen, etwa in *Špion* (1927) und *Obščestvo vos'merki pik* (1927), wieder. Als ungebrochene Fantasie bewahren die Protagonisten dieser Texte ihre große, heimliche Liebe zu einer nie erreichten weiblichen Idealfigur.

Die spätere Entwicklung von Gazdanovs Poetik zeichnet sich durch Umdeutungen dieses Topos aus. In der Erzählung *Isčeznovenie Rikardi* (1931) vollzieht sich diese Entwicklung anhand einer Nebenfigur, eines Arztes für seltene Krankheiten, der seine große Liebe Gil'da an einen Bekannten aus der Jugend, den Titelhelden, verloren hat. Obwohl er diesen Verlust über die Jahre hinweg nicht verschmerzen konnte, erklärt er sich dennoch bereit, dem lebensbedrohlich erkrankten Rikard zu helfen. (vgl. Kap. V.1.6) Das Konzept der Sehnsucht vermischt sich hier mit der Bitterkeit eines nicht verschmerzten Verlusts, der durch Träumereien nicht kompensiert werden kann. Zugleich wird der Sehnsucht durch die stoische Lebenshaltung einer Figur entgegengewirkt, die ihren Sinn nicht in der persönlichen Erfüllung sucht, auf Rache verzichtet und sich in Vergebung übt – wohingegen frühere Protagonisten, in *Tovarišč Brak* etwa, zumindest anfangs versuchen, gegen die ihnen widerfahrene Ungerechtigkeit aufzubegehren.

Auch die Erzählungen *Sčast'e* (1932) und *Ošibka* (1938) greifen das durch den Verlust der großen Liebe relativierte Sehnsuchtsmotiv auf, wobei die erste mit einem den Schmerz sublimierenden und in der Vergangenheit lebenden Protagonisten das ursprüngliche Motiv zurückholt (vgl. Kap. VI.2.4), während die zweite sich in pessimistischem Ton auf Verlusterfahrung und ungelebte Glücksmomente konzentriert (vgl. Kap. V.2.4). In allen drei Varianten verliert die Sehnsucht ihre Position als Hauptmotiv des Textes. Auch werden Fantasie und Erinnerung als durch sie motivierte Basiskonzepte relativiert, da sie nur den Schmerz zu lindern, nicht jedoch den seelischen Grundkonflikt der Helden zu lösen vermögen.

Wieder andere Versuche zeigen hingegen, dass auch die Verwirklichung der ersehnten Liebe die Helden nicht zur Erfüllung führt – davon handelt z.B. der Roman *Polet* (1939). Das Konzept der Sehnsucht ist für Gazdanovs Helden mit ähnlich chronotopischer Funktion belegt wie jenes der Reise. (vgl. Kap. VI.2.3) Ohne die Bewegung gibt es keine Handlung und ohne die Sehnsucht fehlt für diese der Antrieb. Dieser Zusammenhang ist motivisch zu verstehen und die durch ihn konstruierte Kausalität einer Handlungsmotivation durch Sehnsucht wird vielfach gezielt dadurch aufgelöst, dass das angestrebte Ziel nicht erreichbar ist. Geschah dies im Ursprungskonzept durch Fantasien einer in die Zukunft projizierten Vereinigung, so konzentrieren sich die späteren Texte verstärkt auf die Erinnerung an Vergangenes und versuchen so, die Zeit anzuhalten. Zu diesen zählt die Erzählung *Chana* (1938), deren Titelheldin mit der Kindheit des Protagonisten assoziiert ist.

И тогда, в этом хоре, нас поразил самый сильный и чистый голос, – он до сих пор звенит в моей памяти, – это был голос Ханы. [...] Я не склонен был никогда, однако, придавать этому воспоминанию символического значения, которого оно не имело; но во мне оно было, как дома, в то время как все остальное было мне, в сущности, совершенно чуждо. (II/543–545)

Dass Chana, ihre klare Kinderstimme und andere mit ihr verbundene Erinnerungen für die verlorene Heimat stehen, verdeutlicht als zufällige Verbindungslinie auch der köstliche Geschmack der vom Helden in zeitlicher Nähe zu einem lange ersehnten Wiedersehen mit der Heldin in der Pariser Emigration erstandenen eingelegten

russischen Pilze. (vgl. II/561) Es ist nicht zuletzt dieser vertraute, doch lange nicht verspürte Geschmack, der wie Prousts Madeleine den Komplex aus Kindheitserinnerungen vergegenwärtigt. In der Hauptsache handelt der Text, ebenso wie zahlreiche andere, vom ewigen Warten auf eine unerreichbare Frau aus der Vergangenheit, denn das Zusammentreffen erweist sich nachträglich als psychotische Einbildung. Wie am Beginn der Erzählung befinden sich die Helden auf dem Bahnhof, es handelt sich um dieselbe Abschiedsszene, mit der sich der Kreis schließt.

– Ты не покинешь, ты останешься, – сказал я с воодушевлением. – И когда во мне будет достаточно сил, чтобы преодолеть твое действительное возвращение, твое действительное присутствие, я буду опять с тобой. Но только это будет в тысячу раз лучше. Она уехала через три дня. [...] – Я вернусь! – сказала она мне, когда поезд тронулся и я шел рядом с ее окном. [...] – Я напишу тебе – сказал я. – Я буду тебя ждать. (II/567)

Ebenso wie die kontinuierlichen Briefe, in denen Chana das Treffen stets aufschiebt (vgl. II/554), die Sehnsucht verstärken, intensiviert das wiederholte Verlustereignis den mit ihr verbundenen Schmerz. Die Konstanz des ständigen Beinahe-Erreichens lässt dieses Gefühl zum Angelpunkt der Erzählung werden.

Während das Bild der kindlichen Chana sowie ihrer erwachsenen Entsprechung gleichermaßen ungetrübt ist, blicken die Helden anderer Texte mit gemischten Gefühlen auf die Adressatin ihrer Sehnsucht. So ist die Idealisierung Natašas in *Šram* (1949) durch das Trauma der ersten sexuellen Erfahrung, das sie dem Protagonisten zugefügt hat, überschattet. Das hindert diesen jedoch nicht daran, unermesslich an ihrem Verlust zu leiden. An ihrem Beispiel wird die Dialektik der Sehnsucht von Gazdanovs Helden analysiert, die in Tagträume von einer weiblichen Figur verfallen, deren Individualität sie nicht erschließen, da sie nur eine Projektionsfläche für die Fantasien bildet. Als Auslöserin der Sehnsucht wird der Frauenfigur eine aktive Rolle zugeschrieben, wobei die Protagonisten ihre Beliebigkeit im Umgang mit Männern nicht durchschauen und daher langfristige Gefühle für sie entwickeln.

Она за свою жизнь была виновницей огромного количества ничем не оправданных иллюзий, [...] только не мешая никому думать о ней то, что ему хочется [...] и даже расставшись с ней, они сохраняли каким-то непонятным образом эти иллюзии. В ней было что-то, что пробуждало в этих людях, в сущности, лучшие их и самые длительные чувства [...]. Во всем этом была какая-то непреодолимая для меня вещь – так, как будто в ту ночь и я находился на этой вилле и так же не мог этого забыть, как человек, написавший письмо Наташе. Я думаю, что это было напрасное и неверное чувство, но я не мог его не испытывать. (III/485–487)

Die Identifikation mit den von Nataša leichtfertig geopfertem Liebhabern verdeutlicht indirekt die in Hass und Verachtung übergehende Verletzung des Ich-Erzählers.

Auch im Roman *Vozvraščenie Buddy* (1949) erkennt der Protagonist plötzlich seine lange unbewusst gebliebenen Gefühle für die frühere Geliebte Katrin, der er

in der Zwischenzeit nicht in idealisierenden Träumereien nachhing. Ganz im Gegenteil handelt es sich um eine verdrängte Erinnerung, die den Protagonisten erst im Zuge der Grenzerfahrung eines schuldlos verbüßten Gefängnisaufenthalts einholt.

Наступила, наконец, минута, когда я ясно понял невозможность отдалить от себя то, что так давно уже приближалось ко мне, то, о чем я раз навсегда запретил себе думать, потому что я не знал ничего более тягостного и печального. Это начиналось с трех строк, которые преследовали меня:

But come you back when all the flow'r's are dying,
If I am dead – as dead I well may be –
You'll come and find the place, where I am lying... (III/245)

And I shall hear though soft you tread above me,
And all my grave shall warmer, sweeter be,
For you shall bend and tell me that you love me
And I shall sleep in peace until you come to me. (III/292)

Die Erinnerung beginnt mit einer Passage aus einem Lied, das den Protagonisten mit Katrin verbindet. Mit dessen Rekonstruktion im letzten Romandrittel wird ihm die gemeinsame Vergangenheit Schritt für Schritt wieder zugänglich. Diese Rückbesinnung auf die frühere Geliebte veranlasst ihn, sich auf die Suche nach ihr zu machen.¹⁶⁶ Die von der Wiedervereinigung handelnden Zeilen kündigen erst kurz vor dem Eintreffen von Katrins Brief aus Australien die konkrete Aussicht auf eine gemeinsame Zukunft an, wobei dieser Brief zugleich das Motiv der physischen Un erreichbarkeit wiederholt, das im Lied der Tod und in der realen Lage der Helden die scheinbare finanzielle Unmöglichkeit einer Begegnung begründet.

„Почему там, в Париже, ты так долго не приходил ко мне? Я так ждала тебя. [...] Я не могу вернуться в Европу по материальным соображениям, и я знаю, что у тебя тоже нет денег на путешествие в Мельбурн. Но, может быть, мы все-таки еще увидимся, и мне кажется сейчас, что я готова ждать тебя всю мою жизнь. [...]“

Через несколько дней я уезжал в Австралию. И когда я смотрел с палубы на уходящие берега Франции, я подумал, [...] что это было только томительное ожидание этого далекого морского перехода, – ожидание, значение которого я не умел понять до последней минуты. (III/293f.)

Obgleich das Ende durch den Brief so eindeutig gezeichnet ist, hebt diese Schlusspassage den Text auf eine neue Ebene, indem sie die Romanhandlung als Gedankenstrom des Protagonisten während der Schiffsreise nach Melbourne erscheinen lässt. Deren Realitätswert ist wiederum durch die Sterbeszene am Romanbeginn

166 Das Motiv der Sehnsucht nach einer verlorenen Liebe ist u.a. auch in *Večer u Klér* und *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) mit sentimentalien Liedzitaten verknüpft, wobei die Reihenfolge der zitierten Passagen eine Klimax bildet.

relativiert, die ebenfalls die gesamte Handlung in sich zu bündeln scheint. Australien, wo den Helden die Begegnung mit Katrin erwartet, ist seit den frühen Texten ein bedeutender Sehnsuchtsort für Gazdanovs Protagonisten. Anhand des Motivs der dort lebenden schwarzen Schwäne ist er bereits mit Klërs Zimmer assoziiert. Stärker geografisch gedacht, erschließen sich diese Zusammenhänge in der Erzählung *Černye lebedi* (1928), wo sich die abstrakte Sehnsucht nach Australien als idealisiertes Symbol einer Flucht aus der sinnleeren Realität mit dem Todeswunsch des Protagonisten vereint.

– Есть что-нибудь на свете, что вы любите? [...] Он начал издалека и рассказал мне историю детства, [...] и он казался явно взволнованным, когда заговорил о лебедях, которых называл самыми прекрасными птицами в мире. – Знаете ли вы; – сказал он затем, – что в Австралии водятся черные лебеди? [...] Австралия была единственной иллюзией этого человека. Она соединила в себе все желания [...] и я увидел в своем воображении эту фантастическую картину, которую мог бы увидеть во сне: тысячи черных крыльев, закрывающих небо, и холодный и пустой вечер на безлюдном берегу, возле которого кипит и волнуется море. Я просидел с ним почти до утра [...]. – В сущности, я уезжаю в Австралию, – сказал он. (I/675f.)

Ob es sich nun um Menschen oder Orte handelt, Gazdanovs Helden konzentrieren ihre Sehnsucht auf eine zeitlose, unveränderliche Idee. Dies gilt auch für die kritischeren Auseinandersetzungen mit Sehnsucht in den erwähnten Erzählungen aus den dreißiger Jahren, wo die Protagonisten wider ihre Vernunft am Verlorenen festhalten. Dass jedoch die Zeit das sehnsüchtig Begehrte verändert, wird erst in der späten Erzählung *Sud'ba Salomei* (1959) zum Thema, wo der Ich-Erzähler, dessen Freund in lebenslanger Sehnsucht nach einer tot geglaubten ehemaligen Studienkollegin vergeht, diese Frau zufällig, in ärmlichen Verhältnissen und seelisch abgestumpft, in Italien auffindet.

– Он жив? – Жив. Он думает – так же, как думал я до вчерашнего дня, – что ты была убита. Он так же мало похож сейчас на того, каким был до войны, как ты не похожа на прежнюю Саломею. – Ты находишь, что я очень изменилась? Нет, внешне она изменилась меньше, чем можно было ожидать. Ее лицо отяжелело, над ротом появились морщины, но она была еще хороша. [...] Но все, что было раньше, перестало существовать. Разве ты не заметил, что того мира, который был до войны, больше не существует? [...] То, что я считал ее недостатком, это отсутствие воспоминаний, теперь спасало ее: если бы она помнила то, что было раньше, она не могла бы так жить. (III/523–526)

Obwohl die Helden von einer Reziprozität der Sehnsucht ausgehen und ein glückliches Zusammenfinden mit ihrer Idealfigur imaginieren, finden die Liebenden jeweils nur in der Fantasie eines Einzelnen zueinander. Auch Salomejas erster Gedanke bei ihrer Begegnung mit dem Ich-Erzähler ist jener an Andrej, für den sie demnach trotz früherer Zurückweisungen etwas zu empfinden scheint, obwohl sie

sich auch jetzt nicht entschließen kann, zu ihm zurückzukehren. In der vorliegenden Erzählung wird anhand der von der Vergangenheit gezeichneten Figuren nicht nur die Sinnhaftigkeit von langfristiger Sehnsucht hinterfragt. Eine Kernproblematik besteht auch in der Frage, ob sie wirklich langfristig beiderseitig empfunden wird, wenn Salomeja als Figur ohne Erinnerung und daher auch ohne Reue vorgestellt wird. Obgleich sie in diesem Text hinterfragt wird, nimmt auch hier der Held die Reziprozität an und schützt seine Sehnsucht damit vor der Sinnlosigkeit.

In *Èvelina i ee druž'ja* (1968) tritt eine ähnlich ambivalente Frauenfigur auf, anhand welcher der Autor dieses Konzept einseitiger Sehnsucht mit dem zuvor konstruierten Ideal versöhnt. Die weibliche Schönheit bleibt hier zwar unwiderruflich verloren, wird jedoch zugleich auf der Metaebene der Kunst wiedergefunden.

Сабина исчезла из моей жизни, и я был готов иногда проклинать свою память, сохранившую все, что было с ней связано. С тех пор прошли годы, я очень хорошо знал, что все это совершенно непоправимо и что, может быть, это не заслуживает сожаления. Но каждый раз, когда мое внимание не было отвлечено тем, чем я был занят в тот или иной момент, передо мной возникали ее сначала ледяные, потом тающие глаза [...]. (IV/197f.)

Die Doppelung ist in diesem Künstlerroman dadurch möglich, dass Sabina, die unbeständige Bekannte aus der Jugend, zwar nicht zurückkehrt, der Protagonist sein Verlangen jedoch zu einem Roman verarbeitet, wo er sie als Èvelina schließlich doch für sich gewinnt. Die Analogie zwischen den Frauen wird nicht expliziert und die Grenzen zwischen Erinnerung und Fantasie werden nicht klar gezogen. Doch sowohl einige gemeinsame Eigenschaften als auch die direkte Verbindung zwischen dem Ort, an dem Sabinas Porträt hing, und der Annäherung an Èvelina verdeutlichen, dass diese beiden weiblichen Instanzen ein Kontinuum bilden.

Я шел за ней по морскому берегу, увязая в глубоком и мягком песке. [...] – У тебя влажная рука, Эвелина, – сказал я, – но она такая же теплая, как всегда. – Это потому, что температура моей кожи зависит не от воды, а от воспоминания [...]. И все это последнее время Эвелина точно приближалась ко мне из далекого прошлого, пересекая свою собственную жизнь, и, как во сне или игре воображения, то, что оставалось за ней, уходило в небытие и переставало существовать. [...] Когда все это началось? Как это произошло? Что этому предшествовало? Блаженное погружение в пустоту на юге, море и солнце [...], возвращение в Париж, к тому месту на стене, где висел раньше портрет Сабины [...]. (IV/323f.)

Die Darstellung Èvelinas beruht auf den Erinnerungen des Protagonisten, sie ist nicht real, daher weder Veränderungen durch die Zeit noch durch Umgebungseinflüsse (wie die Temperatur) ausgesetzt. Mit der Vollendung des Romans, wird die lange vergeblich Ersehnte in ihrer Gestalt als literarische Heldin erreicht und behält so ihre idealen Eigenschaften.

Aus dem Bereich der Gefühle ist Sehnsucht Gazdanovs wichtigstes Motiv. In zahlreichen Texten ist sie sujetbildend, da sie Erinnerungen motiviert und so die zentrale Beziehung zwischen dem jeweiligen Protagonisten und dessen meist nicht realisierter großer Liebe herstellt. Als zeitlich-strukturelles Bindeglied lässt Sehnsucht die Vergangenheit aufleben und projiziert alte Liebesdramen in die Zukunft, wobei mögliche Fortsetzungen stets mitgedacht werden. In enger Verbindung mit der den Protagonisten eigenen Antinomie zwischen Neugierde und Angst vor Nähe, aber auch vor Zurückweisung stellt sie für diese einen wichtigen Antrieb dar, Handlungen zu setzen, die jedoch bei genauerer Betrachtung meist nicht die gedankliche Metaebene der Fantasie verlassen. Sehnsucht steht außerdem mit Gazdanovs Grundproblematik der Unempfänglichkeit für Gefühle in Verbindung, da sie, wie das beständige Streben nach dem Unerreichbaren, weil bereits Vergangenen, nicht so sehr auf das tatsächliche Erreichen einer Idealfigur oder eines idealisierten Orts der Heimat abzielt, als vielmehr einer abstrakten Sehnsucht nach Gefühlen und einem emotionalen Zugang zum Leben überhaupt konkrete Form verleiht und so versucht, eine empfundene Leerstelle zu kompensieren.

2.2 Liebe

Wie bereits Gazdanovs Topos der Sehnsucht erahnen lässt, ist das Konzept der Liebe in seiner Poetik ein ambivalentes, da die Helden ihre Gefühle oft stärker auf Vergangenes oder Ersehntes konzentrieren als auf Gegenwärtiges. Die ihnen oft eigene Distanziertheit und ihre Abneigung gegenüber Sexualität bilden eine zusätzliche Schwierigkeit in der Konstruktion eines Konzepts der Liebe, da dessen Anspruch auf absolute Hingabe nur bedingt Folge geleistet werden kann. Gazdanov versucht, die sich daraus ergebenden Antinomien auf unterschiedliche Weise zu überwinden. In den frühen Texten preist er die Liebe als impliziten Bestandteil der Sehnsucht in ihrer reinsten, idealisierten Form, später verschiebt sich dieses Konzept auf den pessimistischer gezeichneten Topos der verlorenen Liebe. Parallel dazu finden andere Helden die erfüllte Liebe weniger überschwänglich in einer von mütterlicher Fürsorge geprägten Beziehung.

Im großen Sehnsuchtsroman *Večer u Klér* (1929) erweist sich die Titelheldin als Allegorie der Liebe, die als konservierte Erinnerung zum idealisierten Mittelpunkt der Gefühle des Helden wird.

[O]тдаваясь власти сна, или грусти, или другого чувства, как бы сильно оно ни было, она не переставала оставаться собой; и казалось, самые могучие потрясения не могли ни в чем изменить это такое законченное тело, не могли разрушить это последнее, непобедимое очарование, которое заставило меня потратить десять лет моей жизни на поиски Клэр и не забывать о ней нигде и никогда. – Но во всякой любви есть печаль, – вспоминал я, – печаль завершения и приближения смерти любви, если она бывает счастливой, и печаль невозможности и потери того, что нам никогда не принадлежало, – если любовь остается тщетной. (I/47)

Trotz der lebendigen Schilderung bleibt der Realitätswert der langersehnten Vereinigung zweifelhaft. (vgl. Kap. VI.2.4) In diese Richtung weist u.a. Nikolajs Reflexion, in der er dem Konzept ‚Liebe‘ eine immanente Traurigkeit zuschreibt. Diese emotionale Ambivalenz rückt das Konzept in die Nähe der Sehnsucht, ebenso wie Klërs vom Helden gepriesene Vollkommenheit in dieser reinen Form eher einer sehnsüchtigen Träumerei entspricht. Dass die Konzepte ‚Liebe‘ und ‚Sehnsucht‘ sich nicht immer streng voneinander abgrenzen lassen, sondern oft ein Kontinuum bilden, ist in der Erzählung *Isčeznovenie Rikardi* (1931) die Botschaft zweier leitmotivischer Liedverse.

Plaisirs d'amour ne durent qu'un moment,
Chagrins d'amour durent toute la vie. (II/307)

Dieses Modell der momentgebundenen Liebe, die bei ihrem Verlust übergeht in – ebenfalls stark mit Sehnsucht assoziierten – Liebeskummer, wird hier anhand eines Arztes vorgeführt, der seine verlorene Liebste durch keine andere Frau zu ersetzen vermag. Ebenfalls von einer Nebenfigur wird dieses negativ definierte Liebeskonzept im Roman *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) verkörpert, wo Voznesenskij, ein flüchtiger Bekannter des Protagonisten, diesem von Lena vorschwärmt, die er an seinen besten Freund Aleksandr Vol'f verloren hat und die später die Partnerin des Protagonisten wird.

Да, конечно, самая прекрасная девушка не может дать больше, чем она имеет. И чаще всего она имеет столько, сколько у нас хватает душевной силы создать и представить себе, – и поэтому Дульциня была несравненна. [...] И [...] что мне мешает думать, что она всегда будет принадлежать только мне, что она никого не любила, кроме меня, а если думала, что любила или будет любить, то это чудовищная и совершенно явная ошибка[...]? Я любил ее больше, чем кого бы то ни было, и, конечно, больше, чем себя, и вот, раз в жизни, в силу этого жадного чувства я приблизился бы к евангельскому идеалу – если бы Евангелие говорило о такой любви. ‚Вспомните, что Христос был неизменно печален‘. (III/112)

Trotz des Verlusts, der nicht zuletzt Lena anzulasten ist, betrachtet Voznesenskij sie als weibliches Ideal, weshalb er ihr alles verzeiht und ihr selbst aus der Distanz Glück wünscht. Ungeachtet seiner anhaltenden Sehnsucht und Trauer reicht diese Überhöhung der Liebe bis zur Idealisierung seines Rivalen Vol'f und zur Empfindung religiöser Gefühle. Dies stört freilich nicht seine träumerische Selbsttäuschung, in der er sich insgeheim vorstellt, dennoch Lenas einzige große Liebe gewesen zu sein. Neben dem Christus-Motiv der Aufopferung bringt sich der ebenso vergeblich wie absolut Liebende auch mit Don Quijote in Verbindung und erklärt die unerreichte Dulcinea zum Weiblichkeitsideal.

Das an Voznesenskij ausschließlich lächerlich wirkende Don-Quijote-Motiv wird auch in dem Roman *Èvelina i ee druž'ja* (1968) aufgegriffen und zumindest teilweise legitimiert. Der Protagonist erkennt hier sein Alter Ego, Mervil', als Suchenden, der sich auf den sensiblen Lebensbereich der Liebe einlässt, anstatt diesen zu meiden, wie er selbst es tut, wenn er sich mit dem misstrauischen Hamlet assoziiert.

Другими словами, лучше быть Дон Кихотом, чем Гамлетом. [...] Ты считаешь, что я упускаю из виду и исключаю из своей жизни лучшее, что может быть. [...] Я полагаю, что в этом споре [...] прав ты. [...] И лучше тысячу раз ошибаться, чем не ошибиться ни разу, но ни к чему не стремиться. (IV/208)

In der Erzählung *Sčast'e* (1932) wird das Festhalten an einer verlorenen Liebe dagegen als Kraftquelle einer stoischen Lebenshaltung geschildert, mit welcher der Protagonist – seiner verstorbenen Liebsten gedenkend – der Untreue seiner zweiten Frau begegnet.

Но всякий раз, когда Андрэ упоминал о любви, Дорэну делалось и стыдно, и хорошо в одно и то же время; стыдно потому, что он был женат на Мадлен, и хорошо потому, что он вспоминал о матери Андрэ. [...] Ну, хорошо: катастрофа, – что такое катастрофа? [...] Что же касается измены... видишь ли, мой мальчик, любимая женщина не может изменить. [...] [Т]ы ошибся: она не любимая женщина. Но это редко, Андрэ, это исключения. (II/349–351)

Fantasie und Erinnerung spielen somit auch in Gazdanovs Liebeskonzept eine Rolle, nicht nur in jenem der Sehnsucht. Das Verhältnis zwischen beiden wird in seiner Poetik häufig umgekehrt, sodass seine Helden sich zugunsten der idealen Liebe von der Realität abwenden und ihre Liebe auf ein ideelles Konzept konzentrieren. Der hier als Trost geschilderten Sublimierung der Realität zugunsten der nach einer Idealvorstellung erschaffenen Innenwelt haftet eine schizophran-psycho-tische Dimension an, welche die Protagonisten mitunter erkennen und explizit als Krankheitsbild thematisieren. In der Erzählung *Chana* (1938) geschieht dies am Ende, nachdem die Zusammenkunft zweier durch die Emigration lange getrennter Kindheitsfreunde endlich vollzogen scheint.

И тогда я заговорил об этом с Ханой. Я рассказал ей все, о чем я думал, и мне удалось убедить ее, что ни она, ни моя любовь не изменились. – Но ты понимаешь, – сказал я, – это, по-видимому, нечто вроде душевной болезни, которую я не имею права от тебя скрывать. [...] – Откуда это у тебя? – медленно сказала она. – Это все-таки необъяснимо. – Я знаю, Хана, но это так. – Что же, ты откажешься от всего? – Я не знаю. Я знаю только, что такое, половинное, существование мне кажется унижительным. Ты понимаешь: тобой я пожертвовать не могу. Я слишком долго и слишком сильно тебя люблю. (II/567)

Wenn der Protagonist Chana über seine Krankheit aufklärt, wird die schizophrene Haltung auf die Spitze getrieben, da er seine geliebte Fantasiefigur dabei weiterhin wie eine reale Gesprächspartnerin behandelt, während er sich auf einer anderen, rationalen Ebene seiner Persönlichkeitsspaltung bewusst zu sein scheint und versteht, dass die Heldin seiner Einbildung entspringt. Auch der Versuch, sie mit diesem Gespräch vor ihm selbst zu retten, enthält eine absurde Umkehrung zwischen dem Kranken und seiner Krankheit. Der Verzicht zugunsten eines Würdigeren und das Bestreben, das Glück der geliebten Frau auf diese Weise zu vervollkommen, stellt ein wiederkehrendes Motiv in Gazdanovs Poetik dar. Dieselbe Zurücknahme

eigener Sehnsüchte wird etwa in *Istorija odnogo putešestvija* (1934) in den Kontext der Gefühlsunempfänglichkeit des Helden gestellt. (vgl. I/267)

Die Verbindung zum Autismus ist für die Definition von Gazdanovs Liebeskonzept zentral. Von den Protagonisten selbst häufig als Negation der Liebe verstanden, führen deren rationale Überlegungen zur komplexbehafteten Einsicht, auf diese verzichten zu müssen. Zugleich empfinden sie starke Sehnsucht nach dem gemeinsamen Glück und dem auch von ihnen darin erkannten absoluten Gefühl der Liebe. Darüber hinaus zeigt die Auflösung des Dilemmas im obigen Beispiel, wo die Liebende dieser dem Helden selbst unangenehmen Disposition keinen Stellenwert beimisst und dieser in Reaktion darauf eine Steigerung seines Selbstwertgefühls erlebt, wie sehr die Sehnsucht der Helden der Liebe selbst gilt.

Nur sehr wenige Texte präsentieren ein ungetrübtes Zusammenfinden der Liebenden, deren Begegnungen sich häufiger nur in der Fantasie der Protagonisten abspielen. Dementsprechend endet *Chana* mit einer tragischen Abschiedsszene zwischen Illusion und Realität.

Потом я начал рассказывать Хане, как я ее люблю, и почему, и за что, и мне было тем легче говорить, что я был совершенно искренен. Так прошло много времени – медленных вечерних часов. Затем Хана сказала, что она уедет и что она искренне желает мне выздороветь, и прибавила, что ей не хотелось бы покидать меня. – Ты не покинешь, ты останешься, – сказал я с воодушевлением. – И когда во мне будет достаточно сил, чтобы преодолеть твоё действительное возвращение, твоё действительное присутствие, я буду опять с тобой. (II/567)

Chanas imaginäre Existenz wird in diesem Synkretismus aus Liebesschwüren und Abschied noch deutlicher und gibt Aufschluss darüber, dass es sich um Selbstgespräche handelt, welche die eigentliche Realität der Erzählung bilden. Zusätzlich zeigt sich die innere Gespaltenheit des an dieser abgöttisch geliebten, doch imaginierten Figur festhaltenden Helden, als dieser Chana und sich selbst im Rahmen des tragischen Abschieds schwört, ihr nach Kräften auch in der Realität zu begegnen.

In anderer Konstellation wird der Verlust der großen Liebe in der Erzählung *Bombej* (1938) verarbeitet. Obwohl es sich dabei um ein einschneidendes Ereignis handelt, wird diese Information, ähnlich wie in *Isčeznovenie Rikardi*, nur am Rande erwähnt und dient als nachträgliche Erklärung für die Abneigung des Protagonisten gegen die weiblichen Bekanntschaften seines spanischen Mitbewohners.

Но в те времена меня слишком многое вообще выводило из себя, потому что мне смертельно надоела жизнь [...]. Женщина, которую я любил, рассказала мне с искренним вдохновением, – которого я никогда до тех пор у нее не знал, – что она встретила, наконец, человека, который так замечателен, так умен, с полуслова ее понимает... в общем, она уезжала к нему, в Швейцарию, через несколько дней и сказала, что растаетя со мной без неприятного осадка или недоброжелательности. Помню, что был особенно холодный и ветреный день, была уже глубокая зима; я долго сидел на уличной скамейке и курил [...]. (II/489)

Eine zuvor ausführlich beschriebene und erst nachträglich als symptomatisch herausgestellte physische Konfrontation mit einer der Geliebten des Spaniers illustriert indirekt die emotionale Verletzung durch diesen Verlust, der trotz der Beiläufigkeit seiner Erwähnung einen strukturellen Angelpunkt der Handlung zu bilden scheint. Die Episode des Zusammenlebens mit dem Spanier und dessen Liebschaften bricht nämlich gleich im Anschluss an die Erwähnung der früheren Geliebten abrupt ab. Einer Einladung folgend, tritt der Held eine Reise nach Bombay an, die sich – in Anlehnung an Edgar Allen Poe – als traumgleiches Delirium lesen lässt. Dieser von schwüler, Halluzinationen auslösender Hitze geprägte Gedankenstrom bietet ihm einen gedanklichen Ausweg aus der mit Kälte assoziierten Situation der Ausichtslosigkeit.

Das Fehlen von Trauer und anderen durch den schwerwiegenden Verlust begründeten Gefühlen rückt auch diesen Helden in den Assoziationsbereich des Autismus, der in der Konzeptualisierung der Liebe einen wichtigen Aspekt darstellt. Gazdanov setzt diesen Referenzpunkt unterschiedlich ein. Wenn in *Istorija odnogo putešestvija* die Überwindung der Angst vor Nähe gelingt, so treten in anderen Texten Figuren auf, welche die von ihnen idealisierte Frau nicht erreichen. Ein Beispiel dafür bildet der Vater des jugendlichen Protagonisten in dem Roman *Polet* (1939), der die in seiner Ehe fehlende Komponente emotionaler Liebe zu kompensieren versucht, indem er sich in Liebesabenteuer stürzt.

И вместе с тем этот человек никогда не знал, что такое разврат или любовь по расчету. После каждого своего романа он точно вновь воскресал для жизни и о том, что этому предшествовало, сохранял самые смутные и беглые воспоминания. Каждый раз он был влюблен до сумасшествия [...]. (I/341)

Kurzfristig empfindet Sergej Sergeevič zwar jedesmal eine irrationale Verliebtheit, anschließend vermisst er jedoch keine dieser Frauen und mit einer einzigen Ausnahme kommt es auch nicht zu längerfristigen Verhältnissen. Diese Ausnahme ist Liza, die jüngere Schwester seiner Frau, die er allen anderen vorzieht. Dennoch bleibt auch die Zuneigung zu ihr ambivalent, was zumindest Liza in dem Moment bewusst wird, als sie selbst ihre große Liebe findet.

Лиза боялась Сергея Сергеевича. Она, даже она, не знала, в конце концов, что скрывается за его официальной и всегдашней снисходительностью. [...] Лиза знала, что его доброта происходит скорее от равнодушия, чем от чего-либо другого; он не испытывал никогда сильных страстей. (I/410)

Mit analytischem Blick erzählt dieser Roman in mehreren Handlungssträngen vom Scheitern der Liebe, das in Sergej Sergeevičs Fall durch seine oft unspezifischen Gefühle bzw. sein Defizit im Ausdruck von Emotionen begründet ist, in jenem der anderen Figuren etwa durch Unbeständigkeit oder zu große Altersunterschiede. Die in Gazdanovs Werken zumeist unmögliche Verwirklichung eines Liebesideals gelingt hingegen – wenn auch nur kurzfristig – Liza und Sergej Sergeevičs Sohn Sereža.

Был уже глубокий вечер, когда Сережа и Лиза вышли вдвоем [...]. Было очень тихо. [...] – Знаешь, Лиза, – сказал Сережа, – это похоже на немую музыку, если бы она существовала: я не умею сказать, ты понимаешь? Она ничего не ответила. Рука ее по-прежнему лежала на его плече. Ему очень хотелось обнять Лизу правой рукой, туго налившейся кровью и неподвижно висевшей вдоль тела, но он не посмел этого сделать. Все, чего не было утром и что продолжалось уже много времени, до отъезда на юг и затем в поезде, – снова вернулось к нему с еще большей силой. (I/364f.)

Die motivische Bezugnahme auf Turgenevs *Pervaja ljubov'* ist sicherlich einer der Gründe für die detaillierten Gefühlsschilderungen in diesem Roman, wo sich die Liebe langsam entwickelt und verdichtet. Physiologisch nachvollziehbar intensiviert sie sich in der Empfindung von Stille als lautloser Musik, in der intensiven Wahrnehmung von Nähe und in der Angst, ersehnte Berührungen auszuführen, die außerdem durch ein Gefühl der Schwere im Arm verhindert werden. An Turgenev erinnert außerdem die ländliche Naturidylle, in der die beiden Liebenden zueinander finden. (vgl. I/399f.) Dieses Liebeskonzept manifestiert sich im persönlichen Glück und es impliziert die Bereitschaft zur Selbstaufgabe. Serežas auf Liza zentrierte Sicht zeigt trotz der realen Vereinigung mit ihr eine stark idealisierende Wahrnehmung, welche die reale Frau in ein Ideal überführt und keine Anzeichen ihres Alterns oder ihrer Affären mit anderen Männern erkennt.

Dauerhaft realisiert wird eine ideale Beziehung im Roman *Piligrimy* (1953), dem wohl gerade deshalb von der Kritik Klischeehaftigkeit vorgeworfen wurde. Robert, ein reicher junger Mann, nimmt aus Mitleid die Dienste der Prostituierten Žanina in Anspruch, verliebt sich in sie und macht sie zur Frau an seiner Seite. Das Pathos wird dadurch gesteigert, dass Robert sich als ihr erster Freier herausstellt und Žanina, aufgrund der Befürchtung, ihrer niederen Herkunft und der drohenden Rache des Zuhälters wegen Roberts Glück zu schaden, sogar einen Selbstmordversuch unternimmt. Gazdanovs Interesse scheint jedoch nicht so sehr auf der an ein moralisches Märchen erinnernden Handlung zu liegen. Vielmehr richtet es sich abermals auf die Kernproblematik seiner Poetik, den Versuch, einem Helden mit autistischen Zügen Erfüllung in der Liebe zu gewähren.

Но больше всего времени он все-таки проводил с Жаниной. Ему казалось, что его собственная жизнь похожа на блистательный день [...]. Он никогда не был способен испытывать бурные чувства, и его чувство к Жанине было спокойным. Но то, что вне этого чувства его жизнь теперь была бы лишена смысла, – эта мысль была в нем так же сильна, как в первые дни и недели его близости с ней. Ему неизменно казалось, что до встречи с ней в его существовании вообще ничего не было, [...] если не считать его длительных сомнений в достаточной обоснованности какого-то отвлеченного морального принципа [...]. Эти вопросы не потеряли для него своего интереса. Но это были отвлеченные сомнения по поводу далеких вещей. (III/472f.)

Die Erfüllung liegt hier nicht im Überschwang der Gefühle, sondern in deren Entdeckung und Beständigkeit. Was bereits in *Istorija odnogo putešestvija* angelegt ist und Serežas Vater in *Polet* noch verwehrt blieb, wird hier zur Vollendung gebracht. Robert findet in dieser Beziehung darüber hinaus jenen Lebenssinn, den ihm die Beschäftigung mit Wissenschaft und Literatur nicht erschließen konnte.

Weniger schematisch wird dasselbe, mühsam erarbeitete Liebeskonzept in *Probuždenie* (1965) umgesetzt, wo der zurückhaltende Protagonist P'er sich in die von ihm gesundgepflegte Traumapatientin Anna verliebt. Auch dieses Setting zeigt, dass Mitleid im vorliegenden Liebeskonzept eine wichtige Rolle spielt. Die Entwicklung der Zuneigung steht in Zusammenhang mit dem näheren Kennenlernen dieser Fremden durch die Lektüre der von ihr verfassten Aufzeichnungen über ihre frühere Identität und ihr Leben unter teils schwierigen Umständen.

Он делал все привычными движениями, но совершенно механически, думая о другом. [...] – Простите, Анна... Я хотел бы сказать очень много, но я сейчас не нахожу слов. Я прочел, что вы написали. Я хотел бы... Я не спал эту ночь, вы знаете... Она подняла на него глаза, и Пьер встретил ее взгляд. – Я тоже не спала, – сказала она. – Пьер, вы самый замечательный человек, которого я встретила в своей жизни. (III/105)

Erkennbar werden P'ers Gefühle durch seine Zerstreutheit sowie durch seine plötzliche Unsicherheit und seine Schwierigkeiten, sich auszudrücken, obwohl er im Zuge der Pflege zuvor auf selbstverständliche Weise viel Zeit in Annas Nähe verbrachte, wobei er aufgrund ihrer Krankheit auch eine überlegene Position einnahm. Anna verbalisiert ihre Gefühle dagegen auch in dieser Situation direkt. P'er erkennt in seinem reflexiven und deshalb wenig spontanen Zugang zur Welt ein Hindernis für seine Liebe und es gelingt ihm, diesen Zugang – zumindest in Bezug auf sein Verhältnis zu Anna – zu überwinden.

С недавнего времени Пьер перестал думать о том, как сложатся его отношения с Анной и как будет идти их жизнь. Он знал, что это зависело не от него, а от решения Анны. То беспокойство, которое было у него раньше, когда он спрашивал себя, что будет дальше, теперь прошло. Он думал об Анне все время, но другие вопросы занимали его внимание. Он думал, что Анна никогда не найдет, не встретит человека, который мог бы не обмануть ее ожиданий [...]. Правда, под влиянием чувства, которое она могла бы испытать к какому-то человеку, эти требования Анны могли измениться, но [...] оправдал ли себя этот отказ? (III/105f.)

Scheinbar erlaubt ihm die weiterführende Konzentration seiner Gedanken auf Annas Wohlergehen, den während ihrer Krankheit verspürten Altruismus zu bewahren, der eine wichtige Komponente des in diesem Roman sowie in *Piligrimy* verhandelten Liebeskonzepts ausmacht. Obwohl P'er sich in der Reflexion über einen passenden Mann für Anna scheinbar zurücknimmt, scheinen sich seine Überlegungen vor allem auf ihn selbst als möglichen Partner Annas zu beziehen. Im

Gesamtkontext des Romans bildet zudem Žak, der an Tolstoj's Karenin erinnernde frühere Ehemann der Heldin, eine wichtige Komponente für die Konzeptualisierung von Liebe. Aufgrund seines kühlen Umgangs mit ihr trägt er eine Teilschuld an ihrer primär durch ein Kriegstrauma ausgelösten und nun geheilten Amnesie. Wie in mehreren Texten Gazdanovs scheint eine gespaltene Persönlichkeit vorzuliegen, in der die so gegensätzlichen Figuren P'er und Žak ein Kontinuum bilden. Žak verkörpert in diesem allegorischen Figurenkonzept jene Persönlichkeitskomponente, von welcher der Protagonist sich im Sinne von Annas Glück zu lösen versucht.

Kommuniziert wird die Liebe schließlich abermals von Anna, als sie P'er beim Abschied die Hand drückt. In dieser Situation lösen auch bei ihm Empfindungen die Reflexion ab.

И когда он был на пороге, она вдруг схватила его руку и крепко сжала ее. Ему показалось, что он теряет сознание. Он обернулся и посмотрел на нее. [...] Пьер плохо понимал то, что ему говорили в тот день. Внешне это никак не отразилось на нем [...]. Но все, что он слышал и воспринимал, доходило до него заглушенным и едва понятным, теряясь в том воспоминании необыкновенной силы, которое не покидало его, – рука Анны, сжимающая его руку. Он все время продолжал чувствовать этот горячий зажим ее сухих и сильных пальцев, и в этом ощущении глохли голоса и звуки вокруг него. (III/131)

Der geschilderte Anfall verminderter Wahrnehmungsfähigkeit ähnelt jenen Erregungszuständen, die bei Gazdanov auch in den Kontexten von Angst, Überforderung oder sexueller Erregung auftreten. (vgl. Kap. V.1.7 und V.2.7) Mit gedämpfter Außenwahrnehmung zugunsten einer gesteigerten Innenwahrnehmung und der gedanklichen Wiederholung der Sequenz stehen wiederum jene sehnsüchtigen Träumereien in Verbindung, in die seine Helden so oft verfallen und die ihre gesteigerte emotionale Bindung an ein Idealbild zur Folge haben. In dieser Sequenz fließen folglich Konzepte zusammen, die in der Poetik des Autors ansonsten meist in voneinander isolierten Kontexten vorkommen. Diese Zusammenführung von Erregungszustand und innerer Repräsentation kann als eine der Voraussetzungen für die in *Probuždenie* glücklich realisierte Liebesbeziehung gelesen werden.

In diesem Roman spielt außerdem die Figur der Mutter eine wichtige Rolle, um die sich P'er nach dem Tod seines Vaters fürsorglich kümmert – auch hier beschreibt Liebe ein Kontinuum mit Mitleid – und deren semantische Position nach ihrem Tod durch die kranke Anna besetzt wird. (vgl. Kap. VI.2.1) Das Konzept der Beziehung zur Mutter spielt daher auch für jenes der Liebe eine wichtige Rolle. Während Anna dem Helden Einblick in ihr Inneres gewährt und ihm damit die Entwicklung eigener Gefühle erleichtert, bleibt ihm das Innenleben seiner ebenfalls traumabelasteten Mutter weitgehend verschlossen. Ähnlich ergeht es bereits Nikolaj in *Večer u Klér* in der Beziehung zu seiner stets distanzierten, für ihn lange Zeit undurchschaubaren Mutter, deren Liebe er erst spät versteht.

Позже моя мать стала мне как-то ближе, и я узнал необыкновенную силу ее любви к памяти отца и сестер и ее грустную любовь ко мне. Я узнал также, что она

награждена гибким и быстрым воображением, значительно превосходившим мое, и способностью понимания таких вещей, о которых я ничего не подозревал. [...] И я понял еще одно, самое важное: тот мир второго моего существования, который я считал закрытым навсегда и для всех, был известен моей матери. (I/68)

Auch diese Mutterfigur bindet ihre Liebe an Erinnerungen und teilt damit eine zentrale Eigenschaft von Gazdanovs Protagonisten, die zur Verlagerung der Liebe auf sehnsüchtige Tagträume von konservierten Vergangenheiten neigen. Darüber hinaus teilt sie mit ihnen das ambivalente Liebeskonzept, welches Nikolaj an ihrem Umgang mit ihm selbst zu erkennen glaubt, sowie die Fähigkeit zur Einsicht in fremde Wirklichkeiten. Die letzte Zuschreibung verweist auch auf das für Gazdanovs Poetik bezeichnende transgressive Realitätskonzept, in dem Innen- und Außenwelt nicht klar voneinander abgrenzbar sind, ebenso wie die Grenzen zwischen Figuren oft unscharf bleiben, die als schizophrene Anteile einer einzigen Person erscheinen. Als Ursache für diese Überschreitungen erweisen sich durch physische Grenzsituationen ausgelöste Wahrnehmungstäuschungen (vgl. Kap. V.1.8), doch auch starke Gefühle wie Sehnsucht und Liebe.

Ein struktureller Unterschied zwischen diesen beiden Empfindungen offenbart sich an Gazdanovs schizophrener Figurenkonstellation mehrerer Instanzen eines in sich gespaltenen Protagonisten. Während es diese Persönlichkeiten – aus unterschiedlichen Beweggründen zwar – in dieselbe Richtung zieht, divergieren ihre Empfindungen und Idealvorstellungen im Konzept der Liebe und bedingen so die damit verbundene Ambivalenz. Die im vorhergehenden Kapitel thematisierte Erzählung *Tovarišč Brak* (1927) zeigt dies deutlich. Hier treten zwei Figuren auf, die sich als Komponenten der Persönlichkeit des Ich-Erzählers erweisen. Gemäß den beiden Komponenten des Platon'schen Seelenmodells (vgl. Kap. III.2.1.1) verkörpert Vila den Verstand und Sojkin die Affekte. Zusammen mit dem Ich-Erzähler schwärmen sehnsüchtig von der unerreichbaren Idealfigur Tat'jana, wobei jedoch Vilas Bewunderung ihrer klassischen Schönheit gilt, während der schüchterne und sentimentale Sojkin aus keuscher Distanz ihre inneren Werte schätzt und in ihrer Nähe den Sinn seines Lebens zu erkennen glaubt. (vgl. I/561f.)

Das Motiv der schizophrenen Persönlichkeit dient daneben auch in *Prizrak Aleksandra Vol'fa*, wo die Instanzen weniger offensichtlich miteinander verbunden sind und sich sozusagen verselbständigt haben, zur Veranschaulichung des mit der Liebe verbundenen inneren Konflikts. Mit verteilten Rollen wird dieser zwischen Voznesenskij's Verlufterfahrung, Vol'fs Gewaltausübung und dem Ich-Erzähler und Retter der Idealfigur ausgetragen, wobei die drei Perspektiven in Summe den inneren Konflikt als multidimensionales Kriminaldrama illustrieren. Alle drei Erfahrungswerte sind wichtige Bestandteile von Gazdanovs Liebeskonzept, innerhalb dessen sie konkurrieren und sich zugleich ergänzen.

Wie an Voznesenskij's Beispiel veranschaulicht, sind einige von Gazdanovs Helden erst nach dem endgültigen Verlust der geliebten Person in der Lage, ihre Liebe vollständig zu empfinden und auszudrücken. Darin besteht eine Parallele zu der in

Večer u Klér analysierten Schwierigkeit Nikolajs, das Gefühl von ‚Freundschaft‘ zu empfinden, das ihm als gemeinsames Situationserleben nicht bewusst wird, sondern erst nachträglich durch den Tod eines früheren Schulkameraden als ‚Verlust eines Freundes‘ über ihn hereinbricht. (vgl. I/63) Nachträgliches Empfinden liegt auch dem Liebeskonzept in der Erzählung *Šram* (1949) zugrunde.

„[...] Я думаю, что если бы Джонни и Фред были живы, они бы присоединились к моему желанию, – и, может быть, у нас троих, вместе взятых, хватило бы средств, чтобы разрешить себе, по вашему выбору, одному из нас, роскошь вас любить. Но вы не захотели нам оставить этой возможности, и вы лишили нас этой надежды в ту самую ночь, на вилле Джонни, когда – вы помните? [...] Я очень надеюсь, я почти уверен, что воспоминание об этом инциденте не будет преследовать вас. Но для Джонни, Фреда и меня это представляется иначе [...]“ (III/497)

Das Konzept der Persönlichkeitsspaltung wird in dieser Erzählung ins Extreme getrieben, denn nur eine der drei Persönlichkeiten überlebt das Scheitern der Beziehung, und auch das nur mit schwerwiegenden psychischen Schädigungen als Folge traumatisch erlebter erster sexueller Erfahrungen und der Verlufterfahrung des Verlassenwerdens. Mit großer zeitlicher Distanz bekommt die Heldin einen Brief des einzigen Überlebenden, der ihr seine ungebrochene Liebe gesteht und auch das erlittene Trauma nicht verschweigt, dem er jedoch deutlich weniger Bedeutung beimisst als dem Glück der idealisierten Adressatin.

In *Évelina i ee druž'ja*, einer Hommage an die Liebe, beschäftigt sich der Autor eingehend mit dem Verhältnis unterschiedlicher Liebeskonzepte, von denen einige bereits thematisiert wurden.

– Самое важное – это чувства, которые придают смысл словам, – сказала Эвелина. – Я говорю: ‚Я тебя люблю‘. Но какое разное содержание вкладывается в эти одинаковые слова! (IV/306)

Dass Persönlichkeitsspaltung bei Gazdanov in direktem Zusammenhang mit einem ambivalenten Konzept von Liebe steht, zeigt sich hier anhand von fünf in transgressiver Verbindung miteinander stehenden männlichen Figuren, die jeweils eine Allegorie darstellen. Die neutrale Figur des Schriftstellers verkörpert den Topos der unvollständig ausgeprägten Persönlichkeit, sein Alter Ego Mervil‘ steht für Naivität und emotionalen Überschwang, Artur für die Suche nach einem literarischen Stil, Andrej für Unterlegenheit gegenüber seinem autistischen Bruder Žorž und dieser wiederum für den unsympathischen, doch genialen Künstler. Während Žorž getötet wird und der sich mit weiblichen Gelegenheitsbekanntschaften begnügende Artur die Entwicklung zum Schriftsteller schafft, finden die übrigen drei nach durchlaufener Persönlichkeitsentwicklung dank der Liebe zu sich selbst.

Der ebenfalls nach Selbstverwirklichung strebende Schriftsteller nimmt gegenüber den anderen zugleich die Position eines Mentors ein und kritisiert die übrigen Figuren für Schwächen, die auch ihm selbst zuzuschreiben sind. In Mervil’s Fall

betrifft dies dessen unreflektierte Offenheit im Umgang mit Frauen, die ihn letztendlich enttäuschen oder verletzen. Mit analytischem Blick erkennt der Schriftsteller den Grund in Mervil's Anfälligkeit für idealisierende Projektionen, die auch mit einer pathologischen Schwierigkeit der Identitätsabgrenzung zwischen dem Selbst und seinem Gegenüber verbunden ist.

Ты встречаешь какую-то женщину, и через некоторое время она перестает быть такой, какой была до этого, с ней происходит необыкновенное превращение. Выясняется, что она всегда любила Рильке [...]. И потом [...] ты вдруг начинаешь понимать, что все это – твоё воспалённое воображение [...]. Ты награждаешь её душевными качествами, которых у неё нет и никогда не было. И ты все это называешь исканием эмоциональной гармонии. [...] Женщина, которую я люблю, не может не понимать то, что понимаю я, в том числе Рильке, Донателло и Паскаля. (IV/207f.)

Ebenso wie der Schriftsteller selbst findet Mervil' jedoch, trotz oder gerade wegen seiner Leichtgläubigkeit und Toleranz, letztendlich eine Partnerin, die sich zwar als Mörderin herausstellt, aufgrund ihrer Gefühle für ihn jedoch ihre Charakterschwächen und Traumata überwindet und so zu seiner idealen Lebensgefährtin wird.

Erfüllung in der Liebe findet auch Andrej, der sich nach dem Tod seines Bruders von Armut und Schüchternheit emanzipiert und mit seiner dadurch begünstigten deutlich entspannteren Lebenseinstellung eine blonde Schönheit zu seiner ständigen Gefährtin macht. Die Veränderung seines Lebens impliziert einen Umzug nach Sizilien, wobei das warme Klima ebenfalls seelische Unbeschwertheit symbolisiert (vgl. Kap. V.1.5), denn das durch diese Figur repräsentierte Liebeskonzept referiert auf die aus *Pilgrimage* und *Probuždenie* bekannte heilende Wirkung der Liebe, die einen Ausweg aus Unsicherheit und psychischer Erkrankung bietet.

– Эта девушка, – сказал он, – моя невеста, она живет со мной. Если хочешь, нас с ней свела судьба. У нее тоже в прошлом безотрадное существование, необходимость зарабатывать на жизнь, полнейшее отсутствие перспектив – как у меня. [...] То, что нас соединяло, ты понимаешь, это печальная жизнь [...]. И ей и мне лучшее будущее представлялось несбыточным. (IV/295)

Die Titelheldin Èvelina steht dagegen allegorisch für die Liebe selbst und bildet als solche eine Projektionsfläche für die Sehnsüchte aller Helden, die sich ihr als Komponenten derselben Persönlichkeit aus unterschiedlichen Perspektiven annähern.

– Эвелина, – сказал Жорж, – если бы каждый из нас сделал тебе предложение, как бы ты ответила на это? – Отказом, – сказала она, – отказом, но по разным причинам. Тебе – потому что я тебя презираю, Андрею – потому что он не мужчина, Мервилю и моему дорогому другу – она положила мне руку на плечо – потому что я их люблю и не желаю им несчастья. И единственный, кому я не ответила бы отказом, это Артуру, потому что он не сделал бы мне предложения. Но это мне не мешает испытывать к нему нежность. (IV/267)

Anhand von Èvelina zeigen sich die Defizite, welche die Helden von ihrer Selbstverwirklichung trennen. Für Žorž bleibt Evelina aufgrund seines berechnenden Charakters unerreichbar, an Andrej bemängelt sie seine Unselbständigkeit, bei Mervil' und der Schriftstellerfigur ist es ihre unvorsichtige Leichtgläubigkeit und bei Artur sein Desinteresse an Beziehungen. Neben der Liebe besteht ein weiteres zentrales Motiv dieses Künstlerromans in der literarischen Selbstverwirklichung. Der zunächst nur mit dem gefühllosen Žorž assoziierten Kunst nähert sich schließlich auch Artur, Andrej konzentriert sich stattdessen auf seine Erfüllung in der Liebe, während Mervil' und die Schriftstellerfigur durch das Verfassen ihres als *mise en abyme* konstruierten Romans beides erreichen.

– О чем ты думаешь? [...] Я думаю еще о том, сколько вещей непоправимо и не стоило бы жить, если бы не было наряду с этим настоящих человеческих чувств [...], того, о чем написаны самые лучшие стихи, самые лучшие книги и самые лучшие симфонии. (IV/321f.)

Die von ihnen geschaffene Romanfigur Èvelina beruht auf einer früheren Liebhaberin – Klèrs blassem Ebenbild Sabina – und wird erst durch die Neuschaffung als literarische Figur zur Allegorie der Liebe, die in diesem Roman als Vereinigung von Kunst und Gefühlen definiert ist und darüber hinaus den Sinn des Lebens repräsentiert. Einige der in früheren Texten entworfenen kontrastierenden Liebes-, Kunst- und Lebenskonzepte werden dadurch miteinander vereint.

Im Zusammenhang mit den Schwierigkeiten, die zwischen Gazdanovs Protagonisten und der Verwirklichung ihrer Liebe stehen, sind latent homoerotische Subtexte von Bedeutung, denn obwohl homosexuelle Neigungen nur in Ausnahmefällen angedeutet werden, sind diese relevanter als auf den ersten Blick ersichtlich. In *Černye lebedi* etwa erscheinen auf dem Gesicht des distanzierten Pavlov, der sexuelle Avancen von Frauen zurückweist und seinen Selbstmord plant, ein für diesen ungewöhnlich weicher Gesichtsausdruck und ein offenes Lächeln, als die Sprache auf seinen früheren Mitschüler Šereža kommt.

– А Сережа? – повторил я. И лицо Павлова в первый раз приняло непривычное для него, мягкое выражение, и он улыбнулся совсем иначе, чем всегда, – удивительной и открытой улыбкой. (I/664)

Metaphorisch weitergeführt wird diese Andeutung in Pavlovs Traum von den schwarzen Schwänen, der über das Leda-Motiv in Klèrs Zimmer einen erotischen Subtext eröffnet. (vgl. Kap. V.2.9)

Latent homoerotische Züge enthält, wie im Kapitel über sexuelle Erregung geschildert, auf mehreren Ebenen auch die Erzählung *Bombej* (1938), deren Protagonist eine halluzinierte Reise nach Indien zu seinem flüchtigen Bekannten Mister Piterson unternimmt. Darüber hinaus lebt er mehrere Monate mit einem gutaussehenden und aufgrund regelmäßiger nächtlicher Frauenbesuche sexuell konnotierten Spanier zusammen, mit dem er sämtliche Aktivitäten, vom Sport über die Mahlzeiten bis hin zu Geschäftsangelegenheiten, gemeinsam unternimmt. Die Verbindung dieser

Freunde ist als harmonische Zweisamkeit gezeichnet, in der lediglich die weiblichen Gäste des Spaniers vom Protagonisten als störend erlebt werden. Darüber hinaus enthält diese Erzählung mit dem in Bombay angetroffenen Rabinovič noch einen dritten in die Intimsphäre des Helden hineinwirkenden Mann, der ihm bei der unangenehmen Begegnung mit einer Exhibitionistin zur Seite steht, als der Held sich aus Mitleid ihren Lüsten aussetzt. Während die Frauenfiguren dieser Erzählung hysterisch, unangenehm, lüstern und sogar unansehnlich gezeichnet sind, treten diese Männer als freundlich, hilfsbereit, verlässlich und – im Falle des Spaniers – auch als außergewöhnlich attraktiv auf.

Was sich hier in ausgeprägter Form auf mehreren Ebenen zeigt, ist ansatzweise auch in weiteren Texten erkennbar, da die meisten der Protagonisten enge Männerfreundschaften pflegen. Einige dieser Männer wirken aufgrund ihrer hohen Emotionalität sehr weiblich, wie etwa ein Trivialromane für Frauen lesender Professor in der Erzählung *Iz zapisnych knižek* (1965) oder ein Verfasser von Kolumnen über die Pflege weiblicher Schönheit in *Knjažna Méri* (1953). Gewisse Persönlichkeitsmerkmale und Verhältnisse werden dezidiert als geheim dargestellt. Ein Beispiel dafür ist die erst posthum entdeckte Identität eines Transvestiten in *Smert' gos-podina Bernara* (1936).

Die Andeutung einer homoerotischen Beziehung zwischen einem Lehrer und seinem Schüler findet sich in der Erzählung *Rimljane* (1928), in der, wie im erwähnten Beispiel von Pavlovs weichem Gesichtsausdruck in *Černye lebedi*, Liebesgefühle darstellerisch vermittelt nach außen dringen. Beide Figuren sind sehr emotional gezeichnet, was an Kolja Krasivyjs häufigen Tränenausbrüchen und Aleksej Borisovičs weicher, zärtlicher Stimme deutlich wird.

И было понятно, что он [Алексей Борисович] подружился с Колей Красивым [...]. В младших классах Коля ходил с грустным видом, не очень быстро бегал [...]. С годами он стал влюбчив и sentimentalен, гимназистом пятого класса он плакал от любовных огорчений [...]. Однажды ночью я увидел странную картину: на главной улице, у столба, стоял плачущий Коля Красивый. Рядом с ним – Алексей Борисович, неизвестно как очутившийся здесь в такой неподходящий для преподавателей час. Было очень поздно; над твердыми уличными снегами гудели круглые розовые фонари. [...] – Не плачьте, Красивый, – очень мягко сказал Алексей Борисович. (I/583f.)

Gänzlich anders als in den häufig von Irritation geprägten ‚Konfrontationen‘ mit liebenden Frauenfiguren wird in diesem Verhältnis gegenseitige Zuneigung, Vertrautheit und Fürsorge deutlich. Enge Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler greift Gazdanov in mehreren Texten auf. Im Roman *Istorija odnogo putešestvija* (1934) kommt es zu einem Wiedersehen zwischen dem Protagonisten und seinem früheren Lehrer, das ebenfalls zu einer ungewöhnlich engen Verbundenheit zwischen den beiden führt. Dies legen nächtliche Treffen nahe, für die Volodja das Haus des Lehrers jederzeit offensteht und in denen sich die Gesprächspartner romantischen Themen widmen.

К Александру Александровичу никто не приходил. [...] Володя приходил к нему – чаще всего глубокой ночью; появлялся на пороге незапертой двери, с потухшей от рассеянности папиросой во рту. – Здравствуйте, Александр Александрович. – Здравствуйте, Володя. – Андрэ спит, я ее не побеспокою. – Нет, нет, садитесь, пожалуйста [...]. – Я вспомнил, Александр Александрович, не знаю почему, случайно... Помните этот вечный монотонный мотив: ‚положи меня, как печать, на сердце твоём...‘ – Да, да, я вижу: зной и песок, и каменный храм, и легкое тело Суламифи под деревьями, горячая ночь, южный воздух [...]. (I/233)

Derselbe Roman enthält latent homoerotische Beziehungen auch zwischen anderen Figuren, insbesondere zwischen Volodja und Artur, die nachts häufig gemeinsam durch das Pariser Künstlerviertel Montparnasse streifen. Manche dieser Episoden sind romantisch konnotiert, wie jene, in der die beiden Männer einem Liebeslied lauschen.

На следующий вечер он зашел к Артуру, который сам открыл ему дверь. – А, милый друг, как хорошо, что вы пришли, – сказал Артур своим тихим голосом. [...] – Хотите поехать на Монпарнас? [...] И Артур и Володя прислушались к словам романса. В романсе говорилось, как хороша Италия, как прекрасна природа и любовь.

Jamais les deux amants
N'ont connu de soirs aussi doux... –

пел бродяга. Володя вдруг поперхнулся от судорожного смеха и быстро вышел на улицу. Артур последовал за ним. Володя продолжал смеяться. *Jamais les deux amants...* начинал он декламировать и останавливался. – *Jamais les deux amants...* он опять хохотал, – *n'ont connu de soirs aussi doux...* [...] Артур молчал – и смотрел прямо перед собой на Сену и на мост. Ночь, казалось, становилась темнее, холоднее и глубже. С набережной дул сильный ветер. Артур отвез Володю домой, поставил автомобиль в гараж и, несмотря на очень поздний час, снова вышел на улицу. (I/217–220)

Wenn sich auch Volodja über dieses Sujet mokiert, scheint zumindest Artur davon nachhaltig berührt zu sein, wie seine Schlaflosigkeit und sein nächtlicher Spaziergang andeuten. Wohl nicht zufällig wird Arturs Name in dem späteren Roman *Évelina i ee druz'ja* (1968) für einen ohne Kontakte zu Frauen lebenden Schriftsteller aufgegriffen.

In Gazdanovs Poetik zeigt sich eine Zeit seines Schaffens angestrebtes, mühsam erarbeitetes Liebeskonzept, das mehreren Wandlungen zwischen Sehnsucht, Ver-lusterfahung, Gefühlsunzugänglichkeit, Mitleid für Schwächere und vorsichtiger emotionaler Annäherung durchläuft, wobei es zwischen Realität, Traum und Kunst-erfahrung oszilliert. In zahlreichen Texten wird die Liebe zu einer Idealfigur von mehreren miteinander verbundenen Charakteren aus verschiedenen Perspektiven erlebt, wodurch unterschiedliche Liebeskonzepte vergleichend erprobt werden. Als

Resultat dieser Auseinandersetzungen scheinen Gazdanovs Helden sukzessive zu dem Schluss zu kommen, dass das Konzept Liebe nur in einer Vereinigung von körperlichen, geistigen und seelischen Zuständen vollständig gelebt werden kann. Dementsprechend besteht das Ziel, dem sie sich in den späteren Texten annähern, darin, die zuvor jeweils auf Extreme verlagerten Konzepte zusammenzuführen.

Obwohl sie nur in sehr eingeschränkter Form zur Darstellung kommen, prägen auch homoerotische Liebesgefühle das Werk des Autors. Vertraulichkeit, Zuneigung und harmonisches Zusammenleben scheinen in solchen Männerbeziehungen im Gegensatz zu heterosexuellen Verhältnissen uneingeschränkt möglich. Die Entwicklung der Letzteren – weg von unerreichbaren weiblichen Idealfiguren hin zu emotionaler Nähe mit starkem Gewicht auf einer freundschaftlichen Komponente – kann daher als Annäherung an dieses Konzept gelesen werden.

2.3 Trauer, Traurigkeit, Depression

Traurigkeit bzw. Trauer begleitet Gazdanovs Helden zum einen als allgegenwärtige Grundemotion, die diese zu überwinden versuchen. Zum anderen stellt sie die am stärksten und differenziertesten wahrgenommene Erfahrung dar, die ihnen den Weg zu dem für sie ansonsten oft schwer zugänglichen Gefühlserleben öffnet, und kommt in dieser Dimension besonders in der Auseinandersetzung mit dem Tod nahestehender Personen oder anderen Verlusterfahrungen zum Tragen. In Gazdanovs Poetik der Gefühle steht die Trauer als impliziter Bestandteil der Sehnsucht neben der Liebe und bildet den Ausgangspunkt der Suche nach dieser.

Eine depressive Grundstimmung weisen bereits Gazdanovs frühe Texte auf, deren Helden in ihrer existenzialistischen Sinnsuche scheitern. In diesem Sinne leitet der Protagonist von *Černye lebedi* (1928) seinen Entschluss zum Selbstmord auf rationale Weise her.

– Вот судите сами: я работаю на фабрике и живу довольно плохо. [...] [Н]икому решительно моя жизнь не нужна. Моя мать успела меня забыть [...]. Сестры мои замужем и со мной не переписываются. Брат мой [...] оболтус двадцати пяти лет, обойдется без меня. В Бога я не верю; ни одной женщины не люблю. Жить мне скучно: работать и есть? Меня не интересует ни политика, ни искусство, ни судьба России, ни любовь [...]. Карьеры я никакой не сделаю [...]. Скажите, пожалуйста, после всего этого: какой смысл мне так жить? [...] [Я] знаю, что талантов у меня нет. Вот и все. (I/673)

Dieselbe Stimmungslage prägt die späte Erzählung *Niščij* (1962), wo sie neben den unerreichten Zielen des Helden mit seiner geringen Empfänglichkeit für Gefühle in Verbindung gebracht wird. Eine Übertragung der traurigen Stimmung auf die Umgebung liegt ebenfalls in mehreren Texten vor. Dass diese Ausgangslage ein wesentliches Stilmerkmal ist, wird in *Évelina i ee druž'ja* (1968) deutlich, wo Artur vor der Aufgabe steht, die Biografie eines selbstverliebten Casanovas zu verfassen. Da dessen eigene Formulierungen gekünstelt und die Inhalte trivial wirken, gibt die literarisch tätige Hauptfigur Hinweise zur Stilentwicklung, indem sie

veranschaulichend eine Passage des schwülstigen Textes in ihre eigene Poetik übersetzt und eine bevorstehende Liebesidylle durch eine melancholische Atmosphäre grundiert.

[...] И я бы сказал, что в этом исчезновении обычного облика Монмартра была своеобразная печаль и напоминание о том, что должно было возникнуть через час или полтора и в чем я всегда видел нечто тягостное и ненужное, – назойливый свет на улице, полутьму там, куда входила публика, этих бедных певцов, этих артисток-певцов без голоса, артисток без таланта, – плохое шампанское, плохие оркестры и судорожные попытки создать несуществующее веселье, потому что, в конце концов, жизнь всех этих людей была продажной и трагической и оттого, что многие из них этого не понимали и не знали, она не переставала быть трагической. [...]’ (IV/303)

Neben analytischen und metaphorisierten Darstellungen werden depressive Zustände etwa in der folgenden Passage aus *Nočnye dorogi* (1939) direkt aus der Innenperspektive vermittelt. Hier wird nicht auf Umgebungsvariablen, sondern auf sinnliche Erfahrungen und reflexive Selbstverortungen eingegangen. Kennzeichnend für den Erschöpfungszustand des Individuums ist seine reduzierte Außenwahrnehmung, zusätzlich illustriert die liegende Position auf dem Diwan den ausgeweglosen Zustand der Bewegungslosigkeit. Diese physische Verfassung des Helden wird mit der Psyche in Verbindung gesetzt und in Wechselwirkung mit seiner Gleichgültigkeit, seinem unstillen Seelenleben und der beständigen Traurigkeit über die Unwiederbringlichkeit von Gefühlen beschrieben, wobei Letztere auch den Zusammenhang zwischen Trauer und Sehnsucht in Gazdanovs Poetik erkennen lassen.

Я думаю, так должны себя чувствовать умирающие в те предпоследние минуты, когда физические их страдания почему-либо прекратились, но внешний мир со всеми его интересами, вопросами и ощущениями уже перестал существовать для них. [...] Обычно, когда я бывал в таком состоянии, я лежал в своей комнате, на диване; и мне казалось, что если бы произошел пожар, я бы не двинулся с места. [...] И оттого происходили [...] сравнительное равнодушие к собственной судьбе, [...] бурное, чувственное существование и глубокая печаль потому, что каждое чувство неповторимо [...]. (II/195f.)

Ein durch die Sehnsucht ausgelöster Urzustand der Traurigkeit bildet in *Večer u Klër* (1929) das Grundmotiv, welches der Protagonist durch die imaginierte Suche nach der Titelheldin zu überwinden versucht, das sich jedoch nach ihrem scheinbaren Erreichen sogleich wieder einstellt, um in der Erinnerungsschleife erneut als Motiv aufgebaut und so in positiver Rückkoppelung zusätzlich verstärkt zu werden. Es ist die Trauer über den Verlust der geliebten Klër, welche im Text durch Wiederholung einschlägiger Gefühlslexeme verdichtet wird. Ausgehend von Klër, auf die sich die Trauer bezieht, erfolgen durch Semantisierung des Raumes und Metaphorisierung der blauen Farbe auf unterschiedlichen Ebenen synästhetische Übertragungen

dieses Gefühls, das sich in emotionaler Analogie auf den tragischen, selbstverschuldeten Verlust dieser Idealfigur bezieht.

[И] когда она заснула, я повернулся лицом к стене и прежняя печаль посетила меня; печаль была в воздухе, и прозрачные ее волны проплывали над белым телом Клэр, вдоль ее ног и груди; и печаль выходила изо рта Клэр невидимым дыханием. Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть [...]. [Т]емно-синий цвет, посветлев, нашел в себе неожиданный, матово-грустный оттенок, странно соответствовавший моему чувству и несомненно имевший отношение к Клэр. [О]дно и то же наказание, но за разные ошибки. [...] – Но во всякой любви есть печаль, [...] печаль завершения и приближения смерти любви, если она бывает счастливой, и печаль невозможности и потери того, что нам никогда не принадлежало, – если любовь остается тщетной. (I/46f.)

Der Tod und die damit verbundene Trauer um Nahestehende sind bei Gazdanov leitmotivisch. Besonders drastisch zeigt sich dies in Verbindung mit dem Motiv der Liebe, wobei die eben zitierte Trauer um das, ‚was uns nie gehört hat‘, auch das Kernstück im Sujet der Erzählung *Ošibka* (1938) bildet, deren Heldin ihre große Liebe erst kurz vor dem Tod des bereits im Koma liegenden Mannes erkennt.

К утру дыхание становилось все реже и реже, и в четыре часа, не приходя в сознание, он умер. Катя с мокрым лицом вышла из комнаты. Молодой человек сидевший в кресле, брат покойного, плакал навзрыд, по-детски всхлипывая. И только в эти минуту то, что давно уже было, но никак не могло дойти до сознания Кати, вдруг стало необыкновенно ясно: именно, что умер тот самый человек, которого она любила, и что любила она только его. (II/535)

Als physische Zeichen geben die Tränen in den Gesichtern und das Geräusch des Weinens die intensive, momenthafte Empfindung von Trauer in einer gleichsam für die Außensicht objektivierten Form wieder. Auch Katja selbst weint und erst in diesem Moment physisch erfahrener Trauer wird ihr ihre Liebe zu dem Verstorbenen bewusst. Wie bereits in *Večer u Klér* stellt Trauer auch hier die stärkste Empfindung der Hauptfigur dar, die ihr zudem andere Gefühle erst zugänglich macht. Anstatt die zuvor schwache emotionale Bindung zu lösen, macht der Verlust den Wert des Verlorenen kenntlich und bewirkt daher deren Intensivierung.

[С]лова ‚товарищ‘ и ‚друг‘ я понимал только теоретически. Я делал невероятные усилия, чтобы создать в себе это чувство; но я добился лишь того, что понял и почувствовал дружбу других людей, и тогда вдруг я ощутил ее до конца. Она становилась особенно дорога, когда появлялся призрак смерти или старости, когда многое, что было приобретено вместе, теперь вместе потеряно. Я думал: дружба – это значит: мы еще живы, а другие умерли. [...] ‚Здесь похоронен кадет Тимофеевского корпуса Диков, умерший от тифа‘. В тот момент я почувствовал, что потерял друга. Бог весть, почему этот чужой человек стал мне так близок, точно я провел с ним всю мою жизнь. (I/63)

Die Erfahrung von Trauer wird von Nikolaj intensiver und konkreter erlebt als diffuse positive Eindrücke wie das Konzept ‚Freundschaft‘, weshalb er sich jene als Hilfsmittel aneignet, um auch diese fassen zu können. Diese Konstellation erklärt, warum etwa der Ich-Erzähler in *Rasskaz o trech neudačach* (1927) die Tode seines Hundes und eines Bekannten ohne die Erwähnung von Trauer schildert. Überhaupt kommen in Gazdanovs frühen Texten Inszenierungen seelischer Grenzsituationen auch bei autodiegetischen Erzählern häufig ohne Bezugnahme auf Gefühle aus.

Моего друга отравили люди за то, что он не хотел отдать им кость, которую грыз. Это было в жестокое время, в 22-м году. Он умирал очень тяжело, моя рука не касалась его холодеющей головы [...]. Володины руку и глаз разделили горькую участь честного хвоста моего друга. Оба умерли в родном городе: один от злобной пули белых, другой – от яда мохнатого сердца, которое он проглотил. Мы остались живы: я, променявший изгибы российских дорог на ровные линии Запада, и женщина, любящая рыжее. (I/506)

In *Večer u Klër*, dem ersten Roman, expliziert Nikolaj hingegen diese Gefühlsqualität und erkennt, dass er intensive seelische Zustände wie die Trauer als kurzzeitiges Verstummen jenes inneren Rauschens erlebt, das ihn permanent begleitet.

Я заметил тогда, что чувство утраты и печали особенно сильно в дни прекрасной погоды, в особенно легком и прозрачном воздухе; мне казалось, что такие же состояния бывают и в моей душе; и если где-то далеко внутри меня наступает тишина, заменяющая тот тихий непрерывный шум моей душевной жизни, которого я почти не слышу, но который звучит всегда [...]. (I/63)

Unabhängig von den für die Trauer verantwortlichen Variablen sind auch andere Umgebungsreize differenziert zu betrachten, da sie die Kontrastwahrnehmung beeinflussen, sodass negative Reize bei Schönwetter stärker erkannt werden. Auf welcher unterschiedlichen textuellen Ebenen die Wahrnehmung von Gefühlen verankert ist, zeigt die Erzählung *Gavajskie gitary* (1930). Hier bildet Trauer ein Grundmotiv, das unterschiedliche Handlungselemente verbindet. So knüpft es zum Beispiel die Klänge einer ‚weinerlichen‘ Melodie an die Erwähnung der tödlichen Krankheit der Schwester des Protagonisten.

Я остался и спал на глубоком сыром диване и чувствовал себя во сне беспокойно и неловко [...]. Я не мог проснуться и открыть глаз; но я ясно слышал эти звуки и следил за их плачущим мотивом. [...] В одном я только был уверен – именно в том, что если я его где-нибудь услышу, то непременно узнаю. И я забыл это. В то время сестра моя была тяжело больна и никакой надежды на ее выздоровление не оставалось. (I/623f.)

Ähnliche Gefühlsanalogien strukturieren diese Erzählung auch auf anderen Ebenen. Denn die Trauer bildet innerhalb der Binnenhandlung um den Tod der Schwester, in der sie als Gefühl nicht expliziert wird, dennoch den Hintergrund für die Kongruenz

zwischen dem tragischen Verlust und dem physischen Schmerz, der den Protagonisten während der Beerdigung aufgrund seiner zu kleinen Schuhe quält.

Я так плохо себя чувствовал, мне было так больно – ботинки неумолимо жали мне ноги, – что я просто не мог ей ничего объяснить [...].(I/631)

Ebenso indirekt kommt die Trauer zum Ausdruck, wenn das empathielose Verhalten eines Behördenvertreters beim Protagonisten Zorn hervorruft, worin sich seine emotionale Bindung an die Verstorbene zeigt.

– C'est vous le mari de cette femme? / De cette femme? Я в эту минуту особенно сильно почувствовал, что я живу в чужой стране и чужом городе. Конечно, моя сестра была для этого старика только ‚cette femme‘ и ‚bien morte‘. Я покраснел от стыда и гнева, и мне захотелось сказать старику, что очень скоро он тоже будет так же мертв, как моя сестра. (I/629)

Insbesondere gilt die kritische Reflexion hier auch dem gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod, der dem trauernden Bruder in Frankreich kühler erscheint als in seinem Heimatland. Andererseits zeigt er sich von der heftigen Reaktion des Witwers erstaunt, was wiederum seine eigenen Gefühle als gedämpft erscheinen lässt.

Моего шурина вела под руку какая-то дама лет тридцати, принимавшая, казалось, самое близкое участие в его горе; он шел потупив голову, и изредка выглядывал на свою спутницу благодарными глазами, из которых текли слезы. То, что он плакал все время, несколько удивляло меня, он знал уже год тому назад совершенно точно, что его жена умрет, а последние месяцы и недели видел ее уже почти умершей. (II/630)

Eine zusätzliche Dimension erhält die Gefühlsdarstellung dieses Textes, als der Protagonist mit psychologischem Scharfblick erkennt, dass die religiösen Rituale die Gefühle der Trauer von außen verstärken. Durch Erwähnung des mit ihnen verbundenen kommerziellen Aspekts ergibt sich auch daraus eine Ambivalenz, welche die Authentizität der Gefühle in Frage stellt.

Но на него, вероятно, как и на многих других людей, действовала обстановка [...] – похороны и отпевание сестры в церкви, где деловитый священник сказал обстоятельно, что панихида с хором будет стоить столько-то, а если без хора, то дешевле; но он рекомендует с хором, что, по его мнению, лучше. (II/630)

In späteren Texten wird die durch Verlusterfahrung ausgelöste Trauer häufiger weniger empathisch hinsichtlich ihrer emotiven Aspekte und Entstehung analysiert denn als logische Kategorie der tiefenpsychologischen Handlungsmotivierung aufgedeckt und dient der Erklärung aggressiver Verhaltensmuster. In diesem Sinne erklären im Roman *Pilgrimage* (1953) Rückblicke auf Kindheit und Jugend des Zuhälters und Einbrechers Fred dessen brutale Gefühllosigkeit als Folge unverarbeiteter Verlusterfahrungen.

Однажды под утро, вернувшись домой, он нашел ее труп: она была задушена полотенцем. [...] Фред давно привык к тому, что не было ничего более хрупкого, чем человеческая жизнь. Одетт была задушена; мать Фреда утонула, упав ночью в реку; на рассвете зимнего дня в одном из пригородов Парижа был найден труп жилистого калеки с тремя пулями в животе. (III/362f.)

Motive psychoanalytischer Entschlüsselung sind auch die schmerzhaften Trauererfahrungen im Roman *Probuždenie* (1965), dessen Heldin keinen Ausweg aus ihrer unglücklichen Beziehung findet und daher ein unerfülltes Leben führt.

Но это раздражение и эта неудовлетворенность еще не были самым печальным в тот период жизни Анны. Самым печальным было другое. Она очень скоро поняла, что в жизни Жака она занимает далеко не главное место. Она понимала также, что это объяснялось не ее недостатками или тем, что чувство Жака к ней не такое, каким оно могло бы быть, если бы на ее месте была бы другая женщина; Жак вообще был меньше всего создан для любви [...].(III/91f.)

Annas Depression wird mit dem Fehlen von Liebe erklärt, das eine Fehlgeburt, eine lange Krankheit sowie den scheiternden Versuch, das Defizit durch Liebhaber auszugleichen, nach sich zieht. Das gesamte Gefühlsleben der Heldin konzentriert sich so auf die Empfindung tiefer, unverarbeiteter Trauer.

Вскоре после этого у нее были преждевременные роды. Ребенок родился мертвым, Анна долго была больна, и, когда все это кончилось и она почувствовала, что здоровье вновь возвращается к ней, она поняла, что никакая сила в мире не заставит ее теперь изменить свое отношение к Жаку. Это было чувство и враждебности, и презрения, и жалости к нему. [...] За то время, которое Анна прожила со своим мужем, у нее было несколько любовников, но каждый раз, через очень короткое время, это кончалось разрывом, слезами и припадком глубокой печали. (III/93)

Enttäuschte Liebe bildet auch in zahlreichen weiteren Texten den Grund für Depressionen. Dies betrifft etwa den Protagonisten von *Èvelina i ee druž'ja*, der sich nach dem Verlust Sabinas emotional zurückzieht.

Вместе с тем, когда у меня проходила душевная усталость, которая чаще всего управляла мое существование, как постоянно действующий медленный яд, мне казалось, что в известных условиях, – как это было до тех пор, пока Сабина была со мной, – все могло бы быть совершенно иначе, чем теперь. Но об этом я никогда никому не говорил. (IV/272)

Aggressive Verhaltensweisen und seelischer Rückzug als Varianten im Umgang mit Trauer treten bei Gazdanovs Helden häufig in Kombination auf. Der Protagonist der Erzählung *Šram* (1949) erwähnt – nach idealisierender Adressierung seiner verlorenen ersten Liebe – erst am Ende, dass er zugleich den Wunsch verspüre, sie zu unterwerfen. (vgl. III/496) Seine von ihr initiierten ersten sexuellen Erfahrungen sind der Grund für ihre Ambivalenz.

„Я жалею, что не нахожу в себе той огромной благодарности к вам, которую я должен был бы испытывать. [...] Я знаю, что вы ни в чем не виноваты, но меня отделяет теперь от того времени, когда вы меня любили, – опять целая строка была зачеркнута, – смерть двух лучших моих товарищей, мое собственное неудачное умирание, годы тюрьмы и некоторые другие огорчения. Я полагаю, что заплатил за вас очень дорогую цену. Я не сомневаюсь, что вы стоите этого и, может быть, даже гораздо больше. [...]“ (III/495)

Metaphorisch wird die radikale Tragik dieser Erfahrung für den Helden durch den im Tod zweier Persönlichkeiten seiner dreigeteilten Psyche offengelegt. Über diesen Kunstgriff kommt auch die Trauer ins Spiel, die sich hier auf die psychischen Qualen bezieht, die ihm dieses Erlebnis nachträglich und – symbolisch durch einen Gefängnisaufenthalts ausgedrückt – auch langfristig bereitet. In Andeutungen wird Nataša auch in dem von idealisierenden Floskeln geprägten Brief als Schuldige an dieser Trauer ausgewiesen, und zwar durch das von dieser positiven Darstellung abweichende Gefühlserleben des Helden, der die ihr ‚geschuldete‘ Dankbarkeit nicht empfindet, und die unverhohlenen Feststellung, einen ihr zwar ‚angemessenen‘, doch hohen Preis bezahlt zu haben.

Neben der Empfindung persönlichen Leids, die Gazdanovs Helden durch Aggression bekämpfen oder durch Rückzug vermeiden, erhält Empathie einen wichtigen Stellenwert, denn die ansonsten so stark auf sich selbst fokussierten Helden sind, wenn sie trauern, eher in der Lage, sich in andere Individuen hineinzusetzen. In *Večer u Klér* zeigt sich dies anhand einer tragischen Erzählung aus einem Kinder-Lesebuch, die bei Nikolaj so großes Mitleid mit dem frierenden Waisenkind hervorruft, dass der Held zwei Tage lang weint und an Appetitlosigkeit und Schlafstörungen leidet.

[Я] прочел в маленькой детской хрестоматии рассказ о деревенском сироте, которого учительница из милости приняла в школу. Он помогал сторожу топить печь, убирал комнаты и очень усердно учился. И вот однажды школа сгорела, и этот мальчик остался зимой на улице в суровый мороз. Ни одна книга впоследствии не производила на меня такого впечатления: я видел этого сироту перед собой, видел его мертвых отца и мать и обгоревшие развалины школы; и горе мое было так сильно, что я рыдал двое суток, почти ничего не ел и очень мало спал. (I/51)

Diese Erinnerung ist auch insofern von Interesse, als Kinder Gefühle im Gespräch mit erwachsenen Vertrauenspersonen erlernen. Solche Gespräche, in denen Gefühle thematisiert werden, sind bei Gazdanov selten. Am ehesten finden sie jedoch im Wirkungsbereich der Trauer statt (vgl. Kap. V.2.3), wo etwa die Lektüre dieser Geschichte in der Folge vom Vater als unnötig und für Kinder ungeeignet eingeschätzt wird.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Texten enthält *Večer u Klér* außerdem Episoden, die Nikolajs Eltern im Umgang mit Trauer zeigen, was aus entwicklungspsychologischer Sicht ebenfalls für die kindliche Gefühlsentwicklung von Bedeutung

ist. Die Ursache stellt jeweils der Verlust einer nahestehenden Person dar. Die durch den Selbstmord eines guten Freundes ausgelöste Trauer von Nikolajs Vater äußert sich durch seelischen Rückzug und eine Reduktion des bei ihm ansonsten auf positive Gefühle konzentrierten Emotionsausdrucks.

Отец был чрезвычайно расстроен несколько дней, не шутил, не смеялся, даже не ласкал меня. За обедом или за ужином он вдруг переставал есть и задумывался. – Ты о чем? – спрашивала мать. – Какая бессмысленная вещь! – говорил он. – Как глупо погиб человек! Вот, нет его больше – и ничего не поделаешь. И только спустя некоторое время он опять стал таким же, как всегда [...]. (I/58f.)

Noch emotionaler erscheinen die Reaktionen des Hundes, der nicht von der Seite des Verstorbenen weicht und unmissverständlich Treue, Zuneigung und Trauer auszudrücken scheint.

Я тормозил его, звал, пытался заглянуть ему в лицо, но он оставался неподвижен. Трезор лизал его голову, на которой запеклась кровь, растекшаяся по исковерканной лысине. Потом пес сел на задние лапы и завыл; он захлебывался от воя и то визжал, то опять принимался выть. Мне стало очень жутко. (I/58)

Für Nikolaj selbst ist diese Begebenheit ausschließlich mit Angst assoziiert und diese Konstellation wiederholt sich bei der Beerdigung seines Vaters. (vgl. I/59f.) Beide Erfahrungen sind traumatisch zu bewerten und markieren eine langfristige psychische Belastung.

Für Nikolajs Mutter ist der Tod seines Vaters die zentrale Verlusterfahrung. Diese verändert das Zusammenleben in der Familie nachhaltig und prägt das Selbstverständnis sowohl der Mutter als auch des Sohnes. Beschrieben wird die Persönlichkeitsveränderung der Mutter, die sich darin äußert, dass diese ohnehin distanzierte Frau sich vollständig zurückzieht, Appetit und Ruhe verliert und in einen krankhaften Zustand von Abgrenzung, Schlaflosigkeit und Realitätsverlust verfällt. Auch bei dieser Figur zeigt sich die starke Verbindung von Trauer und Liebe.

Моего отца мать любила всеми своими силами, всей душой. Она не плакала, когда он умер; но и мне, и няне было страшно оставаться наедине с ней. Три месяца, с раннего утра до поздней ночи, она ходила по гостиной, не останавливаясь, из одного угла в другой. Она ни с кем не разговаривала, почти ничего не ела, спала три-четыре часа в сутки и никуда не выходила. Родные были уверены, что она сойдет с ума. Помню, ночью в детской проснешься и слышишь быстрые шаги по ковру; заснешь, проснешься – опять: все так же чуть-чуть скрипят туфли и слышится скорая походка матери. Я вставал с кровати и босиком, в рубашке шел в гостиную. – Мама, ложись спать. Мама, почему ты все время ходишь? Мать смотрела на меня в упор: я видел бледное, чужое лицо и пугающие глаза. – Хорошо, Коля, я сейчас лягу. Иди спать. (I/66f.)

Als Nikolaj Jahre später Klärungsgewollt zurückweist und so seine schlimmste Verlusterfahrung macht, weist seine Trauer Ähnlichkeiten zu jener der Mutter auf.

Schlaflosigkeit, anhaltendes Bedauern und eine Fixierung auf die längst vergangene Situation prägen fortan sein Dasein.

Снег все шел по-прежнему и исчезал на лету, и в снегу клубилось и пропадало все, что я знал и любил до тех пор. И после этого я не спал две ночи. [...] В течение десяти лет [...] нигде и никогда я не мог этого забыть. То я жалел, что не умер, то представлял себя возлюбленным Клэр. Бродягой, ночуя под открытым небом варварских азиатских стран, я все вспоминал ее гневное лицо, и, спустя много лет, ночью я просыпался от бесконечного сожаления [...]. (I/99f.)

Die hohe Intensität, mit der Gazdanovs Helden Trauer erleben, führt dazu, dass dieser auch im Kontext künstlerischen Schaffens ein besonderer Stellenwert zukommt. Anhand dieser Gefühlslage erklärt Édgar, der sich selbst als Literat ausweisende Protagonist der Erzählung *Avantjurist* (1930), seine übersinnliche, poetische Wahrnehmungsfähigkeit.

Я знаю, как и почему женщина, с которой я говорю, будет меня любить и почему потом она будет плакать. Я слышу звон снега и слова, которые еще не произнесли [...]; я чувствую, как тяжелым облаком летит в воздухе война, о которой еще никто не думает; и, сидя в Лондоне, я слышу, как трещит и содрогается корабль, который сейчас пойдет ко дну в середине Тихого океана. Но я не знаю, почему я обречен этим мучениям и в силу какого страшного закона я живу, окруженный десятком смертей в день. (I/687)

Édgar erlebt seine besondere Gabe als Qual, denn sie lenkt seine Gedanken auf größtenteils tragische bevorstehende Ereignisse. Unter den aufgezählten Beispielen finden sich Hinweise auf seit *Večer u Klér* wiederholt aufgerufene Topoi traumatischer Erfahrungen. Die Erwähnung von Schnee und noch unausgesprochenen Worten verweist auf die Szene von Klérs Zurückweisung, während der Stille Ozean an die Geschichte von der Weltumsegelung und damit auch den Tod von Nikolajs Vater erinnert.

Eine konträre Bewertung erfährt Trauer im Roman *Évelina i ee druž'ja* (1968). Zwar wird sie auch hier als Ursprung der Kunst betrachtet, doch liegt der Akzent nunmehr auf dem Aspekt der schöpferischen Inspiration. Ausgelöst durch die gleichzeitig süß und traurig klingende Musik eines Pianisten wird die Trauer zu einem der assoziativen Ausgangspunkte des Romans, den der Protagonist schreibt. Als Reaktion auf das emotionale Klangerleben steht mit einem Mal seine Hauptfigur Mervil' in der Tür und setzt die Romanhandlung in Gang.

Я подумал тогда, что самое важное сейчас было все-таки именно это – звуковое путешествие в неизвестность [...]. В эти часы, вне этого не существовало ничего. И в этом исчезновении огромного и далекого города было нечто одновременно сладостное и печальное. Таков был скрытый смысл того, что играл пианист. Таким, во всяком случае, он мне казался. Я думал именно об этом, когда в прозрачно темном четырехугольнике распахнутой стеклянной двери показалась фигура Мервиля. (IV/138f.)

Trauer fungiert in diesem Roman außerdem als Gegenpol zu realitätsfremder Verträumtheit und auch in diesem Kontext wird sie positiv bewertet, da sie das analytische Denken des Protagonisten und seinen umsichtigen Umgang mit anderen unterstützt.

Я [...] предпочитал те периоды жизни Мервиля, когда он терял на время то, что называл лирическим миром [...]. [К]огда он был несчастен, он был способен понимать то, о чем в наиболее бурные периоды его романов он совершенно забывал, точно это переставало для него существовать. Когда он был несчастен, он был прекрасным и внимательным [...]. (IV/687)

Wie die Beispiele zeigen, lassen sich zwar die Gründe für Trauer in Gazdanovs Texten sehr eng auf durch Tod oder Trennung verursachte Verlusterfahrungen eingrenzen, der Umgang mit ihr ist jedoch unterschiedlich. Da es sich um die stärkste Emotion der Helden handelt, eröffnet sie diesen den Zugang zum Gefühlsleben und dient ihnen als Referenzrahmen für schwerer zugängliche positive Empfindungen wie Freundschaft und Liebe, wobei diese Verbindung maßgeblich ist für den wichtigen Stellenwert von Sehnsucht in Gazdanovs Werk. Insbesondere in den frühen Erzählungen finden sich nicht in allen Kontexten, wo diese Empfindung zu erwarten wäre, Referenzen auf Trauer. Ein Grund dafür dürfte darin liegen, dass die Abgrenzung dieses Gefühls mühsam erarbeitet wird. In jenen Situationen, wo Trauer zum Ausdruck gebracht wird, erhält sie höchst unterschiedliche Konnotationen. Beim direkten Anblick von Leichnamen überwiegt die Angst, sodass keine Trauer in das Bewusstsein der Helden vordringen kann. Häufig werden Gefühle von Trauer und Hilflosigkeit jedoch vermieden und in oft unangemessen wirkender Auflehnung gegen eine widrige Situation in Aggression umgewandelt. In anderen Fällen zeichnen depressionsähnliche Zustände ein Krankheitsbild, das das Individuum von Erfahrungen der Außenwelt abschneidet und seine Wahrnehmung auf die Innenwelt fokussiert. Darüber hinaus zeigt sich ein direkter Zusammenhang zwischen Trauer und künstlerischer Tätigkeit, da zum einen Musik einen wichtigen Erfahrungsraum unverarbeiteter Gefühle darstellt, deren Entdeckung Gazdanovs Protagonisten zugleich umgekehrt zu künstlerischer Tätigkeit veranlasst.

2.4 Freude und Lebensglück

Während Trauer in Gazdanovs Poetik ein allgegenwärtiges und punktuell sehr intensiv erlebtes Gefühl darstellt, ist Freude weniger präsent. Auch wird diese Empfindung von den Figuren weniger stark erlebt. Meist stellt sie sich in Form eines behaglichen Gefühls der Ruhe ein, in dem die Betroffenen in einem meditativ-gelösten Zustand Zufriedenheit erleben. Lebensglück ist ein Konzept, mit dem sich der Autor häufig kontrastiv auseinandersetzt, denn im Gegensatz zu dem Absoluten der Liebe scheint dieses in Varianten möglich, die er vergleichend erprobt. Häufig werden Liebe und Glück gleichgesetzt, da etwa das Erreichen Klérs diesen Zustand zu ermöglichen scheint, bzw. Erfüllung in der Liebe ihn impliziert. Wenn die Vereinigung in *Večer u Klér* (1929) ambivalent bleibt und Nikolaj gerade in jenem

Moment neben der schlafenden Klër, in dem seine Glücksempfindung am stärksten sein müsste, in Reflexionen über Traurigkeit verfällt, so erleben Sereža und Liza in *Polet* (1939) tatsächlich eine kurze Phase des reinen Glücks.

И вот [...] в таком бесконечном и незаслуженном счастье, я лежу здесь рядом с тобой, разве это не чудо? Лиза погладила мокрые волосы Сережи. – Ты часто молчишь, Лиза, почему? – Это хорошее молчание, Сережа, не огорчайся. – Я не огорчаюсь. Но ты знаешь настолько больше меня, ты настолько умнее... – Нет, Сереженька. Ведь мы знаем, что было. То, что было, никогда не повторяется. А когда наступает новое, то ты и я одинаково беззащитны. Потом мы будем знать, как это было, и будем радоваться или жалеть. Теперь мы ничего не знаем, Сереженька; мы чувствуем – это разные вещи. (I/399)

Glück ist in dieser Darstellung eine Empfindung von Ruhe, in der sich das Individuum, auch wenn es um die Erfüllung in der Liebe geht, in sein Innerstes zurückzieht und für sich ist. In der gegebenen Situation ist zudem jener Umstand von Bedeutung, dass das Erleben von Glück ohne Bewertungen auskommt und reine präsentische Empfindung ist. Die rationale Ebene – und damit das Wissen um die Illegitimität des Verhältnisses zwischen Tante und Neffe – wird dabei zeitweilig ausgeklammert, worin eine Analogie zur Außerhalbbefindlichkeit meditativer Zustände vorliegt. Gerade dieses Beispiel zeigt, dass das Glück dort endet, wo sich der entrationalisierte Zustand nicht aufrechterhalten lässt. In *Piligrimy* (1953) wird ein glückliches Zusammenfinden ohne zeitliche Begrenzung erreicht.

Она была простая женщина и едва умела читать, но если бы она была способна точно выразить то, в чем заключалось для нее главное значение ее существования, она, вероятно, определила бы его именно так; он и то, что окружало его, эти стены, эти кровати, эта черепичная крыша [...], где прошла ее жизнь рядом с ним, в таком бесконечно долгом соседстве. Она даже не могла бы, наверное, сказать, любила ли она его и была ли она счастлива; вероятно, любила и вероятно, была счастлива [...]. (III/331)

Üblicherweise sind Glücksgefühle von allen Lebensabschnitten am stärksten mit der Kindheit assoziiert. Bei Gazdanov kommt dies, abgesehen von *Polet*, nur selten zum Tragen. In *Večer u Klër* empfindet Nikolaj seine stärkste frühkindliche Freude auf den Knien des Vaters, wenn beide gemeinsam die Geschichte von der Weltumsegelung kreieren. Ausgelöst wird sie durch die Nähe der vertrauten Person und da auch die Mutter anwesend ist, steht das familiäre Zusammengehörigkeitsgefühl insgesamt damit in Verbindung.

Зато потом, сидя на его коленях и взглядывая по временам на спокойное лицо матери, находившейся обычно тут же, я испытывал настоящее счастье, такое, которое доступно только ребенку или человеку, награжденному необычайной душевной силой. (I/59)

Kindliche Freude äußert sich hier explizit im kollektiven Erleben und unterscheidet sich von einschlägigen Empfindungen Heranwachsender oder Erwachsener, unter denen nur wenige vergleichbar starke Gefühlsregungen empfinden könnten. Ein anschauliches Kontrastbeispiel bietet eine spätere Szene aus demselben Roman, in welcher der Held seine Kindheit längst zurückgelassen hat und sich als Soldat im Bürgerkrieg befindet.

Самое лучшее мое воспоминание, относящееся к этому времени, заключалось в том, как однажды меня послали на наблюдательный пункт, находившийся на верхушке дерева, в лесу, – и оставили одного [...]. Был сентябрь месяц, зелень уже желтела. [...] Далеко-далеко стояла батарея, обстреливавшая лес, – и я видел только тусклое красное пламя коротких вспышек [...]. Шумели листья от ветра, внизу стрекотал неизвестно откуда взявшийся кузнечик и вдруг умолкал, словно ему зажимали рот ладонью. Было так хорошо и прозрачно, и все звуки доходили до меня так ясно, и в маленьком озере, которое мне было видно сверху, так сверкала и рябилась вода, что я забыл о необходимости следить за вспышками и движением неприятельской кавалерии [...] и о том, что в России происходит гражданская война, а я в этой войне участвую. (I/127f.)

Das Glücksempfinden des Protagonisten wird hier durch eine Naturwahrnehmung ausgelöst, die ihn die äußeren Umstände für kurze Zeit vergessen lässt. Durch den Kontrast zum umgebenden Kriegsgeschehen kommt der Aspekt der Ruhe als zentrale Komponente des Glückskonzepts besonders deutlich zum Ausdruck.

Eine andere Facette von Glück erlebt der musikalische General Sojkin in *Tovarišč Brak* (1928). Das Beispiel dieser frühen Erzählung zeigt den Zusammenhang zwischen Glück und Lebenssinn auf, wenn der schüchterne Held für seinen Gesang seitens der von ihm verehrten Frau Anerkennung erfährt und daraus seine Daseinsberechtigung ableitet.

Генерал был всю жизнь влюблен в музыку, пел романсы и играл на мандолине. И он понимал, что и его застенчивая детская скромность, и романсы, и дешевая мандолина – не нужны, может быть, никому; но когда Татьяна, у которой мы часто бывали в гостях, просила его спеть еще что-нибудь, ему вдруг начинало казаться, что и он, генерал, он тоже недаром существует на свете. И за непомерную радость, которую он испытывал в такие минуты, он отдал бы все, что имел. (I/561)

Auch nach dem Tod der für Sojkin niemals erreichbaren Tat'jana bleiben diese Momente des Glücks in seiner Erinnerung, ohne zu verblasen. Bewahrt werden sowohl die Augenblicke, in denen die Schönheit der Heldin auf die Umgebung übergeht, als auch die Empfindung von Gelöstheit und Sinnerfülltheit beim Protagonisten in ihrer Gegenwart.

Во всяком случае, черный силуэт Татьяны Брак, идущей между белыми фонарями, остался для нас одним из самых убедительных, самых прекрасных образов нашей памяти. [...] Ты помнишь, генерал, что даже романс [...] казался

нам тогда исполненным глубокого значения. Тогда мы вообще были лучше, генерал. Вспомни эти необыкновенные снежные пирамиды деревьев, эти лампы ресторанов [...]. (I/568)

Hervorgehoben wird die Bedeutung von Musik, die bei Gazdanov häufig eine sehr positive Bewertung erfährt und starke Gefühle auslöst. (vgl. Kap. V.1.2) Als präsentisches Medium veranlasst Musik in *Tovarišč Brak* ein intensives gegenwärtiges Erleben der kurzen Glücksmomente und bindet spätere Erinnerungen an einen Augenblick. Diese Funktion als Erinnerungsspeicher erhält Musik auch im Roman *Vozvraščenie Buddy* (1949), wo sie dem Helden einen Konzertbesuch mit einer früheren Geliebten in Erinnerung ruft. Insgesamt wird Musik als vollkommenstes Medium sowohl der Kunst als auch der Empfindung von Glück gewürdigt, welches dieses im Moment zu bündeln vermag und dessen intensives Erleben von vorzeitigen und nachzeitigen Eindrücken abgrenzt, in denen Traurigkeit überwiegt.

Я сразу узнал эту мелодию [...]. Я был на этом концерте в Плейель вместе с Катрин [...] и мне казалось, что туманная ее нежность точно подчеркивала смысл мелодии и углубляла тему воспоминания [...]. Когда я пытался перевести на мой бедный язык словесных понятий это движение звуков, то это значило приблизительно следующее: ощущение счастливой полноты кратковременно и иллюзорно, от него останется потом только сожаление, [...] оттого, что я знал неповторимость этой минуты [...]. (III/275)

Als Kontrastempfindung, die sich von der melancholischen Grundstimmung abhebt, ist Glück in Gazdanovs Texten des Öfteren präsent. Dies gilt auch für eine früher angesiedelte Schlüsselszene in demselben Roman, wo der Protagonist sich während eines Gefängnisaufenthalts erstmals an Katrin erinnert. Diese kontrastierende Glückserinnerung durchbricht die bedrückende Atmosphäre des aktuellen Umfelds. Hinsichtlich seiner Qualität wird das Glück im synästhetischen Erleben des Helden hier wie bei Gazdanov auch sonst häufig als ‚durchsichtig‘ beschrieben. Camus' *Étranger* (1942) vergleichbar, erkennt der Held sein Lebensglück erst nachträglich im Gefängnis, doch im Gegensatz zu jenem erhält er noch die Gelegenheit, es zu realisieren.

И этот голос, и эти слова возникали сквозь сожаление и сознание непоправимости, напоминая мне мой добровольный и бессмысленный отказ от единственной возможности возврата во времени. Как я мог думать тогда, что не имею права на это, – летние вечера, близость Катрин, ее голос, ее глаза и прозрачная ее любовь? (III/245f.)

Als Kontrastwahrnehmung dient Glück auch im umgekehrten Sinne der Akzentuierung von Bedrohung. Beispiele dafür liegen in den Romanen *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) und *Piligrimy* (1953) vor, deren Protagonisten unmittelbar vor einem sie erwartenden lebensbedrohlichen Konflikt gemeinsam mit ihrer jeweiligen Partnerin einen idyllischen Ausflug aufs Land unternehmen, wo Ruhe und Unbeschwertheit die drohende Gefahr für kurze Zeit vergessen lassen und diese dadurch kontrastiv

akzentuieren. Das folgende Zitat entstammt dem ersten Roman und beschreibt einen kontemplativen Glücksmoment, in dem der Protagonist die Nähe seiner schlafenden Liebsten spürt und zugleich ganz für sich ist.

Я боялся двинуться, чтобы не разбудить Елену Николаевну [...] и я думал, засыпая и тотчас же просыпаясь, о многих вещах одновременно и прежде всего о том, что как бы ни сложилась в дальнейшем моя жизнь и какие бы события ни случились, я запомню навсегда эту ночь, голову женщины на моих коленях, этот дождь и то состояние полусонного счастья, которое я ощущал тогда. (III/119)

Unmittelbar nach dieser Szene wird der Held in eine Verfolgungsjagd verwickelt und muss seine Partnerin vor ihrem früheren Mann zu retten. Die Zwischenschaltung des Glücksmoments im Grünen gleicht einem Atemholen, das zugleich als kontrastiver Hintergrund die aggressive Wirkung der hereinbrechenden Bedrohung vorbereitet.

Eine besondere Auseinandersetzung mit dem Konzept Glück im Sinne von sowohl Lebensfreude als auch Lebenssinn demonstriert die Erzählung *Sčast'e* (1932) anhand eines kindlich-leichtsinnigen Vaters und dessen die Ernsthaftigkeit eines Erwachsenen an den Tag legenden Sohnes André. Dieser verbringt seine Zeit mit wissenschaftlichen Büchern und Experimenten; im Rahmen von letzteren gelingt es ihm, seltene Nachtfalter anzulocken, die er seinem Vater und seiner Stiefmutter präsentiert.

– Папа, они прилетели! – Дорэн и Мадлен пошли за Андрэ, невольно, как и он, ступая на цыпочках и стараясь не шуметь. Андрэ прошел вперед. – Сейчас я зажгу свет, – прошептал он и замахал рукой: – Папа, иди сюда. – Они подошли, Андрэ зажег электричество, и Дорэн и Мадлен увидели на осветившемся стекле десятки громадных бабочек, ползавших взад и вперед и взмахивавших крыльями. (II/344)

Das geglückte Experiment stellt ein logisches Glücksmoment dar, für das die Erzählung jedoch keine Empfindung von Freude expliziert. Indirekt scheint durch den Ausruf zumindest eine gewisse Emotionalität des Sohnes angedeutet. Ansonsten steht jedoch Andrés rational geordnetes Weltkonzept dem spontanen Empfinden von Freude im Weg.

Посмотри вокруг себя, – сколько ты увидишь радости. Вот Джек бежит тебе навстречу, – разве он не радуется? – Джек – это собака, – отвечал Андрэ. – Андрэ, Андрэ, – укоризненно говорил Дорэн, – ведь ты занимаешься зоологией, значит, ты не должен преуменьшать значение животных, ты должен знать, что в известном смысле Джек совершеннее нас с тобой. – У Джека нет разума в человеческом смысле, – настаивал Андрэ, – а есть инстинкт. Инстинкт – это потребность питания, размножения и движения, необходимого для того, чтобы мускулы не сделались дряблыми, – вот и все. (II/350)

Trotz oder gerade wegen dieser von Vernunft geprägten Weltsicht beschäftigt sich André eingehend mit dem Konzept Glück. Reziprok zu den Überlegungen seines Vaters erkennt er dessen Lebensglück als trügerisch. Dessen Schwachpunkt ist, anders als bei André, nicht emotionaler, sondern lebenspraktischer Natur. Denn er merkt nicht, dass er von seiner zweiten Frau Madlen betrogen wird. Bezeichnenderweise erkennt er ihre Untreue erst, nachdem er durch einen Unfall das Augenlicht verloren hat. Nun stellt auch er sich erstmals die von André in seinem Tagebuch bereits aufgeworfene Frage nach dem Lebensglück, das ihm zuvor so selbstverständlich erschien.

„Анри Дорен, мой отец, родился, чтобы быть счастливым“. (II/348)

Ein Traumerlebnis verhilft ihm schließlich zu einem relativen Glücksbegriff, der in der Erkenntnis gründet, dass Glück von der subjektiven Bewertung einer Situation abhängt, für die er selbst verantwortlich ist.

Ему снилась река. [...] На середине реки силы стали оставлять его. Он посмотрел наверх – вверху было бесконечное небо, на нем были видны звезды, хотя все это происходило днем. [...] Он хотел обернуться, но чей-то голос сказал ему: – Только не оборачивайся [...]; и Дорену тотчас же сделалось легче. [...] Все вокруг него блестело от солнца. [...] Да, я не слышал и не знал многих печальных вещей и был счастлив. А теперь, когда я их знаю, разве я менее счастлив? [...] Надо понять, [...] что все неважно: катастрофа, измена; да, Андрэ был не прав, я скажу ему об этом завтра. Важно, что я живу, думаю и делаю все, что угодно, – и вот издалека доходит до меня какое-то облако счастья, которое с детства поднимается за мной, – и оно окутывает меня и людей, которые мне близки [...]. (II/365f.)

Die geschilderte Epiphanie veranschaulicht, dass Glück in diesem Konzept einerseits in Momenten der Ruhe und des Naturerlebens, andererseits in der Interaktion mit persönlich wichtigen Menschen erlangt wird. Zugleich erhält die Freiheit des Individuums in diesem Glückskonzept einen wichtigen Stellenwert, was dessen existenzialistische Prägung erkennen lässt.

Zu einem ähnlichen Konzept führt die Reflexion des Protagonisten der Erzählung *Chana* (1938), dessen Glück durch seine unerfüllte Liebe in Frage steht.

„Я не буду писать тебе трактат о любви, но, хочешь, я приведу тебе пример настоящего прохладного счастья?“ И, отвечая ей на очередную цитату: „Je suis dans un état qui est aussi loin de la joie que du chagrin; peut-être que c’est le bonheur“ [...]. (II/554)

In einem Brief erzählt er seiner Angebeteten die Lebensgeschichten zweier Frauen. Eine von ihnen befolgt in Heirat, Familienplanung und anderen Lebensbereichen alle gesellschaftlichen Normen und wird glücklich, während die andere keine davon erfüllt, jedoch ebenfalls ihr Glück findet. (vgl. II/555) Die Erzählung wird so zu einem Gleichnis über die Arbitrarität des Glücks.

Diese zeigt sich auch darin, dass die Helden in Momenten des Erfolgs nicht zwangsläufig glücklich sind. Die Erzählung *Mêtr Raj* schließt in diesem Sinne damit, dass der Held einen schwierigen Auftrag unverhofft erfüllt, jedoch in seinen fiebrigen Angstfantasien gefangen bleibt, die weiterhin seine Wahrnehmung bestimmen.

Он лежал на кровати в незнакомой комнате. [...] Это была телеграмма из Парижа: ‚Appris récompense félicitations congé trois mois revenez Bernard‘. С громадным трудом он вспомнил, что с ним произошло. Безумное позднее сожаление охватило его: он точно наяву увидел и ледяные лужи, и актрису, и пьяницу, [...] и юношу, на которого был направлен его револьвер. [...] И в своем дневнике он написал несколько неожиданных строк об одной разновидности морской болезни, о печальной бессмысленности путешествий и о заплаканных лицах проституток Москвы. (II/232)

Wenn Fantasie in Gazdanovs Wahrnehmungskonzept häufig Priorität über die Realität erlangt, da seine Figuren sich mehr für die Eindrücke als für deren Ursprung interessieren, so hat dies auch Auswirkungen auf die Konzeptualisierung von Glück, die in logischer Weiterführung ebenfalls vorrangig subjektive Einschätzungen berücksichtigt. Inwiefern ein so relativ angelegter Umgang mit Glück angemessen ist, wird mitunter auch kritisch hinterfragt.

Im Roman *Istorija odnogo putešestvija* (1934) erschließt sich die Abhängigkeit des Glücks von der Wahrnehmung. Als Volodja den Mann seiner Lehrerin kennenlernt, empfindet er diesen als abstoßend, doch seiner Frau gereicht er zu einem erfüllten Leben.

Это был маленький, лысеющий человек, чрезвычайно самоуверенный, обидчивый и болезненно нетерпимый [...]. И вместе с тем, несомненно, эта женщина была теперь счастлива [...]. И он думал, что, наверное, она создала себе какой-то прекрасный миф [...], вдруг встречается только одна подробность, [...] которую человек любит так давно и постоянно, и это сразу делает близким и родным такой на первый взгляд чуждый и печальный вид. Но сколько он ни искал в этом человеке чего-нибудь, достойного внимания, он ничего не нашел; и по-видимому, чтобы понять ее несложное и нетребовательное счастье, нужно было обладать ее глазами или ее телом. (I/171f.)

Oft ist die Thematisierung von Wahrnehmung auch mit dem Unglück von Figuren verknüpft. Psychotische und neurotische Wahrnehmungsstörungen sowie Unempfänglichkeit für Gefühle sind vielfach jene Faktoren, die Glück verhindern. Ein Beispiel dafür bietet die Erzählung *Vospominanie* (1937), die mit dem glücklichen Zusammensein eines jungen Paares beginnt, das mit der bevorstehenden Hochzeit nachhaltiges Glück verspricht. Doch der zukünftige Ehemann entwickelt eine psychotische Angststörung, die sich trotz Therapie unaufhaltsam verschlimmert, bis er sich auf der Flucht vor einer Wahnvorstellung von einer Klippe in den Tod stürzt.

Das zerbrechliche Glück der seelischen Gesundheit wird in späteren, psychoanalytisch orientierten Texten thematisiert, wo traumatisierte Figuren ihr Glück über

einen Heilungsprozess erreichen. Verlust- und Gewalterfahrungen, die Fred in *Pilgrimage* (1953) zu einem Zuhälter werden ließen, können in empathischen Gesprächen mit Fremden sowie durch Selbsterfahrung in Natur, Einsamkeit und Literatur überwunden werden, wonach der Held den Beruf des Heilers bald auch für sich selbst wählt. Ähnliches gilt für Anna, die in *Probuždenie* (1965) ihr persönliches Glück in der Liebe zu ihrem Wohltäter P'er findet. Die genannten heilenden Einflüsse stellen auch Komponenten des für gesunde Figuren bereits analysierten Glückskonzepts dar und vervollständigen dieses insofern, als sie das Glück für Figuren ähnlich dem depressiven Pavlov in der Erzählung *Černye lebedi* (1928) zugänglich machen, die der Autor in seinen frühen Texten noch an der Sinnfindung scheitern ließ.

Eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit Glück liegt in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* vor, wo die drei männlichen Hauptfiguren dieses für sich aufgrund ihrer Lebenserfahrung und Grundeinstellungen je unterschiedlich definieren. Dabei fällt eine Koppelung an die Zeitperspektive auf. Gazdanovs Sehnsuchtskonzept verkörpernd, idealisiert Voznesenskij seine an den besten Freund verlorene große Liebe und bindet sein Glückserleben an ein Schwelgen in Erinnerungen an die Vollkommenheit der längst verlorenen Marina.

– И вот так все и останется, – продолжал он, думая вслух. – И как браслеты звенели на Марининых руках, и какой Днепр был в то лето, и какая была жара, и как Саша лежал поперек дороги. [...] [E]сли бы я его каким-нибудь чудом встретил, я бы ему сказал: спасибо, [...] благодаря этому промаху мы все останемся жить – и Марина, и Саша, и даже, может быть, я. [...] Жизнь проходит бесследно, миллионы людей исчезают, и о них никто не вспомнит. И из этих миллионов остаются какие-то единицы. Что может быть замечательнее? (III/34)

Voznesenskij konzentriert sich so sehr auf die Bewahrung des einstigen Ideals, dass er seinen Widersacher Aleksandr Vol'f entschuldigt und ihn sogar als jenen Menschen betrachtet, der mit dieser Erzählung über die Dreiecksbeziehung das Glück aller Beteiligten konserviert.

Vol'f selbst vertritt dagegen ein rational geordnetes Glückskonzept und glaubt an logische Zusammenhänge – an die Wechselwirkung zwischen Freude und Leid, die einander regelmäßig ablösen und die jeweils andere Empfindung dadurch erst erfahrbar machen.

Он полагал, что логики не существует вне условных и произвольных построений, почти математических; что смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка, так как и то и другое заключает в себе идею неподвижности. (III/106)

В конце концов, он, может быть, был прав: если бы мы не знали о смерти, мы не знали бы и о счастье, так как, если бы мы не знали о смерти, мы не имели бы представления о ценности лучших наших чувств, мы бы не знали, что некоторые из них никогда не повторятся и что только теперь мы можем их понять во всей их полноте. (III/120)

Die Figur ähnelt einem Phantom aus der Vergangenheit des Protagonisten und so bleibt das Glück in seinem Fall etwas Hypothetisches.

Eine präsentische Perspektive nimmt in diesem Roman der Protagonist ein, womit er der einzige der Männer ist, der in ausgewählten Momenten gegenwärtiges Glück erlebt. Diese Wahrnehmung steht in Zusammenhang mit der Erfüllung, die er in der Liebe findet. Seine Glücksempfindungen werden dabei jeweils als unmittelbar nachzeitig geschildert, wenn er soeben Erlebtes gedanklich Revue passieren lässt.

Я ушел в четвертом часу утра; была холодная и звездная ночь [...] и тогда, тоже впервые за всю мою жизнь, я почувствовал состояние необыкновенно прозрачного счастья [...]. Я запомнил дома, мимо которых я проходил, и вкус зимнего холодного воздуха, и легкий ветер из-за поворота, – все это были вещи, которые сопровождали мое чувство. (III/59)

Auf dem Heimweg nach der mit Elena Nikolaevna verbrachten Liebesnacht empfindet der Ich-Erzähler ein ‚durchsichtiges‘ Glück, das sich mit der gustatorischen Wahrnehmung der Winterluft verbindet. Doch der Sequenz ist eine skeptische Ambivalenz eingeschrieben, da die Erinnerung an den unveränderlich ruhigen Blick der Geliebten die Frage nach deren Glückserleben aufwirft.

Я испытывал именно ощущение прозрачного счастья, казавшееся особенно неожиданным после того, как я несколько часов видел перед собой эти спокойные глаза, в выражении которых для меня было нечто унижительное, потому что мне не удалось изменить его. (III/59)

Ihre unbewegliche Miene wirkt gerade im Kontext einer Liebesnacht unnatürlich und legt die Assoziation mit einer Traumerscheinung nahe, womit der bei Gazdanov oftmals unklare Realitätswert einzelner Episoden innerhalb der erzählten Welt auch in dieser Situation relativiert erscheint. Dem absoluten Glück steht eine solche Metaebene des Traumes jedoch im Weg, da dieses sich, wie zahlreiche Beispiele zeigen, gerade als sehr präsentische Empfindung auszeichnet, die etwa über Naturerleben oder Musikrezeption meist in konkreter Anbindung an die Außenwelt geschildert wird.

Gazdanovs Auseinandersetzung mit der Frage des Lebensglücks reicht bis zu *Évelina i ee druž'ja* (1968). Das Streben danach stellt für alle seine Figuren ein kompliziertes Unterfangen dar, das meist nur auf der Metaebene des Traumes gelingt. In diesem letzten Roman wird das bislang erfolglose Streben nach Glück als Gemeinsamkeit der Protagonisten thematisiert.

– Странный у нас все-таки союз, – сказал я. – Мы очень разные – Эвелина, Андрей, Артур, ты и я. Но вот наша связь не рвется ни при каких обстоятельствах. Что, собственно, нас объединяет? – Может быть, то, что никому из нас до сих пор не удалось стать счастливым. Или – так было бы печальнее – никто из нас не способен быть счастливым. (IV/267f.)

Was dem Glück hauptsächlich im Weg zu stehen scheint, ist, wie bereits durch Aleksandr Vol'f oder auch durch André in *Sčast'e* angedeutet, eine das Momenterleben erschwerende Dominanz rationaler Reflexionen.

Быть счастливым – это значит забыть обо всем, кроме одного блистательного чувства, которое ты испытываешь. Но ты никогда ничего не забываешь. Нет, милый мой, до тех пор, пока ты не изменишься и не станешь таким, каким ты был раньше – мы все помним, каким ты был несколько лет тому назад, – до тех пор ты не способен стать счастливым. (IV/268)

Glück definieren diese Helden folglich als meditative Abkoppelung von rationalen Prozessen. Dieser Zustand ermöglicht ein verstärktes präsentisches Erleben von Sinneswahrnehmungen und Empfindungen.

Wie die Beispiele zeigen, ist die Suche nach dem Glück eine Thematik, die in der Entwicklung von Gazdanovs Œuvre immer wichtiger wird. Das Gefühl von Freude ist dagegen insgesamt wenig präsent und fröhliche Figuren sind selten. In vielen frühen Texten erreichen die Protagonisten ihr Lebensglück nicht, was mit ihrer realitätsfremden In-sich-Gekehrtheit zusammenhängt. Glückszustände zeichnen sich bei Gazdanov durch ihre Einfachheit aus, die auch in ihrer synästhetischen Empfindung als ‚durchsichtig‘ deutlich wird. Glück wird in der stillen Naturerfahrung erlebt, in Momenten innerer Ruhe, wenn es den Protagonisten leichter fällt, die Nähe geliebter Frauen zuzulassen. Während die Figuren dabei häufig jeweils für sich bleiben, werden vergleichbare Konstellationen in späteren Texten stärker von Fürsorge begleitet, die die Überwindung psychischer Krankheiten und Traumata ermöglicht. Dennoch bedeutet Glück bei Gazdanov in erster Linie den Rückzug des Individuums in sein Innerstes und ein In-sich-Ruhen, weshalb es häufig nicht während, sondern erst im Anschluss an Momente der Zweisamkeit erlebt wird.

2.5 Neugierde

Wie die Sehnsucht impliziert die Neugierde eine handlungsmotivierende Funktion, zugleich ist ihre Ausrichtung jedoch stärker zukunftsorientiert, da sie auf Unbekanntes gerichtet ist, anstatt sich im Verlangen nach Unerreichtem oder Verlorenem auf Vergangenes zu beziehen. Auch die Neugierde stellt eine zentrale Disposition von Gazdanovs Helden dar, die ein starkes Interesse für fremde Menschen und teils auch für ferne Länder verspüren und mit Tätigkeiten wie der literarischen oder wissenschaftlichen Lektüre auch in einsamer Zurückgezogenheit ihrem Wissensdrang nachgehen.

Neugierde ist jene Empfindung, mit der Nikolaj der Titelheldin in *Večer u Klër* (1929) zunächst unvoreingenommen begegnet, bevor sie von Sehnsucht abgelöst wird, als Klër in Folge von Streitigkeiten, räumlicher Distanz, Heirat und Emigration unerreichbar für ihn wird. In diesem Roman ist Neugierde als nicht-objektspezifische Disposition dargestellt, denn der Held begreift sein Interesse an ihr als Faszination des Unbekannten aufgrund ihrer ausländischen Herkunft.

Впрочем, незнакомые люди всегда интересовали меня. В них явственнее было то, что у знакомых становилось чем-то домашним, неопасным и поэтому неинтересным. [...] Может быть, мое чувство к Клэр отчасти возникло и потому, что она была французкой и иностранкой. [...] И, с другой стороны, я всегда бессознательно стремился к неизвестному, в котором надеялся найти новые возможности и новые страны; мне казалось, что [...] проявится в более чистом виде все важное, все мои знания, и силы, и желание понять еще нечто новое; [...] все это было неутолимым желанием знания и власти. (I/101f.)

Als bemerkenswerten Teilaspekt seiner Neugierde erwähnt Nikolaj hier ein Verlangen nach Macht. Wie die weiteren Entwicklungen der Handlung zeigen, bringt das Scheitern seiner Bemühungen um Klér eine Umwertung der vom Helden angestrebten Ziele mit sich, denn er verhält sich anderen weiblichen Figuren gegenüber abweisend und verlagert seine Ambitionen auf rein hypothetische Ziele der Sehnsucht. Noch stärker zeigt sich eine solche distanzierte Haltung in anderen Texten, etwa in der Erzählung *Šram* (1949), deren Protagonisten eine Zerrissenheit verspüren zwischen idealisierender Zuneigung für eine sexuell-lüstern konnotierte, doch unerreichbare frühere Gefährtin und dem Wunsch, diese zu unterwerfen. (vgl. II/497) Mit Machtverhältnissen stehen erotische Verhältnisse bei Gazdanov des Öfteren in Verbindung, wie auch das folgende Zitat aus der Erzählung *Avanturist* (1930) zeigt.

Он взял ее руки, и уже это одно прикосновение, с неуловимой быстротой распространившееся по всей коже Анны Сергеевны, сразу заставило ее почувствовать необъяснимую власть авантюриста над ней. (I/682)

Diese Erzählung schildert – nunmehr aus weiblicher Sicht – das Verlangen der Heldin, sich dem Protagonisten anzunähern.

Странное желание взглянуть поближе на этого человека вдруг пришло в голову Анне Сергеевне. Она велела кучеру остановиться, вышла из саней и направилась к тумбе. (I/679)

Die Disposition unverhältnismäßig stark ausgeprägter Neugierde fällt somit Anna Sergeevna zu, während der Held sich so distanziert verhält, wie Nikolaj erst nach Klérs Zurückweisung. Erklärt wird Annas abrupte Annäherung als Versuch, durch das Streben nach ständig Neuem ihre innere Unbefriedigtheit zu kompensieren.

Она по-прежнему любила танцы и боялась одиночества [...], но все это в последнее время не то чтобы потеряло для Анны Сергеевны интерес, но стало рядом давно известных привычек, без которых она не могла бы пожалуй, обойтись, но которые сами по себе не могли всецело заполнить ее обширные досуги и удовлетворить постоянное и смутное ожидание чего-то [...]. Давно, много времени тому назад, она думала, что это откроется ей тогда, когда она выйдет замуж; затем она считала, что брак обманул ее ожидания и что настоящая ее страсть – искусство; потом она полагала, что и ее мужа, и ее дилетантские

занятия литературой и музыкой ей заменит поручик Соколов; но и поручик Соколов при более близком знакомстве оказался неинтересным. (I/678)

Wie in diesem Beispiel impliziert die Darstellung von Neugierde bei Gazdanov häufig eine zu kompensierende Unzufriedenheit, die jedoch durch das Erreichen des Angestrebten nicht ausgeglichen wird. Folglich kommt es zu einem Regress, in dem die Neugierde sich permanent auf stets neue Objekte verschiebt. Insbesondere in Bezug auf Gazdanovs männliche Protagonisten betrifft dies die für sie ambivalenten Bereiche von Liebe und sexueller Begierde. In frühen Texten, etwa in der Erzählung *Gostinica grjaduščego* (1926), weisen sie einschlägige Angebote dezidiert zurück und verzichten darauf, sich auf Neues einzulassen. Später treten, zum Beispiel in der Erzählung *Niščij* (1962), auch Helden auf, die wie Anna Sergeevna vergeblich versuchen, eine vage Unbefriedigtheit auszugleichen, und daher mit einer undifferenzierten Vielzahl von Frauen Affären haben.

Потом у него были любовницы, покорно раздевавшиеся, когда он приходил к ним по вечерам. [...] [У] него самого никогда не было ни неудержимого тяготения к женщине [...]. Было вместо этого нечто вроде физической жажды, досадной, утомительной и раздражающей; и когда жажда была утолена, от всего этого оставался только неприятный осадок, и больше ничего. Позже он понял, что он был слишком беден душевно, чтобы испытать настоящее чувство [...]. (III/575)

Das Ausbleiben von Erfüllung wird hier, wie weniger deutlich auch bei Anna Sergeevna, durch eine autistische Unempfänglichkeit für Gefühle erklärt.

Glückliche Liebesbeziehungen wie jene zwischen den Protagonisten in *Piligrimij* (1953) und *Probuždenie* (1965) zeigen eine Verlagerung der Neugierde, in der sich das Interesse der Helden konkretisiert und auf die Details der Lebensgeschichte einer bestimmten Frauenfigur einschließlich ihrer Gefühle und ihrer sozialen Herkunft konzentriert. Mitleid und Empathie spielen eine zentrale Rolle für das Motiv, die Partnerin aus widrigen Verhältnissen zu retten oder sie bei ihrer Selbstfindung zu unterstützen. Im Gegensatz zu den zuvor geschilderten kurzfristigen Liebschaften scheint die damit einhergehende Offenlegung unbekannter Lebensumstände und Gefühle die Neugierde der Protagonisten nachhaltig zu befriedigen und begründet auch deren Wunsch nach einer langfristigen Bindung.

Die Neugierde von Gazdanovs Protagonisten richtet sich nicht ausschließlich auf weibliche Figuren, sondern generell auf fremde Menschen, Milieus und Länder. In einer Nebenhandlung von *Piligrimij* kommt es, motiviert durch das beiderseitige Interesse an der fremden Lebensform des jeweils anderen, zu einem Treffen zwischen dem Zuhälter Fred und der Nichte eines reichen Senators.

Он обыкновенно приходил на каждое свидание с небольшим опозданием: он знал, что его должны были ждать. Но теперь он пришел на пять минут раньше назначенного часа. Валентина явилась через несколько минут [...]. Она подала ему прохладную руку и заказала себе черного кофе. – Я никогда еще не встречала таких людей, как вы, – сказала она ему. – Расскажите мне о себе. Как

вы жили раньше, как вы стали заниматься этой профессией? – Это вас, наверное, забавляет, mademoiselle Valentine? [...] Я бы сказала – интересуется. (III/401)

Deutlich wird das Interesse durch Freds außergewöhnlich frühes Erscheinen, Valentinas kühle Hand, die gegenseitige Bemerkung, dass sie niemanden kennen, der dem Gegenüber vergleichbar wäre, und eine anfängliche Unsicherheit beider Figuren. Die reiche, ansonsten vergnügungsorientierte Valentina erwartet von dieser Unterredung nicht ausschließlich Unterhaltung, sondern Einsichten in eine ihr unbekanntere Lebenswelt. Auch in dieser Konstellation werden die Erwartungen beider Figuren enttäuscht, denn die Erzählungen über Freds von Armut, Gewalt und Verlustserfahrungen geprägte Kindheit langweilen die junge Frau aus der höheren Gesellschaft, während er seinerseits ihre Oberflächlichkeit erkennt.

Он не отдавал себе отчета в том, почему ему захотелось сказать это именно ей, бесконечно далекой и чужой mademoiselle Valentine. [...] Валентина молчала несколько секунд. [...] То, что рассказал ей Фред, было тягостно и скучно. Она думала, что знакомство с ним окажется более интересным. [...] Ей казалось теперь, что она могла бы не сообщать Фреду даже тех незначительных сведений о себе, которые она дала. Но она чувствовала по отношению к нему нечто вроде морального обязательства после того, что он рассказал ей о себе. (III/401f.)

Nicht immer sind die Barrieren zwischen den sozialen Schichten derart stabil, was insbesondere detaillierte Auseinandersetzungen mit der Unterschicht in den Romanen *Nočnye dorogi* (1939) und *Vozvraščenie Buddy* (1949) belegen.

Jenseits von sozialer Zugehörigkeit bilden fremde Städte ein wichtiges Element der Poetik des Autors, der vielen seiner Texte eine chronotopische Bewegung in Form eines konkreten Ortswechsels einschreibt. Die Handlung wird dadurch zu einem auf dieser Reise stattfindenden Gedankengang komprimiert (vgl. Kap. VI.2.3), während die Besonderheiten von Ausgangsort und Reiseziel diesen Gedanken Lokalkolorit spenden. Der erste Blick auf die Lichter des nächtlichen Paris, die Gerüche Konstantinopels, der Brand bei der Abreise von Feodossija, durch Krieg zerstörte Städte, der Panzerzug in der russischen Steppe, Sankt Petersburg im Schneesturm, das Paris der Emigranten und die gefährlichen Ghettos in den USA stellen wiederkehrende Motive dar, die der Neugierde der Helden konkrete Referenzpunkte liefern.¹⁶⁷

Häufig beziehen sich die Ortswechsel von Gazdanovs Protagonisten auf Schauplätze der Emigrationsgeschichte ihres Autors. Bereits Frank Göbler weist in seiner Analyse von *Večer u Klér* auf Nikolajs Disposition zu Veränderungen hin, die er

167 Unter diesen Herkunftsorten und Reisezielen finden sich auch solche, die intertextuelle Bezüge zu Werken anderer Autoren fundieren. Über den Handlungsort Bombay ist Gazdanovs gleichnamige Erzählung mit Edgar Allen Poes *A Tale of the Ragged Mountains* (1844) verbunden. Bei beiden Autoren finden sich übersinnliche Momente, in denen Halluzinationen die Handlung mit hypothetischer Konstruktion in Verbindung setzen.

insbesondere an der freiwilligen Meldung des Sechzehnjährigen zum Kriegseinsatz festmacht und mit dem entsprechenden Lebensabschnitt in Verbindung bringt. (vgl. Göbler 1999: 82)

Вечером я прощался с матерью. Мой отъезд был для нее ударом. Она просила меня остаться; и нужна была вся жестокость моих шестнадцати лет, чтобы оставить мать одну и идти воевать – без убеждения, без энтузиазма, исключительно из желания вдруг увидеть и понять на войне такие новые вещи, которые, быть может, переродят меня. (I/126)

Da es sich um die Adoleszenz handelt, für die Neugierde und Unabhängigkeitsstreben besonders charakteristisch sind, erscheint Göblers Hinweis sinnvoll. Dennoch zeigen die vorhergehenden Beispiele, dass sowohl für den jugendlichen Nikolaj als auch für die bereits erwachsene Anna Sergeevna und andere Figuren ähnliche Verhaltensweisen charakteristisch sind. Das gilt auch für Nikolajs Vater, dessen umfassende wissenschaftliche Neugierde beinahe manisch anmutet und der darüber hinaus als Feuerwehrmann ebenso wie bei der Jagd mit großer Hingabe Grenzsituationen sucht.

Он всегда был занят химическими опытами, географическими работами и общественными вопросами. Это всецело его поглощало, и об остальном он нередко забывал – точно остального и не существовало. Впрочем, были еще две вещи, которые его интересовали: пожары и охота. (I/54)

Die Psychologie beschreibt ähnliche Konstellationen im Kontext der Persönlichkeitseigenschaft der Extraversion und diagnostiziert eine derartige Maßlosigkeit in der ständigen Suche nach Neuem als Kompensation einer geringen kortikalen Aktivierung, wobei dieses Streben nach dem Unbekannten und nach intensiven Reizen auch den in den vorhergehenden Beispielen thematisierten Drang nach mannigfaltigen sexuellen Erfahrungen umfasst.

Da *Extravertierte* nach Eysenck ein unterempfindliches ARAS [*Aufsteigendes Retikuläres Aktivierungssystem*] aufweisen, benötigen sie mehr oder intensivere Stimulationen, um auf das als angenehm erlebte mittlere Arousal-Niveau zu gelangen bzw. um dieses optimale Erregungsniveau zu halten. Diese Personen sind also chronisch untererregt und suchen deshalb ständig nach Stimulationen, um diese Untererregung zu kompensieren [...]. (Amelang 2006: 293)¹⁶⁸

Neben den beschriebenen Funktionen von Reiselust, Wissbegierde und Triebbefriedigung spielt Neugierde in Gazdanovs Texten auch für die Handlungsdynamik eine wichtige Rolle. Nicht selten enthalten Nebenstränge Elemente des Detektivromans, über die die Helden peripher mit Verbrechen in Kontakt kommen. Dabei zeigt sich

168 Vgl. dazu auch die Grundlagentexte zu Arousal-Niveau und Extraversion von Hebb (1955) sowie umfassender zu Persönlichkeit von Eysenck (1947, 1953).

ein fließender Übergang zwischen ihrem Interesse für die inneren Beweggründe der Kriminellen und den Vorgängen in ihrer eigenen Psyche.

In *Prizrak Aleksandra Vol'fa* wirkt die Verfolgungsjagd um einen Kleinkriminellen als Emotionsträger, der die psychische Eskalation im finalen Zusammentreffen des schizophrenen Helden mit Aleksandr Vol'f vorbereitet. Auch in anderen Texten kommt dieses Verfahren zur Anwendung. In *Vozvraščenie Buddy* (1949) wird der Protagonist als Mordverdächtiger verhaftet und muss sich in mehreren Verhören rechtfertigen, wobei während dieses Gefängnisaufenthalts auch seine Selbstfindung stattfindet. Somit kommt es zu einer an Dostoevskij gemahnenden Überlagerung, in der äußere Kriminalhandlung und psychische Vorgänge einander illustrieren.

Neben den bereits erwähnten motivischen Rückgriffen auf Verbrechen zur emotionalen Illustration der Neugierde auf einer parallelen Ebene wählt Gazdanov einen ähnlichen Darbietungsmodus zunehmend auch für nicht-kriminalistische Elemente der Handlung. Dieses Verfahren steht in Verbindung mit dem an Bachtin ebenso wie an den therapeutischen Beziehungen in den vorhergehenden Romanen orientierten Dialog, der in *Évelina i ee druž'ja* (1968) zwischen der Figur des Schriftstellers und den übrigen Handlungsträgern konstruiert wird, wodurch er zum einen die Inhalte liefert und zum anderen das daraus entstehende lose Mosaik von Ereignissen verbindet.

– Я ошибся и на этот раз [...]. – Мне за тебя неловко. Ты изучал искусство, биологию, астрономию, историю философии, и ты не можешь выйти из очень узкого круга твоих личных чувств и делаешь наивнейшие обобщения [...]. – Поедем ко мне [...]. Мы вместе купались и обедали, вместе гуляли и вспоминали наших товарищей по давним университетским временам. Мы говорили с ним на самые разные темы, я объяснял ему, как я работаю и как проходит моя жизнь, и мне казалось, что к нему постепенно возвращалось относительное душевное спокойствие, от отсутствия которого он так страдал в тот вечер, когда я его встретил. (VI/142f.)

Im zitierten Beispiel erzählt Mervil' dem Schriftsteller vom unglücklichen Ende seiner Beziehung. Im Gespräch wird dessen Vorgeschichte aufgerollt und danach mit den Lebensgeschichten gemeinsamer Bekannter aus der Jugend verwoben, die später ebenfalls auftraten und jeweils ihren eigenen Handlungsstrang mit sich bringen. Eine dieser Episoden handelt von jener Frau, der Mervil's unglückliche Liebe gilt, und ihrer kriminellen Vergangenheit.

– Если бы вы располагали этими сведениями, то вы бы убедились, что они заслуживают интереса. – Почему? – Потому что она не мадам Сильвестр и не француженка. [...] – По какому поводу? – Человек, который снят рядом с ней и с которым она жила, был убит несколькими револьверными выстрелами. [...] На следствии он [один из его товарищей] заявил, что его друга застрелила именно эта женщина, которая бесследно исчезла. Все это произошло два года тому назад. Ее зовут Луиза Дэвидсон и называют Лу. (IV/231)

Einzelheiten erzählt dem Schriftsteller ein nach Madame Sil'vestr fahndender Polizist auf der Suche nach Hinweisen. Dabei verläuft deren Gespräch gerade umgekehrt zu dem im Detektivroman üblichen Schema, denn der Befragte hat die gesuchten Informationen nicht, während der Kriminalist teilweise geradezu unwahrscheinliche Detailkenntnisse an den Tag legt, wenn er lange zurückliegende Taten unter Einbeziehung der Gefühle der Täterin schildert. (vgl. IV/236–242)

In diesen Roman wird noch eine weitere Kriminalhandlung eingefügt, nämlich der Mord am Bruder eines der Protagonisten. Die Rezeption dieser Inhalte erfolgt fast ausschließlich über Medienberichte und liefert so einen weiteren Fokus, auf den sich das Interesse der Freunde richtet.

Через три дня после приезда я увидел в вечерней парижской газете сообщение о том, что [...] начался процесс Клемана, садовника Жоржа. Читая отчеты о заседаниях суда, я убедился еще раз, что, в сущности, обвинение не располагало никакими неопровержимыми уликами, [...] приговор Клеману был вынесен заранее и вне зависимости [...] от его подлинной виновности или невинности. На суде излагалась его биография: он был батраком, был чернорабочим, наконец, садовником. У него была жена, изображавшаяся во всех газетах как несчастная, забитая женщина, у которой не хватало денег, чтобы накормить детей, потому что Клеман пропивал все свои заработки. Многочисленные свидетели и соседи подтверждали, что он часто избивал и жену и детей. (IV/198f.)

Die vieldiskutierte Frage nach der Identität des Mörders bleibt jedoch ungelöst. Noch wichtiger ist die in Anlehnung an Camus' *Étranger* (1942) aufgeworfene philosophisch-ethische Dimension der Verurteilung, wobei hier wie bei Camus die Autismus-Thematik zentral ist.

Neugierde spielt in Gazdanovs Texten sowohl als Persönlichkeitseigenschaft als auch als strukturelles Element eine Rolle. Die Auslöser des Interesses sind unterschiedlich und umfassen wissenschaftliches Interesse, die Offenheit für fremde Länder, ein teilweise waghalsiges Streben nach neuen Erfahrungen und eine Vorliebe für Enthüllungen. Gesellschaftliche Tabubrüche, nicht-normative Lebensformen, psychische Krankheiten sowie Verbrechen erhalten so einen Platz. Die kriminalistischen Sujets der Parallelhandlungen können als Metaphern für die psychische Befindlichkeit der Protagonisten gelesen werden; sie drücken stellvertretend deren Neugier, Anspannung oder Angst aus. Der ebenfalls an diesem Entwirrungsbestreben anknüpfende Rekonstruktionscharakter erweist sich jedoch häufig als Illusion und bedient meist hauptsächlich die Fantasie, welche diese Suche in den Regress eines selbstreflexiven Individuums umleitet.

2.6 Scham

Als ‚typische Integritätsemotion‘ (vgl. Benesch 2006: 235) tritt Scham in den untersuchten Texten einerseits im Kontext des Erlernens gesellschaftlicher Normen und Werte in Situationen der Kindheit auf. Eine zweite wesentliche Kategorie steht mit der Funktion dieser Emotion als ‚Hüterin des Selbstrespekts‘ in Verbindung,

aufgrund derer Bloßstellung als Verletzung des Selbstkonzepts erlebt wird. (vgl. Izard 1981) Die Protagonisten erleben solche Grenzsituationen hauptsächlich im Kontext erster sexueller Erfahrungen. Da Scham stets auch die Notwendigkeit zur Selbstreflexion mit sich bringt, sind auch die unterschiedlichen Reaktionen von Bedeutung, für die Gazdanovs Texte ein Spektrum zwischen Verhaltensänderung, Überforderung und langfristigen Schuldgefühlen eröffnen.

In *Večer u Klěr* (1929), wo der Prozess des Erwachsenwerdens eine wichtige Rolle spielt, werden Schamgefühle am häufigsten thematisiert. Eine in diesem Kontext prägende Situation betrifft Nikolajs Literaturgeschmack.

Никогда у нас в доме я не видел модных романов – Вербицкой или Арцыбашева; кажется, и отец, и мать сходились в единодушном к ним презрении. Первую такую книгу принес я; отца в то время не было уже в живых, а я был учеником четвертого класса, и книга, которую я случайно оставил в столовой, называлась ‚Женщина, стоящая посреди‘. Мать ее случайно увидела – и, когда я вернулся домой вечером, она спросила меня, брезгливо приподняв заглавный лист книги двумя пальцами: – Это ты читаешь? Хороший у тебя вкус. Мне стало стыдно до слез; и всегда потом воспоминание о том, что мать знала мое кратковременное пристрастие к порнографическим и глупым романам, – было для меня самым унижительным воспоминанием; и если бы она могла сказать это моему отцу, мне кажется, я не пережил бы такого несчастья. (I/66)

Bereits an früherer Stelle kommt das Leseverhalten des Protagonisten als wichtiger Bestandteil der Identitätsfindung zum Tragen. Er lernt besonders früh lesen und entdeckt mit großem Interesse die – aufgrund seines Alters ebenfalls von ihm ferngehaltenen – Klassiker der Erwachsenenliteratur für sich. (vgl. I/52) Da diese Liebe zur Literatur grundsätzlich von seinen Eltern geteilt wird, ist sie ein Zeichen seiner Reife, das Nikolaj den sein Über-Ich konstituierenden Erwachsenen näherrückt. Entsprechend groß ist die Scham angesichts der Herablassung und des Ekels, mit denen die Mutter seinem ‚Interesse für pornografische und dumme Romane‘ begegnet. Die emotionale Überforderung kommt in dieser Textstelle, wo der Protagonist vor Scham in Tränen ausbricht, besonders deutlich zum Ausdruck.

Auch für die Konzeption des Über-Ich in Gazdanovs anderen Texten ist diese Episode beispielhaft. Deren Protagonisten zeichnen sich häufig durch ihren ausgewählten Leseschmack aus, während in deutlichem Kontrast dazu regelmäßig Figuren vorkommen, die entweder, wie Fred in *Piligrimij* (1953), keine Literatur rezipieren oder deren literarische Vorlieben verspottet werden, wie Džën in der Erzählung *Obščestvo vos’merki pik* (1927).

В Джэн исключительным был только ее голос. В остальном она почти не отличалась от русских революционных гимназисток, влюбленных в классические образы бакханок и политическую слепоту Шарлотты Кордэ. (I/53)

Eine weitere Episode, in der eine Mutter ihren zwölfjährigen Sohn namens Nikolaj zurechtweist, schildert der Roman *Istorija odnogo putešestvija* (1934). Worin dessen

Normverletzung besteht, wird nicht erwähnt. Möglicherweise liegt, wie auch die Namensgleichheit vermuten lässt, ein Pendant zu der zuvor zitierten Passage aus *Večer u Klér* vor.

В его представлении Николай никак не вязался со всем, что говорила Вирджиния, не потому, что это было неверно, а потому, что Володя думал о нем совсем по-иному: это был все тот же, почти не изменившийся Колька-хулиган, драчун и любимец матери. Володя вспомнил почему-то, как мать однажды делала строгий выговор Коле [...] и сказала, что ей стыдно иметь такого сына, – и поставила его в угол. [...] – Мама, – сказал Николай, – я понимаю, что тебе стыдно. Но скажи мне правду: ты меня все-таки любишь? – Глупый мальчик – сказала мать, – да, ты очень скверный, я знаю, но ведь у тебя нет другой мамы – кто же тебя будет любить? (I/185f.)

Die Szene zeigt dennoch einen völlig konträren Umgang mit Scham, denn die unangenehme Situation wird durch ein der Mutter abgerungenes Eingeständnis ihrer ungeminderten Liebe für ihren Sohn beigelegt.¹⁶⁹

Neben dem erzieherischen Kontext der Kindheit bilden sexuelle Annäherungen – erfolgreiche ebenso wie missglückte – einen weiteren wichtigen Rahmen für das Gefühl der Scham. Von einem besonders unglücklichen Scheitern handelt *Večer u Klér*, wo neben der äußerst unangenehmen Situation ihrer Annäherung der Verlust der Titelheldin zu dem tragischsten in Nikolajs Leben wird.

– Моего мужа нет в городе. [...] Идемте ко мне, – сказала она резко. В тумане передо мной, на довольно большом расстоянии, я видел ее неподвижное лицо. Я не двинулся с места. Лицо ее приблизилось и стало гневным. – Вы сошли с ума или вы больны? – Нет, нет, – сказал я. – Что с вами? – Я не знаю, Клэр. Она не попрощалась со мной, поднялась по лестнице, и я слышал, как она открыла дверь и постояла минуту на пороге. Я хотел пойти за ней и не мог. Снег все шел по-прежнему и исчезал на лету, и в снегу клубилось и пропадало все, что я знал и любил до тех пор. И после этого я не спал две ночи. Через некоторое время я опять встретил Клэр на улице и поклонился ей, но она не ответила на поклон. [...] Я вновь видел ее – сквозь снег, и метель, и безмолвный грохот величайшего потрясения в моей жизни. (I/99f.)

Beschämend ist Klérs Angebot für den Protagonisten aus mehreren Gründen. Sie irritiert ihn nicht nur durch ihre jähe sexuelle Annäherung, sondern gleichzeitig auch durch die Nachricht, dass sie verheiratet ist. Seine Unfähigkeit, zu reagieren, erlebt er als nicht minder beschämend, denn sie bedeutet sein Versagen vor der Heldin und bedingt sogar ihren Zorn, ihren verletzten Stolz aufgrund der Zurückweisung

169 Angesichts der Gazdanovs Werk auszeichnenden oftmaligen Wiederholung von Schlüsselsequenzen, deren erneute Verarbeitung stets auch ihre Umwertung mit sich bringt, könnte in der hier vorliegenden der Versuch einer Bewältigung der peinlichen Situation durch Sublimierung angenommen werden.

ihres Angebots. Auch diese Erfahrung von Scham wirkt langfristig nach, denn Klér kündigt das freundschaftliche Verhältnis auf und verschwindet aus Nikolajs Leben, wodurch sich diese Begegnung umso stärker in sein Gedächtnis einprägt.

Im Bereich der Sexualität erfährt der Umgang mit Scham unterschiedliche Weiterentwicklungen. Mehrere spätere Texte schildern jeweils die erste sexuelle Erfahrung eines jungen Protagonisten, die in den meisten Fällen, wie in der folgenden Sequenz aus der Erzählung *Šram* (1949), als beschämend erlebt wird.

Я думал в ту минуту об отвлеченных вещах, но когда я поднял голову, я увидел ее глаза, и в них было тогда такое ничем не предаваемое выражение, что даже я, несмотря на всю мою молодость и на то, что я никогда до этого не знал физической близости с женщиной, – даже я понял его. Это было тягостное и непреодолимое полупонимание-полуощущение, и в следующую секунду я подумал; что, может быть, лучше уйти, хотя, я уже знал, что было слишком поздно. – Идите сюда, – сказала Наташа. Это были единственные слова, которые она произнесла. Только через полчаса она меня спросила с улыбкой: – Первый раз? Я кивнул головой. (III/480f.)

Der Fluchtimpuls, den der Held verspürt, verdeutlicht seine unfreiwillige Partizipation an dem Ereignis; Nataša's Initiative und ihre Bemerkung über seine sexuelle Unerfahrenheit zeugen von ihrem fehlenden Einfühlungsvermögen.

Das Schamgefühl in dieser elliptisch geschilderten bzw. lediglich angedeuteten Episode wird als traumatischer Subtext auf die gesamte Erzählung übertragen. In der psychotischen Gedankenwelt des Helden verschuldet Nataša eine Schießerei, in der zwei Instanzen der dreigeteilten Persönlichkeit des Protagonisten ums Leben kommen. (vgl. II/491f.) Diese metaphorische Ebene illustriert die psychischen Folgen der unverarbeiteten Erinnerung und verdeutlicht die Scham als tief greifenden Schmerz, der über die Jahre hinweg nicht abklingt, sondern geradezu unerträgliche Ausmaße annimmt.

Trotz ihrer Schuld erfährt Nataša in der Erinnerung des Protagonisten eine nachträgliche Idealisierung (vgl. II/496f.), die Nikolajs Sicht auf die ihn ebenfalls Zeit seines Lebens begleitenden Erinnerungen an Klér entspricht. So unterschiedlich diese Frauenfiguren auch gezeichnet und bewertet werden, sind sie dennoch demselben Typus der Idealfigur zuzuordnen, und es kommt nicht von ungefähr, dass unter Klér's Attributen auch Schamlosigkeit (*besstydstvo*) ihren Platz findet.

Туманные глаза Клэр, обладавшие даром стольких превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся, – мутные ее глаза я долго видел перед собой [...]. (I/46)

Was in *Šram* erlebt und erlitten wird, vermeiden die Helden zahlreicher früherer Erzählungen, indem sie sexuelle Erfahrungen, wie in *Černye lebedi* (1928), von vornherein strikt ablehnen.

Павлов не знал и не любил женщин. На фабрике, где он работал, его соседкой была француженка лет тридцати двух, не так давно овдовевшая. [...] – Вам

необходима жена или любовница, – продолжала она. – Ecoute, mon vieux, – она перешла на ‚ты‘, – мы могли бы устроиться вместе. Я бы научила тебя многим вещам, я вижу, что ты неопытен. И потом – у тебя нет женщины. Что ты скажешь? Он смотрел на нее и улыбался. Как она ни была нечувствительна, она не могла не увидеть по его улыбке, что сделала грубейшую ошибку, обратившись к этому человеку. (I/670–672)

Anstelle von Scham, die das sexuelle Angebot und die Bemerkung über seine Un- erfahrenheit auslösen könnten, reagiert Pavlov mit einem herablassenden Lächeln. Denselben distanzierten Hochmut legen auch andere Helden in vergleichbaren Situationen an den Tag, sodass sich dieser als systematische Gegenstrategie zur Vermeidung von Scham herauskristallisiert; meist beschränkt sich dies auf private Bereiche.

Im anderen Kontexten zeigt sich eine Tendenz zur Abgrenzung von unmoralischen Verhaltensweisen. Ein Beispiel dafür bildet die Erzählung *Slaboe serdce* aus dem Zyklus *Rasskazy o svobodnom vremeni* (1927), deren Protagonist wie Pavlov sexuelle Kontakte ablehnt. Empört verzichtet er auf die Teilnahme an einer Orgie, in der sich mehrere Bekannte eine Prostituierte teilen. Die nachträgliche Scham wird hier nicht aufgrund eigener Handlungen, sondern aus der Perspektive des Beobachters für die Freunde empfunden. Nach Sartre ist der fremde Blick ein wichtiger Maßstab für das Erleben von Scham; dementsprechend erlebt Nadja den Moment ihrer Preisgabe vor dem fremden Betrachter ebenfalls als beschämend, wie später auch die Schuldigen selbst.

Они все спали мертвым сном, все совершенно голые. [...] В глубине комнаты на кровати лежала Надя. На секунду, взглянув на ее измятое тело, и кожу с синяками, и на бледные синие полосы губ, я закрыл глаза, и судорога жалости и печали свела мое лицо. Я вспомнил и пафос Сверчкова: – О, далекие времена моей юности! Сверчков тяжело лежал в кресле: на его гигантском черепе, прикрывая лысину, красовался зеленый веноч, сделанный из листьев хозяйкиного ободранного фикуса. – Подумаешь, римлянин! закричал я – Вставайте, Сверчков, разбудите ваших знакомых! Первой проснулась Надя. Она поднялась, села на кровати и закрыла лицо руками. – Сволочи, – злобно сказала она. – Женщины вам не жаль! Был момент оцепенения. Юношеские округлые тела кадетов дрожали от утреннего холода. Мутными и отягченными глазами посмотрел на меня капитан. [...] И тогда, Сверчков, этот старый негодяй и бездельник, заплакал. Его живот вздрагивал и трясся от рыданий. – Ободрал фикус и плачет, – презрительно сказал один из кадет. (I/536)

Verstärkt wird der Eindruck der Schande in dieser Szene durch die Erinnerung an die antizipierte Freude, die pathetischen Worte und den aus Fikuszweigen geflochtenen Siegeskranz – Elemente, die den traurigen Anblick konterkarieren. Sverčkovs Tränen belegen seine Erniedrigung und unterstreichen sein tatsächliches Erleben, das in ein nachhaltiges Schamempfinden übergeht und sich auch in der Bitte an den

schreibgewandten Protagonisten äußert, einen religiös stilisierten Entschuldigungsbrief an die Geschändete zu verfassen. (vgl. I/537)

Unter den moralischen Grenzgängern befinden sich Erzieher und ihre Schützlinge, wobei sich deren Rollen durch das Auftreten des moralisch überlegenen jugendlichen Ich-Erzählers teilweise umkehren, dessen Verhalten für eine der Lehrerfiguren angemessen wäre. Der Ausruf ‚Römer!‘ bezieht sich, wie später aus der Erzählung *Rimljane* (1928) hervorgeht, auf den Verfall der römischen Kultur nach ihrer Hochblüte und dient auch dort im schulischen Kontext dem zurechtweisenden Ausdruck von Schande, entstammt dabei allerdings dem Wortschatz eines Lehrers.

– Стыдно гимназисту четвертого класса есть семечки на улице. Вы ведете себя, как римлянин времен упадка. И во всех случаях, когда ученики совершали какие-нибудь поступки, он презрительно говорил: – Эх вы, римляне! (I/582)

In der Erwähnung des untergehenden Römischen Reichs eröffnet die analytische Ebene einen Bezug auf die politischen Hintergründe und zeigt Parallelen zu Russland am Vorabend der revolutionären Umstürze von 1917 auf.

И я узнал, что богатство портит людей; я прочел о браках мужчин с мальчиками, о разврате, вошедшем в привычку, о состоянии общей неуверенности, характерной для последнего периода латинской культуры. И сквозь бесстрастные ученые страницы я чувствовал, как мне казалось, что и для нас наступает эпоха позднего Рима. Революция носилась в воздухе; мы встречали на улицах пьяных гимназистов, распевających романсы, уже открылась в городе первая лига свободной любви. (I/582)

Ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit Scham bzw. Schamlosigkeit thematisiert wird, betrifft die Doppelmoral von Instanzen, die gesellschaftliche Richtlinien festlegen, selbst jedoch gegen diese verstoßen. In *Večer u Klér* findet sich dazu eine markante kirchenkritische Passage, in der Nikolaj einen Priester besticht, um eine Fastenbestätigung zu erhalten.

– Сын мой, [...] приходите в церковь, сперва исповедуйтесь, потом причаститесь, потом можно будет через недельку и свидетельство выдать. – А сейчас нельзя?
– Нет. [...] Тогда я вынул десять рублей и положил их на стол, а на священника не посмотрел, потому что мне было стыдно. Он взял деньги, засунул их в карман [...] и позвал: - Отец дьякон! [...] Выдайте этому молодому человеку свидетельство о говений. (I/114)

Durch das Minus-Verfahren des auffälligen Fehlens jeglicher Schamgefühle aufseiten des Priesters nimmt die Episode dessen Moralverletzung satirisch aufs Korn, indem sie sie mit der vom Helden während der Umsetzung seines Bestechungsvorhabens empfundenen Scham kontrastiert. Diese wird nicht nur expliziert, sondern durch den gesenkten Kopf und die verhaltene Übergabe des Geldes auch mimetisch illustriert. Dass der in diesem Handel die größere Schuld auf sich ladende Priester

jedoch völlig ungeniert bleibt, verdeutlicht im Umkehrschluss das Ausmaß seiner Schamlosigkeit.

Ebenso mit kirchenkritischer Botschaft erlebt der Titelheld der Erzählung *Martyn Raskolinos* (1928), der in fanatischer Liebe für eine unerreichbare Frau den für ihre Gunst notwendigen Reichtum durch Erteilung völlig willkürlicher religiöser Ratschläge erlangt, am Ende eine Läuterung. Die Bewusstwerdung seiner Schmach löst unerträgliche Schamgefühle in ihm aus, die zunächst zu einem Schwächeanfall führen, seinen Realitätsverlust bedingen und im Endstadium expressiv nach außen dringen. Beginnend mit einer plötzlichen aggressiven Zerstörungswut, die in der Tötung einer Katze kulminiert, endet der Anfall mit einem Selbstmordversuch.

Целая сложная сеть бессознательных правил жизни, ясных и несомненных для Мартына, вдруг точно сгнила и рассыпалась; и, лишившись ее, Расколинос стал беспомощен и бесилен. И в этой тревожной пустоте закружил мутный бред [...]. Мартын чувствовал себя, как тяжелобольной: больной лежит в кровати и в жару, с трудом дыша, слышит непонятный, глухой гул [...]. (I/610)

У ножки кресла лежал кот, хлопая закрывающимся, умирающим глазом.

В поле святой лег на рельсы. Он долго ждал поезда, распростершись на холодном гравии: от прикосновения железной рельсы к затылку у него начала болеть голова. (I/622)

Anhand von Aggression und Selbstgeißelung verdeutlicht das Beispiel die durch intensives Schamerleben ausgelöste Schmerzerfahrung und zeigt so die mit diesem Gefühl verbundene massive Belastung des Selbstkonzepts auf. Zugleich geht daraus die demselben Kontext zuzuordnende Beziehung zwischen Scham und der Wahrnehmung von Selbstintegrität hervor, die den Anreiz liefert, eigene Fehler zu korrigieren, und im Bemühen, verschuldete Ungerechtigkeiten auszugleichen, Handlungen in Gang setzt. Sie liefert daher auch ein Regulativ für die bei Gazdanov hochgehaltene Charaktereigenschaft der Großmut, wenn etwa in *Nočnye dorogi* (1939) der eigene Wohlstand vor der Armut anderer als beschämend erlebt wird und dies zur Bereitschaft führt, zu Gunsten anderer auf eigene Vorteile zu verzichten.

Мне было тогда шестнадцать лет, но уже в те времена я знал чувство, которое потом неоднократно стесняло меня, – как если бы мне становилось трудно дышать, – стыд за то, что я молод, здоров и сыт, а они стары, больны и голодны, и в этом невольном сопоставлении есть нечто бесконечно тягостное. Это же чувство охватывало меня, когда видел калек, горбунов, больных и нищих. (II/38)

Großmut zeigen Gazdanovs Helden nicht nur in Form von Opferbereitschaft gegenüber unbekanntem Bedürftigen, denn in der Entwicklung seiner Poetik elaboriert der Autor daraus auch ein zur Sehnsucht nach dem Ideal konträres Konzept erreichbarer Liebe. Die in *Probuždenie* (1965) von P'er gesundgepflegte Traumapatientin Mari wird so zu dessen Lebensmittelpunkt. Mit dem für sie empfundenen Begehren endet seine Großmut, da seine Fürsorge nun auch eine eigennützige Note erhält, wobei die

Bewusstwerdung dieses Umstands für den Helden wiederum mit Scham verbunden ist. Gazdanovs Protagonisten steht ihre Selbstlosigkeit häufig im Weg, sie muss erst überwunden werden, um die Erfüllung des eigenen Glücks zu ermöglichen.

Об одном он старался не думать, обходя это как нечто запретное, в чем ему было стыдно признаться даже самому себе. [...] Он [...] представлял себе Мари такой, какой он ее увидел впервые. Затем он закрывал глаза, и Мари опять появлялась перед ним такой, какой она стала теперь, в его парижской квартире. (IV/48f.)

Frei von Altruismus ist allerdings auch Nikolajs Aufbruch in den Krieg in *Večer u Klér*. Die Verabschiedung von seiner Mutter ist für beide Beteiligten mit Schamgefühlen verbunden, wenngleich diese hauptsächlich anhand der Mutter veranschaulicht werden. Während niemand den Krieg thematisiert, entstehen sie, als beim Verschließen des Koffers die kindliche Ungeschicklichkeit des angehenden Soldaten deutlich wird.

Она стояла у двери в переднюю и молча смотрела на меня, медленно открывая и закрывая глаза, как человек, который приходит в себя после обморока. Я взял в руки чемодан; одна застежка его зацепилась за полу моего пальто, и, видя, что я не могу ее отцепить, мать вдруг улыбнулась: и это было так неожиданно – потому что она редко улыбалась, [...] – и столько в этой улыбке было разных чувств – и сожаления, и сознания невозможности устранить мой отъезд, и мысль об одиночестве, и воспоминание о смерти отца и сестер, и стыд перед подступающими слезами, и любовь ко мне, и вся та долгая жизнь, которая связывала мать со мной от моего рождения до этого дня, что Екатерина Генриховна Воронина, присутствовавшая при нашем прощании, вдруг закрыла лицо руками и заплакала. (I/126)

Auch die Anwesenheit einer dritten Person, die gleichsam stellvertretend für Mutter und Sohn in Tränen ausbricht, ist erzähltechnisch von Interesse. Während Nikolaj – die Situation im Elternhaus nach seinem Aufbruch antizipierend – völlig in den Hintergrund tritt, werden die Gefühle auf diese Nachbarin und die gegen ihre Gewohnheit lächelnde Mutter ausgelagert. Wie in der Episode mit dem Koffer drängt das Lächeln der Mutter die eigentlichen Empfindungen nach außen hin zurück, während zugleich ihr inneres Empfinden erzählerisch in den Vordergrund rückt, in dem sich der nun endende gemeinsame Lebensabschnitt verdichtet.

Die Gefühle des Sohnes werden erst thematisiert, als ihm sein Aufbruch unwiderfürlich erscheint; obgleich er sich erst wenige Schritte vom Elternhaus entfernt hat, zweifelt er bereits an der Richtigkeit dieses Entschlusses.

Когда, наконец, за мной закрылась дверь и я подумал, что, может быть, никогда больше не войду в нее и мать не перекрестит меня [...] – я хотел вернуться домой и никуда не ехать. Но было слишком поздно, та минута, в которую я мог это сделать, уже прошла; я был уже на улице [...] и все, что было до сих пор в моей жизни, осталось позади меня и продолжало существовать без меня; мне уже не оставалось там места – и я точно исчез для самого себя. [...] Был конец

тысяча девятьсот девятнадцатого года; с той зимы я перестал быть гимназистом Соседовым, перешедшим в седьмой класс, перестал читать книги, [...] делать гимнастику, ездить в Кисловодск и видеть Клэр; и все, что я делал до сих пор, стало для меня только видением памяти. (I/126f.)

Die Scham steht der Option entgegen, seine Entscheidung zu revidieren, und begleitet außerdem das Zurücklassen der nun auf sich gestellten Mutter. Sie kennzeichnet einen schwerwiegenden Einschnitt und wird von widersprüchlichen Gefühlen bestimmt. Nachträglich markiert sie eine scharfe Grenze zwischen den Lebensabschnitten und bündelt wie in einer Momentaufnahme essenzielle Situationen und Attribute, die mit diesem Übertritt zurückgelassen werden. Erst der Abschiedsschmerz macht außerdem die ansonsten wenig deutliche Bindung zwischen Mutter und Sohn sichtbar.

Wie auch generell zeichnet sich Scham in Gazdanovs Poetik als besonders starke Empfindung aus, die meist einen Umbruch markiert. Strukturell lässt sie sich daher als Schnittstelle beschreiben, welche die Charakteristika eines zurückgelassenen Lebensabschnitts bündelt, und ist daher häufig mit Abschieden einerseits und persönlicher Entwicklung andererseits assoziiert. Kontextuell betrifft sie neben erzieherischen Zurechtweisungen auch andere Konstellationen, in denen gesellschaftliche Normen von Bedeutung sind, sowie den privaten Bereich, wo im Gegensatz dazu nicht Normüberschreitungen das Kriterium bilden, sondern äußerst sensible Situationen der Selbstpreisgabe, in denen das Individuum sich im privaten Umfeld als ebenso angreifbar erweist wie ansonsten in öffentlichen Situationen.

Hinsichtlich ihrer Qualität lassen sich unterschiedliche Vermischungen mit anderen Gefühlen feststellen. Als grundsätzlich negativ behaftetes Gefühl, welches das Erlernen von Verhaltensvermeidung ermöglicht, ist die Scham mitunter so stark, dass das Individuum sich überfordert fühlt und eine nachhaltige seelische Verletzung erleidet. Dies zeigen etwa die Nikolaj als Zeichen seines Versagens begleitende Erinnerung an Klér, das psychotische Erleben der Ermordung von zwei Instanzen der eigenen Persönlichkeit in der Erzählung *Šram* sowie Raskolinos' Aggressionsausbruch und anschließender Selbstmordversuch.

Diese durch Scham ausgelösten Momente der Verletzung sind auch in globaler Betrachtung der Gefühle in Gazdanovs Texten wichtig, wo Verletztheit ansonsten stark unterrepräsentiert ist. Während die Protagonisten sich besonnen um die Probleme anderer kümmern und selbst sogar Kriegserlebnisse unbeschadet hinter sich lassen, ziehen die erörterten von Scham begleiteten Erlebnisse schwerwiegende und dauerhafte Verletzungen nach sich.

2.7 Angst

Häufig spielt Angst bei Gazdanov eine Rolle als Minus-Verfahren, wenn seine Helden in großer Gefahr scheinbar stoische Ruhe bewahren oder anderen Figuren in Grenzsituationen beistehen. In vielen Fällen herrscht eine Diskrepanz zwischen dieser äußeren Haltung und dem inneren Angstempfinden der Protagonisten. Angst empfinden sie einerseits in lebensbedrohlichen Situationen wie im Krieg oder bei

Konfrontationen mit gefährlichen Verbrechern, andererseits in sozialen Kontexten bzw. ungewohnten oder überfordernden Situationen.

Besonders Gazdanovs erster Roman *Večer u Klér* (1929) enthält ausführliche Reflexionen über Angst in unterschiedlichen Kontexten. Seine Internatserfahrung bietet Nikolaj Material zur Analyse seiner sozialen Angst, die sich als Gefühl der Überforderung angesichts der Vielzahl von Mitschülern äußert, welche ihm weniger vertraut sind als die Menschen im familiären Umfeld.

[М]меня смущало количество моих одноклассников. Я не знал, как мне относиться ко всем этим стриженным мальчикам. Я привык к тому, что вокруг меня существует несколько жизней – матери, сестры, няни, которые мне близки и знакомы; но такую массу новых и неизвестных людей я не мог сразу воспринять. Я боялся потеряться в этой толпе, и инстинкт самосохранения, обычно дремавший во мне, вдруг пробудился и вызвал в моем характере ряд изменений, каких в иной обстановке со мной, наверное, не произошло бы. Я часто стал говорить совсем не то, что думал, и поступать не так, как следовало бы поступать; стал дерзок [...]. (I/73)

Gleichsam als Überkompensation verhält sich die schüchterne Figur gegenüber manchen Lehrern frech und grob.

[У] меня никогда не было детского страха перед преподавателями, и чувства мои по отношению к ним я не скрывал. [...] Историк, привыкший к моим постоянным возражениям, [...] вдруг рассердился на меня, раскричался, ударил своим стулом об пол, но, сделав какое-то неловкое движение, поскользнулся и упал рядом с кафедрой. Класс не смел смеяться. Я сказал: – Так вам и надо, я очень рад, что вы упали. (I/74f.)

Neben der Schule betrifft der Kontrast zwischen mangelndem Selbstbewusstsein und betont selbstsicherem Auftreten auch andere Lebensbereiche, wie in der Erzählung *Tovarišč Brak* (1928) besonders jenen der Liebe. An der Angst nämlich scheitert die Annäherung des Protagonisten an die verehrte Tat'jana. Die Handlungsdynamik dieses Textes ist durch ein Wechselspiel von Angst und Wagemut geprägt, wobei Erstere die Initiation von Veränderungen hemmt, die Letzterer seinerseits beschleunigt. Programmatisch für Gazdanovs Poetik ist die innere Diskrepanz der Protagonisten, die ihre Gehemtheit durch waghalsige Handlungen überkompensieren.

In späteren Texten finden sich lediglich Relikte solcher unangepasster Verhaltensweisen, denn ohne institutionelle Notwendigkeit der Eingliederung bleiben Gazdanovs Helden, anstelle einer Überwindung sozialer Ängste, lieber für sich und umgehen damit die Notwendigkeit aggressiven oder unauthentisch angepassten Verhaltens. Die Protagonisten späterer Texte entwickeln sich dennoch aus dem kindlich-tollkühnen Regelbrecher, dem auch Nikolajs erwachsenes Ich entspricht. Es handelt sich bei diesen häufig um in gedankliche Welten zurückgezogene Einzelgänger, die zugleich weiterhin auch Mut demonstrieren und sich gesellschaftlicher Assimilation verweigern.

Nikolajs Furchtlosigkeit wird durch das Vorbild seines Vaters vorweggenommen, der die Konfrontation mit Gefahren aktiv sucht.

Впрочем, были еще две вещи, которые его интересовали: пожары и охота. На пожарах он проявлял необычайную энергию. Он вытаскивал из горящего дома все, что мог [...]. Отец успел забыть о пожаре: он был рад помочь кому угодно, но его влекло туда не только сочувствие людям, находящимся в несчастье; он питал непонятную любовь к огню. (I/54)

Dieselbe Furchtlosigkeit im Angesicht physischer Bedrohung legen Gazdanovs Protagonisten in Kontexten des Krieges an den Tag, wo etwa in der Erzählung *Černye lebedi* (1928) Pavlovs ungewöhnliche Tapferkeit zur Sprache kommt.

– Павлов? [...] Самый храбрый человек, вообще, которого я когда-либо видел. Я сказал об этом Павлову. – Ведь я не говорил вам, [...] что уклонялся от опасности. Я очень боялся – и больше ничего. Но это не значит, что я прятался. Я атаковал вдвоем с товарищем пулеметный взвод и захватил два пулемета, хотя подомной убили лошадь. [...] Но все это не мешало мне быть очень трусливым. Об этом знал только я [...]. (I/669)

Der für Gefühle generell relevante Kontrast zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung zeigt sich hier deutlich anhand der Gegenüberstellung von Angst und Mut, die einander in der Gefühlsqualität ausschließen, konzeptuell jedoch ergänzen, denn Mut kann nur beweisen, wer seine Angst überwindet. Wie das Beispiel Pavlovs und bedingt auch jenes von Nikolajs Vater zeigen, stellt Mut außerdem eine wichtige Komponente in Gazdanovs Altruismuskonzept dar. Dieses wird in späteren Texten vom Helfen als der hier beschriebenen egoistischen Befriedigung im moralischen Handeln zu einem in der Sorge um ein zu schützendes Gegenüber begründeten Liebeskonzept weiterentwickelt und gewinnt so an Wichtigkeit.

Während Pavlov seine scheinbare Furchtlosigkeit im Krieg als sozial motivierte Überwindung seiner Angst erklärt, verwehren andere frühe Texte eine ähnliche Innensicht. Ebenfalls im Kontext von Krieg charakterisiert die Erzählung *Plennik* (1930) ihren Protagonisten durch eine andere Art des Mutes, die sich in Selbstbeherrschung und völliger Ausklammerung von Gefühlsregungen äußert.

Пленный встал и отошел на несколько шагов. Офицер навел на него револьвер. – Вы сделаете четыре выстрела, – сказал пленный. – Если бы промохнете все четыре раза, я считаю себя вправе уйти. Идет? – Идет, – ответил офицер. Дуло револьвера было на уровне груди пленного. Нажимая курок, офицер встретил неподвижный взгляд черных глаз... Револьвер дал осечку. – Не считается, – сказал пленник. (I/700)

Der Gefangene begegnet dem Offizier mit völliger Furchtlosigkeit und erweist sich so als der Stärkere. Als Pfand für die Freiheit setzt er freiwillig sein Leben ein und vergrößert die stoisch in Kauf genommene Gefahr sogar, indem er bei der Zählung der Schüsse auch noch Großmut demonstriert. Weder nach außen hin noch

introspektiv werden Angstgefühle des Gefangenen erkennbar, sodass der Held in Ehrgefühl und Furchtlosigkeit einem höchst anspruchsvollen Über-Ich gerecht wird.

Ausgehend von seinem furchteinflößenden Blick führt die Überlegenheit des Gefangenen zur Umkehrung der Machtverhältnisse, die, als der Offizier ihn entgegen der Abmachung nach dem letzten Schuss zurückzuhalten versucht, mysteriöse Ausmaße annimmt, wenn seine hölzerne Armprothese plötzlich beweglich erscheint. Darüber hinaus äußert sich die Umkehrung der Machtverhältnisse auch handlungsdynamisch in der wachsenden Angst des Offiziers, der schließlich von seinem Gefangenen überwältigt wird und ihn ziehen lassen muss.

– Стой! – хотел крикнуть офицер – и не мог. Холодный револьвер прилип к его пальцам. Теперь пленный шел навстречу офицеру. Правая рука его была засунута в карман. Офицер с ужасом заметил, что левая, деревянная, рука пленного не была более неподвижной. Офицер не мог пошевеливаться; он молча стоял на снегу, опустив ненужный револьвер и чувствуя, что сейчас произойдет что-то страшное. (I/702)

Večer u Klér enthält ebenfalls längere Schilderungen von Angst im Kriegskontext. Aus Nikolajs subjektiver Perspektive dargeboten, sind diese Eindrücke emotionaler, obwohl auch hier gerade der Held selbst sich von Angstgefühlen distanziert und die Beobachtung solcher Empfindungen am Verhalten seiner Kollegen als ihm unverstänlich und gleichsam lächerlich beschreibt. Trotz der rhetorischen Distanz sprechen die Eindrücke weinender, in Panik geratender, zurückweichender Männer jedoch für sich und illustrieren in der distanzierten Schilderung Kälte und Absurdität des Krieges.

Я не понимал, как может плакать от страха двадцатипятилетний солдат, который во время сильного обстрела и после того, как в бронированную площадку, где мы тогда находились, попало три шестидюймовых снаряда, исковеркавших ее железные стены и ранивших несколько человек, – ползал по полу, рыдал [...] и хватал за ноги других, сохранивших спокойствие. Я не понял, почему его страх вдруг передался офицеру, командовавшему площадкой, человеку вообще очень храброму, который закричал механику: полный ход назад! [...] Я не мог бы сказать, что во время боев мне никогда не приходилось испытывать страха, но это было такое чувство, которое легко подчинялось рассудку; и так как в нем не было никакого сладострастия или соблазна, то преодолеть его было нетрудно. Я думал, что, помимо этого, [...] я по-прежнему не владел способностью немедленного реагирования на то, что происходило вокруг меня. (I/128f.)

Im Gegensatz zur Aussparung introspektiver Eindrücke in *Plennik* reflektiert Nikolaj in *Večer u Klér* seine eigene Angst ebenso wie die seiner Kameraden. Dass dieses Gefühl ihn selbst nur in abgeschwächter, leicht kontrollierbarer Form erreicht, erklärt er durch seine starke Abgrenzung von der Außenwelt und seinen rationalen Umgang mit der Situation. Auch für ihn, der sein Gefühlerleben generell als gedämpft beschreibt (vgl. Kap. V.2.9), stellt die Immunität gegen Emotionen angesichts

der Gräuel dennoch einen Sonderfall dar, der die Empfindungen im Kriegskontext von seinem früheren Gefühlserleben trennt.

Im selben Roman zeichnen sich nämlich in der Auswahl einschneidender Kindheitserlebnisse gerade Verlusterlebnisse dadurch aus, dass sie nicht nur mit Trauer, sondern oft noch stärker mit Angst assoziiert sind.

[Я] увидел чиновника, который неподвижно лежал на траве, лицом вниз. Я тормозил его, звал, пытался заглянуть ему в лицо, но он оставался неподвижен. [...] Мне стало очень жутко. [С]трашное старинное ружье валялось рядом с телом чиновника. Не помню, как я добежал домой. (I/58)
Та минута, когда я, неловко вися на руках дяди, заглянул в гроб и увидел черную бороду, усы и закрытые глаза отца, была самой страшной минутой моей жизни. [...] В ту же секунду я вдруг понял все: ледяное чувство смерти охватило меня, и я ощутил болезненное иступление, сразу увидев где-то в бесконечной дали мою собственную кончину – такую же судьбу, как судьба моего отца. [...] У меня потемнело в глазах. (I/59f.)

Parallelen im emotionalen Erleben des Anblicks der Leichname des Selbstmörders und seines Vaters zeigen sich neben expliziter Angst auch strukturell. Die Angst bezieht sich nicht auf eine direkte Bedrohung des Wahrnehmenden, sondern auf den visuellen Eindruck, der jeweils durch das reglose Gesicht des Toten dominiert wird. In beiden Beispielen liegt außerdem eine Kausalbeziehung vor, die das Angsterleben entscheidend mitbestimmt. Im Falle des Vaters manifestiert sich diese in der Antizipation des eigenen Todes, der dem Helden plötzlich als unvermeidliches Ereignis bewusst wird. Im ersten Fall scheinen die Indizien des Selbstmords – besonders die angsteinflößende alte Jagdwaffe – eine ähnliche Bewusstwerdung der menschlichen Vergänglichkeit zu bewirken. Physiologisch verursacht die Angst eine zeitweilige Lähmung, die eine Wahrnehmungslücke oder Ohnmacht nach sich zieht, die den Helden vom Angsterleben entkoppeln.

Besonders die zweite Phase steht in scharfem Kontrast zu dem in den früheren Zitaten umrissenen emotional distanzierten Soldaten und zeugt von emotionaler Abstumpfung angesichts der Kriegsgräuel. Auch im Gesamtwerk Gazdanovs teilen die vorwiegend erwachsenen Protagonisten dieses gedämpfte und rationale Gefühlsempfinden, welches sie zu überwinden versuchen. Die Verhaltensweisen jüngerer Helden sind in den frühen Erzählungen im Vergleich dazu heftiger und unkontrollierter. Teilweise gilt dies allerdings auch für den letzten Roman *Évelina i ee druž'ja* (1968). Wie in *Večer u Klër* erfolgt auch hier über die Titelheldin eine zeitliche Rückbindung an die Kindheit und Jugend der nunmehr erwachsenen Protagonisten, worin sich eine Verbindung zu Gazdanovs Sehnsuchtsmodell zeigt, das, jener Abstumpfung entgegenwirkend, dazu dient, anhand der idealisierten Jugendfreundin die Kontinuität der Gefühle zu wahren.

Die im vorhergehenden Zitat thematisierte Angst vor dem Tod beschreibt ebenfalls eine wichtige Konstante in Gazdanovs Werk. Der Gedanke an den Tod ist das Einzige, das Nikolajs ansonsten furchtlosen Vater zeit seines Lebens ängstigte. Nikolajs eigene Ängste werden durch den Krieg maßgeblich modifiziert und gedämpft;

Angst erscheint hier als Ersatzempfindung, die das Individuum vor Trauergefühlen bewahrt.

Im Kontext der ihn von seinen Kameraden unterscheidenden Angstreaktionen reflektiert Nikolaj auch andere Motive, die bei ihm selbst Angst auslösen.

Это мог быть медленный полет крупной птицы, или чей-то далекий свист, или неожиданный поворот дороги, за которым открывались тростники и болота, или человеческие глаза ручного медведя, или в темноте летней густой ночи вдруг пробуждающий меня крик неизвестного животного. Но во всех случаях, когда дело касалось моей участи или опасностей, мне угрожавших, заметнее всего становилась моя своеобразная глухота, которая образовывалась вследствие все той же неспособности немедленного душевного отклика на то, что со мной случалось. (I/129)

Das langsame Kreisen eines großen Vogels, ein entferntes Pfeifen, die menschlichen Augen eines handzahmen Bären, der nächtliche Schrei eines Tieres u.Ä. beschreiben geradezu alltägliche Situationen, die an Ängste aus der Kindheit erinnern, denen keine reale Gefahr zugrunde liegt. Die seelische Gelassenheit angesichts der Kriegsgräuel scheint demgegenüber in einer psychischen Schutzhaltung zu wurzeln. Er selbst beschreibt diese als emotionale ‚Taubheit‘, die ihn vor der Wahrnehmung realer Gefahren schützt.

Neben konkreter physischer Ausgeliefertheit stellt auch subtile psychische Ungewissheit in Gazdanovs Texten einen wichtigen Kontext von Angstempfindungen dar. Besonders in asymmetrischen Konstellationen von sexueller Begierde oder Liebe kommen solche Erscheinungen zum Tragen wie die im Roman *Polet* (1939) von Liza empfundene Angst vor ihrem Schwager Sergej Sergeevič, mit dem sie ein Verhältnis pflegt. Diese beruht auf der emotionalen Undurchschaubarkeit dieses Mannes, der seine wahren Gefühle hinter einem permanent zur Schau getragenen Wohlwollen zu verbergen scheint.

Лиза боялась Сергея Сергеевича. Она, даже она, не знала, в конце концов, что скрывается за его официальной и всегдашней снисходительностью. Он мог сделать много зла, у него были большие возможности. Он никогда, ни разу в жизни не воспользовался ими по отношению к Ольге Александровне или Лизе. Но он ревниво сохранял их всегда, и, удерживая их всю жизнь, он в любую минуту мог пустить их в ход; эта угроза [...] была в его руках, и [...] он ее не выпускал. Лиза знала, что его доброта происходит скорее от равнодушия, чем от чего-либо другого; он не испытывал никогда сильных страстей. Но она прекрасно понимала, что Сергей Сергеевич – если предположить, что в нем вдруг вспыхнет ненависть, будет ей более страшен, чем кто бы то ни было. (I/410)

In Lizas Bewusstsein gelangt diese Bedrohung, als sie Sergejs Gefühle mit Beginn ihrer romantischen Beziehung zu dessen Sohn Sereža nicht mehr erwidert, weshalb neben seiner Unberechenbarkeit auch ihre Schuldgefühle Angst auslösen.

Wenn in der Analyse mancher Sinneswahrnehmungen eine enge Verbindung zu bestimmten mentalen oder emotionalen Zuständen aufgezeigt wurde, so gilt Ähnliches im Umkehrschluss für die Angst, deren emotionales Erleben eine sehr konkrete Beschreibung als physiologischen Erregungszustand zulässt. Pulserhöhung und Pupillenerweiterung stellen neben dem Gefühl des Entsetzens und der Bewegungsunfähigkeit zwei der für sie charakteristischen messbaren Anzeichen dar (vgl. Benesch 2006: 227) und es besteht daher eine Unschärfe in ihrer Abgrenzung zu anderen Erregungszuständen, etwa sexuell motivierten. Bei Gazdanov ist gerade dieser ambivalente Kontext oftmals durchlässig für transgressive Unschärfen zwischen Angst und Erregung. Während Anzeichen sexueller Erregung an den weiblichen Figuren deutlich herausgearbeitet sind, bleiben die männlichen Protagonisten in einschlägigen Situationen eher unbeteiligt oder zeigen in ihrem Verhalten Symptome der Angst, wie Bewegungsunfähigkeit oder Ohnmacht. (Kap. V.1.7)

Aufgrund der situativen Umstände erschiene die Interpretation mancher Symptome als Lustempfinden oft naheliegender, bei näherer Betrachtung überwiegen jedoch die Hinweise auf Angst, wodurch es plausibler erscheint, die geschilderten Zustände als solche zu deuten. Dies trifft auch auf die traumatische Szene zu, in der Nikolaj Klër ungewollt zurückweist. Seine Angst ist hier zumindest zu Beginn noch nicht offensichtlich, da seine Atemnot und Nervosität auch Begierde ausdrücken könnten.

Мне стало трудно дышать; снежный туман стоял вокруг меня – и все, что затем произошло, случилось помимо меня и вне меня: мне было трудно говорить, и голос Клэр доходил до меня словно издалека. – Здравствуйтесь, Клэр, – сказал я, – я вас очень давно не видел. [...] – Вам придется примириться с тем, что я перестала быть девушкой и стала женщиной. [...] Вас это не пугает? – продолжала Клэр. – Нет, напротив. Мы шли теперь вместе; я держал Клэр под руку [...]. – Моего мужа нет в городе. [...] – Вы будете спокойно спать, Клэр. Но Клэр рассмеялась опять. – Надеюсь, что нет. Она вдруг подошла ко мне и взяла меня двумя руками за воротник шинели. – Идемте ко мне, – сказала она резко. (I/98f.)

Unmittelbar danach, als Nikolaj unfähig ist, ihr zu folgen, wird jedoch unmissverständlich deutlich, dass es sich um Angst handelt.

В тумане передо мной, на довольно большом расстоянии, я видел ее неподвижное лицо. Я не двинулся с места. Лицо ее приблизилось и стало гневным. – Вы сошли с ума или вы больны? – Нет, нет, – сказал я. – Что с вами? – Я не знаю, Клэр. Она [...] постояла минуту на пороге. Я хотел пойти за ней и не мог. (I/99)

Trotz der Angst, die jede mit Scham behaftete sexuelle Begegnung von Gazdanovs Protagonisten begleitet, sind ähnliche Annäherungen in späteren Texten nicht zum Scheitern verurteilt. Der jedoch entsprechend große und meist nur durch weibliche Initiative gebrochene Widerstand führt in der Erzählung *Šram* (1949) zu einer psychotischen Spaltung des Protagonisten und dem Verlust von Persönlichkeitsanteilen als Zeichen nichtbewältigter Scham. (vgl. Kap. V.2.6)

In Motivierung und Übergängen weniger offensichtlich, legt auch die Komposition des Romans *Piligrimiy* (1953) eine Lesart als subtiles Spiel mit Persönlichkeitsanteilen nahe. Die einleitende Passage berichtet von Roberts gescheiterter Ehe mit Žoržetta, einer vergnügungsorientierten Dame von Welt, die ihren Mann für einen anderen verlässt, den Kontakt zu ihm jedoch aufrechterhält, um dem einsam Verbliebenen in regelmäßigen Abständen fotografische Beweise ihres fernen Glücks zuzusenden. Mit Roberts neuer Liebe zu der bescheidenen Žanina, den Überfällen des Zuhälters Fred und den geselligen Vergnügungen der reichen, gelangweilten Valentina steht diese Einleitung handlungslogisch in keiner Verbindung. Erst ein Blick auf die Aktanten im Propp'schen oder Greimas'schen Sinne lässt eine auf die Figurenebene transponierte Kontinuität erahnen, die darin besteht, dass diese späteren Figuren Verkörperungen einzelner Eigenschaften Žoržettas darstellen, die sich im Kopf des Protagonisten weiterentwickeln und als eigenständige Figuren auftreten. Während ihre Vergnügungssucht auf Valentina übergeht und ihre bedrohliche Präsenz zu Fred wird, verbleiben in Žanina – die in Andeutung des fließenden Übergangs u.a. Žoržettas Badekleidung übernimmt (vgl. III/319) – die geliebten zärtlichen Anteile.

Als Steigerung des in Žoržettas Nähe empfundenen Unbehagens bestimmen Angstgefühle in dieser umstrukturierten Ordnung die Konfrontationen mit Fred, der Robert bedroht, um Žanina zurückzuholen. In beiden Auseinandersetzungen bezieht sich Roberts Angst auf eine konkrete Bedrohung innerhalb eines klar abgegrenzten Zeitrahmens. Sie ist in dieser Form darstellerisch leichter fassbar als die ambivalente Beziehungskonstellation um Žoržetta und wird im Gegensatz zu dieser ursprünglichen Angst rationaler beschreibbar.

[P]аздался звонок, и когда Роберт отворил дверь, перед ним стоял Фред. [...] Он почувствовал холодное томление, когда Фред молча посмотрел на него своими неподвижными глазами, и успел подумать, что в этом человеке было, действительно, что-то внушавшее страх всем, кто с ним сталкивался. Он отступил на шаг, и Фред вошел вслед за ним, захлопнув за собой дверь. Он не снял шляпы и не вынул рук из карманов. Потом он коротко сказал с вопросительной интонацией: – Ну? Роберт молчал. (III/372)

Roberts als kaltes Gefühl beschriebene Angst bezieht sich auf die plötzliche Bedrohung durch den an der Schwelle stehenden Fred, bzw. durch dessen als furchteinflößend erlebte unbewegliche Augen, deren Ausdruck durch die starre Haltung und das wortkarge Auftreten Freds verstärkt wird. Besonders in diesem Roman, ebenso jedoch in *Probuždenie* (1965) und den oben zitierten Beispielen im Kontext von Krieg stellt die Angst des Protagonisten um andere Figuren, wie in diesem Zusammenhang bereits beschrieben, eine wichtige Säule in Gazdanovs Altruismuskonzept dar, auf dem seine Suche nach einem von Sehnsucht losgelösten Liebeskonzept aufbaut.

Dass Žanina Robert verlässt, um ihn vor Freds Rache zu bewahren, verdeutlicht, welch hoher Stellenwert der Angst um andere als zentralem Handlungsantrieb zukommt.

[P]аньше я боялась за себя. Сейчас я боюсь за тебя. (III/322)

Global betrachtet bedeutet dies, dass die Metaphorisierung von Gefühlen über Spiegelungen auf mehreren Ebenen geschieht, denn Fred ersetzt nicht nur die von Robert empfundene Bedrohung durch Žoržetta, sondern sie entsteht zugleich aus Žaninas Angst um ihn. Auf einer dritten Ebene fürchtet Robert während Freds Angriff mehr um Žanina als um sich selbst.

Он боялся, что Жанина вдруг войдет в комнату. [...] За эти несколько секунд он успел подумать о многом, и в частности, о том, что убедить в чем бы то ни было Фреда нельзя и что он, Роберт, впервые поставлен перед необходимостью защищать свою жизнь. [...] Роберт [...] знал, что эта секунда решает все, и [...] он ударил его кулаком в подбородок, Фред тяжело рухнул на пол. С порога комнаты раздался короткий крик. Роберт обернулся и увидел бледное лицо Жанины с расширенными глазами. (III/372f.)

In der Situation des Kampfes wird die Angst nicht dem Protagonisten, sondern der beobachtenden Žanina zugeschrieben. Ausdruck verleihen ihr deren kurzer Aufschrei und die Blässe ihres Gesichts. In Gazdanovs transgressiver Figurenkonzeption, wo Gefühle und Eigenschaften häufig zwischen Personen übertragen oder wechselseitig wahrnehmbar werden, spielt Empathie eine wichtige Rolle. Besonders im Bereich der Angst zeigt sich in dieser Hinsicht eine hohe wechselseitige Sensibilität der Figuren, wobei zugleich Verfahren der Kontrastierung zwischen Angsterleben und Furchtlosigkeit genutzt werden, wie hier die polarisierte Gefühlsverteilung zwischen Žanina und Robert zeigt. Die Beobachterin erfüllt die Funktion des Angstempfindens, während Roberts Empfindungen in dieser Grenzsituation, wie jene des Soldaten Nikolaj im Krieg, in den Hintergrund treten.

Bei Freds zweitem, vom Helden bereits erwarteten Angriff wird Angst als Bewusstheit von Gefahr beschrieben.

Он прекрасно понимал теоретически, что это бесплодное и ненужное тщеславие. Но он знал в то же время, что этот опасный вздор всегда и во всех обстоятельствах окажется сильнее любого рассуждения, даже самого непогрешимого. Он обдумывал теперь план действий [...]: он был готов к тому, что Фред может явиться с минуты на минуту. [...] Он не сомневался, что на этот раз Фред будет себя вести иначе, чем во время первого визита. Он вспомнил его глаза и почувствовал холод в спине. Потом он внимательно осмотрел все [...]. (III/423)

Charakteristisch für diese Art von Angsterleben ist die Ungewissheit bezüglich der bevorstehenden Ereignisse. Die ständige Bereitschaft zur Verteidigung und die Empfindung, auf sich selbst gestellt zu sein, illustrieren die damit verbundene körperliche und psychische Anspannung. Wie das folgende Zitat veranschaulicht, steigert sich diese nach bereits getroffenen Vorkehrungen noch weiter, denn als besonders quälend wird das Warten selbst erlebt, wobei Dunkelheit und Stille die Selbstwahrnehmung des Subjekts intensivieren. Aufgrund der langen Zeitspanne kann die konzentrierte Handlungsbereitschaft nicht aufrechterhalten werden und

die abschweifenden Gedanken begleiten ein stetiges Abklingen der Angst. Als Fred eintrifft, steigt die zuvor abgeebbte Anspannung, begleitet von physischen Symptomen, plötzlich wieder an: Robert verschlägt es den Atem und er erstarrt. Weiter gesteigert wird die Anspannung in der Handlungsdynamik durch die Verzögerung der sich zunächst nur akustisch ankündigenden Konfrontation.

Из темной передней была видна только световая щель [...]. Он не запер входную дверь на ключ, придвинул кресло к стене направо от порога, сел и начал ждать. В доме стояла тишина, и он явственно слышал свое собственное дыхание. [...] Потом внимание его стало притупляться, и он начал думать о другом. [...] На лестнице раздались шаги поднимающегося человека. У Роберта захватило дыхание. Он встал со своего кресла и замер. Еще через секунду он услышал шорох ключа в замке. Потом последовал тихий скрежет, и дверь отворилась. (III/423f.)

Hinsichtlich der Dramaturgie der Handlung zeigt sich in *Pilgrims* die Kontrastfunktion zwischen Angst- und Glücksempfinden, deren wechselseitige Verstärkung der Autor häufig als Verfahren nutzbar macht. (vgl. Kap. V.2.4) Unmittelbar vor der ersten Konfrontation findet eine Fahrt ins Grüne statt, auf der die Protagonisten sich von den Schrecken um Žaninas Selbstmordversuch erholen.

Auch in anderen allegorischen Auseinandersetzungen mit Gefühlen wird Angst berücksichtigt. Im Roman *Évelina i ee druž'ja* (1968) wird sie sogar durch zwei Instanzen repräsentiert. Während Artur im Handlungsverlauf die um seine schriftstellerische Entwicklung kreisenden Selbstzweifel überwindet, kämpft Andrej mit seiner von Unterlegenheitsgefühlen begleiteten sozialen Angst. Erst nach dem Tod seines ihn unterdrückenden Bruders gelingt es ihm, diese hinter sich zu lassen und zu einem sicheren Selbstkonzept zu finden.

Neben Trauer und Scham stellt Angst eine der stärksten Empfindungen bei Galdanovs Figuren dar. Sie entsteht in unkontrollierbaren Situationen, denen seine Helden hilflos ausgesetzt sind. Als konkrete Bedrohungen liegen etwa Konfrontationen mit dem Tod und physische Grenzerfahrungen im Krieg vor, wobei die Angst zum Gradmesser für die Sensibilität des Individuums wird. Bei kindlichen Helden ist die Angst stärker ausgeprägt und kann bis zur Bewusstlosigkeit führen. Das Fehlen von Angst wird im Gegensatz dazu häufig im Kriegskontext thematisiert, der eine Abstumpfung des emotionalen Erlebens ins Blickfeld rückt, die auch nach Kriegsende erhalten bleibt. Parallel dazu wird Angst ex negativo in Reflexionen über Mut thematisiert, wobei Hilfsbereitschaft als wichtige Motivation für die Überwindung von Angst dargestellt wird.

Neben diesen Kontexten physischer Bedrohung spielen auch soziale Ängste eine Rolle. Diese treten besonders in der Kindheit der Helden auf und manifestieren sich u.a. als Gefühl der Überforderung angesichts großer Menschenansammlungen. Das Spektrum an Reaktionen beschreibt hier eine Antinomie zwischen Rückzug und Aufmüpfigkeit, wobei jener dem Selbstschutz gilt und diese als Überkompensation zu betrachten ist. Daneben betreffen soziale Ängste, ähnlich wie die Scham, insbesondere Situationen der zwischenmenschlichen Nähe. In diesem Kontext zeigt

sich eine symptomatische Ununterscheidbarkeit zwischen der Angst und anderen Erregungszuständen. Auch in den kriminalistischen Sujets wird ein Ineinandergreifen sozialer und gewaltbedingter Ängste deutlich, wobei deren qualitative Nähe häufig nutzbar gemacht wird, um anhand eines Verbrechens einen konkret motivierten analytischen Zugang für diffuse Beziehungsängste zu schaffen.

2.8 Abneigung: Aggression und Herablassung

Gefühle der Abneigung werden bei Gazdanov in ähnlichen Zusammenhängen beschrieben wie Angst und Ekel und stehen daher häufig in Verbindung mit Situationen, denen die Protagonisten hilflos ausgeliefert sind. Die diachrone Betrachtung zeigt Veränderungen im Umgang mit Antipathie, die in frühen Texten fast unweigerlich als offene Konfrontation ausgedrückt wird und von einem hohen Aggressionspotenzial der Helden zeugt, wohingegen sie später zunehmend zu einer differenzierten mentalen Auseinandersetzung mit dem unangenehmen Gegenüber führt. Die dadurch ausgelöste Empathie lässt die negativen Gefühle abklingen.

Die Aggressionen des Ich-Erzählers richten sich in der frühen Erzählung *Tovarišč Brak* (1928) gegen einen Konkurrenten um die Gunst der heimlich geliebten Tat'jana. Begründet ist sie durch das vorhersehbare unmoralische Handeln des fremden Mannes, wobei hintergründig auch Eifersucht eine wichtige Rolle spielt.

– Что вам нужно? [...] Генерал покраснел, но сдержался. – [...] Я хотел к вам обратиться с просьбой покинуть столик той девушки, с которой вы разговаривали. [...] Ведь вы на ней не женитесь? А я против таких легких связей, знаете. – А вы, собственно, кто такой? [...] – Я вас предупреждаю: если вы не оставите этой девушки и не уйдете через десять минут из ресторана, то вы об этом будете жалеть всю вашу жизнь. Вы поняли? На этот раз неизвестный человек понял, и едва генерал успел вернуться к столику, он уже ушел. (I/567)

Die einzelnen Konfrontationen zeugen von der moralisch-intellektuellen sowie physischen Überlegenheit des Protagonisten, die jedoch einen Kontrast zur Entwicklung der Handlung bilden, in welcher es ihm nicht gelingt, die Heldin vor dem Rivalen zu schützen. Wie in der körperlichen Konfrontation noch deutlicher, erweist sich die Aggression als Versuch, eine Unterlegenheit zu kompensieren.

Сергеев сидел в комнате с разбитыми стеклами, кутался в шубу, мерз и злился на весь свет. На генерала после нескольких слов он набросился с кулаками, но сейчас же пожалел об этом, так как кроткий обычно генерал, возлагавший надежды на свои дипломатические таланты [...] внезапно рассвирепел и сделался страшен. Он перебил многочисленные вазы с цветами, стоявшие в комнате Сергеева, переломал стулья, раздробил зеркало, сорвал ковры, висевшие на стенах, и выбросил их в окно. Сергеева он чуть не задушил [...]. (I/564)

Auffällig ist dabei die emotionale Spiegelung, in der – in für Gazdanov typischer Form – nicht nur General Sojkin, sondern auch der heimgesuchte Sergeev bereits vor der Konfrontation Aggressionen verspüren, wobei jene Sergeevs so dominant

sind, dass er selbst zum Angreifer wird, während sich sein wütender Besucher verteidigen muss. Die logische Umkehrung positioniert Sojkin trotz zerschmetterter Vasen und Würgen des Gegners als moralische Instanz, die Tat'janas Ehre verteidigt. Sergeev dagegen wird durch seine allgemeine Unzufriedenheit und seinen Angriff ein negativer Charakter zugeschrieben, der im kalten Zimmer mit den bereits vorab zerschlagenen Scheiben eine räumliche Semantisierung erfährt.

Вообще вся жизнь Сойкина состояла из сплошных разочарований. В принципе он был пацифистом: не выносил драк, презирал людей, пускающих в ход кулаки, и больше всего на свете любил вежливые разговоры и мандолину. [...] На него постоянно нападали, кто-то обижался, кто-то в пьяном виде пытался сводить с ним счеты – и мирный Сойкин был вынужден отвечать на удары ударами [...], отчаявшийся в упорном нежелании людей разрешать все конфликты вежливыми разговорами и игрой на мандолине [...]. (I/564)

Ein starker Kontrast zu den geschilderten Aggressionen ergibt sich daraus, dass Sojkin als friedliebend beschrieben wird. Das Gefühl der Abneigung erzeugt eine innere Spannung, die ihn in Momenten des Affekts dazu veranlasst, gegen seine Einstellung zu handeln.

Dass die Aggression dem Kontrahenten zugeschrieben wird, entspricht in hohem Maße jenen im Kontext der Angst behandelten Konstellationen, wo diese auf eine externe Beobachterin verlagert wird, während der involvierte Held kühlen Kopf bewahrt. (vgl. Kap. V.2.7) Eine grundlegende Verbindung zwischen diesen konträren Emotionen besteht darin, dass beide in Grenzsituationen auftreten, weshalb die Verlagerung von Angst ebenso wie von Aggression auf andere Figuren Bewältigungsstrategien des Protagonisten darstellen. Aufgrund ihrer hemmenden Wirkung stünde eine allzu starke Angstempfindung seiner Verteidigung im Weg, während Aggression nicht mit den moralischen Werten des Helden vereinbar scheint und deshalb auf den Kontrahenten projiziert wird.

Ebenfalls seit Gazdanovs frühesten Erzählungen kommen Gefühle der Abneigung auch im Zusammenhang mit Protagonisten zum Tragen, die aufgrund einer Persönlichkeitsspaltung in Form von mehreren Instanzen auftreten. Innere Divergenzen sind der Grund für die Konstruktion eines Verhältnisses interagierender Figuren, die anstelle eines konsistenten Subjekts unterschiedliche Lebenseinstellungen repräsentieren. Gegenseitige ambivalente Gefühle kommen in *Černye lebedi* (1928) besonders deutlich zum Ausdruck, wo sie, trotz der langjährigen Bekanntschaft zwischen Pavlov und dem Protagonisten sogar als Antipathie beschrieben werden.

Я не мог бы сказать, что любил Павлова, он был мне слишком чужд – да и он никого не любил и меня так же, как остальных. Мы оба знали это очень хорошо. Я знал, кроме того, что у Павлова не было бы сожаления ко мне, если бы мне пришлось плохо; и убедись я, что возможность такого сожаления существует, я тотчас же отказался бы от нее. (I/665)

Die Abneigung gegen die Persönlichkeitsinstanz Pavlov ist – ausgelöst durch die Neugierde auf diesen düsteren Einzelgänger – jedoch mit ebenso starker Anziehung verbunden, die den Ich-Erzähler scheinbar aus seiner Selbstreflexion reißt, indem sie seine Aufmerksamkeit auf ein Gegenüber lenkt.

Я был одним из немногих его собеседников; меня влекло к нему постоянное любопытство; и, разговаривая с ним, я забывал о необходимости [...] каким-нибудь особенным образом проявить себя – сказать что-либо, что я находил удачным, [...] меня интересовало только то, что говорил Павлов. Это был, пожалуй, первый случай в моей жизни, в которо[м] мой интерес к человеку не диктовался корыстными побуждениями – то есть желанием как-то определить себя в еще одной комбинации условий. (I/664f.)

Im Gegensatz zum sentimentalен Sojkin verhält sich Pavlov distanziert und verkörpert eine größere Selbständigkeit gegenüber Fremden, besonders Frauen, jedoch auch gegenüber Kollegen und anderen Instanzen seiner eigenen Persönlichkeit. Durch seine Antipathie bewahrt er eine Unabhängigkeit gegenüber Menschen und Meinungen, wobei sich gleichwohl zeigt, dass seine umfassende Abneigung vor der Erinnerung an einen geliebten Mitschüler und einem Traum von schwarzen Schwänen halt macht. (vgl. I/664) Es handelt sich daher nicht um eine Disposition allgemeiner Zurückweisung, sondern um ein Kriterium der Abgrenzung zwischen Auserwähltem und Abgelehntem. Derselbe Mechanismus kommt auch zum Tragen, wenn Pavlov seine Abneigung gegen Dostoevskij äußert.

Но самым удивительным мне казалось то, что не будучи награжден очень сильным умом, он сумел сохранить такую же независимость во всем [...]. Что вы думаете о Достоевском, Павлов? [...] – Он был мерзавец [...]. Истериический субъект, считавший себя гениальным, мелочный, как женщина, лгун и картежник на чужой счет. [...] – Но его литература? – Это меня не интересует, [...] я никогда не дочитал ни одного его романа до конца. [...] У Достоевского главное то, что он мерзавец. (I/672)

Als Medium emotionaler Abgrenzung begleitet Abneigung Beschreibungen von Sittenlosigkeit und Verrohung im Krieg. In *Večer u Klér* (1929) führt die Trostlosigkeit der dem Alkohol verfallenen und sexuell ergebenden einsamen Frauen bei diesen selbst zu einer Trauer, die mit dem Bewusstsein einhergeht, dass sie im Begriff sind, den Sinn ihres Lebens zu verfehlen. Nikolaj nimmt ihre Dienste als Einziger seiner Kompanie nicht in Anspruch, sondern begegnet diesem Angebot mit Ekel und Abneigung. Die beiden Gefühle unterscheiden sich dahingehend voneinander, dass es sich bei Ekel um eine innere Involviertheit mit der unangenehmen Situation handelt, wohingegen Abneigung dieser entgegenwirkt und die Abgrenzung von der äußeren Situation unterstützt.

Nur bei persönlicher Abneigung in den zuvor geschilderten privaten Kontexten, wo die Gegnerfiguren menschliche Züge bewahren, neigen die Protagonisten zur Projektion eigener negativer Gefühle auf diese Gegner. In Schilderungen von

Kriegserlebnissen wird Abneigung ohne Einschränkungen empfunden und lässt daher auch keine Projektionen entstehen.

Мы долго стояли в Джанкое [...], где ютились какие-то офицерские мессалины, давно оставшиеся без мужей и приходившие к нам в вагоны пить водку, есть бифштексы [...] и, насытившись, [...] быстрыми незаметными движениями расстегивать потертые платья и потом плакать и кричать от страсти и через две минуты опять плакать, но уже умиленными, более прозрачными слезами, и жалеть, как они говорили, о прошлом [...]. До войны и бронепоезда я никогда не видел таких женщин. [...] Знания их были изумительно скудны; страшная душевная нищета и смутная мысль о том, что жизнь их должна была бы идти иначе, делали их неуравновешенными [...]. (I/149f.)

Mit diesem absoluten Gefühl der Ablehnung nehmen die Protagonisten häufig eine überlegene Position ein, mit der sie ihre Abgrenzung bekräftigen. Dies zeigt sich auch in *Slaboe serdce* aus der Trilogie *Rasskazy o svobodnom vremeni* (1927), wo der Held ebenfalls als Einziger standhaft bleibt und sich wegen seiner Weigerung, an einer Orgie teilzunehmen, gegen Provokationen verteidigen muss.

Господа, Надя согласилась провести с нами одну ночь. [...] – Нет, – сказал я, – я в этом не участвую. – Добродетель? – язвительно спросил Сверчков. – Так называемая липовая добродетель. – Нет, я просто не хочу вспоминать о том времени, когда в России стояли длинные очереди за селедками. Я не люблю смотреть в затылок моему ближнему, в этом есть что-то унтер-офицерское. (I/535)

Andernorts richtet sich die Abneigung gegen eine konkrete Figur, wie in *Vodopad* (1934) gegen einen Feldwebel, der seine Untergebenen unterdrückt und quält. Es liegt daher eine konkrete Begründung für die kollektive Empfindung von Wut und Hass gegen ihn vor, die durch den Hinweis auf seine süßlichen Liebesbriefe kontrastiv verstärkt wird. Hier kommt die Aggression in der Sprache besonders deutlich zum Ausdruck.

Французский инженер [...] рассказывает, что человеком, которого он больше всего ненавидел [...] был фельдфебель его роты – негодяй [...], ‚скотина и зверь‘. И этот человек, гонявший солдат с утра до вечера, [...] действовавший кулаками и ругательствами, писал чуть ли не ежедневно нежнейшие письма своей любовнице [...]. ‚Ich werde dich immer lieben‘ и так далее, с бесчисленными immer и niemals... (II/385)

Die Handlung zeigt, dass die Empfindungen gegenüber diesem Vorgesetzten eine Spannung nähren, die sich, da der Konflikt wegen dessen Unangreifbarkeit nicht ausgetragen werden kann, beständig verstärkt. Dass Gefühle der Abneigung nur durch Widerstand aufrechterhalten werden können, zeigt sich in weiterer Folge. Nachdem der Feldwebel im Kampf getötet wurde, will einer seiner Soldaten dessen Braut aufsuchen und sich Genugtuung verschaffen, indem er ihr schonungslos die

Nachricht vom Tod des Geliebten unterbreitet. Doch er verwirft sein Vorhaben, als er nicht die Frau, sondern ihre Eltern antrifft, sein Hass sich in Mitleid verwandelt und ihm die Nichtigkeit seiner Rachegeleüste bewusst wird.

Persönliche Antipathie erwächst, wie bereits Sojkins Beispiel zeigte, durchaus auch aus egoistischen Motiven. Im Roman *Istorija odnogo putešestvija* (1934) richtet sie sich gegen den Mann von Volodjas heimlich verehrter früherer Lehrerin.

Потом она представила Володю своему мужу, и это было неловко и немного грустно. Это был маленький, лысеющий человек, чрезвычайно самоуверенный, обидчивый и болезненно нетерпимый; и вдобавок он говорил с таким ужасным овернским акцентом, что Володя вначале подумал, что это просто шутливая манера, несколько затянувшаяся; но потом оказалось, что он действительно говорил так и иначе говорить не мог. Володе стало так неприятно, что даже кофе ему показался невкусным, и он быстро ушел [...](I/171)

Die Darstellung verdeutlicht jene Wahrnehmungen, die im Empfinden dieser Antipathie zusammenwirken, wobei dem Ehemann äußerst negative Eigenschaften zugeschrieben werden, die sowohl Aussehen als auch Auftreten und Charakter betreffen; in psychosomatischer Abwehrreaktion verliert der Held sein geschmackliches Lustempfinden am Kaffee.

Nicht immer wird Abneigung explizit thematisiert. In der Erzählung *Šram* (1949) geschieht dies stattdessen symptomatisch. Dargelegt als psychotische Persönlichkeitsspaltung aufgrund einer traumatischen ersten sexuellen Erfahrung, wird das Gefühl der Abneigung als Folge dieses lange zurückliegenden und mit unverarbeiteter Scham behafteten Ereignisses erklärt.

Во всем этом была какая-то непоправимая для меня вещь [...]. И я понял тогда, что меня влекло к Наташе преступное и бессознательное желание власти над ней и столь же преступное и нетерпеливое ожидание катастрофы, которая наказала бы ее за ее небрежный уход от меня, и что, переживая это длительное волнение, я был, в сущности, не меньше виноват, чем она. (III/497)

Darüber hinaus verdeutlicht die Reflexion den Zusammenhang von aggressiver Abneigung mit dem Versuch der Umkehrung eines Machtverhältnisses, wobei Erstere einen Motor des Unterwerfungsbestrebens bildet. Diese destruktiven Prozesse scheinen nicht mit dem Selbstbild des Protagonisten vereinbar zu sein, das eine Analogie zu jenem des friedliebenden Sojkin in *Tovariš Brak* bildet. Ihre nachträgliche Bewusstwerdung löst beim Protagonisten Schuldgefühle aus, die von der Unterdrückung negativer Empfindungen zeugen.

Starkes Erleben der Innenwelt und psychotische Subjektspaltungen verschmelzen konzeptuell oft untrennbar miteinander. Beide Komponenten bilden so etwa den Handlungsrahmen des Romans *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), in dem Empfindungen der Abneigung als jene Dimension der kriminalistischen Spurensuche auszumachen sind, in der ausgelotet wird, welche der Figuren als Angreifer zu betrachten ist und daher die Schuld an dem Mord trägt.

Но все-таки я два раза заметил в его глазах это страшное выражение: сначала, когда он узнал, что это я стрелял в него, и поднялся из-за стола, и потом, когда он сказал мне ‚милый друг‘. В конце концов, тогда, в России, это он скакал за мной на своем белом жеребце и, собственно, я должен был оказаться жертвой, а не он. И затем, недаром он все возвращался в своих разговорах к этому мгновенному и насильственному прекращению ритма, непременно мгновенному и насильственному. (III/112f.)

Dass die Bedrohung in diesem späteren Zusammentreffen weiterhin von Vol'f ausgeht, verdeutlicht die Erwähnung seines ‚angsteinflößenden‘ Blicks. Die Schuldgefühle liegen dennoch bei der Hauptfigur, wenn sie sich auch dagegen wehrt. Auch dieses Zitat legt daher eine Verbindung zwischen Abneigung und Schuldgefühlen offen, die auf einem starken Mitgefühl mit dem aus Vorsicht auf Distanz zu haltenen Gegenüber beruht, das gleichzeitig sein Opfer ist. Durch Identifikation mit dem imaginären Gegner wird die Grenze zwischen der Perspektive des Helden und der von diesem empathisch nachvollzogenen Sicht des Fremden aufgehoben. Die selbstzerstörerische Projektion wird in der Folge so wahrgenommen, als würde nicht nur der Protagonist selbst, sondern insbesondere sein Gegner Vol'f die Schuldzuweisung gegen ihn vorbringen. Es kommt so zur positiven Rückkoppelung der Abneigung gegen den sowohl physisch als auch, durch vermeintliche Schuldzuschreibungen, mental gefährlichen Gegner. Letztendlich wird die Abneigung erweiternd auf Vol'fs aggressives Verhalten gegenüber der Geliebten des Helden bezogen, das ebenfalls Teil des gedanklichen Konstrukts wird und gleichsam dazu dient, ihm nachträglich eine den Mord rechtfertigende selbstversichernde Begründung seiner negativen Gefühle zu liefern.

Abgeleitet von der nachträglichen Reue über das durch Notwehr verursachte Leid, besteht der Zusammenhang zwischen Abneigung und Schuldgefühlen jedoch bereits im antizipatorischen Bewusstsein der Konsequenz einer zerstörerischen Handlung. Das Mitleid für den Gegner geht dabei häufig so weit, dass Gazdanovs Helden sich emotional mit dem jeweiligen Angreifer verbrüdern. Daraus ergibt sich ein auch handlungsdynamisch relevantes Moment, da hierbei etwas entsteht, das in der Differenziellen Psychologie als ‚Annäherungs-Annäherungs-Konflikt‘ bezeichnet wird, wonach zwei inkompatible Ziele zugleich angestrebt werden. Im vorliegenden Fall will der Protagonist sowohl töten als auch schützen. (vgl. Kap. III.2.2) Da die unausweichliche Entscheidung erst am Ende getroffen wird, bleibt dieser innere Konflikt in zunehmender Intensität die ganze Handlung über bestehen und bedingt so eine stetige Steigerung der Spannung.

Inszenierungen ähnlicher transgressiver Persönlichkeitsspaltungen zeigen in späteren Romanen mit psychoanalytischer Thematik eine stärkere Reflektiertheit des Mitgefühls, d.h. der im Versuch, den Gegner zu schützen, bestehenden zweiten Gerichtetheit dieses Annäherungs-Annäherungs-Konflikts. In *Pilgrims* zeugt so die ruhige, empathische Gefühlslage des Protagonisten von einer Verlagerung negativer Gefühle auf den Gegenspieler Fred. (vgl. Kap. VI.1.4) Dessen Aggressivität wird

jedoch nicht wie jene von Vol'f als angeborene Disposition verstanden, sondern als Resultat von Gewalt und psychischen Verletzungen in der Kindheit.

Фред был недоволен. Но он вообще всегда был недоволен. [...] Если бы он следовал этому совету, он остался бы на всю жизнь в том деревянном бараке возле Porte d'Italie, где прошло его детство, в глубокой и безвыходной нищете; красное вино, побои, драки, распухшее лицо его матери с постоянными кровоподтеками от ударов и тот ненавистный жилистый человек с деревянной ногой, ее сожитель, который бил его, Фреда, ремнем по щекам – до тех пор, пока однажды пятнадцатилетний Фред не ударил его ножом в бок. Калека согнулся вдвое, выронил из руки ремень и прохрипел: – Сволочь, ты меня убил! Фред поднял с полу ремень и, сколько было сил, отхлестал его по лицу, не произнося ни слова. Потом он ушел из барака и никогда больше туда не вернулся. Он узнал значительно позже, что калека выжил [...]. (III/359)

Freds Aggression spiegelt jene seines Stiefvaters und erfährt eine Wiederholung, als er später den Zuhälter einer Frau besiegt, für die er tiefe Gefühle empfindet. (vgl. III/362) Die zweite Episode erhält eine Gegenspiegelung in der Verteidigung Žaninas durch Robert, wobei mittlerweile Fred den Beruf des Zuhälters von seinem früheren Gegner übernommen hat. (vgl. III/372f.) Diese Symmetrien belegen die transgressiven Übergänge und Zusammenhänge zwischen den männlichen Figuren, deren Rollen gleichsam als Allegorien von Hass und Liebe entstehen. Die Gefühle bestimmen folglich die Ordnung dieser paradoxen Handlung, die auf modifizierten Spiegelungen einer Episode beruht und daher nicht primär chronologisch, sondern als Andeutung eines vierdimensionalen Raumes in mehreren Parallelwelten verstanden werden kann. (vgl. Kap. VI.2.2)

Nur die Auslagerung auf eine Nebenfigur scheint die Schilderung der derben Rachegefühle des auch vor der Ermordung seines Stiefvaters nicht zurückschreckenden Fred zu erlauben, die für eine typische Heldenfigur nicht angemessen erscheinen. Gleichwohl sind selbst dieser kalten Abneigung als Konfliktverhältnis konträrer Empfindungen implizite Schuldgefühle eingeschrieben, und die Erwähnung des Umstands, dass Fred später vom Überleben des Stiefvaters erfährt, zeugt davon, dass die Tatsache, dass er kein Mörder ist, von äußerster Wichtigkeit für sein Selbstverständnis ist.

In Erwartung von Freds zweitem Angriff zeigt sich – ebenfalls als Hinweis auf den konzeptuellen Zusammenhang dieser Helden – eine kurzfristige Übertragung von dessen negativen Emotionen auf Robert, dessen Persönlichkeit ansonsten gänzlich ohne solche gezeichnet ist.

По мере того как проходило время и это длительное ожидание все больше и больше раздражало его, он начал чувствовать почти что ненависть к этому примитивному и свирепому человеку – каким представлялся ему Фред, – который не учитывал самых простых вещей и с тупой настойчивостью стремился вернуть Жанину, не понимая, что теперь это было слишком поздно.

Он думал о нем с презрением и гневом, морща в темноте лицо так, как если бы до него дошло какое-то удушливое зловоние. (III/424)

Äußerlich zeigt sich die Abneigung an seinem angespannten Gesichtsausdruck. Motiviert ist sie durch Roberts Unverständnis gegenüber Freds Absicht, die nun in festen Händen befindliche Žanina zurückzuerobern. Diese Überlegung erscheint als Begründung einer derart intensiven Empfindung von Zorn und Verachtung unzureichend. Darüber hinaus versetzt sich Robert so stark in Freds Gefühlslage, dass eine beinahe selbstreflexiv-dialogische Situation entsteht, in der die Unzufriedenheit dem Bedauern der männlichen Helden in *Tovarišč Brak* oder *Šram* ähnelt, deren Liebste in anderen Beziehungen ihr Glück finden. Zumal ein solcher Hintergrund auch hier vorliegt, könnte die Transgression tatsächlich durch einen solchen Zusammenhang zwischen den männlichen Figuren erklärt werden.

Die enge Verbindung zwischen den Antagonisten Robert und Fred zeigt sich auch in weiterer Folge, als der Held seinem am Boden liegenden Angreifer aushilft und dieser plötzlich spürt, dass sein Hass verflogen ist, gerade so, als hätten die Kontrahenten nach ausgetragener Auseinandersetzung eine Einigung erzielt.

Роберт поднял его – Фред опять застонал – и посадил в кресло. [...] – Подожди, придет моя очередь, – неуверенно сказал Фред. Он с удивлением заметил, что, в сущности, даже не испытывает никакой ненависти к Роберту. Он не чувствовал, вместе с тем, страха ни перед Робертом, ни перед чем бы то ни было [...]: он находился в состоянии спокойного безразличия, которого до сих пор никогда не знал. (III/425)

In struktureller Analogie dazu richtet sich die allgemeine Abneigung in Gazdanovs letztem Roman *Ėvelina i ee druž'ja* (1968) ebenfalls gegen eine einzige der allegorisch konzipierten Figuren. Der Künstler Žorž stößt seine Mitmenschen aufgrund seines Geizes ab, wobei die unterschiedliche Intensität der Abneigung gegen ihn zur Charakterisierung der übrigen Figuren beiträgt.

В те далекие времена, когда Жорж жил в Париже и мы все часто встречались с ним, он был молчаливым молодым человеком, плохо понимавшим юмор, так что иногда из-за этого его общество становилось стеснительным. То, что его резко отличало от других, это была его необыкновенная, непобедимая скупость. [...] Я находил в этом нечто вроде проявления морального идиотизма. Мервиль, который был готов платить всегда, всюду и за всех, его презирал, Андрей его ненавидел уже тогда. Но в те времена Жорж был действительно очень беден [...]. (IV/182)

Die allgemeine Abneigung gegen Žorž richtet sich gegen die durch ihn verkörperte Unempfänglichkeit für Gefühle, die auch zahlreiche andere Figuren Gazdanovs betrifft. Ähnlich wie bei Fred richtet sich die Abneigung im Gesamtkonzept der allegorischen Figuren damit gegen einen ungeliebten Teil des Selbst, woraus hervorgeht, dass die Abneigung stärker als andere Gefühle mit dem Kompositionsprinzip einer Abgrenzung zwischen Instanzen einer gespaltenen Persönlichkeit zusammenhängt.

Als strukturelle Grundlage für deren Isolierung und Abspaltung bildet sie eine entscheidende Basis für die Differenzierung zwischen in unterschiedlichem Maße ambivalenten Persönlichkeitseigenschaften.

Verursacht wird Abneigung meist durch konkrete Rivalen der Protagonisten oder durch Figuren, die diese in eine unangenehme Lage versetzen. Scham spielt dabei ebenso eine Rolle wie Mitgefühl und besonders in Kontexten von Verrohung und Krieg zeigen die Figuren außerdem soziales Verantwortungsbewusstsein, indem sie sich von der Sittenlosigkeit ihrer Kameraden abgrenzen. Abneigung erweist sich so als ein Gefühl, das emotionale Distanzierung ermöglicht, in der Umsetzung wird sie meist durch aggressive Handlungen oder durch Herablassung demonstriert. Manche spätere Texte zeugen dagegen eher von einer Verdrängung negativer, aggressiver Gefühle der Helden. Ebenso wie autistische Züge werden Aggressionen verleugnet und treten in Gestalt eigener, von den Helden unabhängiger Figuren auf, während zugleich deutliche Analogien auf den ursprünglichen Zusammenhang der Instanzen in einer gespaltenen Persönlichkeit verweisen. Die Hauptfiguren setzen sich intensiv und empathisch mit der Psyche dieser Antagonisten auseinander, sodass die Abspaltung zugleich die Möglichkeit zu einer Auseinandersetzung mit abgelehnten Persönlichkeitseigenschaften und den Versuch von deren Überwindung in Aussicht stellt.

Darüber hinaus präsentieren die späten Texte mit psychoanalytischer Thematik destruktive Gefühle in einem Spannungsverhältnis zwischen Angst, Schuldgefühlen und Mitleid. Alle drei Emotionen hemmen die logisch auf Abneigung folgende Abwehrreaktion und müssen daher überwunden werden. Dies erfolgt durch eine Verlagerung von Gefühlen: Angst wird stellvertretend Nebenfiguren zugeschrieben, Schuldgefühle auf Angreifer übertragen und aufkommendes Mitleid mit einem Kontrahenten durch die Fokussierung von dessen böser Absicht zurückgedrängt. Besonders das dritte Verfahren prägt die Handlung zahlreicher Romane; da dabei die Verteidigung gegen einen Gegner und das gleichzeitige Bemühen, diesen zu schützen, einander hemmen, entsteht ein Spannungsverhältnis, in dem sich beide Tendenzen bis zu einer spektakulären finalen Auseinandersetzung wechselseitig aufschaukeln.

2.9 Unempfänglichkeit für Gefühle

Nur in wenigen von Gazdanovs Texten wird Gefühlsunempfänglichkeit direkt thematisiert, dennoch ist sie zentral für sein Gesamtwerk. Das Unbehagen an der Konfrontation mit Gefühlen, ebenso wie deren Unzugänglichkeit bildet nämlich auch dort, wo dies weniger prominent verhandelt wird, eine Kernproblematik seiner Protagonisten und konstituiert deren Selbstwahrnehmung als *nenormal'nyj čelovek*. Schon mit *Večer u Klër* liegt ein Schlüsseltext vor, in dem diese Thematik präsenter ist, als auf den ersten Blick erkennbar wird, was wohl daran liegt, dass Nikolajs Sehnsucht nach Klër den emotionalen Knotenpunkt des Romans bildet und diese Handlungskonstante gerade die Gefühle ins Zentrum rückt.

Die Kindheit des Protagonisten ist jedoch von großer Einsamkeit geprägt, was nicht durch einen Mangel an Verwandten oder Spielkameraden, sondern als Charakteristikum von Nikolajs Weltwahrnehmung erklärt wird. Mehrere Komponenten spielen in diesem Wahrnehmungskonzept zusammen.

[В]се мое детство я провел один. Впрочем, я не дичился моих сверстников. Я играл и в войну, и в прятки, был, по мнению многих, даже слишком общительным; но я никого не любил и без сожаления расставался с теми, от кого меня отделяли обстоятельства. Я быстро привыкал к новым людям и, привыкнув, переставал замечать их существование. [...] [С]лова ‚товарищ‘ и ‚друг‘ я понимал только теоретически. Я делал невероятные усилия, чтобы создать в себе это чувство; но я добился лишь того, что понял и почувствовал дружбу других людей, и тогда вдруг я ощутил ее до конца. Она становилась особенно дорога, когда появлялся призрак смерти или старости, когда многое, что было приобретено вместе, теперь вместе потеряно. Я думал: дружба – это значит: мы еще живы, а другие умерли. (I/63)

Zumal die Offenheit des Protagonisten seine emotionale Distanz kaschiert und sein Spiel mit Kameraden nach außen hin zu belegen scheint, dass er soziale Beziehungen pflegt, gehen Nikolajs Defizite in diesem Bereich erst aus seiner Reflexion hervor, die ihn erkennen lässt, dass seine Bündnisse arbiträr und kurzfristig bleiben. Die Verlagerung emotionaler Empfindungen auf die rationale Auseinandersetzung mit den entsprechenden Konzepten führt ebenfalls diese Schwierigkeit vor Augen. Der Protagonist erkennt, dass er Freundschaft nur sehr vage und indirekt fassen kann, indem er sie an schmerzlichen Verlustempfindungen festmacht. Konkret veranschaulicht wird dies anhand des Schulkameraden Dikov, mit dem er ‚befreundet‘ ist, weil er – so die willkürlich anmutende Begründung – wie Nikolaj auf den Händen gehen kann. Die Trennung nach der Schulzeit verschmerzt der Held ohne großes Bedauern. Erst als Nikolaj Jahre später zufällig auf Dikovs Grab stößt und ihm der unwiderrufliche Verlust dieses Menschen schmerzhaft bewusst wird, rekonstruiert er gleichsam ein Gefühl der Freundschaft zu dem Verstorbenen.

В тот момент я почувствовал, что потерял друга. Бог весть, почему этот чужой человек стал мне так близок, точно я провел с ним всю мою жизнь. (I/63)

Ein weiteres Anzeichen für Nikolajs Schwierigkeiten im Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen bildet seine Reflexion über Regeln der Gesprächsführung, durch die er seine emotionalen ‚Defizite‘ rational zu kompensieren lernt und mit deren Hilfe er sein mangelndes Interesse an den Konversationen kaschiert.

[Я] даже выработал известные правила разговора, которых почти никогда не преступал. Они заключались в употреблении нескольких десятков мыслей, достаточно сложных на вид и чрезвычайно примитивных на самом деле, доступных любому собеседнику; но сущность этих простых понятий, общепринятых и обязательных, всегда была мне чужда и неинтересна. (I/48)

Ein wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang besteht darin, dass Nikolajs Distanziertheit keineswegs auf Abneigung oder Aggression beruht. Vielmehr faszinieren ihn seine inneren Fantasiewelten stärker als reale Ereignisse oder Mitmenschen. (vgl. Kap. VI.1.1)

In der Erzählung *Černye lebedi* (1928) werden einige von Nikolajs Eigenschaften in radikalerer Form durch Pavlov, einen langjährigen Bekannten des Ich-Erzählers, verkörpert. Ebenfalls von Distanziertheit geprägt, kommt in seinem Fall eine selbstgewählte Außenseiterrolle hinzu. Der Erzähler verweist auf Pavlovs analytisch-logischen Zugang zur Gefühlswelt und analysiert dessen negative Wahrnehmung durch Mitmenschen, denen er aufgrund seiner Gleichgültigkeit suspekt erscheint. Die Ambivalenz dieser Figur wird dadurch verstärkt, dass auch der mit Pavlov grundsätzlich sympathisierende Ich-Erzähler einen distanzierten Blickwinkel beibehält und betont, dass er Pavlov keineswegs als seinen Freund betrachtet. Diese Perspektivenstruktur beruht, wie im vorhergehenden Kapitel beschrieben, auf einer dialogischen Beziehung des Helden zu einem ungeliebten Aspekt seiner eigenen Persönlichkeit, der als Allegorie des Autismus auftritt.

У него не было душевной жалости, была жалость логическая; мне кажется, это объяснялось тем, что сам он никогда не нуждался в чем бы то ни было сочувствии. Его не любили товарищи; и только уж очень простодушные люди были с ним хороши: они его не понимали и считали немного чужаковатым, но, впрочем, отличным человеком. (I/665)

Я не мог бы сказать, что мне было жаль Павлова, как жаль было бы товарища, у которого я, может быть, вырвал бы из рук револьвер. Павлов был где-то вне сожаления: он был точно окружен средой, сквозь которую чувства других людей не могли проникнуть, как не проникают световые лучи через непрозрачный экран; он был слишком далек и холоден. (I/673f.)

Paradoxerweise ist jedoch gerade diese Gleichgültigkeit der indirekte Grund dafür, dass Pavlov bei manchen einfältigen Zeitgenossen Gefallen findet, denn wie in Fortsetzung dieser Textstelle ausgeführt wird, begründen jene, die ihn schätzen, dies mit seiner Großzügigkeit und seinem Mut. Er selbst spricht sich beide Eigenschaften ab, da er jeden erbetenen Betrag nur deshalb bereitwillig hergibt, um in Ruhe gelassen zu werden, zumal er sich aus finanziellem Reichtum nichts mache. Außerdem betont er, er habe während seines Kriegsdienstes in der Weißen Armee oft große Angst empfunden, was nur nach außen hin nicht augenscheinlich geworden sei. (vgl. I/668f.)

Anzeichen von Autismus, deren sich die Protagonisten selbst schmerzlich bewusst werden, werden auf rationaler Ebene teilweise kompensiert. Dennoch lösen sie eine an Camus gemahnende existenzialistische Auseinandersetzung mit dem Sinn des Lebens aus.¹⁷⁰

170 Dazu ausführlich siehe: Jandl 2017.

Вот судите сами: я работаю на фабрике и живу довольно плохо. [...] Дальше: никому решительно моя жизнь не нужна. Моя мать успела меня забыть, я для нее умер десять лет тому назад. Сестры мои замужем и со мной не переписываются. Брат мой, которого вы знаете, оболтус двадцати пяти лет, обойдется без меня. В Бога я не верю; ни одной женщины не люблю. [...] Если бы я еще заблуждался и считал, что у меня есть какой-нибудь талант. Но я знаю, что талантов у меня нет. Вот и все. (I/673)

Anders als später der Titelheld in Camus' *Le Mythe de Sisyphe* (1942) entscheidet Gazdanovs Protagonist sich letztendlich nicht gegen den Selbstmord, sondern verlagert das, was er trotz allem ‚liebt‘ – seinen abstrakten Traum von den schwarzen australischen Schwänen – ins Metaphysische, um es mit dem Tod indirekt anzustreben. (vgl. I/676) Bezeichnend ist, dass gerade diese schwarzen Schwäne einen intertextuellen Zusammenhang zu *Večer u Klěr* herstellen, wo im Zimmer der Titelheldin ein Bild von Leda und einem schwarzen – nach Klěrs Erklärung ‚australischen‘ – Schwan hängt. Über die Mythologie verweist diese Episode von der Zeugung der schönen Helena, in der sich Zeus der Frau des spartanischen Königs als Schwan nähert, (vgl. Dommermuth-Gudrich 2016: 92f.) auf den für den Helden mit Ambivalenz und Unsicherheit behafteten Bereich der Sexualität. Auch Pavlovs Traum von den schwarzen Schwänen integriert daher auf sehr indirekte Weise jenes Element in den Text, welches auf der expliziten Ebene ausgespart bleibt – seine sexuelle Sehnsucht. Dass die einzige Erinnerung an einen Menschen, die dem Helden ein ‚ungewöhnliches offenes Lächeln‘ entlockt, jene an seinen Schulkameraden Sereža darstellt, der nachts im Bett raucht, könnte vor dem Hintergrund der Autismus-Thematik als latente Andeutung verdrängter homoerotischer Gefühle verstanden werden. (vgl. Kap. V.2.2)

Ein wichtiger Aspekt im Bereich der Gefühlsunempfindlichkeit ist eben dieser ambivalente Zugang zu Frauen, die Gazdanovs Protagonisten einerseits in distanzierter Bewunderung idealisieren, wobei andererseits die Vorstellung einer sexuellen Begegnung häufig ihre Unlust erregt. Dieses Motiv findet sich neben der Erzählung *Černye lebedi* (vgl. I/672), wo Pavlov die Annäherungsversuche einer Arbeitskollegin zurückweist, auch in anderen frühen Erzählungen. Der Held in *Gostinica grjaduščego* (1926) verzichtet auf die Dienste einer sich ihm anbietenden Prostituierten (vgl. I/498f.), jener in *Slaboe serdce* (1927) verweigert die Teilnahme an einer Orgie (vgl. I/535) und jener in *Tovarišč Brak* (1928) verehrt Tat'jana ohne jegliche sexuelle Gedanken an sie (vgl. I/561), was auch für Nikolajs Verehrung für die Titelheldin Klěr (1929) gilt. Einen Anknüpfungspunkt für damit verbundene Assoziationen bildet der ebenfalls bereits in *Večer u Klěr* begründete Topos der ‚kalten Mutterfigur‘, der auch in späteren Texten regelmäßig als Ursprung eines ambivalenten Identitätskonstrukts hinsichtlich Liebesgefühlen auftritt, etwa in *Tret'ja žizn'* (1932), *Ošibka* (1938), *Niščij* (1962) oder *Probuždenie* (1965). (vgl. Kap. IV.1.2)

Spätere Auseinandersetzungen mit dieser Thematik betonen entweder sexuelles Desinteresse oder sie stilisieren, wie die Erzählung *Šram* (1949), erste sexuelle Erfahrungen als traumatischen Auslöser einer desintegrativen Persönlichkeitsstörung.

(vgl. III/481; 497) Auch in diesen Fortführungen spielt Gefühlsunempfänglichkeit eine wichtige Rolle. Besonders radikal wird sie in der späten, stark existenzialistisch geprägten Erzählung *Niščij* (1962) verhandelt, wo der Sohn eines reichen Engländers Vermögen und Identität zurücklässt¹⁷¹, um jahrelang als Obdachloser durch Paris zu streifen. Grund für diese Entscheidung ist sein Gefühl der Entfremdung, das mit der Erkenntnis einhergeht, dass ihm, im Gegensatz zu den meisten Menschen, der Zugang zur Gefühlswelt fehlt.

Потом у него были любовницы, покорно раздевавшиеся, когда он приходил к ним по вечерам. Он и тогда знал, что ни одна из них его не любила по-настоящему, и это было понятно: у него самого никогда не было ни неудержимого тяготения к женщине, ни того чувства любви, о котором он столько читал в книгах. Было вместо этого нечто вроде физической жажды, досадной, утомительной и раздражающей; и когда жажда была утолена, от всего этого оставался только неприятный осадок, и больше ничего. Позже он понял, что он был слишком беден душевно, чтобы испытать настоящее чувство, и в течение некоторого времени эта мысль была ему очень неприятна. Но потом он перестал об этом думать. (III/575)

Das Resümee über sein Leben und seine Innenwelt einleitend, fragt der Protagonist nach den Ursprüngen der emotionalen Entfremdung, was ihn jedoch zu dem Schluss kommen lässt, dass diese weder aus seinem Altern noch aus seinem Handeln resultierte, sondern immer schon ein Teil von ihm war. Auch rückblickend sind ihm ästhetische Wahrnehmungseindrücke klarer und prägender in Erinnerung als Gefühle.

Может быть, это было не совсем так, но так казалось ему теперь, и он подумал, что память семидесятишестилетнего старика не может восстановить тех чувств, которые он испытывал тогда, когда ему было двадцать пять лет и когда он был другим, в сущности, человеком. Может быть, это было не так, может быть, было все-таки какое-то чувство, забытое совершенно безвозвратно, и которое было значительно слабее, чем, например, воспоминание о ‚Болеро‘ Равеля. (III/575)

Die weiteren Reflexionen des Protagonisten verdeutlichen, dass er selbst diese Disposition, Sinneswahrnehmungen stärker zu empfinden als Gefühle, als Mangel wahrnimmt. Erwähnt wird in diesem Kontext auch sein Bemühen, ‚alle zu belügen‘, um seine sozialen Defizite zu verbergen. Wie dem oben erwähnten Pavlov in der frühen Erzählung *Černye lebedi* glückt dies auch dem Helden dieser späten Erzählung aufgrund objektivierbarer Signale des Mitgefühls, etwa seiner Großzügigkeit, problemlos. Für ihn selbst jedoch löst sich dadurch keineswegs die Problematik,

171 Es scheint sich um den Gegenentwurf zu Robert, dem Protagonisten von *Piligrimy* (1953), zu handeln, der mit ähnlichen Sinnfragen kämpft, wie jener in *Niščij* und in einer ähnlich harmonisch-geschützten Vater-Sohn-Beziehung aufwächst, die er jedoch nicht aufgibt.

die er als Divergenz zwischen rational motiviertem großzügigen Handeln und dem Fehlen jeglichen Mitgefühls erkennt. (vgl. III/578)

Auf ähnlichen Konstellationen beruhen die Erzählungen *Smert' gospodina Bernarda* (1936) und *Pis'ma Ivanova* (1963), deren Helden zentrale Bereiche ihrer Lebensführung nach außen hin verheimlichen und in gesellschaftlichen Kontexten anhand eigens zurechtgelegter Identitäten agieren. Herrn Bernars verborgene zweite Identität steht, ähnlich wie Pavlovs latente Homophilie in *Černye lebedi*, in Verbindung mit der Unterdrückung seiner sexuellen Identität, zumal er posthum als mit der geheimnisvollen Madame B. ident erkannt wird.

Die stark empfundene Außenseiterrolle und das Gefühl der Entfremdung führen unweigerlich zur existenzialistischen Hinterfragung der eigenen Verwurzelung; deren Unsicherheit – das Sartre'sche ‚In-die-Welt-geworfen-Sein‘ – eröffnet in einem weiteren Schritt die Problematik der Arbitrarität des Selbst.

[O]стались бы люди – такие, как он: те, у кого нет обычных страстей, обычных стремлений, определяющих человеческую жизнь, [...] те, в ком едва мерцает бледный и вялый огонь, который может потухнуть каждую минуту. Вот, в сущности, то, что следовало сказать о нем и о таких, как он. Он родился нищим, и никакое состояние – то, которое оставил ему отец, – и никакие обстоятельства – те, в которых он так долго жил, – не могли этого изменить. И если что-либо в его жизни было случайным, то это не то, что было теперь, а то что было раньше: ‚Бердые и сын‘. (III/579)

Bereits frühere Helden empfinden aufgrund ihrer autistischen Veranlagung Scham- und Minderwertigkeitsgefühle. Im Roman *Istorija odnogo putešestvija* (1934) sieht sich Sereža dazu gezwungen, aufgrund seiner Krankheit auf die mögliche Liebesbeziehung mit einer ihm nahestehenden Frau zu verzichten. Was in *Niščij* mit doppelter Bedeutung für ‚Armut‘ und ‚Unempfänglichkeit für Gefühle‘ steht, wird mit dem Adjektiv *beden* („arm“) in diesem verschämten Geständnis ausschließlich auf Zweites bezogen. Dass dieses Thema für den Helden mit großem Unbehagen verbunden ist, geht daraus hervor, dass Sereža es erst so spät zur Sprache bringt, sowie aus seiner Erleichterung über die Reaktion seiner zukünftigen Frau. Dieser Eindruck ist so stark, dass er trotz geringer Empfänglichkeit für Gefühle in einem synästhetischen Glücksempfinden ihre emotionale Nähe erkennt und eine Steigerung seines Selbstwertgefühls erlebt.

– Моя дорогая, [...] я очень грустен. – [...] Вы разлюбили меня? – О, нет! [...] И он объяснил, что не имеет права жениться, но не решался об этом говорить, стремясь сохранить как можно дальше эту очаровательную иллюзию счастья. [...] Я беден, – сказал Сережа с глубоким вздохом. [...] – Завтра же отправляйтесь в мэрию [...]. Она притянула его к себе и поцеловала, – и вдруг Сережа с удивлением почувствовал – это было беглое, тотчас исчезающее ощущение, – что его связывают с этой женщиной еще какие-то иные вещи [...] похожие, как он сказал потом Николаю, на полевые цветы. – И тогда я понял, [...] что, может быть, я не только обжора. (I/267)

Im Gegensatz dazu werden autistische Figuren häufig als unangenehm erlebt. Der Roman *Probuždenie* (1965) rückt die psychoanalytische Dimension in den Vordergrund und beschreibt das Krankheitsbild aus der zeitgenössischen psychologischen Sicht gleichsam als juristischen Urteilsspruch ohne Aussicht auf Veränderung. Da Annas seelische Bedürfnisse in ihrer Ehe nicht befriedigt werden, entschließt sie sich, ihren Mann zu verlassen, der in dieser Anna-Polemik ein Alter Ego von Tolstoj's Karenin darstellt, wobei sein kühler Umgang dennoch ein langfristiges Trauma der Heldin nach sich zieht.

Жак вообще был меньше всего создан для любви, и когда Анна, без его ведома, отправилась однажды к известному врачу, [...] он ей объяснил, что, по его мнению, она не может рассчитывать со стороны ее мужа на то, чего так требует ее природа. – Я не говорю даже о чисто физических недостатках вашего мужа [...]: отношение к вам вашего мужа определяется в равной степени и его, так сказать, несовершенством анатомического порядками всей его психологией, его душевной структурой. (IV/92)

Анна долго была больна, и, когда все это кончилось и она почувствовала, что здоровье вновь возвращается к ней, она поняла, что никакая сила в мире не заставит ее теперь изменить свое отношение к Жаку. Это было чувство и враждебности, и презрения, и жалости к нему. (IV/93)

Oft sind Gazdanovs Helden mit distanziert-bedrohlich gezeichneten Antagonisten konfrontiert, die autistische Züge tragen. Der sich um die Titelfigur des Romans *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) aufschaukelnde innere Konflikt des Protagonisten, für den Vol'f zu verteidigendes Opfer und Gegenspieler zugleich ist, wird durch dieses Persönlichkeitsmerkmal entscheidend mitgetragen, denn Vol'fs gleichgültig distanzierte philosophische Anschauung ist, wenn auch keineswegs unsympathisch, erschreckend radikal. Man könnte in der Gleichsetzung von Glück und Tod ebenso gut eine stoische Lebenseinstellung sehen wie die Selbstaufgabe einer gescheiterten Existenz.

В ту ночь у меня создалось впечатление, что он, в сущности, равнодушен ко всему на свете: он говорил обо всем так, точно его лично это не могло касаться. Его философия отличалась отсутствием иллюзий: личная участь неважна, мы всегда носим с собой нашу смерть, то есть прекращение привычного ритма [...]. Он полагал, [...] что смерть и счастье суть понятия одного и того же порядка, так как и то и другое заключает в себе идею неподвижности. (III/105f.)

Das Gefährliche an Vol'fs Gleichgültigkeit ist, dass er zu allem fähig erscheint. Wie in *Probuždenie* liegt auch in Vol'fs Fall mit seinem Kriegstrauma eine psychologische Ursache für diese Gefühlsdisposition vor. Andere Texte leiten autistische Züge ihrer Helden dagegen intertextuell durch Bezugnahme auf Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* (1890) ab. Die Erzählungen *Avantjurist* (1930) und *Isčeznovenie Rikardi* (1931) verhandeln das Motiv des ewig jugendlichen, doch gefühlskalten Mannes.

Рикарди был красив и молод; ему давали двадцать пять лет, хотя ему было тридцать шесть. Но он, смертельно боявшийся старости, с непонятной завистью читавший каждый год со все более и более тягостным чувством Портрет Дориана Грея, – он знал, что переход к ней начался в нем уже несколько лет тому назад. (II/306)

– А Грилье? – спросил Рикарди. – Молодой человек без состояния, – ответила Гильда, – что он мог мне дать? – Рикарди заметил, что Гильда нисколько не изменилась физически. – Ее душевная жизнь слишком бедна, – думал он, – она никогда не постареет, она, пожалуй, состарится, как лошадь, а не как человек. (II/309)

Der autistisch geprägte Musiker Rikardi nimmt ein Missverhältnis zwischen seinem tatsächlichen Alter und seiner zeitlos jugendlichen Schönheit wahr. Parallel dazu erkennt er, dass auch Gil'da, die Jugendliebe seines Bekannten, äußerlich nicht zu altern scheint. Dass Gil'da keine Reue gegenüber jenem Mann zeigt, den sie vor Jahren leichtfertig betrogen hat und der sie immer noch liebt, führt Rikardi den Zusammenhang zwischen dauerhafter Jugend und einer Unempfänglichkeit für Gefühle vor Augen. Wildes Dorian Gray dient hier als Gradmesser des Autismus, als Messkriterium des Vergleichs zwischen Rikardi und Gil'da, denn im Gegensatz zu ihr empfindet der seinem Bekannten gegenüber ebenfalls schuldig gewordene Rikardi Bedauern sowie darüber hinaus Gefühle der Liebe für eine ihm nahestehende Frau.

Mit *Sud'ba Salomei* (1959) liegt ein weiterer intertextueller Bezug auf Oscar Wilde vor, nunmehr auf dessen Drama *Salomé* (1893). Diese Erzählung liefert auch eines der deutlichsten Beispiele dafür, dass sich Gazdanovs Verfahren, Persönlichkeitsanteile des zunächst typisch männlichen *nenormal'nyj čelovek* auf zusätzliche Instanzen auszulagern, erst in seinem Spätwerk zunehmend auch auf weibliche Figuren verlagert, wobei es insbesondere an der Disposition zur Gefühlsunempfänglichkeit ansetzt. Mit ihrem ruhigen, gleichgültigen Gesichtsausdruck ähnelt Salomeja, die ebenfalls ein Kriegstrauma erlitten hat, dem gefährlichen Aleksandr Vol'f. Sie trägt jedoch auch Merkmale des kindlichen Nikolaj in *Večer u Klér* (so zum Beispiel dessen Hang zur Überheblichkeit), wodurch sich die intertextuellen Wechselbezüge zwischen diesen drei Figuren verdichten.

Я посмотрел в ее глаза и вдруг с удивлением увидел, что в них стояло спокойное и равнодушное выражение, с тем легким оттенком превосходства, который я знал раньше, но который сейчас мне казался неуместным и необъяснимым. (III/524f.)

Salomejas Persönlichkeit ist sowohl durch autistische Veranlagung als auch durch ihr Kriegstrauma geprägt. Die Kombination dieser Komponenten, die beide zu emotionalem Rückzug und Gefühlsabstumpfung führen können, liegt auch bei anderen Figuren Gazdanovs vor. Salomejas ‚Unfähigkeit, zu erinnern‘ steht sowohl einer Tiefenverarbeitung von Sinneseindrücken als auch der Entwicklung einer konsistenten Persönlichkeit und damit der langfristigen Konstitution von Beziehungen im Weg. Der Protagonist, der Salomeja anfangs aufgrund dieses Mangels mit Vorbehalten

begegnet, erkennt darin schließlich einen psychischen Schutzmechanismus, der ihr – ebenso wie Nikolaj und Aleksandr Vol'f – ein erträgliches Leben nach den Kriegserfahrungen überhaupt erst ermöglicht.

Какая-то значительная часть душевной жизни у нее была просто атрофирована. У нее не было воспоминаний. Сегодняшний день, с наступлением темноты, уходил в небытие, и то, что произошло за этот день, переставало существовать. (III/515)

То, что я считал ее недостатком, это отсутствие воспоминаний, теперь спасало ее: если бы она помнила то, что было раньше, она не могла бы так жить. Ее превращение, как мне казалось, произошло оттого, что она увидела перед собой смерть. [...] Инстинкт самосохранения закрыл перед ней все, что было раньше [...]. (III/526f.)

Derartige Störungen treten bei Schädigungen des Hippocampus auf, können jedoch außerdem, was der Kriegskontext in dieser Erzählung nahelegt, eine psychisch bedingte Folge traumatischer Erlebnisse sein, wobei ein punktuellere Schockereignis oder eine längerfristig einwirkende starke Belastung kurzfristige oder dauerhafte posttraumatische Erinnerungsstörungen im zeitlich darauffolgenden Erleben bewirken können, d.h. eine Hemmung der Aufnahme neuer Informationen. (vgl. III.2.3)

Она очень любила музыку, хотя была совершенно лишена музыкального слуха и не могла отличить одну мелодию от другой. Последовательность этих звуков приводила ее в состояние необыкновенного душевного возбуждения. Но запомнить эти звуки она не могла. Она забывала их так же, как она забывала свои чувства и свою собственную жизнь и жизнь тех, кто был с ней связан и кто уходил в прошлое [...]. (III/515)

Neben psychologischen Hintergründen von Autismus thematisieren Gazdanovs Texte häufig die Frage nach den Auswirkungen dieser Eigenschaft auf das künstlerische Schaffen sowie auf das Selbstverständnis von künstlerisch tätigen Menschen. Dass diese Frage in seiner Poetik von großer Bedeutung ist, zeigen die unterschiedlichen Antworten, die sie provoziert. In *Niščij* scheitert der Traum eines Mannes, der Schriftsteller werden möchte, am Fehlen einer literarischen Programmatik.

Ему было двадцать четыре года, и его интересовало многое – музыка, живопись, литература, философия. Меньше всего он думал о делах, и в этом не было необходимости. Он собирался стать писателем, ему казалось, что именно в этом его призвание, и он все искал сюжета для своего первого романа – и только потом, значительно позже, понял, что ни при каких обстоятельствах он писателем не стал бы, – именно потому, что искал сюжета. (III/574)

Der Briefeschreiber in der Erzählung *Pis'ma Ivanova* (1963) schließlich sieht sich als Komponist, der jedoch nicht in der Lage ist, seine Ideen umzusetzen.

После моей смерти скажут, что вот умер человек, который считал себя композитором и который не написал ничего. И кто, в конце концов, будет знать,

что весь этот звуковой океан, который окружает меня, возник именно тогда, когда неумолимая болезнь лишила меня возможности записать эти симфонии и удержать это стремительное движение звуков, вне которого я не представляю себе жизни? (III/602)

Starke ästhetische Empfänglichkeit scheitert am Fehlen eines theoretischen Kunstverständnisses oder einer eigenen Programmatik, an der Flüchtigkeit der erlebten Eindrücke oder an der Unfähigkeit, diese in ein künstlerisches Medium zu übertragen. Die Selbstzweifel dieser Grenzgänger mit stark ausgeprägter Sinneswahrnehmung liegen jedoch in den oben thematisierten Minderwertigkeitsgefühlen verwurzelt, die das Fehlen ausgeprägter eigener Emotionen in ihnen hervorruft. In seinem letzten Roman *Évelina i ee druž'ja* schließlich, zu dem *Sud'ba Salomei* eine pessimistische Vorstudie darstellt, präsentiert Gazdanov nicht nur in *Évelinas* Schicksal Salomejas emotionale Entfaltung, sondern beantwortet auch die Frage nach der Möglichkeit künstlerischer Selbstverwirklichung im Kontext einer autistischen Persönlichkeitsprägung positiv. Der mit eben jenen Zügen wie zuvor Salomeja ausgestattete *Žorž* ist nämlich ein brillanter Poet.

И если бы все ограничивалось этим, если бы в душевном облике Жоржа не было ничего другого, это было бы чрезвычайно просто. Но это было не так. У этого убогого и свирепо скучного человека был несомненный поэтический дар, и больше всего остального он любил поэзию, в которой разбирался безошибочно. [...] И странным образом его лирическое богатство, его воображение, железный ритм его поэзии и те душевные движения, которые были заключены в ней с такой чудесной гармоничностью, – все это переставало существовать, как только он кончил свое чтение, и тот же Жорж, скупой и мрачный, который вызывал пренебрежение или враждебность, вновь возникал перед нами. (IV/183)

Žorž repräsentiert als autistischer Savant und hochbegabter Künstler die Absolutsetzung sowohl des Autismus als auch der künstlerischen Genialität. Wenn er seine Verse vorträgt, vermag er die Zuhörer zu faszinieren, doch außerhalb dieses Metiers macht er den Eindruck eines asozialen Langweilers. Anhand der parallelen Schicksale von *Žorž*, Artur und dem schreibenden Ich-Erzähler diskutiert der Roman Möglichkeiten der Entwicklung autistischer Figuren mit dem Wunsch, sich als Künstler zu verwirklichen. Neben *Žorž* ist der unsichere Artur auf seiner Suche nach einer literarischen Poetik letztendlich erfolgreich und der Roman selbst stellt den performativen Beweis dafür dar, dass darüber hinaus auch der Ich-Erzähler als Autor seinen Schöpfungsprozess vollendet hat. Diese beiden weiteren Figuren verdeutlichen, dass Gazdanov ein differenziertes Bild gedämpfter Gefühlswahrnehmung zeichnet. Im Gegensatz zu *Žoržs* feindseligem Auftreten zeichnet sich nämlich Artur, ähnlich wie Nikolaj in *Večer u Klér*, lediglich durch soziale Zurückgezogenheit sowie durch seine langfristige Lebensführung ohne Partnerschaft aus. Der Ich-Erzähler seinerseits ist darin geübt, sich in allerlei Personen hineinzuversetzen, vermisst dabei jedoch die Fähigkeit, sich selbst wahrzunehmen.

Я чувствую себя иногда старухой [...], социалистическим оратором, произносящим речь о прогрессе и демократии, солдатом на войне или влюбленной девушкой, цирковым акробатом [...] и вот это многообразие, к которому я, по профессиональной обязанности, принуждаю свое бедное по природе воображение... Во всем этом, ты понимаешь, я давно себя потерял. И вот я иногда встречаюсь, мне хочется забыть о всех этих людях и стать наконец самим собой. Но самого себя я придумать не могу, так как если я это сделаю, то окажется, что это не я, а опять-таки какой-то воображаемый персонаж. (IV/204)

Die durch Žorž repräsentierte Variante wird mit dessen Ermordung schon zu Beginn des Romans verworfen. Die beiden anderen Literaten machen dagegen eine Entwicklung durch, in der sie ihre Disposition und Verhaltensweisen beibehalten, jedoch die dadurch verursachten Defizite ihrer Persönlichkeit ausmerzen. Artur gewinnt an Selbstbewusstsein und der Ich-Erzähler verwirklicht sich in der Liebe und definiert so seine emotionale Position.

Gazdanovs ausführliche Auseinandersetzung mit mangelnder Empfänglichkeit für Gefühle darf als Argument dafür gelten, dass er nicht umsonst als ‚russischer Camus‘ im Kontext des Existenzialismus gelesen wird. Die besonders für Camus‘ *Étranger* (1942) so bezeichnende Gefühlslage anhaltender ‚Gleichgültigkeit‘ ist eng mit der hier untersuchten psychologischen Kategorie verwandt. Doch im Gegensatz zu Gazdanovs Protagonisten hinterfragt Camus‘ Romanheld Meursault seine Gefühlslage selbst nicht und der mit dieser verbundene Konflikt betrifft daher primär die Ebene der Gesellschaft, wo ihn die Gleichgültigkeit bis zur Verurteilung führt.

„J'en ferai la preuve, messieurs, et je la ferai doublement. Sous l'aveuglante clarté des faits d'abord et ensuite dans l'éclairage sombre que me fournira la psychologie de cette âme criminelle.“ Il a résumé les faits à partir de la mort de maman. Il a rappelé mon insensibilité, l'ignorance où j'étais de l'âge de maman, mon bain du lendemain, avec une femme, le cinéma, Fernandel et enfin de la rentrée avec Marie. J'ai mis du temps à le comprendre, à ce moment, parce qu'il disait ‚sa maîtresse‘ et pour moi, elle était Marie. [...] J'avais provoqué sur la plage les adversaires de Raymond. Celui-ci avait été blessé. Je lui avais demandé son revolver. J'étais revenu seul pour m'en servir. J'avais battu l'Arabe comme je le projetais. J'avais attendu. Et ‚pour être sûr que la besogne était bien faite‘, j'avais tiré encore quatre balles, posément, à coup sûr, d'une façon réfléchie en quelque sorte. (Camus 1942a: 227)

Gazdanovs Protagonisten ‚richten‘ sich dagegen selbst, wenn sie an ihrem Unvermögen, Gefühle zu empfinden, leiden, obgleich sie sich mehrheitlich in der Lage wissen, dieses nach außen hin zu verbergen. Gerade aus der Außensicht werden sie meist eher positiv wahrgenommen und haben, im Gegensatz zu Meursault, weder Fürsprecher noch Ankläger. Ein weiterer Unterschied zu diesem besteht darin, dass die Erfahrung des Todes Nahestehender, wie die oben angeführten Zitate zeigen, ungachtet ihrer grundsätzlichen Gleichgültigkeit Trauer in ihnen auslöst. Der mit der Thematisierung von ‚Gefühlsunempfindlichkeit‘ aufgeworfene Konflikt ist in Gazdanovs Poetik ein einsamer und heimlicher innerer Konflikt des Individuums,

dessen Selbstverurteilung jedoch oft nicht weniger tragisch oder radikal ist als Meursaults Todesstrafe. Dass Gazdanovs späteres Schaffen durch Camus' *L'Étranger* inspiriert wurde, ist anzunehmen. Es gilt jedoch zu bedenken, dass er dieses sein Werk kontinuierlich prägende Motiv erstens schon viel früher aufgreift und dass er es zweitens, im Gegensatz zu jenem, als von der Gesellschaft unabhängige innere Problematik behandelt.

An dieser Stelle soll die zu Beginn des vorliegenden Kapitels thematisierte Verbindung zwischen der autistischen Prägung zahlreicher Gazdanov'scher Protagonisten und seinem Topos des *nenormal'nyj čelovek* aufgegriffen werden. Diese ist darüber hinaus auch grundlegend für dessen Nähe zum *lišnij čelovek*, und zwar nicht nur zu dem bereits mehrmals thematisierten *Onegin* Puškins (1823–1830), der die mit seiner Gefühlsunempfindlichkeit begründete Zurückweisung Tat'janas nachträglich bereut, sondern insbesondere zu Lermontovs Pečorin in *Geroj našego vremeni* (1840), wo der Konflikt aus der Innensicht detailliert analysiert wird.

[У] меня несчастный характер: [П]устился я в большой свет, и скоро общество мне также надоело; влюблялся в светских красавиц и был любим, – но их любовь только раздражала мое воображение и самолюбие, а сердце осталось пусто... (Lermontov 2000: 333)

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? [...] Как орудие казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаления... [Я] только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания – и никогда не мог насытиться. [...] [М]ечта исчезает... остается удвоенный голод и отчаяние! (ebd. 418f.)

Gazdanovs Umgang mit ‚Gefühlsunempfindlichkeit‘ unterscheidet sich dennoch deutlich von jenem der genannten Autoren, deren Helden diese ‚Unfähigkeit‘ als Zeichen ihrer Einzigartigkeit zelebrieren und nach außen zur Demonstration ihrer Erhabenheit über Gesellschaftsnormen zur Schau stellen. Es liegt ein ähnlicher Unterschied vor wie der bereits zu Camus festgestellte: Dieser besteht zum einen darin, dass die inneren Konflikte von Gazdanovs Helden nicht nach außen dringen, und zum anderen in der Kontinuität, mit welcher sie ihre Distanz wahren, um besonders weiblichen Figuren nicht zu schaden. Besonders in späteren Texten wird zudem das Bemühen deutlich, die innere Leere zu kompensieren, zu kaschieren oder zu unterdrücken.

3. Zusammenschau: Sinneswahrnehmungen und Gefühle als Motive

Besonders prägend für Gazdanovs Poetik der Wahrnehmungen und Gefühle sind Synästhesien sowie die Versuche seiner Protagonisten, ihre Angst vor Nähe zu überwinden. Der Bereich der Synästhesie umfasst ein breites Spektrum assoziativer Verbindungen, in denen sinnliche und emotionale Erfahrung ineinanderfließen –

Glück wird so als ‚durchsichtig‘ erlebt, Liebe wie ‚Feldblumen‘, Grenzerfahrungen als inneres ‚Verstummen‘.

Umgekehrt lösen Sinneseindrücke Gefühle aus, die teilweise aufgrund von Flashbacks zustande kommen; in einigen dieser Momente brechen Erinnerungen über die Figuren herein. Sand etwa lenkt die Gedanken auf Kontexte von Tod und Verlust, Schneegestöber ist mit dem eisigen Gesicht der zurückgewiesenen Idealfigur assoziiert, Hitze mit Delirium und Wahnvorstellungen, Bewegung im Wasser führt zu einem Gefühl von Freiheit und innerer Klarheit, Naturerfahrung zu Ruhe und den erwähnten ‚durchsichtigen‘ Glücksgefühlen. Ähnliche Effekte treten bei der Rezeption von Musik und der Betrachtung von Bildern ein, wobei Musik den Protagonisten Einsichten in ihre gegenwärtigen Gefühlszustände gewährt, während die bildende Kunst assoziative Erinnerungen auslöst. Des Öfteren leiden die feinfühligsten Protagonisten an Reizüberflutung, was ihre Vorliebe für neutrale, flächige visuelle Eindrücke wie ruhige Wasseroberflächen und Schneelandschaften erklärt, die als konzentrationsfördernd erlebt werden und den Rückzug in das Innere unterstützen.

Ein markantes Phänomen in Gazdanovs Texten sind Helden, die einerseits in Gefahrensituationen furchtlos agieren, andererseits bei unerwarteter intimer Nähe das Bewusstsein verlieren. Die Ursache dafür scheint in ihrer ausgeprägten Sensibilität sowohl für sinnliche als auch für emotionale Reize zu liegen, die zu einer Ausblendung der reaktionshemmenden Angst bzw. des emotional überforderten Bewusstseins führt. Im medizinischen Bereich werden bei Überaktivierung des vegetativen Nervensystems ähnliche Schutzreaktionen verzeichnet. Die beschriebenen Reaktionen erscheinen aufschlussreich für weiterführende Spezifika in den Bereichen von Angst und Gefühlsunempfindlichkeit. Obgleich häufig das Fehlen von Angst thematisiert wird, treten in Situationen der Hilflosigkeit mitunter aggressive Reaktionen auf. Zudem liegen bei Intimität teilweise Zustände der Aktiviertheit vor, die an Verliebtheit oder Erregung erinnern; Atemnot, Erschrecken, Herzklopfen, Zittern und Kontrollverlust deuten jedoch trotz dahingehender Gemeinsamkeiten eher auf Angstreaktionen hin und führen in ähnlichen Situationen bei Überaktivierung zur Ohnmacht.

Wie hier deutlich wurde, beschreibt Gazdanov psychosomatische Reaktionen häufig, ohne zu spezifizieren, wie der entsprechende Zustand emotional erlebt wird. Da viele Körperreaktionen unterschiedlich interpretierbar sind und darüber hinaus jeweils auch von Disposition und Verfassung des Individuums sowie von situativen Variablen abhängen, bleibt die Auslegung immer bis zu einem gewissen Grad unbestimmt. In Hinblick auf das ständig tangierte Feld des Autismus scheint diese Konstellation insofern von Bedeutung, als sie das unspezifische Gefühlsleben der Protagonisten von innen heraus wiedergibt. Angesichts des häufig umfassend beschriebenen Spektrums an physischen Reaktionen, die situationsspezifisch auf emotionale Ursprünge schließen lassen, scheint die in weiterer Folge aufgeworfene existenzielle Problematik der Figuren, keine Gefühle zu empfinden, eher auf eine Schwierigkeit bei der Interpretation emotionaler Körperreaktionen hinzudeuten als auf das Fehlen der Grundlage für Gefühle.

Gesundheitlich erscheinen die Protagonisten entweder geradezu unverwundbar oder aber sie klagen über das ständige Vorliegen von Wahrnehmungstäuschungen, die vorwiegend dem psychosomatischen Bereich zuzuordnen sind. Dazu zählen Tinnitus, unangenehme Geruchs- und Geschmacksempfindungen und das Auftreten von Doppelgängern, das auf Schizophrenie schließen lässt. Die Schwierigkeit der Figuren bei der Interpretation von Körperzuständen betrifft daher nicht nur ihr Gefühlsleben, sondern auch das Wissen um ihr physisches Befinden, das sich als ebenso weit gefasstes Spektrum präsentiert wie die zwischen Ohnmacht und physiologischen Einzeleindrücken schwankende emotionale Überforderung. In beiden Bereichen liegen umfassende Symptom-Beschreibungen vor, da die Protagonisten kleinsten Regungen in ihrem Inneren nachspüren und diese zu deuten versuchen; die starke Konzentration auf Einzelaspekte scheint dabei die sensible Reaktion auf potenzielle Symptome sowie die Tendenz, diese als beunruhigend einzustufen, zu befördern. Die hier vorliegende, auch für Autismus typische, ausgeprägte Detailwahrnehmung scheint den Blick auf ein globales Selbstempfinden zu verstellen, das insbesondere im Bereich der Gefühle eine größere Klarheit ermöglichen würde.

Das von Gazdanovs Protagonisten am klarsten empfundene Gefühl ist die Trauer. Von dieser ausgehend, unternehmen sie den Versuch, auch andere Emotionen, insbesondere die Liebe, zu erschließen. In den frühen Texten geschieht dies vorwiegend indirekt – mittels Sehnsucht nach verlorenen Menschen; Tod, räumliche Distanz und gescheiterte Liebesbeziehungen machen in diesen Texten das Gefühl von Bindung erfahrbar. Während der mittleren Schaffensperiode zeichnet sich eine verstärkt depressive Grundkonstitution ab, die bis zum psychotischen Realitätsverlust reicht. Den Weg zurück zum Gefühlserleben scheint den Helden zum einen die Trauer um verstorbene Nahestehende zu weisen, zum anderen gelingt manchen von ihnen die Überwindung ihres Distanzstrebens und die emotionale Annäherung an weibliche Figuren. Im Spätwerk vereinen sich diese Tendenzen in der Kunst, die heterogene Bestrebungen in eine synästhetische Einheit fasst und als Medium der Distanz die Auseinandersetzung mit komplexen Fragen erleichtert.

VI. Subjekt und Weltbild

Das Individuum ist die einzige Realität.

(Jung 2015: 56)

Es hatte sich gezeigt, dass es in der physikalischen Wirklichkeit ein irreduzibles Maß von Nichtlokalität gibt.

Quantenentitäten, die miteinander interagiert haben, bleiben miteinander verbunden und zwar unabhängig davon, wie weit sie sich schließlich räumlich voneinander entfernen.

(Polkinghorne 2011: 131)

Anknüpfend an die bisherigen Ergebnisse steht im folgenden Abschnitt die Makroebene von Gazdanovs Texten im Zentrum. In diesem Sinne wird die Frage gestellt, welches Weltbild sich aus dem reduzierten Figurenrepertoire sowie den festgestellten Charakteristika sinnlicher und emotionaler Wahrnehmung ergibt und welche Position das Subjekt in diesem Gefüge einnimmt. Angesichts der in unterschiedlichen Texten jeweils sehr ähnlichen Figurenkonstellationen wird dieses Verhältnis zwischen Subjekt und Weltbild anhand der Protagonisten deutlich. Deren Tendenz zum Rückzug in die Innenwelt ist dabei ebenso von Bedeutung wie jene zur schizophren-psychoischen Spaltung des Selbst; einen wichtigen Ansatzpunkt, beides zu überwinden, bilden Gespräche mit Vertrauenspersonen. Der Blick von außen auf das Figurenrepertoire zeigt außerdem, dass die Charaktere allegorisch als analytische Auslotung verwandter Emotionskonzepte gelesen werden können. Anhand ähnlicher Parallelen ist die räumliche Außenwelt der Texte häufig als Paradoxon konstruiert, das an einen vierdimensionalen Raum, das Weltbild der Quantenphysik, erinnert. Bei näherer Betrachtung erschließen sich die diskontinuierlichen Strukturen jedoch als Innensicht eines solipsistischen Subjekts.

1. Innenwelt

Vivem em nós inúmeros;	Tenho mais almas que uma.	Os impulsos cruzados,
Se penso ou sinto, ignore	Há mais eus do que eu mesmo.	Do que sinto ou não sinto,
Quem é que pensa ou sente.	Existo todavia	Disputam em quem sou.
Sou somente o lugar	Indiferente a todos.	Ignoro-os. Nada ditam
Onde se sente ou pensa.	Faço-os calar: eu falo.	A quem me sei: eu escrevo.

(Ricardo Reis, Poesia – Poesie, 201)

Es gibt jedoch einen noch wesentlich abenteuerlicheren Vorschlag, der nämlich schlicht leugnet, dass es überhaupt zu einem Kollaps der Wellenfunktion kommt. [...] Entsprechend dieser Theorie besteht die Antwort [...] darin, dass dies nur der

beschränkte Horizont eines Beobachters in diesem Universum sei. Die Realität der Quantenwelt sei wesentlich umfassender [...]. Mit jedem Messvorgang teilt sich die physikalische Wirklichkeit in eine Vielzahl getrennter Universen. In jedem dieser Universen beobachten verschiedene (geklonte) Experimentatoren die verschiedenen möglichen Ausgänge der Messung. Die Wirklichkeit ist ein Multiversum, kein einfaches Universum. [...] Eine andere Möglichkeit, sich diese unvorstellbar immense Vermehrung einsichtig zu machen, besteht darin, sie nicht extern in den Kosmos, sondern intern in das Bewusstsein bzw. die Gehirnzustände des Beobachters zu verlegen. Durch diesen Schritt gelangt man zu einer Interpretation, in der viele Bewusstseinszustände vorkommen.

(Polkinghorne 2011: 89f.)

Bereits in den vorhergehenden Abschnitten wurden an Gazdanovs Protagonisten ihre Verträumtheit bzw. eine starke Tendenz zum Rückzug in innere Welten deutlich. Die folgenden Kapitel widmen sich der Innenwelt des Subjekts, die sich vor diesem Hintergrund ungewöhnlich stark auf selbstreflexive Traumwelten zu beziehen scheint. Beide Aspekte können als Parallelen zu der explizit reflektierten Selbstverortung im Autismus-Spektrum betrachtet werden. Die Außensicht auf die subjektinternen Zuschreibungen deutet darauf hin, dass der Rückzug zu einem solipsistischen Weltbild führt, in dem die Protagonisten ihren diffusen Gefühlen nachspüren und diese anhand allegorischer Figuren zu fassen versuchen. Einige dieser Allegorien sind im Grenzbereich zur Schizophrenie zu verorten, da sie Teilaspekte der Persönlichkeit des jeweiligen Protagonisten repräsentieren; andere werden als Konzeptualisierung subjektexterner menschlicher Referenzpunkte deutlich und dienen der Reflexion von Beziehungsqualitäten.

1.1 Solipsismus

Wie später in den Kapiteln zu Schizophrenie und allegorischem Figurenkonzept deutlich wird, sind die Nebenfiguren in Gazdanovs Texten vorwiegend als Imaginationen der jeweiligen Hauptfigur zu verstehen, was auf ein solipsistisches Weltbild hindeutet. Dieses beruht auf der intensiven Erfahrung von Einsamkeit, die das Leben der Protagonisten sowohl in der Kindheit als auch später im Krieg prägt. In *Večer u Klér* (1929) bilden Einsamkeit und der innere Drang zur Ergründung seiner Gedankenwelten das Panorama von Nikolajs Kindheit.

[В]се мое детство я провел один. Впрочем, я не дичился моих сверстников. Я играл и в войну, и в прятки, был, по мнению многих, даже слишком общительным; но я никого не любил и без сожаления расставался с теми, от кого меня отделяли обстоятельства. Я быстро привыкал к новым людям и, привыкнув, переставал замечать их существование. Это была, пожалуй, любовь к одиночеству, но в довольно странной, не простой форме. Когда я оставался один, мне все хотелось к чему-то прислушиваться; другие мне мешали это делать. (I/62f.)

Dass es nicht Schüchternheit ist, die zur Abschottung führt, sondern der explizite Wunsch, für sich zu bleiben und den eigenen Gedanken nachzuhängen, wird auch an anderer Stelle betont. Bei dem so herbeigeführten Zustand handelt es sich um jenen der Außerhalbfindlichkeit, denn der Rückzug aus der Interaktion mit anderen baut die selbstreflexive Situation einer rein kontemplativen Auseinandersetzung mit subjektiven Gedankensystemen auf. Dieselbe Perspektive wird dem Protagonisten später ermöglichen, den Krieg durch Rückzug in das Innere und die Reduktion seines Weltbezugs auf passive, phänomenologische Betrachtung weitgehend unbeschadet zu überdauern. Die Hauptfiguren späterer Texte werden so ihr Los der Vereinsamung in der Emigration zu tragen wissen und die seelische Leere durch imaginäre Gesprächspartner füllen.

In manchen Fällen werden solche psychotischen Figurenkonstellationen zumindest angedeutet, wie etwa in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), wo die Bekanntschaft mit Voznesenskij mit der Bemerkung eingeleitet wird, der Protagonist habe zu jener Zeit vollkommen allein gelebt, sodass diese zweite Figur gleichsam aus dieser Einsamkeit heraus entsteht.

Я жил в те времена совершенно один. (III/15)

Bis zu Gazdanovs Spätwerk bildet der fließende Übergang zwischen Realitätseindrücken und Vorstellungen ein wichtiges Merkmal. Mit dem Solipsismus steht ein solcher Wahrnehmungsskeptizismus deshalb in enger Verbindung, da beide Modi im Subjekt zusammenlaufen; ihre Ununterscheidbarkeit bedeutet eine unkontrollierbare Dominanz des phänomenologischen Wahrnehmens über die Ursachen dieser Bewusstseinsinhalte, die Innen und Außen verschmelzen lässt. Dass der Protagonist der Erzählung *Pis'ma Ivanova* (1963) offensichtlich unwahre Geschichten verbreitet, scheint nicht in einem bloßen Hang zum Betrug begründet, sondern in seiner Unfähigkeit, die Eindrücke der Außenwelt zu differenzieren und entsprechend zu bewerten. Die Inhalte seiner Briefe beruhen daher auf Realitätswahrnehmungen, in die sich in einem ungelenkten Prozess Fantasien mischen. Um dies zu illustrieren, zieht Ivanov das Phänomen des Phantomschmerzes heran, das er als Ausdruck einer ‚Vorstellungskraft‘ des Muskel- und Nervensystems interpretiert.

Мы считаем – и я всегда думал, – что воображение – это результат умственной деятельности. Говоря ‚воображение‘, я хочу сказать – представление о том, чего в действительности нет, и то, что вы, англичане, называете fiction, слово, трудно переводимое на другие языки. И вот теперь я убедился, что это не так. Наша мускульная и нервная система – эта неодухотворенная, казалось бы, совокупность тканей и узлов – тоже обладает воображением. Потому что чем другим, как не воображением мускулов и нервов, можно объяснить это ощущение в пальцах ампутированной ноги? (III/603)

Das Beispiel erinnert stark an Merleau-Pontys körperbezogene Phänomenologie, die ebenfalls solipsistisch grundiert ist. Wenn hier von einem ‚Solipsismus zu mehreren‘ (*solipsisme à plusieurs*) die Rede ist und er im Widerspruch zu dem eigentlich auf ein

einziges wahrnehmendes Subjekt reduzierten Konzept des Solipsismus eine paradoxe Vervielfachung dieser selbstreflexiven Anordnung vornimmt, indem er weitere Bewusstseine annimmt, denen er denselben Status zuspricht. (vgl. Kap. II.2.1) Da daran dennoch nicht die Annahme von Intersubjektivität gebunden ist, führt gerade dieser Aspekt weiter zu den schizophrenen Instanzen, die bei Gazdanov die Interaktion der solipsistischen Protagonisten ausmachen.

In Zusammenhang damit steht auch Nikolajs Erkenntnis, dass Nahestehende ihm erst dann als solche bewusst werden, wenn sie für ihn unerreichbar geworden sind. Die stark empfundene Trauer um den vor langer Zeit aus den Augen verlorenen Schulkameraden deutet darauf hin, dass auch seine Bindung an Menschen weniger auf tatsächlicher Interaktion und gegenseitiger Selbstoffenbarung in tief greifenden Gesprächen beruht als auf einer imaginierten inneren dialogischen Beziehung zu ihnen.

Я не любил откровенничать; но так как я обладал привычкой быстрого вооб-
ражения, то задушевные разговоры были мне легки. Не будучи лгуном, я вы-
сказывал не то, что думал, невольно отстраняя от себя трудности искренних
признаний, и товарищей у меня не было. [...] Спустя много лет [...] я увидел
на кладбище деревянный крест и дощечку с надписью: ‚Здесь похоронен кадет
Тимофеевского корпуса Диков, умерший от тифа‘. В тот момент я почувствовал,
что потерял друга. Бог весть, почему этот чужой человек стал мне так близок,
точно я провел с ним всю мою жизнь. (I/63)

Dass Nikolajs kindliche Freundschaft mit Dikov lediglich auf der gemeinsamen Fähigkeit beruht, auf den Händen zu gehen, deutet ebenfalls darauf hin, dass persönliche Nähe in dieser Beziehung keine wichtige Rolle spielt. Gerade diese kontinuierliche, doch im Grunde nur oberflächliche Bekanntschaft scheint daher in erster Linie die Funktion einer Projektionsfläche zu erfüllen, die es dem Protagonisten, wie in der späteren imaginären Beziehung zu Klér, in geschützter Form ermöglicht, seine Geheimnisse mit jemandem zu teilen und seine Zuneigung zu gestehen. Eine ebenso im Solipsismus verweilende Form der Zuneigung wird auch zahlreichen anderen weiblichen Idealfiguren zuteil, die, etwa in der Erzählung *Chana* (1938), so beharrlich imaginiert werden, dass sich intensive Dialoge ergeben. Da die häufig unkommentierte Darbietung nur am Rande erkennen lässt, dass diese Gespräche sich allein im Bewusstsein der Protagonisten abspielen, bieten sich diese Textwelten genauso undifferenziert dar, wie sie aus der personalen Sicht des psychotischen Bewusstseins heraus erlebt werden. (vgl. Kap. VI.1.2)

Eine wichtige Referenzkategorie für den Solipsismus bildet außerdem das Prisma des Erinnerns. Jener vom Gegenwärtigen wegführende Vergangenheitsbezug strukturiert zahlreiche von Gazdanovs Texten. In der Poetik dieses Autors bedeutet das Erinnern nicht ausschließlich direkte Referenzialität, sondern basiert häufig auf Fantasie und stärkt daher die hypothetische Ebene der Texte. Somit führt dieses Erzählen weg von Erleben und Interaktion, hin zum gedanklichen Innenleben der Protagonisten. In *Večer u Klér* begibt sich Nikolaj so auf die Suche nach Klér und seinem Vater, während die Figuren in Gazdanovs mittlerer Schaffensperiode ihren Blick aus

der gegenwärtigen Einsamkeit in der Emigration auf jene frühere, zerstörte Welt des Bürgerkriegs richten. Zunehmend verschwimmen dabei die Zusammenhänge, und das Bestreben, Menschen und Ereignisse zu konservieren, tritt in den Hintergrund. Nach dem detaillierten Nachvollzug des Kriegstraumas in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* tauchen ähnliche Elemente in *Vozvraščenie Buddy* (1949) nur noch als Erinnerungsplitter der Figuren auf. Besonders in diesen Texten wird jedoch der Verlust Nahe-stehender deutlich, wenn in einer an zwischenmenschlichen Beziehungen armen Gegenwart die Erinnerungen des Protagonisten von den Verlusten in der entfernten Vergangenheit zeugen und von Menschen handeln, zu denen der Kontakt gänzlich abgebrochen ist.

[Я] не знал физических недомоганий, и для меня чувственный мир был не менее притягателен, чем созерцательный, – мои мысли были прерваны зрительным воспоминанием. Я увидел перед своими глазами два стеклянных круга моего полевого бинокля, в который я смотрел на кавалерийскую атаку, направленную против нас, моих товарищей и меня, во время войны, в России. [...] И я отвел бинокль от глаз, испытывая смертельное сожаление [...]. И от всего этого не осталось ничего, кроме сохраненных во времени и пространстве и отражавшихся сейчас на уходящей поверхности ночной реки в далеком и чужом городе двух стеклянных кругов моего полевого бинокля и еще того повторного замиранья сердца и того воспоминания о сраженных победителях [...]. (III/223f.)

Diese Eindrücke sind nicht mehr als ein Spiegel, der die vergangenen Wege und damit die Kontinuität des eigenen Lebens bewahrt. Neben starkem Bedauern fehlen jedoch auch innerhalb dieser Welten individualisierte emotionale Bezüge zu konkreten Figuren, sodass die erinnerte Welt zunehmend zu einer abstrakten Masse gerinnt, in deren Vertiefung der Protagonist sich über längere Zeiträume hinweg verliert. Illustriert wird dies durch die Fixierung auf den Distanzsinn des Sehens, wobei die Metapher des Fernglases zusätzlich die Distanz zum Erlebten illustriert. Visuelle Wahrnehmungen stehen bei Gazdanov insbesondere mit den Träumereien seiner Helden in Verbindung, die als rezeptiv-passive Sinneseinwirkung für ein solipsistisches Verhältnis zur Außenwelt besonders charakteristisch sind.

Noch stärker zeichnet sich der Solipsismus ab, wenn die nach innen gerichtete Existenz wie im folgenden Zitat aus *Večer u Klér* nicht aus dem starken Vergangenheitsbezug resultiert, sondern eine grundsätzliche Eigenheit des Gegenwarts-erlebens darstellt.

[Я] был слишком равнодушен к внешним событиям; мое глухое, внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности. И все-таки в детстве оно было более связано с внешним миром, чем впоследствии; позже оно постепенно отдалялось от меня – и чтобы вновь очутиться в этих темных пространствах с густым и ощутимым воздухом, мне нужно бывало пройти расстояние, которое увеличивалось по мере накопления жизненного опыта, то есть просто запаса соображений и зрительных или вкусовых ощущений. (I/49)

Nikolaj stellt hier auch eine Entwicklung fest, der zufolge seine solipsistische, von der Außenwelt abgeschottete innere Welt sich mit zunehmendem Alter immer weiter von seiner Umgebungsrealität entfernt. Neben der Leugnung einer metaphysischen Differenzierbarkeit zwischen Außenwelteinwirkungen und bloßen Einbildungen, die Gazdanovs Protagonisten sowohl gegenüber primären Sinnesindrücken als auch angesichts der Existenz anderer Figuren verspüren, zeichnet sich diese Tendenz zum Solipsismus auch in deren Gefühlen ab. Wie im vorhergehenden Zitat stellt sich durch diese Abgrenzung nach außen eine besondere Stille ein, welche die intensivere Wahrnehmung wiederbelebter Erinnerungen an visuelle und geschmackliche Eindrücke unterstützt. Zugleich scheint auf dieser Grundlage auch die schwache Bindung an andere Figuren im tatsächlichen Leben zu beruhen, die mit der häufig thematisierten Disposition zur Gefühlsunempfindlichkeit ebenso einhergeht wie mit der Vorliebe für eine Existenz als Einzelgänger.

Bereits in der Einleitung von *Istorija odnogo putešestvija* (1934) wird Volodja dementsprechend als Einzelgänger ausgewiesen, der alleine reist und auch von niemandem verabschiedet wird. Obgleich Langstreckenreisen im russischen Kontext meist ein kollektives Erlebnis darstellen, bleibt der Protagonist vollständig für sich und hängt nach innen gekehrt seinen Gedanken nach. Volodja selbst betrachtet sich als Eigenbrötler, der die Einsamkeit als angenehm empfindet, da er aus diesem Zustand der Außerhalb befindlichkeit sein Leben besser überblicken kann und zudem froh ist, nicht die in der sozialen Interaktion erwarteten Gefühlsregungen vortäuschen zu müssen.

Володя уезжал из Константинополя один, никем не провожаемый, без слез, без объятий, даже без рукопожатия. [...] – Ну, поехали, – вслух сказал он себе. Он лег и закрыл глаза [...]. Затем начался обычный для путешествия ход его мыслей [...] и [он] начинал ощущать свое полное и глубокое одиночество, – но это было не грустное, а скорее спокойное и немного презрительное чувство, – он думал, что вот теперь, именно теперь, когда он отделен, в сущности, от всего мира и не должен в эти минуты ни лгать, ни притворяться перед собой или перед другими, ни создавать иллюзии чувств, [...] которых он на самом деле не ощущал или ощущал их другими, [...] что в это время он яснее представлял себе все причины и побуждения, руководившие его жизнью, так же, как подлинный смысл тех или иных отношений с людьми. Пока он находился в центре событий, [...] он был лишен возможности правильно понимать их. [...] И особенно хотелось остановиться и записать, куда это не исчезло, множество незначительных вещей, воспоминаний, запахов [...]. (I/165f.)

Die solipsistische Beschäftigung mit der eigenen Identität löst in Volodja den Drang aus, seine Erinnerungen aufzuschreiben, und bedeutet so eine Annäherung an jene Grenze zum Künstlerroman, die mehrere Texte Gazdanovs aufweisen. Unabhängig vom tatsächlichen Versuch, ein künstlerisches Projekt in Angriff zu nehmen, führen diese Vertiefungen in das Selbst häufig zum Wunsch nach literarischer, bildnerischer oder musikalischer Selbstverwirklichung. Besonders in den frühen Texten wird eine starke introspektive Fixierung auf fantastisch-prophetische Einsichten, ebenfalls

unabhängig von deren künstlerischer Umsetzung, auch als manifestes Merkmal einer dahingehenden Begabung der Protagonisten betrachtet. Dies betrifft in der Erzählung *Avantjurist* (1930) den jugendlichen Protagonisten Édgar, der Anna Sergeevna im Trancezustand nicht nur ihre Zukunft prophezeit, sondern auch eine ferne Vergangenheit offenbart. Er betrachtet diese Sensibilität als Bürde, denn die starken inneren Eindrücke entziehen sich seiner Kontrolle.

– Я всегда завидовала поэтам, – сказала Анна Сергеевна. [...] – Пусть Бог, – медленно сказал Эдгар, – пусть Бог сжалится над вами, если вы когда-нибудь почувствуете себя во власти призраков, и крыльев, и неумолимых глаз. И этого лица, – он говорил, как в бреду, – от которого вы никуда не уйдете. (I/684)

Obleich das Zusammentreffen die Grundstruktur einer Gesprächssituation vorgibt, fällt die Interaktion äußerst knapp aus und beschränkt sich weitgehend auf die monologischen Eingebungen und Vorstellungen des Protagonisten, während Anna Sergeevnas Anwesenheit hauptsächlich als Rede- und Denkanlass dient. Trotz der vorgeblich dialogischen Anordnung ist daher auch hier die Dominanz einer solipsistischen Grundhaltung zu betrachten, die auf das Bewusstsein des Helden zentriert bleibt.

In der zuvor zitierten Eingangspassage von *Istorija odnogo putešestvija* fällt ein besonderes Interesse Volodjas für seine Beziehungen zu anderen Figuren auf, das angesichts der zuvor ausgedrückten Erleichterung über die Entbindung von sozialen Kontakten erstaunt. Auch der Protagonist selbst zeigt sich verwundert über dieses Interesse, was eine längere Reflexion über diese plötzlichen Anfälle von Mitgefühl für ihm meist gar nicht besonders nahestehende Menschen nach sich zieht. Diese Reflexion bezieht auch die weiblichen Idealfiguren ein, in deren flüchtiger Bekanntschaft er einen nachhaltigen Impetus für seine Entwicklung erkennt. Hierin zeigt sich die zukunftsgerichtete Dimension der solipsistischen Grundhaltung. Vergleichbar der von Lacan beschriebenen Sehnsucht nach einem *objet a* bilden jene ein von den weiblichen Figuren bald völlig losgelöstes, unerreichbares Ziel aller weiteren Bemühungen des Helden. (vgl. Kap. IV.1.2)

Бывали минуты в его жизни, когда он, в остальное время равнодушный ко всему, вдруг испытывал острое сочувствие к людям и вещам, иногда почти вовсе ему неизвестным, [...] и [их] судьба [...] становилась ему необычайно близка, как жизнь когда-то давным-давно потерянного им брата. Он думал иногда о судьбе нескольких женщин и с самого давнего времени, [...] некоторые женские образы неизменно сопровождали его [...], может быть, воспоминание о первом толчке, о начале того движения, которое влачило все время за собой его отстающую [...] жизнь. Ему казалось, что он принадлежит к людям, которым судьба дала что-то лишнее и тяжелое [...]; и всю жизнь они бессознательно чего-то ждут [...]. Они могут быть скептиками, не верить ничему, не хранить никаких иллюзий, и все же есть нечто, мечтательное и далекое [...]. (I/166f.)

Obwohl Emotionen und insbesondere das Gefühl von Bindung im Zentrum der Überlegungen stehen, handeln diese zugleich von der bereits im vorhergehenden Zitat desselben Romans aufgeworfenen grundlegenden Schwierigkeit der Gazdanov'schen Helden im Umgang mit zwischenmenschlichen Beziehungen und Gefühlen. Als Begründung dafür wird die durch das starke innere Erleben von Erinnerungen und unmöglichen Zukunftsprojektionen aufgebaute Distanz zur gegenwärtigen Realität betrachtet. Ähnlich wie das in diesem Zusammenhang an anderer Stelle erwähnte beständige Rauschen, das die Helden von innen heraus an ihrer Selbstverwirklichung hindert, werden hier unbestimmte Erwartungsgefühle als belastend erkannt. In abstrahierter Form handelt es sich bei diesem unbestimmten Warten auf Illusionen um jene Konstellation, die der Sehnsucht nach einem unbekanntem *objet a* entspricht.

In anderen Texten bildet eine sehr ähnliche Konstellation einsamer Zurückgezogenheit und eines fehlenden Zugangs zur sozialen Umgebung den Rahmen für die Auseinandersetzung mit Autismus. Etwa in der Erzählung *Niščij* (1962) beschäftigt sich Gazdanov in diesem Rahmen sowohl mit dem Fehlen tief greifender Gefühle für weibliche Figuren als auch mit dem literarischen Scheitern aufgrund mangelnder Gefühle. (vgl. Kap. V.2.9)

Он собирался стать писателем, [...] и он все искал сюжета для своего первого романа – и только потом, значительно позже, понял, что ни при каких обстоятельствах он писателем не стал бы, – именно потому, что искал сюжета. [...] [У] него самого никогда не было ни неудержимого тяготения к женщине [...]. Было вместо этого нечто вроде физической жажды, досадной, утомительной и раздражающей; и когда жажда была утолена, от всего этого оставался только неприятный осадок, и больше ничего. Позже он понял, что он был слишком беден душевно, чтобы испытать настоящее чувство [...]. (III/574f.)

Als alternative Begründung für die Unempfindlichkeit für weibliche Anziehung wird Homosexualität in Gazdanovs Texten zumindest vordergründig nicht erwogen. Unabhängig von den Gründen für fehlende oder unangemessen erscheinende Gefühle, die in der Textstelle aus *Istorija odnogo putešestvija* aus der Unsicherheit des Protagonisten resultieren, bilden jeweils sowohl die mit den eigenen Gefühlen stets einhergehende Ambivalenz als auch das Fehlen von Bindung die zentralen Gründe für den Verlust ihres Bezugs zur Außenwelt. Ein solcher Bezug fehlt auch in *Niščij*, wobei die Zusammenhänge innerhalb des bereits aufgeworfenen Assoziationspektrums deutlich werden, in dem die genannten Gründe zum Gefühl der Nicht-Zugehörigkeit führen.

Он всегда чувствовал, что там ему не место и что ему нечего делать среди этих людей. Ему дана была жизнь, и в ней он не находил ничего, за что стоило бы бороться или что следовало бы удерживать, что оправдывало бы какое-либо усилие. Он был согласен существовать, потому что иначе было нельзя, и об этом опять-таки никто не спрашивал. Но втиснуть это существование в те рамки, в которых он должно было проходить, – этого он не мог и не хотел. (III/580)

Die dadurch bedingte Vermeidung von sozialer Interaktion führt zur seelischen Abschottung und Zurückgezogenheit. Obgleich die Anzeichen textimmanent in die Nähe des Autismus gerückt werden, zeugt das Erleben zwischenmenschlicher Beziehungen als Belastung eher von einer besonderen Sensibilität dieser Figuren. Ebenso wie die Berücksichtigung der unklar definierten sexuellen Identität sowie der Nähe dieses philosophischen Diskurses zum Existenzialismus spricht diese Un-sicherheit der Figuren für eine Revision der monokausalen Erklärung dieser Entfremdungszustände durch Gefühlsunempfindlichkeit.

In enger Verbindung zu diesen Überlegungen zum solipsistischen Weltbild steht bei Gazdanov die Auseinandersetzung mit den Archetypen der Geburt und des Todes. Im Gegensatz zur Kontinuität des Lebens, die der Autor jeweils durch den Chronotopos der Reise veranschaulicht (vgl. Kap. VI.2.3), handelt es sich bei diesen um punktuelle Ereignisse. Geburt und Tod sind durch feste Koordinaten definiert, an denen die jeweils eindeutige Verankerung der Figuren in einem sozialen Gefüge deutlich wird. Die kühle Nähe der emotional distanzierten Mutterfiguren in manchen Texten Gazdanovs nährt die Vorstellung, dass bereits der Topos der Geburt traumatisch konnotiert ist und stark an das existenzialistische ‚In-die-Welt-geworfen-Sein‘ erinnert. Dem Topos des Todes ist die Vorstellung einer ähnlichen Entfremdung durch die Schilderung heuchlerischer Begräbnisfeierlichkeiten für Verstorbene eingeschrieben, die ihren Lebensalltag in emotionaler Isolation verbracht haben. Diese pathetischen Würdigungen werden ihnen entweder, wie Senator Simon in *Piligrimy* (1953), aufgrund ihres hohen gesellschaftlichen Status zuteil, oder, wie in der Erzählung *Smert' gospodina Bernara* (1936), aus bloßer Neugierde. Trotz Beobachtung der einen oder anderen mysteriösen Erscheinung ahnt zu seinen Lebzeiten niemand im Städtchen, dass es sich bei dem biedereren Bürger Bernar um einen Transvestiten handelt.

Ebenso wie das von den Ursprüngen her rekonstruierte Fehlen von Bindung ist auch gerade diese Randständigkeit des verstorbenen Bernar für den Solipsismus-Diskurs bei Gazdanov charakteristisch. Posthum wird nämlich in dieser Erzählung, durch das kriminalistische Interesse der Schaulust motiviert, das Leben einer Figur aufgerollt, die sich, allgemein bekannt und geschätzt, nachträglich als völlig anders als erwartet und fremd erweist. Es handelt sich um die Imagination einer Außenperspektive auf jene ansonsten meist aus der Innensicht geschilderten Protagonisten, die verträumt, unsicher und unter Vermeidung enger sozialer Kontakte aus den Texten des Autors nur allzu bekannt sind. In der Erzählung *Niščij* werden beide Perspektiven auf eine ähnliche Figur verwoben. Nach einem rückhaltlos verbrachten Leben als Bettler in Paris wird der Held im Rahmen einer prunkvollen Bestattung wieder in den Kreis seiner wohlhabenden Familie eingegliedert, die den von ihm gewählten Lebensstil leugnet.

Состоялись торжественные похороны, и Бердые был погребен в фамильном склепе. Его имя было написано золотыми буквами на тускло сверкавшей плите темносерого мрамора. Завершение его жизни было внешне именно таким, каким оно должно было быть, и это было, в конце концов, победой того

мира, из которого он ушел четверть века тому назад. Это можно было назвать победой этого мира, – только в том случае, если допустить, что смысл слова ‚победа‘ перерастает пределы человеческой жизни и проникает туда, где нет ни пределов, ни жизни, ни смысла, ни слов. (III/582)

Wie zuvor bereits die Eindrücke des einsam durch Paris Streunenden veranschaulicht dieser Umgang mit seinem Tod, der die Auslöschung seiner Identität bedeutet, eine Existenz, deren Weltbild sich auf das Innenleben der Figur beschränkt. Die völlige Verborgenheit dieses Lebens und das nachträgliche Verschweigen machen das Ausmaß der Abgeschlossenheit dieser solipsistischen Welt deutlich.

Aufgrund seines unbestimmten Gefühls der Nichtzugehörigkeit entscheidet sich der Protagonist von *Niščij* gezielt für dieses Leben fern von seiner ihn liebenden Familie. Wie andere Helden Gazdanovs bleibt er auf diese Weise zeitlebens ein Suchender, getrieben von der Sehnsucht nach einem unbestimmten und meist, wie hier, unerreichten Ziel. Einige Texte stellen dieser Suche mit den weiblichen Idealfiguren ein Ziel in Aussicht. Nikolajs Suche nach Klér ist das Paradebeispiel einer solipsistischen Innenwelt, in der die Sehnsucht so stark ist, dass sie die Gesamthandlung umfasst und damit auch als Makrostruktur von Nikolajs Weltbild anzuerkennen ist.

Ausgehend von unterschiedlichen miteinander konkurrierenden raumzeitlichen Verortungen des Träumenden, sind es die Träumereien von der Heldin, welche die assoziativen Vergangenheitsplitter synthetisieren. Mehrfach wird erwähnt, dass all dies unvollendet, unvollständig und ungreifbar wie ein noch zu enthüllendes Geheimnis anmutet, das mit Klér zu tun hat. Das unbestimmte Medium der Traumzustände gründiert den Solipsismus auf der Ebene der Wahrnehmung, wo sich im Prisma des Farbenspiels der Tapeten hinter den geschlossenen Augen Nikolajs, der die möglicherweise nur dieser Traumwelt angehörende Klér neben sich wähnt, die synästhetischen Assoziationen verselbständigen. Besonders am Übergang zu den Erinnerungssequenzen bleiben diese Eindrücke phänomenologisch unbestimmt und die Blautöne werden zu Schatten, die bei Nikolaj Erinnerungen an Menschen hervorrufen. Sowohl die Farben als auch die schattenhaften Gestalten lösen außerdem diffuse Gefühle in ihm aus: eine plötzliche Trauer, Gefühle von Entfremdung, Abneigung und Schuld sowie ein Seelenleid aufgrund begangener Fehler, allen voran der ungewollten Zurückweisung Klérs, welche die endgültige Trennung von ihr nach sich zieht. (vgl. I/46f.) All diese Gefühle versucht Nikolaj, ausgehend von den sinnlichen Primäreindrücken, dem Schattenspiel und den damit assoziierten Situationen, sehnsüchtig abzuleiten und zu begreifen. Diese Passage des Übergangs zur Handlung verdeutlicht, dass der weitere Romantext nichts anderes darstellt als die Weiterführung dieser solipsistischen Suche im Geiste eines seiner Sehnsucht verfallenen Helden.

Темно-синий цвет, каким я видел его перед закрытыми глазами, представлялся мне всегда выражением какой-то постигнутой тайны – и постижение было мрачным и внезапным и точно застыло, не успев высказать все до конца; точно это усилие чьего-то духа вдруг остановилось и умерло – и вместо него возник

темно-синий фон. Теперь он превратился в светлый; как будто усилие еще не кончилось и темно-синий цвет, посветлев, нашел в себе неожиданный, матово-грустный оттенок, странно соответствовавший моему чувству и несомненно имевший отношение к Клэр. Светло-синие призраки с обрубленными кистями сидели в двух креслах, стоявших в комнате; они были равнодушно враждебны друг другу, как люди, которых постигла одна и та же судьба, одно и то же наказание, но за разные ошибки. (I/46)

Eng an die Frage um die Wahrhaftigkeit der Selbstpräsentation geknüpft, führen die solipsistischen Gedankenwelten von Gazdanovs Figuren diese immer wieder zur Hinterfragung ihrer Individuation. Vorgespielte Gefühle, deren Begründung stets irgendwo zwischen Unsicherheit, sozialer Anpassung und Gefühlsunempfindlichkeit gesucht wird, werden nämlich außerdem als Anzeichen für eine unvollständig ausgeprägte Persönlichkeit interpretiert. In der Erzählung *Pis'ma Ivanova* (1963) erfolgt eine solche Auseinandersetzung mit Individuation unter Berücksichtigung mehrerer für Gazdanovs Poetik diesbezüglich charakteristischer Verbindungslinien. Am Beispiel des isoliert lebenden Protagonisten Nikolaj Francevič, der seinen Lebensunterhalt durch Spenden bestreitet, die er als Reaktion auf Bittschreiben mit frei erfundenen und widersprüchlichen Vorwänden erhält, wird bereits erkennbar, was mit einer solchen ‚undeutlichen‘ Persönlichkeit gemeint ist. Auch in dieser Erzählung wird der Vorwurf der ‚Lüge‘ vorgebracht. Der Erzähler entlastet den Protagonisten jedoch, indem er die in den Briefen angenommenen Persönlichkeiten als Nikolaj Francevičs Versuche der Selbstfindung deutet und aus den Reformulierungen deren fortwährendes Scheitern ableitet. Die Briefe symbolisieren so dessen Versuch, einen Platz in der ihm seit langer Zeit entfremdeten Welt zu finden, in der er über keine Aufgabe, keine Berufung und kein soziales Netzwerk verfügt. Durch seine Verortung in der Vergangenheit erhält das Scheitern dieser Selbstverwirklichung den Stellenwert eines unumstößlichen Faktums.

Та изменчивость форм, в которой проходило его существование, то неправдоподобное множество превращений, о котором, свидетельствовали его письма, все это были, быть может, его судорожные и безуспешные попытки воплощения, бесплодное стремление найти свое место в мире, которое, в силу неизвестных причин, было давно потеряно, как воспоминание о прошлом, которого не могли восстановить никакие усилия памяти и воображения. А кроме того, никакая созерцательная философия и назидательное чтение Боссюэ и Декарта не могли спасти Николая Францевича – в той мере, в какой он существовал, – от этой постоянной лжи, от сознания своей тягостной вины перед доверчивыми людьми [...]. (III/605f.)

Die genannten Defizite umfassen gerade die Verwirklichung in jenen Lebensbereichen, denen sich Gazdanovs Helden beharrlich verweigern, wenn sie nach dem absoluten Rückzug streben. Es handelt sich daher nicht nur um dieses vordergründig beobachtete Scheitern, sondern zugleich auch um die bewusste Weigerung

des Protagonisten gegen das Festschreiben seiner Identität, für die er eine polyphone Bandbreite und Veränderlichkeit beansprucht.

Die Selbstzweifel verdeutlichen, dass viele Figuren ihre solipsistische Lebensweise trotz der bewussten Entscheidung für diese als Scheitern ihrer Individuation erleben. Kompensation suchen sie häufig unter Aufrechterhaltung ihrer Zurückgezogenheit in der Lektüre philosophischer und literarischer Texte, wovon sie sich die Überwindung ihrer Unsicherheit im Umgang mit Menschen sowie ihres Unverständnisses für Gefühle versprechen. Wie bereits im vorhergehenden Zitat für Nikolaj Francevič spielt dieses Streben nach Individuation durch die Lektüre im Roman *Piligrimiy* eine wichtige Rolle, was bereits daraus hervorgeht, dass der Roman mit Überlegungen zum Verhältnis zwischen dem Protagonisten und den Helden der von ihm gelesenen Romane beginnt.

Когда Роберт читал романы, он почти каждый раз испытывал по отношению к их героям нечто вроде бессознательной зависти. [...] Как почти всякий читатель, он ставил себя на место того или иного героя, и его воображение послушно следовало за авторским замыслом. Но когда он прочитывал последнюю страницу, он снова оставался один – в том мире и в той действительности, где не было и, казалось, не могло быть ничего похожего на это богатство происшествий и чувств. [...] Ему не пришлось испытать ни очень сильных чувств, ни бурных желаний [...]. И оттого, что его личная судьба была так бедна душевно по сравнению с судьбой других людей, о которых были написаны эти книги, он начинал смутно жалеть о чем-то неопределенном [...]. (III/297f.)

Durch das Einfühlen in die Figuren ermöglicht die Lektüre zumindest eine hypothetische Erprobung dialogischer Beziehungen, die dem Grundprinzip sozialer Interaktion entsprechen. Der Versuch der Selbstfindung auf dieser Basis scheitert jedoch zum einen daran, dass der Held sich am Ende der Texte in seine Einsamkeit zurückgeworfen sieht, zum anderen an der Kluft zwischen dem Gelesenen und Roberts realem Leben, das keine Entsprechung zu den von dort bekannten Gefühlen aufweist. Es wird hierin ein Zusammenhang zu dem ebenfalls an den Autismus-Diskurs geknüpften literarischen Scheitern aufgrund einer ‚undeutlich‘ ausgeprägten Persönlichkeit deutlich. Die Romanhandlung von *Piligrimiy* beschäftigt sich ausführlich mit der Problematik des Solipsismus sowie mit dessen Überwindung, die Robert durch seine Liebe zu Žanina, die realen tief greifenden Gespräche mit ihr und die durch diese Beziehung eingeforderte aktive Partizipation am Leben gelingt. Gazdanovs Poetik proklamiert mit der Überwindung des Solipsismus, wie die Parallelhandlung um die gesellschaftlichen Exzesse der Senatorentochter Valentina verdeutlicht, jedoch nicht die Aufgabe von Rückzug und Privatheit. Das Streben seiner Figuren gilt vielmehr der Erfahrung von Gemeinsamkeit, Intimität und Rückhalt, die diesen eine Grundlage für das emotionale Erleben sowie für Sinnfindung, Selbstverwirklichung und Glück bieten.

Wie die beiden folgenden Kapitel zeigen, enthalten zahlreiche Texte mit Psychose und Dialogizität zwei zentrale Motive, die den Solipsismus der Figuren zumindest teilweise aufbrechen. Psychotische und dialogische Vielstimmigkeit sind bei

Gazdanov nicht immer klar voneinander zu trennen, denn beide führen zu einer gewissen Interaktion, welche die Linearität des Denkens durchbricht. Die für das Frühwerk typischen, durch Schizophrenie veranlassten, subjektinternen Uneinigkeiten stehen in fließendem Übergang zur späteren Suche nach subjektexternen Gesprächspartnern. Am Ende dieser Entwicklung entstehen zunehmend Protagonisten, die ihrerseits eine Mentorenrolle einnehmen und als Vertrauensperson, Heiler oder Schriftsteller dialogische Beziehungen zum jeweiligen Protagonisten aufbauen. Angesichts der Hinweise darauf, dass viele dieser Gesprächspartner nur imaginiert werden, führt auch diese Entwicklung nicht zur Überwindung des Solipsismus. Doch anders als die im letzten Zitat dieses Kapitels aufgerollte Problematik des Lesens, das die Figuren nicht aus ihrer seelischen Lethargie reißen kann, stellen diese Prozesse keine passiven Rekonstrukte dar, sondern eigene Kreationen. Die Wichtigkeit der Träumereien in Gazdanovs Poetik scheint daher u.a. daraus ableitbar, dass sie seinen Figuren einen Ausweg aus dem depressiven Stillstand von Einsamkeit, Trauma oder Isolation bieten und so jene ansonsten nicht wahrnehmbaren Gefühle zumindest teilweise erfahrbar machen.

Im Solipsismus verankert liegen außerdem die Bezüge zu den hypothetischen Räumen der Quantenphysik, da das Erleben von der Wahrnehmung des Beobachters sowie von der Willkür seiner Fantasie abhängt. Einen weiteren wichtigen philosophischen Bezugspunkt bildet hier, von der Subjektseite aus betrachtet, die Leibniz'sche Monadenlehre, da es zu einer Gleichsetzung zwischen Teil und Ganzem kommt. Die ganze Textwelt besteht nämlich allein aus den Eindrücken des Protagonisten, sodass im Umkehrschluss auch alle Elemente textueller Außenweltdarstellung nur diese Figur reflektieren. (vgl. Kap. VI.2.1 und VI.2.2) Hinsichtlich des solipsistischen Subjekts steht in Gazdanovs Poetik die Frage nach der Individuation im Zentrum, in der einige auch in isolierter Betrachtung relevante Grundstrukturen zusammenlaufen. Des Öfteren wird die Problematik der Gefühlsunempfindlichkeit als Grund für den starken Wunsch nach Rückzug aufgeworfen, wobei gerade das dafür verantwortliche Gefühl der Überforderung in der sozialen Interaktion eine besondere Sensibilität sowie ein geringes Selbstwertgefühl der Protagonisten erkennbar werden lässt. Letzteres motiviert zugleich auch deren Drang zu frei erfundenen Inszenierungen des Selbst, dem diese, zwar nicht ohne schlechtes Gewissen, doch häufig nachgeben. In der Poetik ist anhand des Solipsismus jedoch jene wichtige Entwicklung zu verzeichnen, wonach sich aus dem verträumten, undifferenzierten, solipsistischen Subjekt des Frühwerks durch schizophrene oder dialogische Interaktion zunehmende Differenzierungen der Gefühle ergeben. Anhand von Allegorien erfolgen in späteren Texten über die Figurenkonstellation entwicklungsorientierte analytische Auseinandersetzungen mit der Gefühlswelt, die von der psychotischen Willkür weg- und zu einer erkenntnisorientierten Ethik hinführen.

1.2 Schizophrenie

Schizophrenie wurde bereits im Kapitel über den Gazdanov'schen Protagonisten thematisiert, da Figuren mit Persönlichkeitsspaltung bereits im Frühwerk des Autors

äußerst präsent sind. Dass eine Reihe von Figuren lediglich Persönlichkeitsanteile der jeweiligen Hauptfigur verkörpern, wird dabei oft nicht expliziert. Stattdessen deuten ungewöhnlich stark verwobene, transgressive Zusammenhänge zwischen deren Gedanken darauf hin. Diesem Prinzip folgende Figurenkonstellationen sind unterschiedlich motiviert und beginnen bei kindlichen Selbstgesprächen, die fließend in die kritische Selbstanalyse erwachsener Figuren übergehen. Aufgrund eines Kriegstraumas oder starken Liebeskummers kommt es zur gedanklichen Wiederbelebung von Figuren aus der Vergangenheit, wobei Angst und Sehnsucht zu Verfolgungswahn oder zur kompensatorischen Imagination von Nähe führen.

Einen wichtigen Hintergrund für die schizophrenen Unterhaltungen bildet die solipsistische Nach-innen-Wendung schüchternen Einzelgänger. (vgl. Kap. VI.1.1) Die Unsicherheit angesichts einer großen Jugendliebe bildet in *Tovarišč Brak* (1927) das Prisma, in dem die innere Spaltung bezüglich des richtigen Umgangs mit der Situation anhand dreier Instanzen ausgefochten wird. Eigenständige Namen tragen die anhand des Platonischen Seelenmodells konstruierten Figuren des rational argumentierenden Vila sowie des von der Leidenschaft getriebenen Generals Sojkin, welche der selbst nicht charakterisierten Ich-Instanz in ihren Unternehmungen höchst unterschiedlichen Beistand leisten. Dass es sich um langfristig stabile Instanzen handelt, wird daran ersichtlich, dass der sentimentale Sojkin am Ende der Erzählung noch immer um diese weit zurückliegende Jugendliebe trauert, während Vila die Verlusterfahrung durch Vertiefung in die Politik verdrängt.

Генерал проводит время в лирических некрологах, Вила изучает историю парламентаризма. И я вижу [...] черный силуэт товарища Брак, проходящий в пустынных улицах. (I/578)

Durch die Ausgliederung von Gefühl und Verstand wird die Ich-Instanz zum wertfreien Beobachter ihrer eigenen Situation und Vergangenheit. Diese neutrale Haltung wird bereits im vorhergehenden Handlungsverlauf deutlich, wo das Ich sich bedeckt hält, während Vila seine Liebe zu Tat'jana aus deren klassischer Schönheit herleitet und der zurückhaltende General sie als sentimentale Oase seiner romantischen Gefühle erkennt. Diese Zurückhaltung scheint der für Gazdanovs Protagonisten typischen Schüchternheit geschuldet zu sein, aufgrund welcher auch keine der anderen beiden Instanzen ihre Gefühle vor der Angebeteten deklariert. Die Ich-Instanz kennt beide Perspektiven auf diese Liebe und weiß zudem, dass Tat'jana nichts von der ihr entgegengebrachten Verehrung ahnt.

Кроме того, утверждал Вила, мы любили в Татьяне Брак ее необыкновенную законченность, ее твердость и определенность, непостижимым образом сочетавшиеся с женственностью и нежностью. [...] Я знаю, однако, что генерал Сойкин любил Татьяну какой-то необыкновенной, деликатной любовью – и знаю также, что Татьяна Брак никогда этого не подозревала. Любовь генерала не была похожа на обычные романы развязных молодых людей: мысль о возможности обладания Татьяной, наверное, привела бы его в ужас. Генерал любил Татьяну потому, что его бескорыстная натура, наталкивавшаяся в жизни только

на обижавшую его грубость и давку, обрела в Татьяне Брак какой-то сентиментальный оазис. Генерал [...] понимал, что и его застенчивая детская скромность, и романсы, и дешевая мандолина – не нужны, может быть, никому [...]. (I/561)

Da die völlige Ausklammerung von individuellen Meinungen und Gefühlen der Ich-Instanz auf deren Rückzug aus dem sozialen Umfeld in das Innenleben verweist, veranschaulicht die vorliegende Konstellation den in Gazdanovs Werk vorliegenden Zusammenhang zwischen schizophrenen Persönlichkeiten und solipsistischen Textkonzeptionen. Die innere Aufspaltung in eine rationale, eine emotionale und eine neutrale Instanz ermöglicht die eingehende Auseinandersetzung mit der Situation, während der schüchterne Protagonist die äußere Interaktion vermeidet. Diese Ausklammerung der Außenwelt, in der sich die Analysen auf sein Innenleben beschränken, führt zu einer verzweifelten Verehrung und Idealisierung Tat'janas, in der jedoch die Kontaktaufnahme mit ihr ausbleiben muss.

Im Kontext der Sehnsucht, einem Leitmotiv in Gazdanovs Werk, wurden ähnliche Liebesbeziehungen bereits anhand anderer Texte ausführlich diskutiert. (vgl. Kap. V.2.1) Nicht immer werden die vor diesem Hintergrund geführten inneren Dialoge so plastisch veräußert wie in *Tovarišč Brak*. Nur latent angedeutet liegt eine sehr ähnliche innere Gesprächssituation auch dem Roman *Večer u Klër* (1929) zugrunde, an dessen Ende sich Nikolaj in seine Fantasiewelt reiner Introspektion zurückzieht, um jene Treffen mit der Heldin zu erträumen, mit deren Schilderung der Roman begonnen hat. (vgl. Kap. VI.2.4)

[У]же на пароходе я стал вести иное существование, в котором все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр, во Франции, куда я поеду из старинного Стамбула. Тысячи воображаемых положений и разговоров роились у меня в голове [...]. (I/161f.)

Im Gegensatz zur Schizophrenie des Protagonisten in *Tovarišč Brak*, wo die Instanzen für gegenläufige Aspekte einer einzigen Persönlichkeitsstruktur stehen, baut Nikolaj diesen hypothetischen Dialog mit einer Figur aus seiner Vergangenheit auf. Auch diese Unterredungen stellen die Analyse eines innerpsychischen Systems dar, weil die Beziehung sich rein intrasubjektiv gestaltet, zumal die gedanklich rekonstruierte Klër nur anhand der ihr vom Protagonisten zugeschriebenen Verhaltensweisen operieren kann. Da die Unterhaltung folglich seinem solipsistischen Inneren verhaftet bleibt, handelt es sich nicht um eine Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit der Heldin oder Nikolajs tatsächlichem Verhältnis zu ihr, sondern um eine Form der Selbstanalyse. Die konsolidierte Erinnerung an die angestrebte Idealfigur Klër prägt seine Gegenwart in ähnlicher Form wie etwa ein ebenfalls aus einem Beziehungsrest entstandenes Eltern-Ich oder andere Formen eines Über-Ichs. Zu Tage tritt diese Instanz der Idealfigur beim schizophrenen Helden als Kommunikationspartnerin im Rahmen seines inneren Dialogs; Vygotskij konzipiert dieses Konzept als kindliches Selbstgespräch. (vgl. Kap. II.2.1) Obgleich Nikolajs Gesprächspartnerin mit Klër eine reale Vorlage zugeschrieben wird, scheint Vygotskij

Konzept auf dieses Kommunikationssystem anwendbar, da auch hier eine subjektinterne Gesprächsführung vorliegt.

Nikolaj macht Klér zu seiner geheimen Verbündeten in der Einsamkeit der Emigration, ebenso wie sich das Erzähler-Ich in *Tovarišč Brak* mit Vila und Sojkin zwei Vertraute konstruiert, die ihm bei seiner unerfüllten Liebe zu Tat'jana und der Verarbeitung der Kriegseignisse zur Seite stehen. Auch die Ich-Spaltung in *Černye lebedi* (1928) ermöglicht einem in sozialer Isolation lebenden Protagonisten die Etablierung eines Dialogs mit dem eigenen Selbst. Als der Held und Ich-Erzähler aus der Zeitung vom Suizid seines langjährigen Bekannten Pavlov erfährt, imaginiert er, von einer eigenen Sinnkrise getrieben, eine Vorgeschichte zu diesem Ereignis. Darin erzählt ihm Pavlov von seinem Vorhaben, sich binnen zwei Wochen zu erschießen, weil er keinen Sinn darin sehe, sein ödes Leben ohne jede Aussicht auf Besserung weiter zu führen. In der Beschreibung Pavlovs scheint der Protagonist in Wahrheit seine eigene Persönlichkeitsstruktur zu analysieren.

Он сидел против меня и улыбался и точно говорил всем своим высокомерным видом: вы видите, какие это все простые вещи и вместе с тем я их понял, а вы не понимаете и не поймете. Я бы не мог сказать, что мне было жаль Павлова, как жаль было бы товарища, у которого я, может быть, вырвал бы из рук револьвер. Павлов был где-то вне сожаления: он был точно окружен средой, сквозь которую чувства других людей не могли проникнуть, как не проникают световые лучи через непрозрачный экран; он был слишком далек и холоден. Но я жалел о том, что через некоторое время перестанет двигаться и исчезнет из жизни такой ценный и дорогой, такой незаменимый человеческий механизм; и все его качества – неутомимость, храбрость и страшная душевная сила – все это растворится в воздухе и погибнет, не найдя себе никакого применения. (I/673f.)

Er projiziert seine seelische und soziale Abschottung auf Pavlov und macht ihn so zu einer ausgelagerten Komponente seiner eigenen Persönlichkeit. Für die Identität der beiden Figuren spricht neben der Übereinstimmung zwischen ihren Lebensumständen und Tagesabläufen (vgl. I/661f.) auch die vielsagende Erklärung des Ich-Erzählers, er kenne diesen Menschen seit vielen Jahren und besser als jeder andere. (vgl. I/674) Mittels Pavlovs nimmt der Protagonist eine – auf die negativen Aspekte konzentrierte – Außensicht auf das eigene Selbst ein und erkennt sich in dieser konstruierten Fremdwahrnehmung als kalt und unnahbar – als guten Bekannten, für den er jedoch keinerlei freundschaftliche Gefühle hegt.

Die Selbstbetrachtung von außen ermöglicht allerdings eine therapeutische Beziehung mit dem Selbst, denn im Prozess des Nachdenkens über Pavlov weicht diese zunächst rein negative Einschätzung dem Eindruck, dass dessen Selbstmord beklagenswert wäre und man mit ihm einen wertvollen Menschen verlieren würde. Der Gedanke an Pavlovs Unermüdllichkeit, Großmut und seine seelische Energie führen den Protagonisten zu der Neubewertung dieses unzugänglichen Mannes, der ihm nun sogar teuer und unersetzlich erscheint. Diese Erkenntnis lässt ihn Pavlovs bevorstehenden Tod beklagen. Das Mitleid begründet seinen Entschluss,

ihn zu schützen, und in einem längeren Gespräch versucht er, sein Gegenüber umzustimmen.

– Теперь скажите, что вы думаете по этому поводу, – сказал Павлов. – Я думаю, [...] что вы не правы, когда ищете какое-то логическое оправдание всему [...]. Вот вы говорите, что вам скучно и что в вашем существовании нет смысла. Как такие абстрактные идеи могут вас заставить совершить какой бы то ни было поступок, вернее, я считаю этот вопрос второстепенным. Представьте себе, что я работаю четырнадцать часов подряд, устаю как собака [...]. Затем я иду в ресторан, плотно обедаю, прихожу домой, ложусь на диван и закуриваю папиросу. На кой черт мне смысл? Он пожал плечами. (I/674)

Es handelt sich um eine Apologie des Protagonisten für sein schizophreses Alter Ego Pavlov, in der er zunächst die Struktur der eigenen, rational geleiteten Gedankengänge entlarvt und sie, an den Gesprächspartner gerichtet, für sich selbst relativiert. Dass der ‚distanzierte‘, ‚unerreichbare‘ Pavlov den Protagonisten von sich aus nach seiner Meinung fragt, zeugt von einem über den Dialog etablierten Vertrauensverhältnis, das nun als gleichsam therapeutische Beziehung eine Einflussnahme ermöglicht. Am Ende der Erzählung bekräftigt Pavlov seinen Entschluss zum Selbstmord, doch gerade weil der Protagonist das Scheitern der Sinnsuche auf sein Alter Ego auslagert, kann er für sich die gegenteilige Entscheidung treffen. Die imaginierten Gespräche mit Pavlov unterstützen seine Sinnfindung.

Ähnlich ambivalent gezeichnet wie Pavlov, tritt in Gazdanovs Texten des Öfteren eine schizophrene Instanz auf, die als ‚Akrobat‘ bezeichnet wird und in ähnlicher Form als Anzeichen einer seelischen Erkrankung des Protagonisten zu lesen ist. Im Gegensatz zu Pavlov stellt der Akrobat, etwa in der Erzählung *Osvoboždenie* (1936), eine zunächst unabsehbare, letztendlich lebensbedrohliche Gefahr für den Protagonisten dar.

Он медленно дошел до виллы, [...] вошел, щелкнул выключателем и вдруг, как в далеком сне, увидел синие, неудержимо глядящие глаза Акробата и черное дуло револьвера, направленное на его грудь. (II/432)

Bevor die Erzählung mit diesem womöglich tödlichen Zusammentreffen endet, beschäftigt sich der Held eingehend mit der Persönlichkeit dieser Figur. Diese Bekanntschaft ereignet sich in Abwesenheit des von ihm über alles geliebten Anatolij, bei dem es sich möglicherweise um seinen eigenen unehelichen Sohn handelt. Dass, trotz Rekurrenz auf eine reale Vorlage, beide als schizophrene Instanzen seiner Einbildung zu verstehen sind, geht auf ähnliche Weise wie in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) implizit aus der Handlung hervor, da der erquickliche Besuch des Protagonisten Aleksej Stepanovič bei Anatolij offensichtlich unmotiviert aus einer Ausgangssituation völliger Einsamkeit erfolgt. Dasselbe gilt auch für das plötzliche Auftauchen des Akrobaten, als Anatolij ebenso unmotiviert für drei Wochen nach England verweist.

Он пообедал один в громадной столовой, залитой светом, за столом, у которого можно было посадить двадцать человек [...]. Стояла абсолютная тишина. Алексей Степанович медленно шел обратно, из кабинета в столовую, в смертельной тоске, казавшейся неотделимой от этого бледного освещения, тишины и пустынности. (II/427)

Die Handlungslogik lässt darauf schließen, dass es sich bei der Reise des Protagonisten um eine kompensatorische Fantasie handelt, die der kurzfristigen Überwindung der Einsamkeit und der Sinnlosigkeit des Lebens gilt. Mit dem Akrobaten liegt eine Doppelung dieser psychischen Prozesse vor, denn er erscheint als Anatolijs ‚Vertreter‘ (vgl. II/429) und repräsentiert folglich in Momenten der Einsicht in den unwiderruflichen Verlust das Negativ dieses über alles geliebten Menschen, zu dem Aleksej Stepanovič – zumindest gedanklich – eine äußerst enge Beziehung pflegt.

Bei deren erstem Zusammentreffen erweckt der Akrobat auf den Gast den Eindruck eines Menschen, der nur unter großen Anstrengungen an sich halten kann.

Но, глядя в эти глаза, он не мог отделаться от впечатления, что имеет дело с человеком, вся жизнь которого есть усилие сдержать себя – усилие, всякий раз увенчивающееся успехом, как трудный и опасный цирковой номер. И ему случилось несколько раз поймать себя на том, что он испытывает нечто похожее на физическую тревогу, такую же, какую он ощущал, смотря на акробата, едва не срывающегося с трапеции, повисшей в высокой и жуткой пустоте. (II/430)

Die detaillierte anfängliche Vertiefung in die Psyche des Fremden zeugt von einem ungewöhnlichen Interesse für diesen sowie zugleich von besonderem Einfühlungsvermögen. Durch Prozesse der Emotionsspiegelung nimmt der Protagonist eine große innere Anspannung seines Gegenübers wahr, die ihn an einen Zirkuskünstler bei der Ausführung eines lebensbedrohlichen Kunststücks erinnert. Die Wahrnehmung dieser Episode ist symptomatisch für den engen Zusammenhang zwischen den Figuren, die auf deren Zugehörigkeit zur selben psychischen Struktur hindeutet. Darüber hinaus handelt es sich um eine Antizipation der finalen Bedrohung durch den Akrobaten, wo der Protagonist diese hier auf die Instanz des Fremden projizierten Gefühle aus seiner eigenen Perspektive erlebt.

Die schizophrene Instanz des Akrobaten erschöpft sich jedoch nicht in einer Negativ-Projektion Anatolijs, sondern erweist sich zugleich auch als Spiegelung des Protagonisten selbst. Während dieser als wohlhabender Gönner auftritt, erklärt der Akrobat seine depressive Grundstimmung mit seiner Armut, die ihm das Glück mit der von ihm geliebten Frau verwehre.

Но уже через несколько дней Алексей Степанович знал, чем объясняется этот странный взгляд молодого человека, которого он с первого же дня знакомства стал про себя называть Акробатом. [...] Акробат сказал, что женщина, которую он любит, не может принадлежать ему, потому что он слишком беден и не имеет права обрекать ее на нищенское существование – в маленькой квартире, без прислуги, с кухонными и хозяйственными заботами и так далее. По словам Акробата, эта женщина была необычайно красива и необычайно умна. (II/430)

Zumal auch der Protagonist selbst seine große Liebe, die Mutter Anatolij, nicht an sich binden konnte, entspricht die vom Akrobaten ausgesprochene Trauer um eine geliebte Frauenfigur seiner eigenen. Die schizophrene Instanz dient jedoch nicht der bloßen Ausgliederung eines Problems, sondern hat dialogische Funktion. Der Held selbst bezweifelt nämlich, dass Reichtum diese unglückliche Liebe in eine glückliche verwandeln könnte, und wird so zum *Advocatus Diaboli* seines eigenen Gedankenkonstrukts. Dass er mit dieser Einschätzung Recht behält, beweist schließlich das oben zitierte Ende der Erzählung, wo der reich beschenkte Akrobat offensichtlich unbefriedigt zurückkehrt, um seinen Wohltäter zu töten. Dies ist symbolisch zu lesen und verweist darauf, dass Aleksej Stepanovič nicht an seiner misslichen Lage zugrunde geht, sondern primär an seinem durch den Akrobaten repräsentierten Pessimismus.

Алексей Степанович продолжал лечиться, жил в таком же одиночестве и перестал даже думать о многих вещах, потому что всякий раз, когда перед ним возникал какой-нибудь из все тех же вопросов, которые казались ему самыми важными, то отрицательный ответ был готов даже до обсуждения, точно было заранее и навсегда известно, что ошибки быть не может и что все осуждено и обречено на преждевременное исчезновение с такой же несомненностью, с какой от молочно-белой, воздушной реки каштановых цветов ночью не останется ничего. (II/432)

Obleich nur unterschwellig, bemerkt Aleksej Stepanovič aus der verfremdeten Perspektive den schönen und jugendlichen Körper des an Depressionen leidenden Akrobaten und erhascht damit einen positiven Aspekt seiner eigenen Person, den er allerdings nicht bewusst weiterverfolgt.

Бедный Акrobat! Он думает, что теперь в этом, может быть, действительно прекрасном теле, в мускулах и груди начнется то ответное движение, которое одно способно его сделать счастливым и которое только теперь может возникнуть и расширяться; и все это способно создать то же богатство, которое было так бессильно в руках Алексея Степановича [...]. (II/431f.)

Die schizophrene Anordnung ist durch mehrfache Verschiebungen strukturiert, denn Aleksej Stepanovič tritt in den Gesprächen mit Anatolij und dem Akrobaten herzlich und gesellig auf und legt damit Eigenschaften an den Tag, die ihm in der Ausgangssituation zu fehlen scheinen. Der Akrobat repräsentiert dessen einsame Ausgangslage und das Bedürfnis, diese zu verändern. Er erscheint als Alternative zu Anatolij, jener positiven Instanz, die die Variante des tatsächlich Glücklichen repräsentiert, jedoch aufgrund allzu starker Abweichung von der Realität nicht langfristig aufrechterhalten werden kann. Das Auftauchen des Akrobaten bringt das System schizophrener Instanzen zum Kippen, sodass die mit dem freundschaftlichen Verhältnis zu Anatolij aufgebaute therapeutische Beziehung zum Selbst sich in ihr Gegenteil verkehrt und gegen das Selbst richtet.

Während schizophrene Selbstgespräche in Gazdanovs frühen Texten mit der Psyche schüchterner und in sich gekehrter Helden zu erklären sind, präsentieren spätere Texte deren Ursprünge als Resultat traumatischer Erfahrungen. Noch konkreter als in den schwierigen Lebensumständen der Emigration in *Osvoboždenie* wird die Ich-Spaltung in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* in jenem Schusswechsel in der Steppe verortet, der als Grundlage zahlreicher Spiegelungen das Kernelement der Handlung bildet. Mit Vol'f und Voznesenskij liegen auch hier zwei Varianten des farblosen Helden vor. Ersterer handelt stets zu seinem eigenen Vorteil, ohne emotionale Regungen zu zeigen, während Zweiterer sich auf allzu empathische Weise in Vol'f einfühlt und diesem nicht nur Schädigungen verzeiht, die ihn selbst betreffen, sondern auch jene an seiner geliebten Marina. In den Unterredungen mit diesen Extremvarianten möglicher Ausprägungen seiner selbst zeigt sich, wie eng Schizophrenie in Gazdanovs Poetik mit ethischen Fragen sowie in einem allgemeineren Sinne mit Prozessen der Selbstfindung seiner unsicheren Protagonisten und deren Versuch einer Überwindung des Solipsismus in Verbindung steht. Die Aneignung eines angemessenen Emotionsempfindens im Sinne von sozialem Wissen über aus gesellschaftlicher Sicht adäquate ethische Normen steht dabei häufig im Zentrum. Hierin liegt auch der Grund dafür, dass schizophrene Instanzen bei Gazdanov nicht willkürlich auftreten, sondern häufig allegorische Systeme herausbilden, die eine situationsspezifische Erprobung unterschiedlicher Gefühle ermöglichen. (vgl. Kap. VI.1.4)

Dabei zeigt gerade dieses Beispiel, wo der Protagonist sich weder Voznesenskij resignativer Trunksucht noch Vol'fs durch das Kriegstrauma bedingter Gefühlsunempfindlichkeit hingibt, sondern sich über die Liebe zu Elena Nikolaevna eine neue, selbstbestimmte Gefühlswelt aufbaut, dass die dialogische Auseinandersetzung mit diesen schizophrenen Instanzen therapeutischen Charakter hat. Zugleich bleibt das Ende auch in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* ambivalent und enthält, wie jenes von *Osvoboždenie*, Andeutungen eines Selbstmords. (vgl. Kap. VI.2.4) Dies wiederum deutet darauf hin, dass das Kriegstrauma trotz Ansätzen seiner Überwindung auf unberechenbare Weise wiederkehrt und den Protagonisten in unerwarteten Momenten in verstärkter Form erneut einholt.

Auf sehr ähnliche Weise werden Gazdanovs Protagonisten von Klérs Nachfolgerinnen verfolgt und auch in diesem Kontext bilden einsame Träumereien den Ausgangspunkt der schizophrenen Wiederaufnahme früherer Beziehungen. Die gesamte Erzählung *Chana* (1938) kreist um eine solche Illusion und nimmt mit der schizophrenen Perspektive eine doppelte metaphysische Verortung des Protagonisten vor. Außen- und Innenwahrnehmung stehen dabei mit teils widersprüchlicher Aussage nebeneinander und gehen fließend ineinander über. Neben den illusionären Gesprächen mit Chana reflektiert der Held die unkontrollierbare Vielschichtigkeit seiner gedanklichen Existenz und erkennt Momente des Überhandnehmens seiner inneren Vorstellungen, die ihn der Realität entrücken. Anhand primärer Wahrnehmungstäuschungen ist diese Tendenz zu transgressiven Übergängen zudem implizit in der Erzählung verankert. (vgl. Kap. V.1.8)

Но, в общем, это не должно было казаться удивительным, я жил тоже, на первый взгляд, как совершенно нормальный человек, и нужны были особенные события, чтобы доказать мне, в какой степени все мое существование было наполнено химерами, и воображением, и созерцанием того многослойного мира, который я давно и бережно хранил и считал несомненным и реальным, – хотя он был только результатом моей фантазии и никогда не мог себе найти ни оправдания, ни подтверждения. (II/561)

Die Erzählung verdeutlicht, dass der schizophrenen Beschäftigung mit der weiblichen Hauptfigur nicht der Rekonstruktionsversuch von Vergangenem zugrunde liegt, sondern dass die wiedererweckte Erinnerung an sie eine Illusion heraufbeschwört, die, völlig losgelöst von der früheren Bekanntschaft mit ihr, einen Bestandteil des Gegenwartserlebens des Protagonisten bildet.

Я уходил из дома, бродил по улицам, часами просиживал один в кафе и напряженно думал об этом неожиданном и катастрофическом завершении того, о чем я так долго мечтал. Я должен был прийти к выводу, что моя несостоятельность была окончательной, и за этим уже не оставалось места ни для надежд, ни для ожидания. И тогда я заговорил об этом с Ханой. [...] Я рассказал ей все, о чем я думал, и мне удалось убедить ее, что ни она, ни моя любовь не изменились. – Но ты понимаешь, – сказал я, – это, по-видимому, нечто вроде душевной болезни, которую я не имею права от тебя скрывать. [...] – Откуда это у тебя? [...] – Я знаю, Хана, но это так. – Что же, ты откажешься от всего? – Я не знаю. Я знаю только, что такое, половинное, существование мне кажется унижительным. Ты понимаешь: тобой я пожертвовать не могу. Я слишком долго и слишком сильно тебя люблю. [...] Затем Хана сказала, что она уедет и что она искренне желает мне выздороветь, и прибавила, что ей не хотелось бы покидать меня. – Ты не покинешь, ты останешься [...]. – И когда во мне будет достаточно сил, чтобы преодолеть [...] твое действительное присутствие, я буду опять с тобой. (II/566f.)

Chana wird zu jener Bezugsperson und Freundin, mit welcher der einsame Held seine Abende verbringt. Trotz der zunehmenden Präsenz dieser kontinuierlichen Begleiterin erlebt der Protagonist Momente, in denen ihm bewusst wird, dass die enge Beziehung zu Chana nur in seiner Einbildung stattfindet. Mit diesem an sie gerichteten Eingeständnis endet auch die Erzählung und offenbart damit einen Helden, der sich in einer Kluft zwischen seiner tristen Lebensrealität und der von ihm selbst aufgebauten Fantasiewelt befindet. Eine Kernproblematik berührt dabei die Frage, ob diese imaginäre Beziehung zu der weiblichen Figur lebenserhaltend oder -zerstörend ist. Die Darlegung der imaginären Existenz seiner Geliebten gilt zunächst dem Bestreben des Protagonisten, sich von ihr zu lösen. Als sie schließlich ihre Abreise ankündigt, versucht er jedoch sogleich, sie zum Bleiben zu bewegen, und stellt ihr sowie insbesondere sich selbst dabei sogar eine unter Anstrengung aller ihm verfügbaren Kräfte angestrebte gemeinsame zukünftige Existenz in Aussicht. Ihrer Liebe folgend, kritisiert Chana zunächst den Entschluss des Helden, ihre illusionäre Rolle aus seiner Lebenswelt zu streichen, während sie ihm im Widerspruch

dazu Genesung wünscht und schließlich gegen seinen Willen ‚abreist‘. Diese innere Gesprächsführung zeugt von einer argumentativen Gegenläufigkeit, die, den Perspektiven beider Figuren eingeschrieben, in gedoppelter Form verdeutlicht, dass es sich um eine philosophische Antinomie handelt.

Schon in *Večer u Klěr* und zahlreichen anderen Texten findet sich eine derartige Antinomie, die die Möglichkeit der in Aussicht gestellten ‚wahrhaftigen Begegnung‘ der Liebenden hinterfragt. Bei Gazdanov findet sich die Wiederbegegnung in engem Zusammenhang mit dem Emigrationssubtext stets auf die Fantasie schizophrener Gedankenspiele verlagert. Da die Figuren der Einsamkeit verhaftet sind, kommt es hier nicht zur Zurückweisung, die Flüchtigkeit des Mediums Fantasie verhindert jedoch auch ein langfristiges Zueinanderfinden der Liebenden. Das Tat’jana-Motiv erfährt daher in unterschiedlich gearteten imaginären Konstellationen stetige Umwertungen. Die Überwindung der Trauer durch die Verlagerung des Erlebens auf die Innenwelt der Fantasie scheitert in *Chana* letztlich am Überhandnehmen der Realität und lässt einen erschütterten Liebenden zurück. In gesteigerter Form verdeutlicht die Erzählung *Šram* (1949) diese Erschütterung, die hier eine Ich-Spaltung des Protagonisten in drei Instanzen bewirkt, von denen zwei an der Verlusterfahrung zugrunde gehen. (vgl. Kap. V.2.6) Mit einem Subtext der gealterten Heldin aus Voltaires *Candide ou l’Optimisme* (1759) findet sich das Motiv des verspäteten Wiederfindens einer aus der Jugend bekannten Frau auch in *Sud’ba Salomei* (1959), wo die lange Trennung ein irreversibles Scheitern markiert und den Helden mahnt, sich auf sich selbst zu konzentrieren. Eine Sublimierung der nicht realisierten Liebe kann schließlich in *Èvelina i ee druž’ja* (1968) über die Kunst bewerkstelligt werden.

Neben Figuren mit traumabedingten Persönlichkeitsspaltungen treten auch in späteren Texten verträumte Erwachsene auf, die sich, wie der kindliche Nikolaj in *Večer u Klěr*, einer potenziellen Vielheit ihrer Persönlichkeit bewusst sind. Ebenfalls durch eine depressive Grundstimmung veranlasst, imaginiert so etwa der Protagonist von *Vozvraščenie Buddy* (1949) unterschiedliche parallele Existenzen, um sein Elend zeitweilig zu vergessen.

Все, в чем я жил, и все, что окружало меня, теряло всякий смысл и всякую убедительность. [...] Мне хотелось забыть все, [...] так, точно мне хотелось бы доказать себе, что у меня не одна жизнь, а несколько, и, стало быть, тем, в чем я живу сейчас, вовсе не ограничены мои возможности. (III/185)

Die Außerhalbfindlichkeit im Sinne einer Distanz zur realen Existenz wird von diesem Protagonisten angestrebt, um das eigene Leben und dessen mögliche Alternativen gleichzeitig in den Blick zu bekommen. Dieselbe kontemplative Haltung steht außerdem mit dem Solipsismus in Zusammenhang, da der Rückzug aus sozialer Interaktion diese reflexionsorientierten Selbstverortungen häufig begleitet und begünstigt. (vgl. Kap. VI.1.1)

Gemäß den diagnostischen Kriterien des ICD-10 und des DSM-5 treten Autismus und Schizophrenie häufig gleichzeitig auf. Eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen den entsprechenden Persönlichkeitsmerkmalen liegt nämlich im vertiefenden Rückzug des Individuums in sein Selbst. Als Schnittstelle mehrerer für

den Gazdanov'schen *nenormal'nyj človek* typischer Eigenschaften bilden die schizophrenen Gesprächspartner eine zentrale Kategorie der auch an unterschiedlichen primären Sinneseindrücken festzustellenden Wahrnehmungstäuschungen. Gerade im Kontext eines auf den Protagonisten reduzierten Weltbilds stellt die Schizophrenie jene Basis dar, auf der zwischenmenschliche Interaktion zumindest imaginiert wird. Da diese selbstreflexiven Gespräche dem eigenen Gefühlskomplex verhaftet sind, bleibt aufgrund der Unterbindung sozialer Außenwahrnehmung unter Berücksichtigung der Gefühle anderer die Kategorie des Autismus für diesen Komplex von besonderer Bedeutung.

Nachdem Gazdanovs frühe Protagonisten ihren Gefühlen durch Introspektion auf den Grund gehen, um diese zu verstehen und zu ordnen, arbeiten die Figuren späterer Texte zunehmend an der Weiterentwicklung ihres Gefühlssystems. Wie in *Probuždenie* (1965) durch eine psychoanalytische Gesprächssituation motiviert, verschiebt sich das Interesse auf tiefenpsychologische Hintergründe von Gefühlen, deren Auswirkungen auf das Leben und die Aufarbeitung traumatischer Erlebnisse. In den Unterredungen mit Vertrauenspersonen treten damit Heilungsprozesse in den Vordergrund, wobei besonders *Piligrimy* (1953) und *Èvelina i ee druž'ja* (1968) Anzeichen dafür enthalten, dass die Gesprächspartner auf schizophrenen Instanzen des jeweiligen Protagonisten beruhen. Ausgeformt zu allegorischen Figuren treten diese Instanzen zueinander in Beziehung und ermöglichen so Veränderungen im Gesamtsystem der Persönlichkeit. Im Gazdanov'schen Subjektdiskurs besteht daher ein fließender Übergang zwischen schizophrenen Konstellationen und den in den folgenden Kapiteln behandelten Kategorien von Dialog und Allegorie. Maßgeblich für diese ist nämlich jeweils der Ausgangspunkt in einem einzigen solipsistischen Subjekt, das über Ich-Spaltung in eine zunehmend allegorisch ausgeformte Vielheit verwandelt wird, um so eine geeignete Ausgangslage für analytische Beziehungen zu schaffen.

1.3 Dialogizität

Obgleich die solipsistische Grundkonzeption hierzu in Widerspruch zu stehen scheint, sind in Gazdanovs Texten zunehmend dialogische Figurenkonstellationen zu erkennen, in denen das Bestreben nach der Überwindung traumatischer Erfahrungen und nach persönlicher Weiterentwicklung in den Vordergrund treten. Ein wichtiger Ursprung dieser Anordnung liegt in den schizophren in mehrere Instanzen gespaltenen Protagonisten der frühen Texte. Die Ich-Spaltungen dienen in diesen Anfangsformen jedoch noch eher dazu, divergierende innere Antriebe einer Persönlichkeitsstruktur anzuzeigen und diese als inkonsistente Einheit kenntlich zu machen. So tritt etwa die zurückhaltende Ich-Instanz in *Tovarišč Brak* (1928) in Begleitung des Pragmatikers Vila und des cholischen Romantikers Sojkin auf. Obgleich diese den Traum von der Idealfigur Tat'jana teilen, streben sie auf unterschiedliche Weise nach dessen Realisierung, sodass die Zuordnung ihrer Handlungen zu unterschiedlichen Instanzen als logische Konsequenz erscheint. (vgl. Kap. VI.1.2)

In späteren Texten konsolidieren sich zwischen den Instanzen zunehmend Dialogformen mit therapeutischem Hintergrund. Gerade so gestaltet sind auch die von Vygotskij beschriebenen kindlichen Selbstgespräche sowie die von Bachtin untersuchten dialogischen Beziehungen. (vgl. Kap. II.2.1) An den ähnlich konzipierten Situationen zeigt sich, dass das Gespräch, sowohl subjektintern als auch als tatsächliche Interaktion, in jedem Fall als Medium der Entwicklung erkannt wird. Auf dieser Basis begreift die Psychoanalyse es als Medium der Heilung, das nicht nur an rationalen Verständnisprozessen ansetzt, sondern insbesondere an den durch die therapeutische Beziehung entwickelten Gefühlen.

Gerade für Gazdanovs gegen Autismus ankämpfende Protagonisten ist dieser Zusammenhang von höchster Bedeutung. In *Večer u Klér* wird der Aspekt kindlicher Entwicklung durch dialogische Gesprächsführung an der gemeinsam mit dem Vater erfundenen Geschichte über eine Weltumsegelung deutlich. Durch die allabendliche Weiterentwicklung bietet diese Fantasie dem Erleben Kontinuität und schafft zugleich Nähe, Vertrauen und Bindung.

– Итак, мы, значит, плывем с тобой в Индийском океане. Вдруг начинается шторм. Ты капитан, к тебе все обращаются, спрашивают, что делать. Ты спокойно отдаешь команду. Какую, Коля? – Спустить шлюпки! – кричал я. – Ну, рано еще спускать шлюпки. Ты говоришь: закрепите паруса и ничего не бойтесь. – И они крепят паруса, – продолжал я. – Да, Коля, они крепят паруса. За время моего детства я совершил несколько кругосветных путешествий, потом открыл новый остров, стал его правителем, построил через море железную дорогу и привез на свой остров маму прямо в вагоне – потому, что мама очень боится моря и даже не стыдится этого. Сказку о путешествии на корабле я привык слушать каждый вечер и сжился с ней так, что когда она изредка прекращалась – если, например, отец бывал в отъезде, – я огорчался почти до слез. Зато потом, сидя на его коленях и взглядывая по временам на спокойное лицо матери, находившейся обычно тут же, я испытывал настоящее счастье, такое, которое доступно только ребенку или человеку, награжденному необычайной душевной силой. (I/59)

Kindheit bildet auch in anderen frühen Texten, etwa in der Erzählung *Ščast'e* (1932), den Kontext für dialogische Gesprächsanordnungen mit einer erwachsenen Vertrauensperson, die häufig darauf angelegt sind, die kindliche Figur aufzuheitern.

Посмотри вокруг себя, – сколько ты увидишь радости. Вот Джек бежит тебе навстречу, – разве он не радуется? – Джек – это собака, – отвечал Андрэ. – Андрэ, Андрэ, – укоризненно говорил Дорэн, – ведь ты занимаешься зоологией, значит, ты не должен преуменьшать значение животных, ты должен знать, что в известном смысле Джек совершеннее нас с тобой. – У Джека нет разума в человеческом смысле, – настаивал Андрэ, – а есть инстинкт. Инстинкт – это потребность питания, размножения и движения, необходимого для того, чтобы мускулы не сделались дряблыми, – вот и все. (II/350)

Gerade bei dem hochintelligenten André handelt es sich um ein ernstes, zurückgezo- genes Kind, das Schwierigkeiten im Umgang mit Gefühlen hat, und das diese Gespräche mit dem Vater bei deren Entfaltung unterstützen sollen.

Анри Дорэн, отец Андрэ, все по привычке считал своего сына маленьким мальчи- ком и чаще всего разговаривал с ним так, точно ему было девять или десять лет. Он знал, впрочем, что Андрэ слишком развит для своих лет, он видел это по тем книгам, которые читал Андрэ, по вопросам и замечаниям Андрэ, казав- шимся ему необычными в устах его маленького сына, которого он так недавно еще носил на своих плечах, для которого часами был готов делать гримас, рас- сказывать сказки и тратить множество усилий только для того, чтобы Андрэ рассмеялся. Но Андрэ смеялся чрезвычайно редко. (II/335f.)

Anri Dorèns verkindlicher Umgang mit seinem dafür bereits zu reifen Sohn verweist ebenfalls darauf, dass dialogische Gesprächsführung in Gazdanovs Poetik als Grundlage einer Geborgenheit vermittelnden Vertrauensbeziehung verstanden wird, besonders zumal sie trotz ihrer Unangemessenheit als positiv erlebt wird.

Nach einer solchen gesprächs-basierten Beziehung zu einer Vaterfigur sehnen sich nicht nur kindliche Protagonisten, sondern auch Erwachsene, gestrandete Einzelgänger, teilweise mit Emigrationskontext. Besonders in den späteren Texten werden diesen häufig ‚Zuhörerfiguren‘ zur Seite gestellt, die ihre Persönlichkeits- entwicklung begleiten. Strukturell ist für diese Beziehung, wie mit der Vaterfigur und Rože in *Piligrimiy* (1953) oder dem Freund Fransua in *Probuždenie* (1965), meist die äußerste Textebene der Rahmenhandlung vorgesehen. Diese Selbstreflexion wird dadurch gleichsam zu einem Element der Metaebene, was wiederum bedeutet, dass die Kernaussage des Textes dort verankert ist. (vgl. Kap. IV.2.3) Während Schi- zophrenie die Protagonisten in unterschiedliche Persönlichkeitsanteile zergliedert und innerhalb der Handlung zentrifugal als gegenläufige Wirkkräfte positioniert, geben dialogische Beziehungen den gegenteiligen Impuls, da die Gesprächspartner den Figuren helfen, sich als klare Einheit zu definieren und Verantwortung für ihr eigenes Leben sowie für Nahestehende zu übernehmen.

Bereits am Beginn von *Piligrimiy* wird deutlich, dass die Kernproblematik dies- es Romans in der sozialen Unsicherheit des Helden liegt, die auf seiner geringen Empfänglichkeit für emotionale Regungen beruht. Dieser Umstand bildet auch den Grund dafür, dass Robert sein Leben einsam mit der Lektüre von Büchern verbringt, wobei ihn die Romane damit konfrontieren, dass er selbst keine ähnlich differen- zierten Gefühle wie die darin vorkommenden Figuren empfindet. (vgl. Kap. VI.1.1) Gleich nach dieser Einleitung kommt auch schon die besorgte Vaterfigur ins Spiel, die von außen einen analytischen Blick auf die Situation des erwachsenen Sohnes wirft und versucht, ihn durch Zuwendung und Gespräche aus seiner solipsistischen Zurückgezogenheit herauszulocken.

Он не понимал, почему его сын, атлетический молодой человек, недавно кон- чивший университет, никуда не ходит, ничем не интересуется и большую часть времени проводит дома, за книгами. – Когда же ты будешь жить? – спрашивал

он его. [...] Такие разговоры происходили довольно часто [...]. И каждый раз они не приводили ни к чему. Роберт Бертъе не испытывал ни малейшего тяготения к той жизни, о которой мечтали многие его сверстники [...]. Он бывал неоднократно во всех этих местах – в период кратковременного своего брака с Жоржеттой, которая была готова там проводить сутки. (III/298)

Als Gesprächspartner liefert der Vater den Impuls zu Roberts Auseinandersetzung mit sich selbst und entwirft zugleich eine Außenwelt neben dessen gescheiterter Ehe mit Žoržetta. Durch finanzielle und emotionale Fürsorge übernimmt dieser Vater, ohne Roberts Entscheidungsfreiheit auch nur im Geringsten einzuschränken, Verantwortung für seinen Sohn, was einem zentralen Merkmal des Dialogischen nach Bachtin entspricht. (vgl. Kap. II.2.1) Diese Rolle des schützenden Vertrauten bleibt im Romanverlauf bestehen, wenn er dessen Liebesbeziehung mit der Prostituierten Žanina ohne Bedenken gutheißt und von sich aus die nötigen Vorkehrungen trifft, um sie ohne das geringste Aufsehen in Gesellschaft und Familie einzugliedern. Die geradezu ungewöhnlichen Ausmaße seiner väterlichen Fürsorge werden jedoch deutlich, als Žanina aus Bescheidenheit flieht und er sie aufspürt, um sie seinem verstörten Sohn zurückzubringen. Wie sich herausstellt, hat er dieses Ereignis vorausgesehen und die notwendigen Maßnahmen ohne Roberts Wissen schon im Voraus geplant. Der Vater erscheint in der Handlung dieses Romans immer dann, wenn Robert sich wie hier in einer Grenzsituation befindet, und übernimmt an dessen Stelle die aktive Rolle. Der erschütterte Sohn erlebt die Fahrt zum Vater in einem Zustand der Geistesabwesenheit, in dem er nur an Žanina denken kann und seine Handlungen durch automatische Prozesse gesteuert werden, sodass das aktive Eingreifen der Vaterfigur seine Handlungsunfähigkeit Übergangslos ablöst.

Роберт ехал к отцу хорошо знакомой дорогой, по улицам, где он знал каждый дом и каждый угол, но он, конечно, не мог бы сказать, почему [...] в известных местах он начинал тормозить. Он делал это совершенно автоматически. Он не мог сколько-нибудь ясно подумать о том, что привело его в это почти сомнамбулическое состояние. Он только повторял про себя имя Жанины, и это звуковое соединение было единственной вещью, сохранившей для него какое-то реальное – и трагическое – значение. (III/366)

Im Verlauf des nachfolgenden Gesprächs mit dem Vater gewinnt der aufgewühlte Robert sein Gefühl der Sicherheit zurück. Eine wichtige Rolle spielen Bert'es Empathie sowie der Umstand, dass er sich für dieses Gespräch Zeit nimmt und Robert die jüngsten Ereignisse schildern lässt, obgleich er sie bereits zu kennen scheint. Trotz der einleitenden Reflexion über seine emotionalen Defizite ist gerade in dieser Situation von Gefühlen die Rede, wenn nämlich betont wird, dass Robert die vorsorglichen Maßnahmen des Vaters an dessen ruhiger Stimme nicht rational, sondern gefühlsmäßig erahnt. Zugleich wird ein transgressives Zusammenwirken von Sinnes- und Gefühlswahrnehmung deutlich, da diese Empfindung von Vertrauen vom Klang der Stimme abgeleitet und somit ein Sinneseindruck in ein Gefühl übersetzt wird.

Андрэ Бертье посмотрел на него с сочувствием и сказал: – Здравствуй, Роберт. [...] – Я совершенно потерял голову. – Ну, ну, успокойся. Я надеюсь, что все устроится. – Что? – спросил Роберт, не понимая. – Я говорю, что мы ее найдем. Но расскажи мне, как все произошло. [...] То, что отец разговаривал так спокойно, невольно подействовало на Роберта. Он понимал, что Андрэ Бертье не мог равнодушно отнестись к тому, что его сын считал катастрофой, и если он был так спокоен, то, стало быть, для этого у него были какие-то основания. Роберт не думал именно так; но он это чувствовал. [...] Бертье опять посмотрел на часы, и в это время раздался телефонный звонок. [...] – Я занят. И повесил трубку. [...] – Если бы я знал, где она сейчас! [...] – Я надеюсь это узнать с минуты на минуту. – [...] Узнать? Каким образом? [...] – Милый мой, ты же говорил мне, что боишься ее ухода. С моей стороны было совершенно естественно принять какие-то меры предосторожности [...]. (III/366f.)

Es ist eine eigenwillige Gesprächsanordnung, in der der Zuhörende besser über die Ereignisse informiert zu sein scheint als der sie schildernde Sprecher. Neben der Sicherheit, die der Vater ausstrahlt, und seinem großen Einfühlungsvermögen bildet deren geradezu nahtlos erscheinende Verwobenheit im Denken einen Hinweis darauf, dass auch hier Gazdanovs transgressives Figurenkonzept zum Tragen kommt, in dem mehrere Instanzen demselben psychischen System zuzuordnen sind. (vgl. Kap. VI.1.2) Der Vater erscheint in diesem Handlungsgefüge als Deus ex machina. Gleichzeitig zeigt die Notwendigkeit seines Eingreifens, dass Robert sich an der vom Leben an ihn gestellten Aufgabe nicht weiterentwickelt hat. Dieses Missverhältnis wird jedoch mehr als ausgeglichen, als wenig später der gefährliche Antagonist Fred persönlich vor der Tür steht, um Žanina an sich zu reißen.

Несколько позже Роберт с удивлением вспоминал, что после возвращения Жанины все вопросы казались разрешенными, и в частности, та угроза появления Фреда и опасность, связанная с ней, которая заставила ее решиться на уход и самоубийство. [...] И в этом состояла ошибка Роберта – потому что через три дня после его поездки с Жаниной в магазин на rue Lafayette, около одиннадцати часов утра, раздался звонок, и когда Роберт отворил дверь, перед ним стоял Фред. (III/372)

In dieser unverhofften Konfrontation mit Fred ist Robert völlig auf sich gestellt und gezwungen, sich der Gefahr ohne die Hilfe seines Vaters zu stellen. Der Protagonist beweist dabei physische Kraft und großes Geschick, denn er benötigt nur wenige Kunstgriffe, um Fred zu überwältigen, und lässt ihn dabei weitgehend unversehrt. Ebenso verhält es sich auch bei einem dazu analogen späteren Zusammentreffen.

Roberts kühler Verstandeseinsatz in den Begegnungen mit dem angsteinflößenden Fred ist handlungslogisch komplementär zu seiner hilflosen Aufgelöstheit nach Žaninas Verschwinden. Erklärbar wird dieser Unterschied unter Berücksichtigung des allegorischen Figurenkonzepts, demzufolge Robert in beiden Konstellationen mit Emotionen konfrontiert wird, die Relikte einer gescheiterten Beziehung darstellen. (vgl. Kap. VI.1.4) Der Text kann als Entwicklungsroman seiner Gefühle

gelesen werden, in dem Robert die Hilfe einer Vertrauensperson benötigt, um mit Žanina seine Liebesgefühle wiederzufinden, und durch die Auseinandersetzung mit Fred lernt, sich der Bedrohung seiner durch die Verlufterfahrung verletzten Gefühle zu stellen. Anhand dieser Personifikationen verselbständigen sich beide Emotionskomplexe und werden so einer Weiterentwicklung zugänglich. Die emotionale Gesprächsbeziehung mit dem Vater ermöglicht es Robert, Žanina und seine unvoreingenommenen Liebesgefühle wiederzugewinnen. Zu ihrem Schutz bringt er die notwendige Kraft auf, den Angreifer Fred zurückzudrängen und damit seine innere Verletzung zu überwinden.

In einem von Robert losgelösten Handlungsstrang wird die Beschäftigung mit Fred dennoch weiterverfolgt. Die Aggressivität dieser Figur wird tiefenpsychologisch auf schwere Verletzungen in Kindheit und Jugend zurückgeführt. Als er seine Hilfsbedürftigkeit erkennt, wendet er sich an den empathischen Gesprächspartner Rože, der ihm eine dialogische Beziehung im Sinne Bachtins ermöglicht und so seine Selbstfindung begleitet. Kurz nach seiner Wandlung durch die Entscheidung für den Beruf des Heilers stirbt Fred und seine Auslöschung bedeutet Roberts vollständige innere Heilung, auf die auch sein harmonisches Zusammenleben mit Žanina verweist.

Dem Bachtin'schen Konzept entsprechend, übernehmen sowohl die Vaterfigur in ihrer Sorge um Robert als auch Rože in seiner Anteilnahme für Fred Verantwortung für ihren jeweiligen Schützling und erweisen sich so als ideale Gesprächspartner im Rahmen einer dialogischen Beziehung. Beide sind gute Zuhörer und weise Ratgeber, beide unterstützen ihre Protégés, ohne deren Eigenständigkeit einzuschränken. Durch Nähe, Vertrauen und Verständnis begleiten sie diese in Situationen der Ratlosigkeit, treten jedoch mit deren Überwindung sogleich in den Hintergrund. Die an der absoluten Hingabe dieser Vertrauenspersonen für die von ihnen Begleiteten sowie an ihrem Auftreten gerade in jenen Situationen, wo sie von diesen benötigt werden, deutlich werdende idealisierte Konzeption rückt beide Vertrauensfiguren in die Nähe rein gedanklicher Gesprächspartner des inneren Dialogs. Psychologischen Studien zufolge unterstützen derartige Gedankenkonstrukte, die für die Handlungsdynamik in Gazdanovs Texten grundlegend sind, die Bewältigung von Grenzsituationen. (vgl. Kap. II.2.1)

Eine dezidiert tiefenpsychologische Funktion erhält die dialogische Beziehung in *Probuždenie*, wo der Protagonist durch seine empathische Zuwendung die Genesung der von ihm aufgenommenen Traumapatientin erwirkt. Die Heilung wird an ihrem schrittweisen Wiedererlernen des Sprechens erkennbar, wobei ihre Stimme zunächst unmenschlich blechern klingt und sie auch die für den Austausch notwendigen Bewusstseinsinhalte nur langsam wiedererlangt. Auch in diesem Roman erhält die dialogische Beziehung der primären Handlungsebene zwischen P'er und Mari zahlreiche Spiegelungen, in denen mit dem selbstsicheren Fransua auch dem Protagonisten selbst eine Vertrauensperson zur Seite steht, die ihm bei der übernommenen Aufgabe sowie bei seiner Selbstfindung beisteht. Erst kurz nach dessen Erkundigung über den Gesundheitszustand der Patientin werden Anzeichen ihrer

Genesung erkennbar, die damit gleichsam durch dessen Anteilnahme eingeleitet wird.

Был уже конец ноября, когда Франсуа однажды позвонил Пьеру по телефону на службу и спросил, как идут дела. Пьеру было очень неприятно, что за все это время ему не удалось добиться никакого результата. [...] И как раз на следующий день после этого Пьеру показалось, [...] что он слышит незнакомый голос в квартире. (IV/46)

Tatsächlich liegen auch in diesem Roman fließende Übergänge zwischen allen Figuren vor, die latent darauf hindeuten, dass den eigentlichen Mittelpunkt gar nicht die Heilung der Fremden bildet, sondern jene des Protagonisten. Als Mari ihre Sprache wiederfindet, erhält der nach dem Tod seiner Mutter in völliger Isolation lebende P'er ein dialogisches Gegenüber. Im Kapitel über den Solipsismus wurde gerade diese Anordnung völliger Isolation als häufiger Ausgangspunkt für die ‚Entstehung‘ imaginärer Gesprächspartner aufgezeigt, die hier, wie auch in anderen Kontexten die Grundbedingung für den Dialog dieses einsamen Helden schafft.

Это утро Пьер запомнил на всю свою жизнь. Он никогда не мог его забыть – потому, что в ответ на его вопрос Мари сказала: – Гораздо лучше. [...] – Мне было очень плохо, – сказала она. – Теперь мне кажется, что я только сейчас пришла в себя. ‚Она говорит, – думал Пьер, – этого не может быть. Вероятно, я брежу. Этого не может быть‘. Но этот новый голос продолжал звучать рядом с ним. – Я все видела так смутно, все – как в тумане. Единственное, что я чувствовала, это что я не одна, что рядом со мной кто-то есть. (IV/64f.)

Die Verbindung zwischen Maris tiefenpsychologischer Rückbesinnung auf vergessene Inhalte und P'ers analytischer Auseinandersetzung mit seiner eigenen Vergangenheit wird auch deutlich, als dieser nach dem ersten Vernehmen von Maris Stimme das Haus verlässt und dabei an seine eigene Kindheit zurückdenkt. Die blecherneren, von einer sinnerfüllten, bewussten Aussage noch weit entfernten Sprechlaute der Kranken erinnern ihn an das mechanische Sprechen eines Papageis und in weiterer Folge an seinen Vater und dessen Mutmaßungen über das Geheimnis eines solchen Vogels.

Она произнесла это все тем же своим металлическим голосом, лишенным какого бы то ни было человеческого выражения. Он схватил ее за плечи и посмотрел ей в лицо. [...] – Это, может быть, я сумасшедший... [...] Он шел [...] мимо домов, которые он знал с детства, мимо той витрины меховщика, где в глубине магазина сидел на жердочке прикованный к ней тоненькой цепочкой свирепый зеленый попугай крупных размеров, никогда не издававший ни одного звука, – и отец Пьера, когда они однажды вдвоем проходили мимо этого магазина, сказал: – Хотелось бы мне знать, а? Пьеро? О чем эта птица молчит столько лет? (IV/54)

Maris Schweigen und Sprechen werden anhand dieses Papageis als Zustände jenseits von Bewusstsein und Identität veranschaulicht. Das dialogische Sprechen wird erst später möglich, als sie mit der Wiedererlangung ihres Erinnerungsvermögens beginnt, ihre Vergangenheit zu ordnen. Diese Vorstufe von Bewusstsein, in der Mari ihre Sprache wiedererlangt, ohne in der Lage zu sein, eine konkrete Aussage zu formulieren, schreibt der Protagonist indirekt auch seinem eigenen Denken zu diesem Zeitpunkt zu. Er beschreibt nämlich seine Gedanken an sie als formlos ineinander übergehend und erkennt, dass diese stets vage, unklar und ohne logische Aussage bleiben.

Было ясно, что Мари не понимала слово, которое она сегодня произнесла. Она уловила слухом одно несложное фонетическое сочетание – и больше ничего. Но все-таки это был какой-то сдвиг, к которому до сих пор она не была способна. Может быть, все было менее безнадежно, чем казалось? В сущности, он всегда, с первой минуты, верил в чудо, в возможность ее выздоровления [...]. Как всегда, то, что Пьер думал о ней, он не мог бы изложить в логически построенных фразах. Это чаще всего были почти бесформенные мысли, которые сменялись другими, не успев приобрести даже приблизительной отчетливости. (IV/54f.)

An dieser Analogie formloser Bewusstseinsinhalte, die es zu erkennen und zu ordnen gilt, offenbart sich auch der transgressive Zusammenhang zwischen dem nach Sinn suchenden P'er und Mari als Projektionsfläche seiner unklaren tiefenpsychologischen Verstrickungen. Beginnend mit dem Glauben an ihre Genesung erlaubt der Aufbau dieser Beziehung dem Protagonisten jedoch die Selbstfindung. Von deren erfolgreichem Verlauf überzeugt sich am Ende auch Fransua, dessen psychologische Unterstützung P'er offensichtlich nicht mehr benötigt, nachdem er mit Anna, wie Maris richtiger Name lautet, die Liebe gefunden hat.

Был уже поздний вечер, а Франсуа все не уходил и думал о том, что он никогда и нигде не чувствовал себя так свободно и хорошо, как после этого ужина у Пьера. Он смотрел на Анну и Пьера и не мог найти слов, чтобы определить то сложное чувство, которое он испытывал при этом, чувство, в глубине которого было что-то похожее на начало нового понимания жизни, о котором он до сих пор не думал. (IV/125f.)

Die dialogische Beziehung wirkt folglich in beide Richtungen, sodass P'er, während er seiner Patientin beisteht, mit ihr das für seine eigene Weiterentwicklung notwendige Gegenüber erhält. Wie in zahlreichen von Gazdanovs Texten verlagert sich in diesem Roman die Handlung letztendlich auf die Metaebene reiner Wahrnehmung, denn bereits vor diesem glücklichen Ende wird deutlich, dass Anna der Imagination des Protagonisten entsprungen ist. Wie sich etwa in seiner Angst, sie wieder zu verlieren, manifestiert, ist dieser Umstand auch P'er selbst bewusst. Im Gegensatz zu den Erzählungen *Chana* (1938) und *Šram* (1949) wird er hier jedoch einfach ignoriert, sodass letztendlich die Realität des Traumbildes überwiegt.

– Восстановить, [...] не изменить, Франсуа, а восстановить. [...] – А если она теперь уйдет и ты ее потеряешь? – Для меня это было бы катастрофой [...]. Наша роль, моя в частности, значительно скромнее, чем может показаться на первый взгляд. Ты ее поднял с дороги, я по отношению к ней выполнял в течение некоторого времени, скажем, долг фельдшера, и все это, конечно, не дает нам на нее никаких прав. – Прав не дает, это верно. Но я думаю, что если ты ее спросишь, какую роль ты играл в ее жизни, то я сильно сомневаюсь, что она назовет ее скромной. – Ей сейчас тоже трудно судить об этом объективно, – сказал Пьер. (IV/112)

Auch auf der Metaebene schizophrener Persönlichkeiten verselbständigen sich in diesem Roman die dialogischen Beziehungen. Als Fransua mit P'ers Einverständnis einen befreundeten Psychiater hinzuzieht, interessiert dieser sich schließlich ebenfalls vorwiegend für die Psyche des Protagonisten. Er diagnostiziert eine ausgeprägte Schizophrenie und erklärt diese mit dessen Mangel an Eigenliebe und einer schwach ausgeprägten Persönlichkeit, die sich erst in der Sorge um eine bedürftige Du-Instanz definiert.

– Я говорю, что это не могло происходить так, как ты это рассказываешь, тут чего-то не хватает. [...] Она не упала ни разу во время болезни или до болезни? – Не знаю, – сказал Франсуа, – надо спросить Пьера. – Вот что касается Пьера, [...] тут все гораздо яснее. [...] Это человек, у которого нет, как это говорится, резко выраженной индивидуальности. [...] У твоего Пьера нет честолюбия, у него нет личной цели в жизни. [...] Он не может себя найти – поэтому он неизбежно идет к раздвоению личности. Он должен жить не для себя, а для кого-то другого – и в этом он находит удовлетворение. (IV/108f.)

Neben den erwähnten Arbeiten zur kindlichen Entwicklung und zur therapeutischen Beziehung widmet sich Martin Buber dem Individuationsproblem anhand der Ich-Du-Beziehung, die er im Gegensatz zur Ich-Er-Erfahrung als Beziehung und Ich-Erfahrung in der Ich-Auflösung beschreibt. (vgl. Buber 1995: 19) All diese dialogischen Ansätze über die Selbstwerdung stehen an der Schnittstelle zur künstlerischen Selbstfindung, die Lotman unter dem Begriff der „Autokommunikation“ thematisiert (vgl. Lotman 1999: 35) und die bei Bachtin unter Einschluss ethischer Prinzipien als Voraussetzung des künstlerischen Schaffens überhaupt verstanden wird. (vgl. Bachtin 2002: 74–75) Auch in Gazdanovs Texten verbinden sich im Konzept des Dialogischen psychoanalytische, ästhetische und ethische Komponenten.

Dass das Fremdurteil über P'er im Gespräch zwischen Fransua und dem Psychiater die Frage nach dessen psychischer Gesundheit wieder an P'er zurückgibt und dass dieser die vage Vermutung, dass Maris Genesung vielleicht durch einen Sturz begründet sei, später bestätigt (vgl. IV/111), zeigt, wie zentral P'er auch für die Interaktion innerhalb dieses Systems der Metainstanzen ist. Das liegt wiederum daran, dass diese ebenfalls Teil seines Persönlichkeitsganzen sind. Ausgelagert auf diese Metaebene soll ein Urteil über P'ers seelische Verfassung gefällt werden und die Unterredung zwischen Fransua und dem Psychiater zeigt, dass es hierfür – den oben

zitierten Theorien folgend – mehrere Interpretationsmöglichkeiten gibt. Fransua nimmt P'er dabei in Schutz und weist den Verdacht auf Schizophrenie zurück. Er spricht von einem terminologischen Problem, demzufolge diese medizinische Diagnose des Psychiaters nicht von der Hand zu weisen sei, aber eine weit wichtigere Dimension der Zusammenhänge ausspare, nämlich P'ers künstlerische Begabung, die ebenfalls diesem fantasievollen Möglichkeitsbezug zur Welt entspringe.

– То, что я с тобой не согласен, это не так важно, – сказал Франсуа. – В конце концов, может быть, ты его обрисовал правильно с точки зрения твоей собственной терминологии. Но эта терминология мне не кажется убедительной. Что такое раздвоение личности? И где граница между ее клиническим значением и творческой силой воображения, той самой, которая заставила Флобера сказать эти слова – ты их не можешь не помнить: ‚Мадам Бовари – это я!‘? Что это, как не раздвоение личности, которое доходило до того, что у него была рвота, когда он описывал ее отравление? [...] Я тебе скажу, что я думаю о Пьере. Он не фанатик, не святой, он не из тех, кто готов посвятить свою жизнь уходу за прокаженными, он не склонен ни к какой экзальтации. Но он способен сделать то, чего мы с тобой сделать не можем, и именно потому, что в нем есть творческая сила, которую ты у него отрицаешь. Он способен создать и построить мир, ты понимаешь? (IV/109f.)

Die Vorstellung des ‚Erschaffens einer Welt‘ entspricht Bachtins Konzept des Dialogischen, das insbesondere im Künstlerroman *Évelina i ee druž'ja* (1968) zentral wird. In *Probuždenie* begründet es mit Fransuas Weigerung, sich mit einer psychischen Erkrankung als Erklärung für P'ers Vorstellungswelt zufriedenzugeben, bereits die Einbeziehung alternativer Sichtweisen. Es handelt sich zugleich um einen Versuch, zu belegen, dass P'ers Sozialverhalten dennoch angemessen ist. Die Auto-kommunikation wird somit als zusätzliche Begabung deutlich, die dem bei Bachtin ebenfalls wichtigen Einfühlungsvermögen entspricht und durch Gustave Flauberts berühmtes Diktum, Madame Bovary sei er selbst, im weltliterarischen Diskurs verankert ist. Von dieser alternativen Sichtweise zwar nicht restlos überzeugt, gesteht der Psychiater Fransua dennoch zu, dass die gedankliche Interaktion mit dem Selbst eine für P'ers Selbstfindung wichtige Entwicklung ermöglichen könnte.

– Я думаю, что теперь, после того что он сделал, Пьер, может быть, наконец найдет себя. (IV/111)

Gemeint ist damit die Rettung des verlorenen Selbst durch die Rettung Maris. Diese Abspaltung und Personifikation seiner bedauernswerten Existenz im Dämmerzustand des Traumas verlegt den apathischen Zustand in eine Außenperspektive, die eine selbsttherapeutische Auseinandersetzung damit erlaubt. Ähnliches gilt für Fransua und den Psychiater, deren imaginierte Außenperspektive diese Instanzen dazu ermächtigt, Hilfe zu leisten und P'ers Genesung zu diagnostizieren, womit sie gleichsam der Legitimation dieser subjektimmanenten Therapie dienen. Die Persönlichkeitsspaltung leugnend, schließt P'er selbst sich in einem anschließenden

Gespräch Fransuas Deutung an und unterstreicht neben dem Kunstcharakter des schizophrenen Selbstkonzepts auch eine damit verbundene ethische Verantwortung gegenüber sich selbst.

Пьер пожал плечами. – Мне все это кажется какой-то фантазией, – сказал он. – При чем тут раздвоение личности? Все это гораздо проще. Ты видишь рядом с собой несчастное существо, которое заслуживает лучшей участи. У тебя есть возможность это положение как-то изменить. Ты это делаешь – и больше ничего. Что тут особенного? – Все зависит от того, как мы к этому подходим. [...] В одном я с тобой согласен: судьба часто бывает несправедлива, – если можно как-то связать эти понятия, судьба и справедливость. И вот, если тут ты можешь что-то сделать, то это, конечно, дает тебе известное удовлетворение. – Видишь, ты сам себе противоречишь. Потому что ты все-таки хочешь изменить естественный ход событий. – Восстановить, – сказал Пьер, – не изменить, Франсуа, а восстановить. (IV/111f.)

P'er betont, dass es nicht darum gehe, den Lauf der Ereignisse zu ändern, sondern ihn wiederherzustellen; die zuvor beschriebenen Prozesse von Beobachtung, Analyse, Interpretation und Heilung fließen dabei zusammen und dynamisieren einander. Gerade hier knüpft Gazdanovs Auseinandersetzung mit der Bachtin'schen Ethik an, der er sich in *Évelina i ee druz'ja* (1968) ausführlich widmet.

Mit der Schriftstellerfigur als empathischem Dialogpartner, der Verantwortung für seine Figuren übernimmt und sie bei der Entfaltung ihrer Persönlichkeit begleitet, findet Gazdanov in diesem Künstlerroman eine Lösung für die Autismusproblematik. Auch dieser Text beruht auf einer schizophrenen Figurenkonstellation, in der einzelne Gefühls- und Persönlichkeitsanteile in personifizierter Form als Figuren auftreten, um miteinander in Interaktion zu treten. Diese Konstellation steht in enger Verbindung mit Lotmans Überlegungen zur Autokommunikation; dieser schreibt nämlich dem Kanal ICH-ICH die Tendenz zu, individuelle Bedeutungen aufzubauen, um dadurch ungeordnete Assoziationen im Bewusstsein einer Person zu organisieren. Da dies die Weiterentwicklung der Persönlichkeit unterstützt, kommt der Autokommunikation eine auto-psychotherapeutische Funktion zu. (vgl. Lotman 1999: 36) Das in *Évelina i ee druz'ja* restrukturierte Bewusstsein ist jenes des Schriftstellers, da in diesem die durch die anderen Figuren repräsentierten Persönlichkeitsinstanzen zusammenlaufen.

Mit seiner Unterstützung überwindet Andrej seine Unsicherheit und Mervil' seine Neigung zur Idealisierung potenzieller Partnerinnen, während er Artur bei der Entwicklung seiner Poetik begleitet. Die durch selbstlose Zuwendung für diese Projektionen des Selbst erreichten Entwicklungen manifestieren sich auch im Leben des Schriftstellers, der in dem daraus entstandenen Roman seine künstlerische Identität erreicht und mit der darin neu erschaffenen Évelina Verwirklichung in der Liebe findet.

Einen besonderen Stellenwert erhält dabei die Überwindung des Autismus. Personifiziert werden der Rückzug in das Innere und die emotionale Distanz zur Außenwelt in der Figur des Künstlers Žorž, dessen Tod den Anlass zu Reflexion,

Akzeptanz und Überwindung dieses Persönlichkeitsanteils bietet. Während das Künstlerkonzept schrittweise aus dem autistischen Kontext herausgelöst und von anderen Instanzen übernommen wird, erhält Žorž von Seiten der Schriftstellerfigur, die sich in dessen Denken einfühlt, empathisches Verständnis, das diese schrittweise auch den anderen Figuren vermitteln kann, die Žorž ursprünglich voll Abneigung zurückweisen. Dies gilt insbesondere für seinen von ihm bevormundeten Bruder Andrej, der erst nach Žoržs Tod Selbstbestimmtheit erlangt, worin eine Grundlage für seine nun erfolgreiche Persönlichkeitsentwicklung und Selbstverwirklichung liegt.

Он [Андрей] очень изменился за эти дни [...]. Казалось, что смерть его брата подействовала на него так благотворно, как не мог бы подействовать никакой курс лечения. Я подумал о том, как плохо мы все знали Андрея, и тотчас же после этого у меня мелькнула мысль, что он сам себя тоже не знал и так же, как мы, не мог предвидеть той перемены, которая с ним произошла. – Слушай, Андрей, – сказал я, – мне кажется, что у тебя есть какие-то предположения о том, почему Жорж был убит. [...] – [...] Какое значение для тебя имеет вся эта история? [...] Что тебе до Жоржа, например? Ты всегда относился к нему отрицательно. [...] Во-вторых, есть один человек, которому переход Жоржа в лучший мир оказался очень кстати. Этот человек – я. – Ты забываешь, что это все-таки твой брат. (IV/158f.)

Trotz der früheren Abneigung gegen Žorž empfindet der Schriftsteller nachträglich Mitleid mit ihm. Nach Žoržs Tod werden durch den Wegfall der Persönlichkeitskomponente des Autismus an den anderen Figuren bislang verborgene Persönlichkeitsanteile offenbar. Am deutlichsten zeigt sich dies bei dem vormals unterdrückten Andrej, der Selbstvertrauen und Gelassenheit erlangt und sich im Ausland eine neue Existenz aufbaut.

Wie wichtig diese hauptsächlich zwischen der Figur des Schriftstellers und den anderen Protagonisten aufgebauten dialogischen Beziehungen für diesen Roman sind, zeigt sich auch daran, dass diese ihm am Ende jeweils einen letzten Besuch abstatten, um sich zu verabschieden.

Андрей пришел ко мне попрощаться, – он уезжал в Сицилию. Он явился утром, и я обратил внимание на его задумчивый вид. – В какие размышления ты погружен? – спросил я. – Прежде всего о Мервиле, – сказал он. – Какое счастье, что он остался жив! (IV/347)

Diese Abschiede sind eine wichtige Grundlage für die finale Zweisamkeit des Schriftstellers mit Èvelina. Zugleich verdeutlichen die Abschiedsgespräche die jeweilige Entwicklung der personifizierten Persönlichkeitsanteile, die in Andrejs Fall in Beziehungsfähigkeit, Selbstvertrauen und Gelassenheit bestehen. Auch zeigt sich in diesem letzten Gespräch, dass Andrej seine Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod seines Bruders nicht abgelegt hat. Dennoch reflektiert er sie nun und hinterfragt die moralische Richtigkeit seiner Gefühle.

– [...] Я должен тебе признаться, что мне надо сделать над собой усилие, чтобы вспомнить, что все это как-то меня касается. [...] – Ты знаешь, Андрей, я думаю, что природа дала каждому из нас ограниченное число чувств и вне этого предела мы реагируем на то, что происходит, значительно слабее, чем этого было бы можно ожидать. Не потому, что мы хороши или плохи, а оттого, что у нас на это нет душевной силы. Ты прилетел первым аэропланом из Сицилии, когда узнал, что Мервиль ранен [...]. Но это Мервиль. А что тебе [...] Жорж, хотя он был твой брат? – Да, и как это ни странно, на тебя все это произвело большее впечатление, чем на меня. – [...] И надо бы подальше уехать от всего этого, например в Сицилию. В этом смысле ты прав. Я к тебе как-нибудь приеду. Хорошо? – В любое время, – сказал Андрей. Он крепко пожал мне руку – раньше его рукопожатие никогда не было таким, мне всегда казалось, что у него слабые пальцы, – и ушел. (IV/349)

Die Figur des Schriftstellers bleibt auch hier jene vermittelnde Instanz, die Andrej mit gleichbleibender Wertschätzung begegnet und auch seine Bedenken abmildert, indem sie ihn auf die interindividuelle Unterschiedlichkeit menschlicher Gefühlswahrnehmung hinweist. Darüber hinaus hebt sie mit Andrejs Großmut und seiner Loyalität gegenüber Mervil' seine positiven Seiten hervor und heißt außerdem Andrejs Entscheidung gut, nach Italien zu übersiedeln, um die unangenehmen Ereignisse zurückzulassen. Dieser Entschluss zeuge nämlich von Gelassenheit und Mut, jenen Eigenschaften, die ihn zuvor daran hinderten, das Leben zu genießen.

Èvelina i ee druz'ja kann als Entwicklungsroman der Gefühle gelesen werden. Die dialogischen (im Sinne Bachtins) Gespräche mit dem Schriftsteller begleiten die Figuren sowohl bei der Entwicklung von emotionaler Intelligenz und Beziehungsfähigkeit als auch auf ihrem Weg zu künstlerischer Selbstverwirklichung. Zweiteres wird insbesondere am Beispiel Arturs deutlich, der nicht nur zahlreiche Ratschläge für die Konzeption eines literarischen Werks erhält, sondern auch die Unterstützung aller Figuren zugesichert bekommt.

– Мне кажется, что из этого трудно сделать роман. – Почему? – Роман – это движение чувств, говоря в самых общих выражениях. А здесь его нет. Есть только одна мысль, не очень новая, как ты знаешь, и лишенная эмоциональной окраски, без которой роман может показаться неубедительным. – Ты же мне недавно сказал, что ты не знаешь, каким должно быть литературное произведение. – Совершенно верно. Но если ты помнишь, я говорил еще о том, что я знаю, – так мне кажется, – каким оно не должно быть. – До романа, во всяком случае, еще далеко, – сказал Артур. – Но когда я за него возьмусь, мы выберем с тобой сюжет, хорошо? – Сюжет найти сравнительно нетрудно, – сказал я. – Трудно из этого сделать настоящую книгу. – И ты думаешь, что это может мне удастся? – Я в этом почти уверен, – сказал я. – И мы тебе поможем. – Я знаю, – сказал Артур. (IV/335)

Bachtins Konzept eines dialogischen Romans, in dem die unterschiedlichen Standpunkte der Figuren gleichwertig nebeneinanderstehen, wird auf mehreren Ebenen

verwirklicht. Die an Artur gerichteten Ratschläge enthalten keine konkreten Anleitungen, sondern teilen nur eigenes Wissen (das dem an Gazdanovs Schaffen erprobten zu entsprechen scheint) und ermuntern ihn ansonsten vielmehr darin, voll Selbstvertrauen eigene Wege zu gehen. Wie schon im Bereich der Gefühlsentwicklung kommt es zur Auflösung einer festgeschriebenen Autorposition, da die Haltung der Schriftstellerfigur als zentraler Instanz sich v.a. durch Hinwendung auszeichnet und stets die Sichtweise und das Wohlergehen ihres jeweiligen Gesprächspartners in den Vordergrund rückt. Am Ende des Schaffensprozesses wird auch der Literat selbst dieser beobachtenden Haltung gewahr, aus der er in zurückgezogener Hinwendung Verantwortung für die übrigen Charaktere übernimmt und deren Schicksale empathisch mitfühlt.

[У] меня больше не было сознания своей воображаемой ответственности за то, что происходит или может произойти. Только тогда я понял, с каким постоянным напряжением я следил со стороны, в течение целого года, за всем, что касалось Мервиля и его судьбы [...]. Я был искренно рад за Мервиля, и на этот раз, в отличие от предыдущих, я был убежден, что он был действительно по-настоящему счастлив. (IV/344)

Das Konzept des Dialogischen ist bei Gazdanov eng an schizophrene Figurenkonstellationen gekoppelt und unterliegt darüber hinaus einer sukzessiven Entwicklung. Wenn die Instanzen in den Anfängen oft stärker die Unvereinbarkeit widersprüchlicher Bestrebungen vor Augen führen, während die Protagonisten in solipsistischer Zurückgezogenheit verhaftet bleiben, bilden sich später verstärkt dialogische Beziehungen heraus. Einen charakteristischen Ausgangspunkt dafür bilden zunächst Vaterfiguren, die zu Mentoren, Freunden, Psychoanalytikern und schließlich zur empathischen Schriftstellerfigur weiterentwickelt werden. Immer mehr werden auch die zunächst unerreichbaren Idealfiguren, wie etwa Klér oder Chana, zu Gesprächspartnerinnen im Rahmen eines gedanklichen Dialogs und erinnern an Projektionen der Protagonisten, die diesen zur Selbstanalyse und zur Bewältigung traumatischer Erfahrungen dienen. Besonders gilt dies für P'ers Patientin in *Probuždenie* und für die Titelheldin in *Évelina i ee druž'ja*, die, wie der Protagonist, im Romanverlauf eine Entwicklung der Selbstwerdung und der Überwindung ihrer autistischen Prägung zu bewältigen hat. Diese über die Geschlechtergrenzen hinweg transgressiv verlaufenden Persönlichkeitsanteile legen eine Auseinandersetzung mit dem Selbst offen, wie sie Carl Gustav Jung mit seinem Konzept der *Anima* beschrieben hat. Ähnliche Konstellationen einer selbstreflexiven Auseinandersetzung anhand des Begehrens einer unerreichbaren Instanz der Weiblichkeit, die einen Teil des Selbstkonzepts und zugleich das persönliche Weiblichkeitsideal eines Protagonisten repräsentiert, sind in der europäischen Moderne häufig festzustellen.¹⁷²

Sowohl die Vertrauensbeziehung zu einer Vaterfigur als auch die begehrliche Liebe zu einem Weiblichkeitsideal stellen in Gazdanovs Poetik zentrale Konzepte

172 Vgl. dazu auch Jandl 2018.

für die Überwindung des Autismus dar. Obgleich die Dialoge mit diesen Instanzen meist dem autokommunikativen Bereich zuzuordnen sind, gelingt der Versuch, Gefühle und ein stabiles Selbstkonzept zu entwickeln. Wie bei Bachtin und Lotman stehen diese Prozesse bei Gazdanov als Voraussetzung, Ziel und soziale Aufgabe in engem Zusammenhang mit dem Konzept des Künstlers.

1.4 Allegorisches Figurenkonzept

In der für Gazdanov typischen Figurenkonstellation werden den einzelnen Instanzen meist stilisierte Rollen zugewiesen. Wie in den vorhergehenden Kapiteln deutlich wurde, treten viele Figuren als personifizierte Persönlichkeitskomponenten des jeweiligen Protagonisten auf; die Interaktion mit ihnen dient ihm dazu, seine Gefühle und sein Selbstkonzept auszuloten. Wie die medizinische Konzeptualisierung des Autismus zeigt, der in den Anfängen von Eugen Bleuler als Typ der Schizophrenie definiert wurde, besteht ein enger Zusammenhang zwischen diesen Konstellationen subjektgebundener Interaktion. Der Hauptunterschied liegt in der Wahrnehmung des Betroffenen, der diese Aktanten im Falle der Schizophrenie als Einmischung von außen erlebt, sie im Falle des Autismus hingegen durch Rückzug in das Innere bewusst imaginiert. (vgl. Kap. III.2.4)

Bei Gazdanov scheint in den meisten Fällen Zweiteres der Fall zu sein, da seine Protagonisten besonders im Frühwerk, wie etwa Nikolaj in *Večer u Klér* (1929), den Rückzug in ihr Inneres als positiv erleben und gewollt herbeiführen. (vgl. Kap. VI.1.1) Auch die imaginierten Mentorfiguren, die als Gesprächspartner eine dialogische Funktion übernehmen, deuten in diese Richtung. Zugleich legen jedoch die in der mittleren Schaffensperiode häufigen gefährlichen Gegnerfiguren eher eine Einmischung von außen nahe, zumal sie außerdem mit psychosomatischen Krankheitssymptomen und Angstzuständen einhergehen, die auf eine Psychose hindeuten.

In beiden Fällen der Repräsentation einer Identität durch mehrere Instanzen werden die inneren Antriebe in isolierter Form deutlich und gleichsam als Allegorien der Gefühle repräsentiert. Gazdanovs Gesamtwerk lässt auch hier eine Entwicklung erkennen. Im ersten Schritt gilt diese der Ausdifferenzierung der Instanzen in schärfer abgegrenzte Gefühlskomplexe, die außerdem in einer zunehmenden Vielfalt auftreten. Nachdem dies gelungen ist, widmen sich die späteren Texte der Persönlichkeitsentwicklung, wobei die isolierten Instanzen eine strukturierte Ausgangslage für die Offenlegung von Charakterschwächen und den dafür verantwortlichen Ursachen bilden. Im Zentrum dieser analytischen Reflexionen steht deren Überwindung, da es gilt, die isolierten Einheiten im letzten Schritt zu einer selbstbewussten, emotional ausgewogenen sowie sozial, künstlerisch und ethisch sensibilisierten Persönlichkeit zusammenzuführen.

Charakteristische Beispiele für solche Gefühlsallegorien wurden etwa an der Figurenkonstellation von *Tovarišč Brak* (1928) bereits diskutiert, wo Verstand und Leidenschaft in Gestalt von Vila und Sojkin getrennt voneinander auftreten und den gegenüber beiden gleichermaßen neutralen Ich-Erzähler in ausgelagerter Form

begleiten. Herausfordernde Distanz wird durch Vila erklärt, aggressive Wutausbrüche durch Sojkin. Während diese allegorischen Instanzen handeln, bleibt die Ich-Instanz in der Beobachterrolle, was dem im Autismus-Konzept zentralen Rückzug in das Innere entspricht. (vgl. Kap. VI.1.2) Die allegorische Struktur der Persönlichkeitsinstanzen ist sehr klar ausgeprägt, da sie auf den emotionalen Extremen von Nicht-Gefühl und Gefühl beruht, welche die beiden Handlungsprämissen von Distanz und Hingabe begründen. Mit dieser Zuordnung steht die subjektinterne Auslotung der inneren Antriebe im Zentrum, wobei die relevanten Instanzen über Jahre hinweg unverändert bleiben. Der Fokus liegt auf der grundlegenden Erkenntnis dieser Gefühle und auf dem Verständnis für ihr Wirken.

Dies gilt auch für zahlreiche weitere frühe Texte. Als Allegorie der Depression ermöglicht Pavlov in *Černye lebedi* (1928) dem Protagonisten die Auseinandersetzung mit seinem eigenen Selbsthass. Diese Selbstbetrachtung aus der Außenperspektive zielt nicht darauf ab, Pavlov von seinem Entschluss zum Selbstmord abzubringen, sondern dient nur dazu, diesen zu konstatieren und die Gründe – Einsamkeit und existenzielle Sinnlosigkeit – offenzulegen. (vgl. Kap. VI.1.2) Thematisiert wird auch das Fehlen von Gefühlen zwischen diesen Instanzen.

Я не мог бы сказать, что любил Павлова, он был мне слишком чужд – да и он никого не любил и меня так же, как остальных. [...] Я знал, кроме того, что у Павлова не было бы сожаления ко мне, если бы мне пришлось плохо; и убедись я, что возможность такого сожаления существует, я тотчас же отказался бы от нее. (I/665)

Павлов [...] был точно окружен средой, сквозь которую чувства других людей не могли проникнуть [...]. (I/673f.)

Eine vergleichbare emotionale Isolation ist in *Tovarišč Brak* weniger offensichtlich, doch gleichwohl erkennbar. Die Erzählungen gleichen einander im Fehlen von Bindung sowohl unter den dem Protagonisten zugehörigen Instanzen als auch zwischen diesen und anderen Figuren. In beiden Fällen liegt mit der zärtlichen Liebe für Tat'jana bzw. für Sereža eine einzige Ausnahme vor, die jedoch geheim gehalten wird. Ähnliche Gefühle wie die hier verborgenen werden in späteren Texten zum Antrieb der Handlung und begründen das Streben nach einem Liebesobjekt im Sinne Lacans, dessen typische Form bei Gazdanov in der abstrakten Allegorie der Idealfigur vorliegt.

Während der Autor in den Erzählungen anhand ähnlicher allegorisch stilisierter Figurenkonzepte klare Positionen definiert und damit unterschiedliche innere Konflikte pointiert veranschaulicht, legen deutliche Modifikationen im Aufbau seiner Romane die Schwächen dieses Konzepts im Kontext längerer Formen offen. Eine wichtige Schwierigkeit scheint in der gegenseitigen emotionalen Isolation, der Unabhängigkeit und der Unveränderlichkeit der allegorischen Instanzen zu liegen. Die daraus resultierenden losen sozialen Gefüge wirken in längeren Texten mitunter nicht ausreichend motiviert. Auch das Fehlen der für kürzere Formen nicht unbedingt geforderten Charakterentwicklung ist für den Roman untypisch und ihr trotz

beständiger Interaktion langfristiges Ausbleiben kann leicht als unbefriedigend wahrgenommen werden. Wohl deshalb erklärt der Schriftsteller in Gazdanovs letztem Roman seinem Schützling Artur die Romanform als Bewegung der Gefühle.

– Роман – это движение чувств [...]. (IV/335)

Von den angesprochenen Schwierigkeiten ausgenommen ist Gazdanovs erster Roman *Večer u Klěr* (1929), dessen starke autobiografische Färbung dem entgegenzuwirken scheint, da die anhand persönlich wichtiger Bezugspersonen konstruierten Figuren weniger stilisiert wirken und so die Darstellung eines sozialen Gefüges begünstigen. Das Modell eines allegorischen Figurenkonzpts ist auf diesen Text folglich nicht anwendbar.

Besonders deutlich werden die zuvor problematisierten Aspekte hingegen in *Istorija odnogo putešestvija* (1934), wo eine äußerste Reduktion auf subjektinterne Instanzen vorliegt. Die Handlung ist auf die Gedanken des Protagonisten Volodja während einer Reise komprimiert (vgl. Kap. VI.2.3) und überdies handelt es sich bei diesem um einen typischen *nenormal'nyj človek*, Fabulierer und Träumer, der die Welt fast ausschließlich aus einer kontemplativen Haltung betrachtet, ohne in das soziale Geschehen einzugreifen. Volodja entspricht damit jener neutralen Ich-Instanz aus den zuvor erwähnten Erzählungen. Charakteristisch für diese Beobachterhaltung sind starke Präsenzerfahrungen, wie die im Kontext der Außerhalbbefindlichkeit thematisierten, in denen die Figur eine Szene aus der Ferne überblickt oder selbst völlig in eine Naturerfahrung eintaucht, sodass es gleichsam zur Selbstauflösung kommt. Das folgende Beispiel enthält beide Konstellationen – zunächst Volodjas distanzierten Überblick über die Badeszene der anderen Figuren, danach sein eigenes Eintauchen in die Erfahrung des Wassers unter völliger Ausblendung der sozialen Außenwelt.

Шесть тел одновременно бросились в воду, и на берегу остался только Володя [...]. Володя остался один. [...] Первой отстала Одетт, второй Вирджиния, затем стал отставать Сережа. Только Николай, Виктория и Артур плыли рядом. [...] А Володя все стоял на берегу и смотрел. – Он умеет плавать? – спросил Артур. – Как собака, – ответил Николай. В это время тело Володи наконец отделилось от берега. Володя долго плыл под водой, потом вынырнул и направился к берегу. В эти минуты он был совершенно счастлив. Крупная рыба пугливо метнулась в сторону от его тела, он нырнул за ней, но она уже исчезла. – Ах, как замечательно! – повторял он. Он все нырял и плыл вниз, открыв глаза и видя светлеющую к поверхности воду, потом поднимался наверх – и наверху было горячее сверкание солнца. И так далеки от него, так чужды ему сейчас были все обычные его мысли и ощущения; мир был океаном, упругим, холодным и влажным, мир был этим движением в воде, и все остальное не существовало. (I/278–285)

Bei genauerer Betrachtung erweist sich das Gefüge der sechs weiteren zentralen Figuren als äußerst symmetrisch. Volodjas gutmütiger, etwas schwerfälliger älterer Bruder Nikolaj und dessen hübsche und leichtsinnige Frau Virdžinija, der sportliche, sozial gehemmte Artur und die lebenswürdige, unstete Viktorija, der belesene,

geföhlsunsichere Sereža und die ungebundene, hingebungsvolle Odette bilden ein Figurespektrum, in dem alle männlichen Instanzen soziale Defizite aufweisen. Die leicht anzüglicly gezeichneten Frauen helfen ihnen aktiv dabei, diese zu überwinden. Nikolaj und Sereža haben traumatische Erlebnisse hinter sich, Viktorija und Odette teilen eine Vergangenheit schwerer Beziehungsenttäuschungen. Daneben liegen noch weitere Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Handlungssträngen vor, die darauf hindeuten, dass es sich bei allen männlichen Instanzen um potenzielle Varianten von Volodjas eigener, diffuser Persönlichkeit handelt sowie bei den weiblichen um Abbilder von Aglaja Nikolaevna, mit der diesen eine kurze Liebesbeziehung verband.

Im Gegensatz zu anderen Texten markieren diese Charaktertypen keine extremen Gegenpole. Sie erscheinen eher als nuancierte Annäherung an die für Volodja schwer verständlichen Geföhle und Persönlichkeitseigenschaften seiner selbst und seiner weiblichen Idealfigur. Alle männlichen Figuren verkörpern Aspekte der Unsicherheit – Nikolaj im Alltag, Artur gegenüber Partnerinnen und Sereža im Bereich der eigenen Geföhle; die weiblichen Figuren repräsentieren jeweils ein undurchschaubares Weiblichkeitsideal. Die vorliegende Figurenkonstellation entspricht daher nicht Gazdanovs späterem allegorischen Figurenkonzept, in dem jede Instanz als klar abgrenzbare typisierte Geföhlsverkörperung definiert ist. Dennoch nimmt der Roman bereits das Grundprinzip dieser Systematik vorweg, die an den undifferenzierten Geföhlen eines Protagonisten ansetzt, um einzelne emotionale Antriebe möglichst präzise zu isolieren und in einem solipsistischen System von Geföhlsallegorien aufeinandertreffen zu lassen.

In *Polet* (1939) zeigen sich erstmals die im Figuresystem vorgesehenen starken emotionalen Kontraste zwischen den Figuren, was hier durch die in den folgenden Romanen wieder wegfallende starke Turgenev'sche Prägung bedingt scheint. Objekt der Begierde ist hier erstmals nicht eine unergründliche, distanzierte Idealfigur, sondern die Sereža seit seiner Geburt vertraute Liza, die jüngere Schwester seiner Mutter. Sie verkörpert jene emotionale Fürsorge, der schließlich auch ihre erotische Hingabe entspringt.

Они лежали вдвоем на берегу небольшой песчаной заводи. [...] – Нет, ведь я говорю объективно, Лиза, не потому, что я тебя люблю. Ты всегда, всю жизнь была одинаковой – такая же чистая, такая же безупречная и такая замечательная! Только ты, и ничего вне тебя, – понимаешь? (I/399f.)

Die Figur der Mutter ist nach dem Vorbild Anna Kareninas gezeichnet. Sie trägt hysterische Züge, verkörpert ein großes Liebesbedürfnis und tritt als Allegorie unberechenbarer Emotionalität auf.

Любовь, действительно, была самым важным в жизни Ольги Александровны и единственным, что ее по-настоящему интересовало и занимало. [...] Она вышла замуж восемнадцати лет; но уже до брака у нее было три неудачных романа. [...] Она никогда не была хороша собой, но обладала такой могучей силой привлекательности, что сопротивляться ей было трудно и ненужно. Ее любили все [...]. После рождения сына она в течение целого года не обращала никакого

внимания на свою внешность, проводила все время с ребенком, с жадностью следила, как он начал ходить, и вообще была занята только им. Потом однажды вечером, уложив его спать, она остановилась перед зеркалом, осмотрела себя внимательно, ахнула и пришла к мужу, чтобы спросить, как он может еще ее любить. (I/306f.)

Bedrohlich wirkt dagegen die dem Tolstoj'schen Karenin-Typus nachempfundene, völlig undurchschaubare Figur des Vaters, der unfehlbar alle Pflichten eines Familienvaters erfüllt, doch keine Wärme ausstrahlt und seine Frau in einem von allen ungeahnten Doppelleben seit Jahren mit Liza betrügt. Er ist seinerseits als Allegorie der Gefühlsunempfindlichkeit zu lesen.

Лиза боялась Сергея Сергеевича. Она, даже она, не знала, в конце концов, что скрывается за его официальной и всегдашней снисходительностью. Он мог сделать много зла, у него были большие возможности. Он никогда, ни разу в жизни не воспользовался ими [...]. Но он ревниво сохранял их всегда, и, удерживая их всю жизнь, он в любую минуту мог пустить их в ход; эта угроза [...] была в его руках, и [...] он ее не выпускал. Лиза знала, что его доброта происходит скорее от равнодушия, чем от чего-либо другого; он не испытывал никогда сильных страстей. Но она прекрасно понимала, что Сергей Сергеевич – если предположить, что в нем вдруг вспыхнет ненависть, будет ей более страшен, чем кто бы то ни было. (I/410f.)

Serežas kindlich naive Liebe entspricht jenem Liebeskonzept, das zunächst auch Liza zugeschrieben wird. Seine Fürsorge und Hingabe gegenüber dem ehemaligen Kindermädchen erlauben ein ideales Liebesglück, das zunächst nur durch das schlechte Gewissen gegenüber der Mutter getrübt wird. Selbst als er gegen Lizas Flehen zum Studium nach London geschickt wird, bleiben seine tiefen Gefühle für sie bestehen. Erst als er im Zuge eines heimlichen Besuchs von ihrer Affäre mit seinem Vater erfährt, sieht er seine Illusion von Lizas Reinheit zerstört und entschließt sich aus Scham für das inzestuöse Verhältnis und angesichts der plötzlichen Erkenntnis seiner Einsamkeit durch diesen Vertrauensbruch zum Selbstmord. In dieser Situation erkennt er, dass er die umfassende Liebe, die bislang Liza golten hat, nun für seine Mutter empfindet.

„Дорогая мамочка, прости меня за огорчение, которое я тебе причиняю. Я тебя люблю больше всех на свете. Жить больше я не могу. Я жалею, что не вижу тебя сейчас. Прости меня за все. Твой Сережа“. (I/480)

Als diese sich im Krankenhaus über ihren Sohn beugt, wird die zwischen den beiden seit jeher bestehende Distanz erstmals überwunden.

Изменившимся и немного смешным от слез голосом Ольга Александровна говорила: – Мой мальчик, мой Сереженька, мой беленький, все будет хорошо, ты увидишь. (I/490)

Diese Schlüsselszene ist nicht nur *Anna Karenina* nachempfunden, sondern verweist gleichzeitig intratextuell auf den Beginn des Romans, wo die Mutter sich nach einjähriger Abwesenheit über ihren schlafenden Sohn beugt. Auch in *Polet* ist das distanzierte Verhältnis zum Sohn durch die unstete Lebensweise der Mutter begründet. Ihre Entwicklung verläuft jedoch umgekehrt zu jener von Tolstojs Helden, denn die zunächst instabile Lebedame löst am Ende die fehlgegangene Liza in der Mutterrolle und als Allegorie der Mutterliebe ab. Lizas Position als Allegorie reiner Liebe ist so klar definiert, dass sogar die Realisierung des inzestuösen Verhältnisses zunächst als konsequente Verwirklichung dieser Rolle erscheint. Dennoch markiert das Ereignis einen Wendepunkt, an dem ein egoistisches und eifersüchtiges Liebesbedürfnis an die Stelle ihrer Selbstaufopferung tritt und sie für dieses zu einer ebenso deutlichen Repräsentantin wird wie zu Beginn für die Liebe. Die emotionalen Konzepte der weiblichen Hauptfiguren zeigen einen Rollentausch in ihrer allegorischen Funktion: Die Mutter wird von der Personifikation unermesslicher Begierde zu jener der mütterlichen Liebe, Liza von der Allegorie aufopfernder Hingabe in der Liebe zu jener eines egoistischen Liebesbedürfnisses.

Obgleich sich die Figuren verändert haben, ist dieser Rollentausch nicht als Entwicklung zu lesen. Mit anders verteilten Rollen stellt der Autor am Ende seines Romans so nämlich wieder die Ausgangssituation des einsamen Kindes her, das entfernt und diffus gefährliche Begierden erahnt, während es sich nach mütterlicher Liebe sehnt. Der Protagonist Sereža erhält so sein emotionales Selbstverständnis aufrecht und bleibt die Allegorie kindlicher Liebe. Wie für Gazdanovs Texte typisch, wird auch die Handlung dieses Romans im Bewusstsein der Hauptfigur synthetisiert. Die Figur des Siebzehnjährigen, der nach seiner sexuellen Reifung zurück in die Rolle des Kindes flüchtet, zeigt eine intendierte Entwicklungsverweigerung. Verstärkt wird diese Haltung dadurch, dass nun Liza als lüstern pathologisiert wird, wie zuvor die am Modell Anna Kareninas geschaffene Mutterfigur.

Jener Grundcharakteristik, wonach die Figuren keine Entwicklung durchmachen, sondern in ihrer psychologischen Statik analysiert werden, entspricht in diesem Roman auch die autistische Figur des Vaters, die einem bei Gazdanov häufig auftretenden Typus entspricht. Wie Karenin handelt diese undurchschaubare Figur nach strengen ethischen Handlungsprinzipien, die sie ohne Rücksicht auf die eigenen Interessen befolgt, indem sie Ol'ga Aleksandrovnas regelmäßige Seitensprünge toleriert und weder Liza noch dem Sohn jemals Wünsche verwehrt. *Polet* ist einer jener seltenen Texte, in denen die Motive für dieses Handeln erschlossen werden. Sergej Sergeevič erklärt es nämlich mit seinem tiefen Mitleid gegenüber anderen.

И вдруг он сказал – и в голосе его послышалась невольная и неожиданная улыбка: – И я все-таки люблю тебя. – Я знаю, – сказала Лиза с презрением, – ты машина, но идеально сделанная машина, совсем как человек. – Другая грубая ошибка, Лиза. Пойми же, что я совсем не машина. Меня ты и Леля всегда считаеете машиной, потому что вы не понимаете, что меня заставляет так жить. Ты не думала об этом? Мне жаль людей, ты понимаешь? Мне всегда было жаль Лелю – зачем я заставлял бы ее страдать, преследуя ее за бесконечные романы?

[...] Мне всех жаль, Лиза, потому что я не возражаю людям, не мешаю думать, что они хотят, и жить, как им нравится, хотя действуют они почти всегда неправильно. (I/478)

Sich selbst gesteht er außerdem eine weitere Handlungsmotivation ein: die fundamentale Angst, sich, von allen Nahestehenden verlassen, in völliger Einsamkeit wiederzufinden.

Происходило то, что он, в сущности, ожидал всегда – постепенный уход от него близких людей; в дальнейшем ему, по-видимому, предстояло одиночество. (I/472)

Um diesem unweigerlich bevorstehenden Endzustand zu entfliehen, ist Sergej Sergeevič auch fest entschlossen, Liza, die er, ohne dies ausdrücken zu können, über die Jahre hinweg kontinuierlich und aufrichtig geliebt hat, seine Gefühle anzuvertrauen.

Потом он подумал, что следовало бы раз в жизни поговорить с Лизой обо всем без иронии, совсем серьезно и до конца. Надо ей сказать, что вот, она осталась одна у него, что никого, в сущности, кроме нее, он никогда не любил, если не считать кратковременно, в конце концов, увлечения ее старшей сестрой. Надо ей сказать, что он сделает над собой усилие, чтобы стать похожим на того героя ее романа, о котором она мечтала, и что это должно ему, в общем, удаться. Надо ей сказать, что он будет нежнее и чувствительнее, что он понимает теперь, с недавнего времени, что самое ценное в мире, – это все-таки любовь, и это всегда будет так, сколько бы над этим ни смеялись. (I/474)

Wie das oben vorweggenommene Gespräch zeigt, scheitert dieser Versuch jedoch im Aufeinanderprallen seiner Zuneigung mit Lizas jahrelang unterdrückter Wut und ihrem durch die Beziehung mit Sereža aufgekommenen Liebesbedürfnis. Das angesprochene Problem, dass Sergej Sergeevič sich dem ständigen Vorwurf der Liebesunfähigkeit ausgesetzt sieht, besteht bereits zu Beginn des Romans, wo dieser von seiner Frau vorgebracht wird.

С женой он был всегда очень хорош, как с самой лучшей подругой; но здесь – это был первый случай в его жизни – она ждала от него другого, того самого, о чем она читала в романах, над которыми он продолжал смеяться, потому что для него было очевидно, что эти книги написаны неумельцами, не очень культурными, чаще всего примитивными людьми; но он твердо знал, что об этих же вещах были написаны самые прекрасные страницы разных литератур, – и эти вещи он понимал и даже любил, но только тут его непогрешимая легкость и безошибочность оказывалась несостоятельной; и он сознавал эту свою вину перед Ольгой Александровной, которой он как-то давно, в начале их супружества, не мог ничего ответить, когда, подняв на него свои темные и нежные глаза, она сказала ему: – Ты говоришь о хорошем отношении. Я, Сережа, говорю о любви. (I/305)

Bei Sergej Sergeevič löst dieser Vorwurf, dem er nichts entgegenzusetzen hat, Scham und nachhaltige Schuldgefühle aus. Hierin besteht der emotionale Fokus dieses Romans, der anhand allegorischer Figuren versucht, zwischen mütterlicher Fürsorge und erotischer Hingabe ein gültiges Liebeskonzept zu erschließen. Durch Projektion der Antinomie der Liebe auf den gleichnamigen Sohn Sereža wird die Auseinandersetzung auf eine analytische Ebene verschoben. Wie unangenehm dieser Prozess ist, verdeutlichen die anhand beider Liebeskonzepte offengelegten wechselseitigen Ängste vor Freiheitsbegehren, Selbstaufgabe, Abhängigkeit und unerfüllbar heftiger Liebesforderung. Ähnlich motiviert scheint bereits die Erzählung *Ščast'e* (1932), die der Gefühlsunzugänglichkeit ebenfalls anhand einer spiegelbildlichen Konzeption zwischen Vater und Sohn auf den Grund geht. Diese erlaubt es, der Liebe gleichzeitig aus Kindes- und Erwachsenenperspektive auf den Grund zu gehen und damit Fürsorge und Hingabe getrennt in den Blick zu rücken.

Im Gegensatz zu *Istorija odnogo putešestvija* sind die auch in *Polet* durch Projektionen generierten Instanzen deutlicher voneinander abgrenzbar, was auf der Gefühlsebene beruht, die der Handlungslogik der einzelnen Figuren zugrunde liegt. Neben den beschriebenen Hauptpolen zwischen Vater und Sohn sowie zwischen Mutter und Schwester werden diese Spiegelungen in der Nebenhandlung fortgeführt, wobei die Figuren, oft karikaturhaft stilisiert dargestellt werden. So ist die gealterte Schauspielerin Lola, die sich nicht von ihrem vergangenen Ruhm lösen kann und ihrer schamlos geschönten Darstellung in einer in Auftrag gegebenen Autobiografie glaubt (vgl. I/435), eine der Frauenfiguren im Œuvre Gazdanovs, die auf Facetten von Anna Karenina beruhen. Neben der Lebedame Ol'ga Aleksandrovna und der sich aufopfernden Liza repräsentiert sie den oberflächlichen und berechnenden Durst nach Reichtum, Macht und Ansehen in den höheren gesellschaftlichen Kreisen.

Eine weitere Nebenfigur, die bereits zuvor in den Erzählungen *Osvoboždenie* (1936) und *Vospominanie* (1937) sowie in Gazdanovs folgenden Romanen einen festen Platz erhält, ist das düster melancholische Alter Ego des Protagonisten, das hier unter dem Namen Sletov als bester und einziger Freund Sergej Sergeevičs auftritt. Die beiden versinken häufig, alles andere vergessend, in abstruse gesellschaftstheoretische Debatten, während die starke Präsenz dieser Figur im Haus auf die anderen Familienmitglieder unverständlich und irritierend wirkt. Dass mit dem langweiligen Sletov, der keine individuellen Charakterzüge aufweist, eine weitere wichtige Schicht des männlichen Figurenkomplexes zum Ausdruck gebracht wird, zeigt sich in der Schlusszene. Während die Familie sich um das Krankenbett des durch einen Selbstmordversuch beinahe ums Leben gekommenen Sohnes versammelt hat, sitzt Sletov am Schreibtisch seines Freundes und weint bittere Tränen.

Был холодный и ветреный день, было около двух часов пополудни – и в кабинете Сергея Сергеевича в Париже Федор Борисович Слетов, которому только что позвонили по телефону, сидел, опустив голову на письменный стол Сергея Сергеевича, и плакал навзрыд, как ребенок. (I/490)

Sletov ist damit eine Instanz, die einen Teil jener Gefühle zum Ausdruck bringt, die im Inneren seines nach außen hin gleichbleibend ausdruckslos beherrschten Freundes verschlossen sind.

Während Sletov nur ein schwacher Abglanz des komplex konzipierten Sergej Sergeevič ist, konstruieren spätere Texte ein zunehmend symmetrisches Gleichgewicht zwischen parallel konzipierten Figuren. Dies bedeutet jedoch keine Wiederaufnahme der Konstellation von *Istorija odnogo putešestvija*, wo die Ähnlichkeit zwischen den einzelnen Instanzen besonders augenscheinlich ist. Trotz ihrer offensichtlichen Äquivalenz innerhalb der Handlung – etwa aufgrund einer Zuordnung zur selben Liebhaberin – kommt zunehmend ein allegorisches Figurenkonzept zum Tragen, das sich an dem Bemühen orientiert, gegenläufige emotionale Dispositionen zu kontrastieren. Ein besonders gelungenes Beispiel solcher Allegorien unterschiedlicher potenzieller Gefühle, die in äquivalenten Situationen empfunden werden können, liegt mit den männlichen Hauptfiguren in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) vor, wo der melancholische Voznesenskij seiner verlorenen Liebe nachtrauert, während der kühle Vol'f nach Gewalt- und Machtausübung über dieselbe weibliche Figur strebt und der fürsorgliche Protagonist sie zu schützen versucht.

Der davor entstandene Roman *Nočnye dorogi* (1939) bildet hinsichtlich der Figurenkonstellation einen Übergang. Durch die Wahl dreier Prostituerter als weiblicher Hauptfiguren werden die intendierten Symmetrien anhand äußerer Merkmale plakativ hervorgekehrt. Diese Anordnung gilt der Kontrastierung innerer Qualitäten, die mit der gefühllosen Alisa, der großzügigen, welterfahrenen Ral'di und der zur häuslichen Ehefrau geläuterten Sjuzanna unterschiedlicher nicht sein könnten. Auch zwischen drei der männlichen Hauptfiguren besteht ein innerer Zusammenhang: Der Protagonist ist mit Selbstmordgedanken assoziiert, Sjuzannas Mann Fedorčenko nimmt sich tatsächlich das Leben, nachdem sein Bekannter Vasil'ev tot in der Seine aufgefunden wurde. Was in diesem Konzept noch nicht so deutlich wird wie in den späteren Romanen, sind die Gefühlsbeziehungen zwischen den Protagonisten. Die Figuren sind zwar durch biografische Analogien miteinander verbunden und repräsentieren komplementäre emotionale Grundhaltungen, die genuine Verbindung zwischen ihnen kommt jedoch noch nicht so klar zum Ausdruck wie in *Prizrak Aleksandra Vol'fa*. Hier begehren die drei männlichen Figuren ein gemeinsames weibliches Ideal, wenn auch aus unterschiedlichen Gefühlsantrieben, die gerade dadurch so deutlich werden. Dass in *Polet* ähnlich komplexe emotionale Dispositionen vorweggenommen werden, scheint durch die intensive Auseinandersetzung mit den Intertexten bedingt, in der die Gefühle Anna Kareninas, ihres Sohnes und ihres Mannes sowie jene der Protagonisten von Turgenevs *Pervaja ljubov'* neu geordnet und interpretiert werden.

Die Romane aus Gazdanovs mittlerer Schaffensperiode führen je einen spezifischen subjektinternen Kernkonflikt als Pattsituation zwischen den Allegorien gegenläufiger Gefühlsantriebe vor Augen: In *Polet* betrifft das die an zahlreiche Ängste gebundene Liebessehnsucht und die Frage nach einem diese umgehenden Liebeskonzept, in *Nočnye dorogi* die Suche nach einer idealen weiblichen Geliebten und das Hadern mit der eigenen Todessehnsucht. *Prizrak Aleksandra Vol'fa*

behandelt den Versuch, zu lieben, und das Ankämpfen gegen egoistisch-destruktive Motive, *Vozvraščenie Buddy* (1949) das Zutagefördern verdrängter Gefühle und den Wunsch, eine fahrlässig verlorene große Liebe wiederzufinden.

Immer stärker zeigt sich in der Entwicklung von Gazdanovs Werk das Bestreben, die anhand allegorischer Figuren aufgezeigte Unvereinbarkeit gegenläufiger Gefühle zu überwinden. In *Vozvraščenie Buddy* wird Katrins Tante zur Vermittlerin, die den Protagonisten durch verständnisvolles Zuhören bei der Entscheidung begleitet, Katrin wiederzufinden. (vgl. III/279f.) In *Piligrimiy* (1953) und *Probuždenie* (1965) geschieht Ähnliches durch Vertrauenspersonen, mit denen auf mehreren Ebenen dialogische Beziehungen gepflegt werden. Der schüchterne Robert erhält im ersten Roman Unterstützung durch seinen omnipotenten Vater, sein Antagonist Fred durch den verständnisvollen Rože. Darüber hinaus erweisen sich in diesem Roman auch erstmals Liebesbeziehungen als Medium der Gefühlsentwicklung. In der Beziehung mit Žanina wird auch Robert zum Beschützer und sie wiederum begleitet seine emotionale Reifung durch lange Gespräche. Der aggressive Fred erlebte in seiner Vergangenheit eine Beziehung mit ähnlich verteilten Rollen und die Erinnerung an diese Gefühle bedeutet den ersten Schritt zu seiner Besserung. Betrachtet man die Figuren des Romans als Allegorien, so wird Fred als Roberts destruktives Alter Ego erkennbar und die gemeinsame Entwicklungsaufgabe dieser Figuren liegt in der Überwindung von Freds Aggressivität und Roberts Schüchternheit. Durch zahlreiche Nebenfiguren werden außerdem alternative Gefühls- und Lebensentwürfe erprobt. Neu an diesem Roman ist eine Darstellung der Überwindung von Fehlentwürfen durch den Tod, wenn etwa der geläuterte Fred aus der Handlung ‚getilgt‘ wird, um die Überwindung des Gefühlskomplexes der Aggression anzuzeigen.

Ein wichtiger Anteil an der Gefühlsarbeit entfällt in Gazdanovs Texten auf dialogische Vertrauensbeziehungen mit Vaterfiguren, Vertrauenslehrern, Freunden und Psychoanalytikern. (vgl. Kap. IV.2.3) Traumabedingter Gefühlsverlust und verständnisvolle Fürsorge werden dabei zu festen Kategorien. Einhergehend mit dem Bestreben, Gefühle weiterzuentwickeln, werden auch die konstruierten Systeme allegorischer Figuren zunehmend komplexer. Eine zentrale diachrone Entwicklung liegt dabei im Aufbrechen der dualistischen Gegenüberstellung eines männlichen und eines weiblichen Figurenkomplexes. Anhand der männlichen Figuren werden die Schwierigkeiten im Umgang mit Gefühlen allegorisch in Schüchternheit, verträumte Abwesenheit, Aggression, Unnahbarkeit und Arroganz aufschlüsselt. Die weibliche Seite repräsentiert dagegen eine überdimensionierte Liebesforderung facettenreich als Aufopferung, aufdringliche Verführung, Hingabe, undurchschaubare Kapricen und Liebessehnsucht. Einhergehend mit den seit *Piligrimiy* funktionierenden Liebesbeziehungen werden diese Kontraste schwächer. Auch weibliche Figuren erinnern zunehmend an Verkörperungen von Gefühlsanteilen des männlichen Protagonisten. In *Probuždenie* wird dies durch die Erkenntnis verdeutlicht, dass P'er im Zuge der Traumarbeit mit seiner Patientin Mari nicht eine fremde Frau, sondern sich selbst heilt. (vgl. Kap. II.2.1) Als Modell zur Erklärung dieser transgressiven Übergänge zwischen männlichen und weiblichen Instanzen im Rahmen eines Identitätsganzen kann Carl Gustav Jungs Konzept der *Anima* herangezogen werden. Wie

alle Gefühlsallegorien in Gazdanovs Texten beruht dieses auf der personifizierten Repräsentation eines abgrenzbaren Identitätsanteils.

In Jungs Analysen finden sich Repräsentantinnen der *Anima* in höchst unterschiedlichen Ausprägungen wieder, da das Konzept sowohl Weiblichkeitsideale als auch personifizierte Entwicklungsdefizite versinnbildlichen kann. Bei Gazdanov entsprechen diesem Schema daher sowohl die idealisierte Klër als auch die ordinäre Salomeja, mit der dem Protagonisten der späten Erzählung *Sud'ba Salomei* (1959) eine unverhoffte Wiederbegegnung beschieden ist. Klër verkörpert Nikolajs erträumte ideale Partnerin, die verlorene Hälfte, die er zu seiner Ergänzung sucht, Salomeja einen abgestorbenen, nicht realisierten Teil der Persönlichkeit der entsprechenden männlichen Hauptfigur.

Wenn Gefühlsentwicklung zunächst hauptsächlich als Angelpunkt persönlicher Reifung angestrebt wird, geht damit zunehmend auch der Wunsch nach künstlerischer Entfaltung einher. In *Èvelina i ee druž'ja* (1968) verbinden sich beide Ziele. Èvelina wird als *Anima* der Figur des Schriftstellers zur Allegorie sowohl der Liebe als auch der Kunst, die diese durch das Schreiben des Romans und die beständige empathische Auseinandersetzung mit seinen anderen Gefühlsanteilen erreicht. Neben zahlreichen Dialogen mit den einzelnen Figuren wird die empathische Fürsorge in den täglichen Besuchen während Mervil's längerem Krankenhausaufenthalt deutlich. Da es sich bei ihm um das Alter Ego des Protagonisten handelt, können diese als intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbst gelesen werden.

Я бывал у него [в клинике] каждый день, иногда с Эвелиной, иногда один, и при этом неизменно присутствовала Лу. От прежней ее холодности не осталось следа, я неоднократно слышал ее смех и никогда больше не замечал у нее того неподвижного взгляда, который раньше производил на меня такое тягостное впечатление. В ней не было, как и прежде, никакой экспансивности, но не чувствовалось больше напряжения, которое было тогда, когда я встречался с ней на Ривьере. Она принимала участие в общем разговоре, и я как-то поймал ее чуть насмешливый взгляд, которым она смотрела на Артура, когда он стоял спиной к ней. Заметив, что я это увидел, она улыбнулась мне и слегка пожалала плечами. Я не представлял себе, что еще некоторое время тому назад могло бы произойти нечто подобное. (IV/341)

Nach der durch Žoržs Tod symbolisierten Überwindung der Gefühlsunzugänglichkeit und der damit einhergehenden Selbstverwirklichung des Schriftstellers sowie seiner männlichen Projektionen Artur, Andrej und Mervil' in Liebe und Kunst werden die weiblichen Instanzen präsenter. Wie die Szene im Krankenhaus zeigt, begleitet die sprunghafte Èvelina den Schriftsteller nun häufig bei diesen Besuchen, gleichsam als Vorzeichen ihrer späteren beständigen Liebesbeziehung. Dass Mervil's Partnerin Lu im Krankenzimmer allgegenwärtig ist, zeigt, dass die kontinuierliche Präsenz der weiblichen Figur in dieser Verbindung bereits vorweggenommen ist. Lu, die vormals als Madame Sil'vestr auftrat, ist neben Žorž die zweite stark autistisch geprägte Figur. Die Ursache dieser Disposition wird bei ihr in einem Kindheitstrauma erkannt, das sie mit Mervil's Beistand überwindet, wobei ihre Namensänderung

die mit der Wesensänderung verbundene Wandlung ihrer allegorischen Bedeutung von der unnahbaren, gefährlichen Fremden zu Mervil's liebevoller und beständiger Beschützerin markiert. Ein Zurückerlangen verlorener Gefühle durch Liebe und analytische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wird hier der durch den Mord an Žorž veranschaulichten Auslöschung des ungeliebten blinden Flecks der Gefühle als alternative Lösung gegenübergestellt.

In *Évelina i ee druž'ja* nähert sich der literarisch tätige Protagonist mit analytischem Zugang der allegorischen Repräsentation von Gefühlen durch die anderen Figuren, die zugleich als untrennbares Ganzes verstanden werden.

– Странный у нас все-таки союз, – сказал я. – Мы очень разные – Эвелина, Андрей, Артур, ты и я. Но вот наша связь не рвется ни при каких обстоятельствах. (IV/267)

Я думал о своих друзьях. У каждого из них было что-то, чего у меня не было, чаще всего чувства, которое искало бы выхода или удовлетворения, интерес к искусству или философии, наконец, просто стремление к спокойствию и обеспеченности, как у Андрея. У Артура были бурные страсти, над которыми мы смеялись, потому что нам они казались непонятными – в том смысле, что мы не были способны даже отдаленно себе представить, что могли бы испытать нечто подобное. У Мервила был его „лирический мир“ и поиски эмоционального равновесия, у Эвелины – своя собственная жизнь, в которой она, как актриса, играла то ту, то другую роль, чаще всего роль возлюбленной, и жестокий ее эгоцентризм. Правда, в отличие от Мервила и Артура, она знала, избегая в этом признаться даже самой себе, что это все было похоже на вздорный мираж и что в этом не было ни подлинного чувства, ни подлинного увлечения. Ее существование однажды очень правильно определил Мервиль, сказав, что для нее в одинаковой степени характерны две особенности, которые, казалось бы, должны были исключать друг друга: глупейшая жизнь – и несомненный ум. (IV/271f.)

Das allegorische Figurenkonzept steht bei Gazdanov zwischen schizophrener Persönlichkeitsspaltung und autistischen Innenwelten, die im Text aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Anzeichen nicht immer klar zu differenzieren sind. Beide Konstellationen unterstützen die Auseinandersetzung mit Gefühlen. In den frühen Texten gilt die Auseinandersetzung mit personifizierten Gefühlsanteilen der Überwindung dieser Abschottung durch den Rückzug in reichhaltige autistische Innenwelten von Träumen und Fantasien. In der mittleren Schaffensperiode werden – einhergehend mit einer depressiven Grundhaltung – unkontrollierbare, beängstigende Sinnestäuschungen häufiger, die konzeptuell der Schizophrenie näher stehen, da sich die entsprechenden Figuren von außen an die Protagonisten zu wenden scheinen. In Gazdanovs späten Texten schließlich wird die Beschäftigung mit personifizierten Gefühlsanteilen, nun abermals in Form eines gewollten Rückzugs in das Innere, als neuer Ausweg aus der Sinnlosigkeit entdeckt. Durch Hinwendung zu allegorischen Figuren entdecken die Helden eine soziale Aufgabe, die zugleich eine selbsttherapeutische Funktion erfüllt und ihre Selbstfindung unterstützt. Ausgeweitet wird dieses Konzept der Hingabe schließlich durch die Dimension der Kunst. Die in

früheren Texten maßgebliche Selbstpositionierung als einsames, unnahbares Genie wird durch den Kontext sozialer Verantwortung überwunden, der den schöpferischen Akt auf eine höhere ethische Ebene hebt, wo die Kunst erstmals ihre Vollendung erfährt und zugleich zur Erfüllung des Protagonisten führt.

Gazdanovs Romanform erlangt in diesem späten Stadium die für das Spätwerk von Literaten charakteristische Einfachheit (vgl. Lotman 1999: 71), die sich bei ihm besonders im Umgang mit dem solipsistisch fundierten allegorischen Figurenkonzept manifestiert. Die schwer nachvollziehbaren Gedankensprünge zwischen unterschiedlichen Instanzen in früheren Texten wie den Erzählungen *Gostinica grjaduščego* (1926) und *Špion* (1927) scheinen dadurch bedingt, dass die entsprechenden Figuren offensichtlich als Teile einer übergeordneten Persönlichkeit gedacht sind, was jedoch nicht explizit kommuniziert wird. Dieselben Gründe scheinen für die allzu starken und daher verwirrenden Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Figuren in *Istorija odnogo putešestvija* verantwortlich zu sein. Wie besonders *Évelina i ee druž'ja* verdeutlicht, können diese Schwächen in Gazdanovs experimenteller Herangehensweise durch eine zunehmend klarere Konzeption der Instanzen als allegorischer Gefühlsstrukturen sowie durch die Andeutung ihrer Zusammengehörigkeit überwunden werden.

2. Außenwelt

It is the spectator, and not life, that art really mirrors.

(Wilde 2011: 6)

Das Flugzeug bewegt sich relativ zur Erde, die Erde bewegt sich relativ zum
Flugzeug.

Es gibt keine Möglichkeit zu entscheiden, wer *tatsächlich* unbewegt ist.
Jeder, der sich gleichförmig relativ zu einem ruhenden anderen bewegt, ist
berechtigt,

sich selbst als ruhend und die andere Person als bewegt zu betrachten.

(Stannard 2010: 10)

Die folgenden Kapitel widmen sich der Außenwelt in Gazdanovs Texten. Die detaillierte phänomenologische Wiedergabe von Außenwelteindrücken steht hier in fließendem Übergang zur veräußerlichten Repräsentation der Innenwelt mittels allegorischer Instanzen. Sie gleicht nicht einer Annäherung an eine subjektexterne Außenwelt, sondern eher einer Einverleibung der Erfahrungswelt anhand der selektiven Detailwahrnehmung von Aspekten, die als Analogien zum gegenwärtigen Selbst gedeutet werden; man könnte abermals von Projektionen sprechen. Da innere Brennpunkte die Selektion der Außenwelterfahrung bestimmen, entsteht ein vierdimensionaler Raum, in dem heterogene Anordnungen parallel zueinander vorliegen, wodurch sich mitunter paradoxe Weltbilder ergeben.

2.1 Emotionale Brennpunkte der Texte

Sinneswahrnehmungen und Gefühle werden in dieser Arbeit als Schnittstelle zwischen Außen- und Innenwelt begriffen, wobei Erstere sich stärker auf die Außenwelt zu beziehen scheinen, Zweitere dagegen auf eine individuelle, subjektspezifische Interpretation des Verhältnisses zwischen dem Selbst und seiner Umgebung. Bereits die Analysen zur Innenwelt von Gazdanovs Protagonisten in den vorhergehenden Kapiteln haben die starke Subjektzentriertheit in der Poetik dieses Autors offengelegt. Sowohl die solipsistische Grundhaltung als auch die Konzentration der Handlung auf eine Interaktion von allegorischen Instanzen personifizierter Gefühle in autistischen Innenwelten sind Anzeichen für eine Konzentration der Handlung auf subjektinterne Prozesse.

Das Vorliegen eines solchen Subjekts bildet eine wichtige Grundlage für das Verständnis der dieses umgebenden Außenwelt. Zahlreiche Parallelen und Spiegelungen (vgl. Kap. VI.2.2) verweisen auch auf dieser Ebene darauf, dass die Handlung in Gazdanovs Texten weniger als lineare Entwicklung denn als Versuch einer Annäherung an ein brennpunktartiges Zentrum konzipiert ist. Dies gilt für die Romane ebenso wie für die Erzählungen. Für die Darstellung einer durch Sinneswahrnehmungen konstituierten Außenwelt bedeutet dies, dass auch diese Eindrücke auf einen emotionalen Fokus zulaufen, einen inneren Brennpunkt, der Roland Barthes' Konzept des *punctum* nahekommt. Dieses Zentrum ist von so großer emotionaler Bedeutung, dass es die gesamte Aufmerksamkeit des Subjekts auf sich zieht, wodurch unterschiedliche Situationen als Projektionen einer Kernproblematik deutlich werden.

In den meisten Texten lassen sich diese emotionalen Brennpunkte sehr klar identifizieren. Meist bestehen sie aus einer Kombination unterschiedlicher Qualitäten von Liebes-, Trauer- und Angstgefühlen, die identifiziert und entwickelt werden. In *Večer u Klér* (1929) ist dies die Sehnsucht nach Klér, die Nikolaj als Suche nach dem Verlorenen in die Zukunft geleitet und zugleich seine Gedanken in die Vergangenheit lenkt. Zu überwinden gilt es die Angst vor dem Neuanfang in der Fremde sowie die durch die Kriegsgräuel bzw. den Verlust der Heimat und nahestehender Personen verursachten Traumata, wobei Trauer, Angst und Scham eng miteinander verknüpft sind. Die ohne Mitleid zurückgelassene Mutter, die unbeabsichtigt zurückgestoßene Klér und der früh verstorbene Vater bilden dabei Brennpunkte.

Вечером я прощался с матерью. [...] Она просила меня остаться; и нужна была вся жестокость моих шестнадцати лет, чтобы оставить мать одну и идти воевать [...]. Она [...] вдруг улыбнулась [...] и столько в этой улыбке было разных чувств – и сожаления, и сознания невозможности устранить мой отъезд, и мысль об одиночестве, и воспоминание о смерти отца и сестер, и стыд перед подступающими слезами, и любовь ко мне, и вся та долгая жизнь, которая связывала мать со мной от моего рождения до этого дня, что Екатерина Генриховна Воронина, присутствовавшая при нашем прощании, вдруг закрыла лицо руками и заплакала. [...] [Я] хотел вернуться домой и никуда не ехать. Но

было слишком поздно [...]; мне уже не оставалось там места – и я точно исчез для самого себя. Много времени спустя я вспомнил еще, что в тот вечер шел снег, засыпая улицы. [...] Был конец тысяча девятьсот девятнадцатого года; с той зимы я перестал быть гимназистом Соседовым, перешедшим в седьмой класс, перестал читать книги, ходить на лыжах, делать гимнастику, ездить в Кисловодск и видеть Клэр; и все, что я делал до сих пор, стало для меня только видением памяти. (I/126)

Dieser Abschied von der Mutter zeigt, dass Nikolajs Gefühle in der narrativen Darstellung auf die Umgebung ausgelagert sind. Die Situation wird deutlich als persönliche Fehlhandlung erlebt, ebenso als Einschnitt, an dem die wichtigsten identitätskonstituierenden Kontinuitäten durchbrochen werden. Das emotionale Erleben ist auf die Wahrnehmung der Mutter verlagert, doch die ihr zugeschriebenen Gefühle und gedanklichen Assoziationen entsprechen jenen, die in derselben Situation auch der Protagonist selbst empfinden könnte. Physiologisch drückt auch die Mutter diese Emotionen nicht aus. Diese Funktion übernimmt wiederum die ebenfalls anwesende Nachbarin, die gleichsam stellvertretend in Tränen ausbricht. Zusätzliche Verlagerungen finden auf situativ-räumlicher Ebene statt, wo das Gefühl, es gäbe kein Zurück mehr, in jenem Augenblick einsetzt, als gerade die Tür ins Schloss gefallen ist, oder wo der gefühlte Einschnitt in die Kontinuität von Nikolajs Persönlichkeit visuell durch das dichte Schneegestöber vor seinen Augen verdeutlicht wird.

Eine ähnliche Aufteilung zwischen Empfindungen und Gefühlsausdruck sowie zwischen den Emotionen eines Protagonisten und dem Gefühlserleben anderer Figuren ist in Gazdanovs Texten häufig zu beobachten. Dasselbe gilt für die Projektion der Emotionen einer Figur auf die Raumsymbolik. (vgl. Kap. V.2.3) Diese fließenden Übergänge hängen eng mit den in den Kapiteln zur Innenwelt des Subjekts untersuchten Figurenkonstellationen zusammen. Sie entspringen nämlich eben jener streng auf die Wahrnehmung des Protagonisten zentrierten Textwelt, in der zahlreiche Umgebungsinstanzen als dessen Projektionen zu identifizieren sind. Dass schizophrene, allegorische und dialogische Figurenkonstellationen mit dem Erschaffen von Welten zusammenhängen, thematisiert Fransua in *Probuždenie* (1965) im Gespräch mit dem befreundeten Psychiater, wo er psychotische Persönlichkeitspaltung und künstlerische Welterschaffung einander konzeptuell annähert.

Я говорю ‚раздвоение личности‘, а ты говоришь ‚построение мира‘, – но одно другого не исключает. (IV/110)

Das in diesem Roman zentrale Phänomen der posttraumatischen Belastungsstörung betrifft bereits Protagonisten früherer Texte in Form gedämpft depressiver Zustände, die im Extremfall psychotisch halluzinative Formen annehmen.

Die detaillierte Auseinandersetzung mit Gefühlen wird daher gleichsam als zur Erhaltung des inneren Gleichgewichts notwendige Gegenmaßnahme ergriffen, mit der die Figuren gegen den traumatisch bedingten Gefühlsverlust ankämpfen. Evoziert werden diese Gefühle durch gedankliches Aufrufen emotionaler Situationen aus ihrer Vergangenheit, bei denen es sich meist um nicht-realisierte Liebesbeziehungen

handelt, welche die Protagonisten als mögliche glückliche Vereinigung in die Zukunft projizieren und im gegenwärtigen Erleben als real antizipieren. Die Konzentration auf die Liebe zu Klër ist jenes Mittel, mit dem der ausreisende Nikolaj am Romanende von *Večer u Klër* seine Angst vor dem Neuanfang sublimiert.

И я стал мечтать, как я встречу Клэр в Париже, где она родилась и куда она, несомненно, вернется. Я увидел Францию, страну Клэр [...]. Она всегда существовала во мне; я часто воображал там Клэр и себя [...] и уже на пароходе я стал вести иное существование, в котором все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр, во Франции [...]. И опять недостижимое ее тело, еще более невозможное, чем всегда, являлось передо мной на корме парохода [...] и звук [...] колокола соединял [...] огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбивающимся, с прекрасным сном о Клэр. (I/160–162)

Der Roman beginnt mit den bei der Abreise aus Russland in Tagträumen antizipierten Treffen in Paris; somit schildert er einen Traum, der im Zustand des Träumens als real begriffen wird, um den einsamen Emigranten vor der ihm in der Isolation drohenden Gefühlsabstumpfung zu schützen. Diese Traumstrukturen dienen als Grundlage für die Paradoxa in Gazdanovs Texten. (vgl. Kap. VI.2.4)

Am Romanbeginn durchläuft der Traum dieses Zusammenfindens mehrere Stufen. Beginnend mit allabendlichen Besuchen bei der kranken Heldin, deren Mann verweist ist, kommt es zu einzelnen Annäherungsversuchen, die Klër zwar durch ihr anzügliches Verhalten selbst provoziert, jedoch sogleich zurückweist. Eines Tages ergreift sie allerdings die Initiative.

Я проводил ее домой; шел дождь. У двери, когда я поцеловал ей руку, прощаясь, она вдруг раздраженно сказала: ‚Mais entrez donc, vous allez boire une tasse de the‘, – и произнесла это таким сердитым тоном, как если бы хотела прогнать меня [...]. Я вошел. [...] Я [...] с ужасом увидел – так как слишком долго этого ждал и перестал на это надеяться, – что Клэр подошла ко мне вплотную и ее грудь коснулась моего двубортного застегнутого пиджака; она обняла меня, лицо ее приблизилось; ледяной запах мороженого, которое она ела в кафе, вдруг почему-то необыкновенно поразил меня; и Клэр сказала: ‚Comment ne compreniez vous pas?..‘ [...] Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть; и, отводя взгляд от ее побледневшего лица, я заметил, что синий цвет обоев в комнате Клэр мне показался внезапно посветлевшим и странно изменившимся. (I/45f.)

Es zeigen sich deutliche Parallelen zwischen diesem erträumten Zusammenfinden und jener Situation, als Nikolaj Klër zurückwies. Die Erinnerung an dieses Ereignis führt zurück zu einem Abend im russischen Schneegestöber. Die Traumbegegnung, in der Nikolaj seinen Fehler wiedergutmacht, findet in Paris im strömenden Regen statt und es gibt heißen Tee zu trinken – der Schnee ist gleichsam geschmolzen.

– Вам придется примириться с тем, что я перестала быть девушкой и стала женщиной. [...] – Примириться? [...] Я не сержусь на вас, Клэр, – сказал я. – Вас это не пугает? – продолжала Клэр. – Нет, напротив. – Мы шли теперь вместе; я

держал Клэр под руку; вокруг был снег, падавший крупными хлопьями. [...] – Claire n'était plus vierge. [...] – Claire n'était plus vierge. – Когда мы дошли до гостиницы Клэр, она проговорила: – Моего мужа нет в городе. [...] Она вдруг подошла ко мне и взяла меня двумя руками за воротник шинели. – Идемте ко мне, – сказала она резко. В тумане передо мной, на довольно большом расстоянии, я видел ее неподвижное лицо. Я не двинулся с места. Лицо ее приблизилось и стало гневным. – Вы сошли с ума или вы больны? – Нет, нет, – сказал я. – Что с вами? – Я не знаю, Клэр. Она не попрощалась со мной, поднялась по лестнице, и я слышал, как она открыла дверь и постояла минуту на пороге. Я хотел пойти за ней и не мог. (I/99)

Dass es sich um eine situative Wiederholung handelt, wird außerdem daran deutlich, dass beide unvorhergesehenen Einladungen an der Schwelle zu Klérs Wohnung stattfinden. War Nikolaj in Russland noch unfähig, ihr zu folgen, so tritt er in Paris ein. Die intime Annäherung, vor der er als Jugendlicher zurückschreckte, findet hier erst im Innenraum statt. Äquivalent bleibt jedoch, dass die Annäherung ihres Gesichts durch den Geruch von Eiscreme aus ihrem Mund mit Kälte assoziiert ist und dass ihre plötzliche Nähe Nikolaj frappiert. Klérs in beiden Situationen zorn erfüllter Gesichtsausdruck wird in Russland durch Nikolajs Zaudern ausgelöst, während er in der erträumten Wiederbegegnung unmotiviert ist und bald weicht.

In beiden Situationen kongruieren die emotionale Verfassung des Protagonisten und die situative Umgebung. Schnee und Kälte vor der Tür zu Klérs Hotel illustrieren Nikolajs Erstarrung angesichts ihrer plötzlichen Annäherung und der Erkenntnis, dass die Idealfigur nun verheiratet ist und folglich ihre Unschuld verloren hat. Nikolaj wiederholt Letzteres gedanklich zweimal auf Französisch, was die Ausnahmestellung dieser Information vor Augen führt, zumal seine Gedanken ansonsten immer auf Russisch wiedergegeben werden. In der Pariser Szene entsprechen Wasser, Tee und die Wärme des Innenraums der hier imaginierten glücklichen Vereinigung. In dieser Sequenz drücken zudem die dunkelblauen Tapeten sowohl die Analogie zu Klérs russischem Zimmer aus als auch, da sie nun heller erscheinen, das veränderte Verhältnis zwischen den Figuren, die in Nikolajs Traum zueinander gefunden haben.

Die Vervielfachung situativer Variablen in der räumlichen Umgebung umfasst jedoch noch zahlreiche weitere Ebenen. Auch an sich nebensächliche Details werden herangezogen, um auf subtile Weise zentrale Hintergründe von Situationen zu verdeutlichen. So wird etwa in unmittelbarem Anschluss an die Information, Klérs Mann befinde sich im Fernen Osten, ein Tablett mit Tee serviert, auf dem, wie zufällig, ein Chinese abgebildet ist. Auf diese indirekte Weise wird der intimen Situation die störende Präsenz des Gatten eingeschrieben.

Муж ее несколько месяцев тому назад уехал на Цейлон, мы были с ней одни; и только горничная, приносящая чай и печенье на деревянном подносе с изображением худенького китайца, нарисованного тонкими линиями [...] прерывала наше пребывание вдвоем, входя и спрашивая, не нужно ли чего-нибудь madame. [...] Горничная приходила и уходила раз пять за вечер; и когда я как-то сказал

Клэр, что ее горничная очень хорошо сохранилась для своего возраста и что ноги ее обладают совершенно юношеской неумолимостью, но что, впрочем, я считаю ее не вполне нормальной [...]. (I/39f.)

Ein aktives Störelement stellt dagegen aufgrund ihres ständigen Kommens und Gehens das eifrige Hausmädchen selbst dar. Nicht nur dieses Verhalten an sich hat absurde Züge, sondern auch Klérs Interpretation desselben, dieses sei auf eine gescheiterte Eheschließung nach einer kurzfristigen Liebschaft zurückzuführen.

И она рассказала мне, что горничная переживает свой очередной роман и что человек, который обещал на ней жениться, теперь наотрез от этого отказался. И потому она такая задумчивая. [...] – А долго длился роман? – Нет [...] всего две недели. – Странно, она ведь всегда была такой задумчивой, – заметил я. – Месяц тому назад она так же грустила и мечтала, как сейчас. – Боже мой, – сказала Клэр, – просто тогда у нее был другой роман. – Это действительно очень просто, [...] простите меня, но я не знал, что под пенсне вашей горничной скрыта трагедия какого-то женского Дон-Жуана, который, однако, любит, чтобы на нем женились [...]. (I/40f.)

Ebenso als scheinbar zufällige Umgebungsvariable stellt das Hausmädchen einen Teil desselben situativen Prismas dar. Mit den an Don Juan erinnernden Liebschaften, dem Wunsch zu heiraten, ihrer für Nikolaj nicht erklärbaren melancholischen Verträumtheit und gewissen hysterischen Zügen weist diese Figur Eigenschaften und Verhaltensweisen auf, die in diesem Roman auch der Titelheldin selbst zugeschrieben sind. In der Traumsequenz der Wiederbegegnung jedoch, wo Klér und Nikolaj zueinander finden, werden diese störenden Anteile isoliert und auf die Nebenfigur übertragen.

Typisch für die Funktion vermeintlich zufälliger Umgebungsvariablen sind bei Gazdanov Liedfragmente, die über eine längere Szene hinweg mehrfach wiederkehren und diese so synthetisieren. Als besonders deutliches Beispiel ist die Restaurantzene in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) zu nennen, in der Voznesenskij von Marina berichtet, seiner großen und einzigen Liebe, der er weiterhin in idealisierenden Erinnerungen nachhängt, obwohl sie ihn für eine Liaison mit seinem besten Freund verlassen hat. Aus einem im Hintergrund spielenden Lied wird wiederholt die folgende Phrase zitiert:

Не надо ничего,
Ни поздних сожалений...
(III/23)

Dabei handelt es sich um den zentralen emotionalen Brennpunkt in der Existenz dieses tragischen Helden, der sich voll Melancholie an die vergangenen Ereignisse erinnert, ohne Marinas Glanz auch nur im Mindesten zu relativieren.

Während einer Aussprache zwischen dem Protagonisten und Vol'f markiert der zufällige Satz eines Restaurantgastes einen ähnlichen Brennpunkt. Er entstammt dessen Abschiedsbrief an eine Geliebte, den er für so gelungen hält, dass

er unterschiedlichen Kellnerinnen davon erzählt; diese Worte eröffnen und kommentieren gleichsam die anschließende Unterredung der Hauptfiguren.

Я сидел и пил кофе, до меня доходили его слова: – И тогда я написал ей письмо. Я ей написал – что делать, моя дорогая, наши пути разошлись. Но я прибавил фразу, которую она, наверное, никогда не забудет. – Какая же это фраза? – спросила кельнерша. – Я написал буквально так: я тебя поставил на такой высокий пьедестал – и ты сама с него слезла. И в это время в ресторан вошел Вольф. (III/100f.)

Вольф молчал. Совершенно опьяневший шофер опять рассказывал о своем письме, но уже другой кельнерше. – ...Такой высокий пьедестал – и ты сама с него слезла... – Значит, это вы, – сказал Вольф с утвердительной интонацией. (III/102)

Der herablassende Ton entspricht Vol'fs Haltung und Auftreten. Eine Parallele zwischen dem im Brief des Fremden ausgedrückten Verhältnis und jenem zwischen den beiden Männern besteht zudem in der Diskrepanz zwischen den Gedankenkonstrukten, die beide seit dem Zusammentreffen in der Steppe um den jeweils anderen gesponnen haben. Analog zu der in jenem Brief ausgedrückten Konstellation hinterlässt die Korrektur der fehlerhaften Vorstellungen bei beiden Figuren einen unangenehmen Nachgeschmack. Während der Protagonist in Vol'fs Gegenwart über dessen abweisende Kälte erschauert, zeigt Vol'f sich enttäuscht und verärgert über das Überleben seines für tot gehaltenen Gegners.

Bereits in *Večer u Klér* werden Schlüsselszenen durch die Wiederholung von Liedversen auf ihren emotionalen Brennpunkt zentriert. Dieses Verfahren bildet eine weitere Komponente des zuvor erwähnten assoziativen Prismas um Nikolaj's erträumte Zusammenkunft mit Klér in Paris.

В тот вечер, уходя от Клэр, я услышал из кухни голос горничной – надтреснутый и тихий. Она пела с тоской веселую песенку, и это удивило меня.

C'est une chemise rose
Avec une petite femme dedans,
Fraîche comme la fleur eclose,
Simple comme la fleur des champs.

Она вкладывала столько меланхолии в эти слова, столько ленивой грусти, что они начинали звучать иначе, чем обычно [...]. Я рассказал это Клэр; она отнеслась к несчастью горничной с участием – потому что с Клэр ничего подобного случиться не могло, и это сочувствие не пробуждало в ней личных чувств или опасений – и ей очень понравилась песенка [...]. Она придавала этим словам самые разнообразные оттенки – то вопросительный, то утвердительный, то торжествующий и насмешливый. [...] – В этом не хватает самого главного, – сказал я [...]. Клэр утвердительно кивнула головой, потом взяла мою руку и сказала: – Il n'y manque qu'une chose. – Что именно? – Она засмеялась и пропела:

C'est une chemise rose
Avec une petite femme dedans. (I/43f.)

Schon der Umstand, dass das Hausmädchen ein fröhliches Lied mit trauriger Stimme singt, illustriert die komplexe Stimmung der Situation. Klërs gnadenlose Imitationen fügen dem noch eine zusätzliche Ebene der Ambivalenz hinzu. Der Gesang versinnbildlicht das ungleiche Verhältnis zwischen den Hauptfiguren, zumal Nikolaj ehrlich besorgt ist, während Klër sich sowohl über das Hausmädchen als auch über den Protagonisten lustig macht und anmerkt, es fehle die Frau in der rosa Bluse, von der das Lied handelt. Die Bemerkung scheint sich darauf zu beziehen, dass die Ereignisse sich auf der Ebene des Traumes abspielen, die eine ontologische Ungleichheit zwischen Nikolaj und den imaginierten Figuren bedeutet, zumal das Hausmädchen, wie zuvor dargelegt, als Projektion der Heldin zu verstehen ist. Die durch ihre Gesangsimitationen verdeutlichte Wandelbarkeit Klërs entspricht auch ihrem sonstigen Naturell; an einer Stelle betont auch die Beschreibung ihrer Augen dieselbe Wandelbarkeit und Undurchschaubarkeit.

Туманные глаза Клэр, обладавшие даром столько превращений, то жестокие, то бесстыдные, то смеющиеся, – мутные ее глаза я долго видел перед собой; и когда она заснула, я повернулся лицом к стене и прежняя печаль посетила меня; печаль была в воздухе, и прозрачные ее волны проплывали над белым телом Клэр, вдоль ее ног и груди; и печаль выходила изо рта Клэр невидимым дыханием. (I/46)

Diese Szene rückt außerdem eine Traurigkeit ins Zentrum, die sich mit Klërs Einschlafen bei Nikolaj einstellt; von ihm ausgehend wird diese zunächst auf den umgebenden Raum und schließlich auf die Heldin selbst übertragen. Rückblickend scheint das ‚traurige‘ Singen des ‚fröhlichen‘ Liedes im vorangehenden Abschnitt ein ähnliches Anzeichen auf die Melancholie des Protagonisten zu sein, die, auf das Hausmädchen übertragen, zur Umgebungsvariable seiner erfolglosen Annäherungsversuche wird. Eine solche Gefühlsübertragung verleiht auch Klërs Anspielung auf dessen unglückliche Liebschaft einen sinnvollen Hintergrund, da Nikolajs Liebe zu ihr tatsächlich unglücklich ist. Nicht einmal in den Träumereien, die ja letztendlich zu einem Zusammenfinden der Helden führen, ist dieses Ziel einfach zu erreichen. Analog zu den Erinnerungen an Russland geht dem ein mehrmaliges Scheitern voraus, da Klër physische Annäherungen zwar ständig provoziert, jedoch nur, um sie sogleich zurückzuweisen. Die Erwähnung des Todes von Klërs Mutter ist in diesem glücklichen Traum ebenfalls von Bedeutung, da ihre kühle Herablassung gegenüber Nikolaj in Russland eines der Hindernisse war, die einer Liebesbeziehung im Weg standen.

И прежде всего, по мнению Клэр, я должен был бы вспомнить о том, что [...] нельзя, как я это сделал позавчера, класть мои перчатки на ее постель и брать Клэр за плечи, точно я здороваюсь не за руку, а за плечи, чего вообще никогда на свете не бывает [...]. (I/40)

[Я] обещал себе не приближаться к ней и выбирал такие темы, которые устранили бы опасность повторения вчерашних унижительных минут. Я говорил обо всем печальном, что мне пришлось видеть, и Клэр становилась тихой и серьезной и рассказывала мне в свою очередь, как умирала ее мать. – *Asseyez-vous ici*, – говорила она, указывая на кровать, и я сидел совсем близко к ней, и она клала мне голову на колени [...]. Я осторожно перекладывал ее голову на подушку [...] и уходил в переднюю, и тихий ее смех доносился до меня. (I/42f.)

Die Sehnsucht nach Klér liegt als emotionaler Brennpunkt außerhalb der konkreten Situation. Um dieses Zentrum herum bildet sich ein assoziatives Netzwerk, in dem sich alle früheren glücklichen und unglücklichen Begegnungen mit ihr sowie sämtliche Begleitfaktoren, wie die Mutter, der Ehemann, aber auch das Schneegestöber, zu einem synthetischen Ganzen verflechten. Das Träumen stellt keine Wiederholung des Vergangenen dar, sondern einen Ordnungsprozess, der die Situationen in ihre Elemente zerlegt, um sie neu zusammenzufügen. Die Restrukturierung steht mit Freud im Dienste der Wunscherfüllung: Klérs Zurückweisungen finden zwar statt, sind jedoch nicht endgültig; die schlechte Laune wird auf einen früheren Zeitpunkt verlagert, wonach sie ihre zärtlichen Gefühle für Nikolaj zu erkennen gibt; anstelle des Schnees wählt der Traum Regen und heißen Tee. Die kurzfristige Abwesenheit des Ehemanns wird im Traum auf mehrere Monate ausgedehnt und seine Rolle für das Verhältnis zwischen den Figuren wird hier nicht durch Klérs Hinweis auf ihre Frauwerdung kommentiert. Die subtile Skizze eines Chinesen auf dem Teetablett weist ihm einen Platz im Unterbewusstsein des Träumenden zu, der ihn jedoch zugleich in eine maximale Ferne von der angestrebten Wunsch-situation rückt. In diesem Gedankenspiel mit vergangenen Ereignissen werden Störfaktoren nicht einfach aus der Situation entfernt, sondern so in das Gesamtkonzept integriert, dass die Wunscherfüllung möglichst ungetrübt möglich wird. Dasselbe gilt für störende Gedanken wie jene an die sexuellen Erfahrungen Klérs fernab von dem noch kindlichen Nikolaj, die in den Tagträumen auf das Hausmädchen übertragen werden. Mit ihren Stimmungsschwankungen und ihrem unberechenbaren Verhalten repräsentiert diese Frau außerdem noch weitere für den Protagonisten unverständliche Eigenschaften der Heldin.

An einer Stelle erklärt Nikolaj das hier zur Anwendung kommende Prinzip des aktiven Tagträumens.

Было в моих воспоминаниях всегда нечто невыразимо сладостное [...]. Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением. Моя власть в ней была неограниченна, я не подчинялся никому, ничьей воле; и долгими часами, лежа в саду, я создавал искусственные положения всех людей, участвовавших в моей жизни, и заставлял их делать то, что хотел, и эта постоянная забава моей фантазии постепенно входила в привычку. Потом сразу наступил такой период моей жизни, когда я потерял себя и перестал сам видеть себя в картинах, которые себе рисовал. (I/51f.)

Dieses Verfahren besteht in der erinnernden Wiederaufnahme der unterschiedlichsten Situationen seines bisherigen Lebens sowie in deren Modifikation. Das Neuerfinden der Vergangenheit aus gedanklichen Bildern kann in Gazdanovs erstem Roman anhand von Klërs Pariser Zimmer illustriert werden, das im Gegensatz zu den erinnerten Orten ein ausschließlich dem Traum zuzuordnender Handlungsort bleibt. Die in Gazdanovs mittlerer Schaffensperiode häufigeren fantastischen Elemente scheinen auf ähnliche Weise zu entstehen. Ihren Ausgangspunkt finden sie meist in der Kunst, wobei die Übergänge zu anderen Realitäten häufig durch Sinnes-täuschungen an der Grenze zu psychischer Krankheit motiviert sind.

Die emotionalen Brennpunkte werden in Gazdanovs Texten als Zentrum assoziativer Netzwerke erkennbar. Insbesondere die Restrukturierungsprozesse von erinnerten Schlüsselsituationen zu deren Wiederholung in Traum und Fantasie verdeutlichen dies, da es sich um Wiedergutmachungsprozesse handelt, in denen der Versuch unternommen wird, unangenehme Erfahrungen zu bewältigen. Angst-, Scham- und Schuldgefühle prägen dabei die jeweilige Ausgangssituation, während als Endsituation eine Verwirklichung in der Liebe angestrebt wird. Dass sich diese emotionalen Brennpunkte jeweils über mehrere situative Parallelen erschließen, zeigt, dass sie auf einer ontologisch höheren Ebene angesiedelt sind als die erzählten Ereignisse.

Auf ähnlichen Brennpunkten der Gefühle beruhen auch Gazdanovs Erzählungen, wo etwa in *Tovarišč Brak* (1928) der Tod der Titelheldin dem Text ein emotionales Zentrum verleiht. Auch im Allgemeinen ist der Tod in dieser Funktion von besonderer Bedeutung, da er ein Ende oder einen Übertritt vorsieht, vor dem die Ereignisse neu strukturiert werden können. Dies gilt insbesondere für Gazdanovs mittlere Schaffensperiode, wo etwa in *Gavajskie gitary* (1930) und *Vozvraščenie Buddy* (1949) der Tod der Schwester bzw. jener des Protagonisten selbst die Schnittstelle zum Übertritt in eine neu strukturierte Fantasiewelt bilden; die an *Večer u Klër* exemplarisch beschriebenen Restrukturierungsprozesse zeichnen sich auch hier ab. Bereits dieser erste Roman enthält mit dem Tod des Vaters ebenfalls ein solches Zentrum der Gefühle, das in Nikolajs Fieberträumen analoge Verfahren in Gang setzt.

Verlustererlebnisse durch den Tod Nahestehender bilden sich in Gazdanovs Poetik sukzessive als emotionale Brennpunkte heraus; der Rahmenhandlung von *Istorija odnogo putešestvija* (1934) ist ein solcher mit dem Tod des Künstlers Aleksandr Aleksandrovič eingeschrieben.

„Мой дорогой друг, – писала Андрэ, – Александра больше нет. Он умер вчера от кровоизлияния в легких, и я не могу вам сказать, какая это безмерная потеря...“
Александр Александрович! Володя повторял эти слова, не будучи в состоянии что-либо другое сказать или подумать, – потому что не оставалось ничего, ни мыслей, ни воспоминаний, только слезы и задыхающееся сожаление об этом последнем путешествии, сквозь которое сейчас проходил поезд, гремя и исчезая навсегда в стремительно несущейся тьме. (I/290)

Teil einer übergeordneten Handlungsebene sind auch die Selbstmorde der Protagonisten in *Nočnye dorogi* (1939) und *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), woraus die

Funktion dieser emotionalen Brennpunkte hervorgeht, die nämlich die Linearität des Lebens erschüttern und so zum Ursprung einer prismatisch gestreuten Handlung werden, in der unterschiedliche potenzielle Lebensentwürfe nebeneinander stehen.

Als tragische Einschnitte mit einem oft durch physischen Schmerz ausgedrückten Trauerempfinden (vgl. Kap. V.2.3) schützen diese emotionalen Brennpunkte die Protagonisten vor dem Gefühlsverlust in der Isolation. Gerade in den drei zuletzt genannten Romanen gehen damit existenzialistisch geprägte Depressionszustände der Hauptfigur einher, denn das emotionale Empfinden wird durch die Schmerzerfahrung zwar angeregt, jedoch in einer destruktiven Form, die auf das tragische Ereignis fokussiert ist und insgesamt den Rückzug des Protagonisten bewirkt. Womöglich ist dies der Grund dafür, dass Gazdanov in den folgenden Romanen das Hauptgewicht wieder auf die Liebe verlagert. Dieselbe Ausgangssituation einer depressiven Grundstimmung bildet in *Piligrimy* (1953) und *Probuždenie* (1965) das Material für analytische Restrukturierungsprozesse. Den emotionalen Fokus bilden in beiden Texten destruktive Liebesbeziehungen in der Vergangenheit der Figuren sowie im zweiten Roman zusätzlich ein Kriegstrauma und eine auffällig starke Mutterbindung. Gelöst werden diese tiefenpsychologischen Dilemmata durch selbstanalytische Bewusstwerdung. Ihre Bewältigung erfolgt metaphorisch, indem mittels allegorischer Figurensysteme alle im Ausgangskontext relevanten Gefühle isoliert werden, was es dem jeweiligen Protagonisten ermöglicht, sich von destruktiven Komponenten zu lösen und eine harmonische Beziehung mit der weiblichen Hauptfigur einzugehen. (vgl. Kap. VI.1.4)

Bereits am Beginn der Bekanntschaft mit seiner zukünftigen Patientin wird in *Probuždenie* erwähnt, dass diese unbekannte weibliche Figur P'ers Gedanken an Dinge in Gang setzt, die ihn selbst schon lange beschäftigen. Sein Interesse für Mari und ihre unzugängliche Vergangenheit hängt folglich mit dem Wunsch zusammen, Klarheit über seine eigene Vergangenheit zu erlangen.

Она подняла на него свои светлые, пустые глаза, и он понял, что она слышала звук его голоса. – Я знаю, – сказал он, разговаривая так, как если бы он обращался к совершенно нормальному существу, – что смысл моих слов до вас не может дойти, но это не так важно. Она смотрела прямо на него, [...] это был совершенно пустой и мертвый взгляд. – До свидания, Мари [...]. И только тогда, когда он углубился в лес, он несколько пришел в себя и начал опять напряженно думать о том, что все эти дни не давало ему покоя. Это были бесплодные попытки представить себе, кто была Мари и что с ней могло случиться. (IV/37)

P'ers Beziehung zu Mari stützt seinen Versuch der Sinnfindung; damit verbunden ist indirekt auch der Wunsch, mehr über seine verstorbene Mutter zu erfahren. Dass P'er der Fremden deren früheres Bett zuweist, legt bereits die Assoziation zwischen den beiden Frauen nahe, die in späteren Situationen noch deutlicher wird. Als P'ers Blick auf die schlafende Mari fällt, erinnert er sich an seine Fürsorge für die früher in diesem Bett ruhende Mutter. Ebenso unvermittelt wandern seine Gedanken weiter

zu ihrem Grabstein, zu ihrem unter der Erde ruhenden toten Körper sowie insbesondere zu seiner Liebe für sie und zu seinen unerfüllten Wünschen.

На следующее утро, когда Пьер вошел в комнату Мари, она еще спала. [...] В эту комнату, подходя к этой же кровати, в те дни, когда ему удавалось встать раньше матери, он приносил ей утром кофе. Он помнил ее еще наполовину сонный голос: – Спасибо, Пьеро, мой маленький. Я опять проспала, а ты меня балуешь... ‚Здесь покоится Мартина Форэ...‘ За последние месяцы он реже бывал на кладбище: [...] весь этот призрачный мир разложившихся мускулов, исчезнувших чувств, обманутого ожидания, желаний, которые не успели быть удовлетворены, [...] неосуществившейся любви, житейской усталости. (IV/51f.)

Rückblickend wird deutlich, dass Mari in ihrem lethargischen Zustand umgekehrt stark an P'ers Mutter während deren letzter Lebensjahre erinnert, die sie still in sich gekehrt verbrachte, ohne das geringste Interesse für den Krieg oder andere wichtige Ereignisse.

Она жила теперь все время в состоянии блаженного спокойствия, которого раньше не знала. Когда вся работа по дому была кончена, она садилась в кресло [...] и целыми часами сидела неподвижно, засыпая иногда на несколько минут и просыпаясь, чтобы вновь вернуться в этот теплый мир наконец обретенного счастья. Пьер был аккуратен, как всегда, уходил утром, возвращался к обеду, шел опять на службу и приходил к ужину. [...] Он рассказывал ей о том, как идет война [...]. Он говорил ей обо всем этом, пока не замечал, что это ее не очень интересует. (IV/20f.)

An derselben Stelle zeigt sich, dass P'ers Interesse sowohl an Maris Krankheit als auch an der in ihr Inneres zurückgezogenen Mutter primär seinem Bedürfnis geschuldet ist, sich selbst zu verstehen. Er lebt, wie für Gazdanovs Protagonisten typisch, in solipsistischer Zurückgezogenheit und hängt seinen Gedanken nach. Als warme innere Welt des Glücks wird diese Haltung im Blick auf seine traumatisierte Mutter beschrieben, die ihn mit beiden von ihm in Obhut genommenen weiblichen Figuren verbindet. Im Rahmen dieser Träumereien verspürt P'er den Wunsch, Arzt zu werden, um sich in der Fürsorge für Hilfsbedürftige zu verwirklichen.

В противоположность большинству людей, он погружался в раздумье [...]. Он сидел тогда перед столом и думал, что если бы у него была возможность выбрать любую профессию [...], которое ему казалось наиболее достойным, он стал бы врачом. (IV/23)

Dieser mit Maris Aufnahme erfüllte Wunsch ist als ein emotionaler Brennpunkt auszumachen, denn das Bedürfnis nach psychoanalytischer Hinwendung zu einer Nahestehenden erscheint als innere Struktur, die der Fantasie einen Anknüpfungspunkt bietet. Ob es sich bei den Ereignissen um Mari textimmanent um eine reale Bekanntschaft und Beziehung handelt oder um eine imaginierte, bleibt ungewiss. Es ist auch nicht unbedingt notwendig, dies zu entscheiden, da die beschriebene

Entwicklung der Selbstfindung eine innere ist, für die P'er mit Mari nur das dafür notwendige Gegenüber der dialogischen Interaktion erhält.

Die Erwähnung von P'ers Traum, Arzt zu werden, folgt auf eine sehr markante Episode über sein bisheriges Liebesleben, die eine tiefenpsychologische Dimension dieses emotionalen Brennpunkts eröffnet. Dieser wird nämlich von der Zuneigung zu einer jungen Frau genährt, die sich von allen anderen abhebt. Der Held nimmt jedoch von einer Liaison Abstand, weil ihn ihre Namensgleichheit mit seiner Mutter irritiert.

У него было несколько коротких романов [...]. Он встретил некоторое время спустя еще одну девушку, которая ему особенно понравилась – у нее было кругловатое спокойное лицо, покорные глаза, очень точные движения и грудной голос. Но когда он узнал, что ее зовут Мартиной, так же, как звали его мать, он пришел в необыкновенное замешательство, несвязно извинился и перестал с ней встречаться; она не могла понять причины его необъяснимого поведения. (IV/23)

Im emotionalen Brennpunkt der Gesamthandlung verbinden sich sichtlich mehrere heterogene Antriebe, denn P'ers Sehnsucht richtet sich auf eine Frauenfigur, in der Mutter und Geliebte nicht nur namensgleich, sondern ident werden. Mari erscheint als Überblendung dieser beiden weiblichen Idealfiguren. Sie teilt den von der Mutter abgeleiteten häufigen Rückzug in ihr Inneres außerdem mit dem Protagonisten selbst. Darüber hinaus leiden nicht nur Mari und die Mutter an einem Trauma, sondern angesichts seiner Kriegserfahrungen auch P'er selbst. Bezeichnenderweise werden diese Kriegshintergründe bereits auf der kurz nach dem Tod der Mutter angetretenen Fahrt zu Fransua thematisiert, wo der Protagonist Mari kennenlernt. Diese Zugfahrt bildet den für Gazdanovs Poetik typischen explizit erzählten Chronotopos des Textes, der anhand der Metonymie zwischen den Frauen eine nicht nur räumliche Gerichtetheit erhält.

Поезд опять остановился и снова двинулся. [...] Пьер смотрел в окно, но то, что возникло перед его глазами, было не похоже на эту глиняную стену. Он отчетливо вспомнил другие, осенние пейзажи, сначала Нормандию, куда его повезли, когда он был мобилизован в начале войны и где формировалась его часть, потом бельгийскую границу, бесконечные окопы, которые рыл саперный батальон, где он служил, письма от матери – дорогой мой Пьеро, у меня все по-прежнему... я все думаю о тебе... бедная Франция... мне кажется, что ты, мой дорогой мальчик, меньше всего заслужил то, что происходит сейчас... [...] Дорогой мой Пьеро... в моей жизни было мало счастья, но тем, которое было, я обязана тебе... (IV/18f.)

Die Liebe zur Mutter, zur gleichnamigen Geliebten sowie zu jener hilfsbedürftigen Fremden gehen undifferenziert ineinander über und es scheint in diesen Beziehungen nicht in erster Linie um die personenspezifische Bindung des Helden zu gehen, sondern um die Erweckung eines intensiven Gefühls, das ihm die Überwindung seines depressiven Zustands ermöglicht. In der Patientin Mari fließen die

emotionalen Erschütterungen des Helden aufgrund des Krieges, des Verlusts seiner Geliebten und des Todes seiner Mutter zusammen. Die Beschäftigung mit ihr bietet ihm das Material seiner Identitätssuche, im Rahmen derer er die mit diesen Verletzungen verbundenen Gefühle in sein Selbstkonzept integriert, um danach, anhand der Liebesbeziehung zur Genesenen, neue, positive Emotionen zu entwickeln.

Dass emotionale Brennpunkte den grundlegenden Ausgangspunkt eines literarischen Werks ausmachen, erklärt in *Évelina i ee druz'ja* (1968) die Figur des Schriftstellers ihrem Schützling.

Роман – это движение чувств, говоря в самых общих выражениях. А здесь его нет. Есть только одна мысль, не очень новая, как ты знаешь, и лишенная эмоциональной окраски, без которой роман может показаться неубедительным. [...] Сюжет найти сравнительно нетрудно [...]. Трудно из этого сделать настоящую книгу. (IV/335)

Die Definition des Romans als ‚Bewegung der Gefühle‘ verdeutlicht, dass der emotionale Brennpunkt zunächst in einem unverständlichen Gefühlschaos verortet ist, das es durch die Isolation von Gefühlen und emotional behafteten Handlungsdetails zu ordnen gilt. Die Strukturierungsprozesse führen so zu einer Endsituation mit denselben Bestandteilen, die aufgrund ihrer neuen Geordnetheit eine Entwicklung vor Augen führen, die zwar durch Prozesse der Außenwelt dargestellt ist, jedoch in erster Linie für eine emotionale Veränderung steht. Die emotionalen Brennpunkte erklären sämtliche Parallelen, die bei Gazdanov in Handlung, Figurenkonstellation und räumlichen Details vorliegen. Obgleich diese als Häufung phänomenologischer Zufälle präsentiert werden, zeugt ihre Zuordenbarkeit zu einem solchen Zentrum davon, dass nicht das Subjekt in einer Außenwelt verortet wird, sondern dass umgekehrt die Verortung einer emotional konstanten Außenwelterfahrung im Subjekt versucht wird. Im gedanklichen Wiedererleben der Situation, die dieses Gefühl auslöst, entsteht ein Weltbild, in dem sich das Subjekt gleichsam selbst vervielfacht.

Der emotionale Brennpunkt ist ein chronotopisches Moment innerer Gerichtetheit, das gleich dem Lacan'schen Begehren die Handlung motiviert. Im Wiedererleben wird das Gefühlschaos zu entwirren versucht und die Projektionen ermöglichen eine Restrukturierung der situativen Variablen im Sinne einer Selbstfindung der Figur. Aufgrund dieser Grundkonstellation geschieht die Selbstverwirklichung freilich nur hypothetisch im vierdimensionalen Raum potenzieller Möglichkeiten. Gazdanovs Gesamtwerk zeigt, dass diese Restrukturierung stets der Verwirklichung in der Liebe und der Überwindung depressiver Zustände existenzialistischer Sinnlosigkeit gilt. In der mittleren Schaffensperiode werden Traumata zum emotionalen Zentrum der Texte und ziehen als logische Konsequenz den Wunsch nach Selbstauslöschung nach sich. Das Spätwerk steht schließlich im Lichte therapeutischer Lösungsansätze. Indem die Protagonisten sich einer zunächst aussichtslos erscheinenden Gefühlslage zuwenden, zu der sie durch allegorische Projektionen dennoch Distanz wahren, schaffen sie es, zu persönlicher und künstlerischer Selbstverwirklichung zu gelangen.

2.2 Vierdimensionaler Raum, Bachtin'sche Welterschaffung und Leibniz'sche Idealordnung

Die Vervielfältigung von Situationen und Ereignissen in den Projektionen der nach außen transponierten Innenwelt stellt die Grundlage für eine inhomogene Außenwelt dar, in der mehrere parallele Welten konkurrieren. In dieser Unentscheidbarkeit zwischen verschiedenen Varianten liegen auch die für Gazdanovs Texte typischen Paradoxa verankert. Die parallelen Welten scheinen, wie in Doležels Konzept möglicher Welten, um die unterschiedlichen Figuren herum konstruiert. Angesichts der Figurenkonstellationen, in denen schizophrene oder allegorische Instanzen strukturbildend sind, verweisen diese Welten in unterschiedlicher Form auf den jeweiligen Protagonisten zurück und sind über diesen lose miteinander verbunden.

Solche Schnittstellen zwischen konkurrierenden Welten wurden bereits im Kapitel über Wahrnehmungstäuschungen behandelt sowie im Kontext von Synästhesie und Psychosen. Der häufig verwendete Ausdruck der ‚Welterschaffung‘ (*postroenie mira*) verbindet dabei den Gazdanov'schen Fabulierer etwa in *Probuždenie* (1965) mit dem Psychotiker sowie, insbesondere in *Évelina i ee druž'ja* (1968), mit dem Künstler. Bereits der Protagonist in *Tret'ja žizn'* (1932) vereint diese drei Komponenten und er beschreibt seine von Synästhesie und Sinnestäuschungen geprägte Weltwahrnehmung als von einem beständigen Schleier seiner eigenen Vorstellung umgeben.

Каждое впечатление, прежде чем дойти до меня, несколько раз менялось, проходя сквозь голод – или боль, или раздражение, или запах, – и появлялось перед моим сознанием не таким, каким было вначале: оно стояло передо мной обманчивое и ошибочное, переодетое моим воображением, преобразенное в тот вид, который я любил, принявшее ту окраску, которая мне нравилась больше всего, и наполненное тем смыслом и теми звуками, которые были мне дороже и ближе всякого иного смысла и всяких иных звуков. Так было всегда; и никакой мир, созданный самой могучей фантазией, не был в состоянии изменить это. (II/370)

Die unscharfen Konturen dieser von der Wahrnehmung abhängigen Welt bilden den Ausgangspunkt für ein System konkurrierender Parallelwelten, die einen vierdimensionalen Raum der Möglichkeiten bilden. Priorität erhält bei Gazdanov letztendlich jene Variante, die dem jeweiligen Protagonisten am besten gefällt; dies erklärt das regelmäßige Auftreten von Idealfiguren, die zumindest gedanklich ‚realisiert‘ werden. Dementsprechend steht das Weltbild der Texte in untrennbarem Zusammenhang mit den Traumzuständen des Fabulierers.

Zusätzlich zu diesem teilweise bewusst erlebten Modus der Welterschaffung in der Fantasie und der Unsicherheit über die variabel erscheinende tatsächliche Außenwelt fördert die dissoziierte Selbstwahrnehmung im Kontext der Schizophrenie eine metaphysische Basis für Parallelwelten.

Когда я вспоминал потом эту ночь, и улицу, и дождь, я знал, что в то время я видел себя со стороны и даже скорее издали, чем вблизи, – как видят изображение

на экране или другого человека. Я видел свою фигуру – с поднятым воротником плаща, с мокрым от дождя лицом, – появляющуюся на этой улице. Руки мои были в карманах, голова была несколько наклонена вниз; я медленно проходил по улице, почти исчезая в темных пространствах, где только угадывалось мерное движение идущего человека, и вновь появляясь в зеленовато-белом, влажном свете фонарей. Вокруг не было никого; и я тревожно следил за этой длительной разлукой с собой [...]. (II/370)

In diesem Weltbild erscheint das Subjekt wie eine fremde Person, die mitunter sogar einem anderen Medium – wie hier einer Leinwand – anzugehören scheint. Die Außensicht auf das Selbst zeigt einen sich durch die Straße bewegenden Körper und erlaubt einen aus der Innensicht perspektivisch unmöglichen Blick auf das nasse Gesicht des Selbst.

Eine weitere Erklärung für Parallelwelten als Weltbild von Gazdanovs Texten liefert die Erzählung *Chana* (1938), in der das Erinnern als jener Modus auszumachen ist, der die Zeitlichkeit auflöst. Mit der Idealfigur Chana als einzigem relevanten Bezugspunkt des Protagonisten verschwimmen gegenwärtige Umstände zu einer unbeachteten Masse, während die ‚verschwundenen Welten‘ der Vergangenheit seine Fantasie beleben.

[В]ечером, когда я возвращался к себе, я чувствовал, как надвигается глубокая старость, необычайное душевное утомление, перегруженное сожалением, воспоминаниями о нескольких исчезнувших мирах, о нескольких давно оконченных циклах существования. Мне начинало казаться, что я живу бесконечно давно, знаю все, что меня суждено было знать, и во всем, что представляется моему вниманию, нахожу нечто, что мне уже известно. Это были не только воспоминания: я видел судьбу людей, окружавших меня – через двадцать или тридцать лет, видел их постаревшие, почти неузнаваемые лица, их старческие, неуверенные движения, слышал их ослабевшие, потускневшие голоса. (II/548f.)

Der Eindruck eines bereits lange andauernden Lebens lässt die Bekannten der Vergangenheit in einer Form weiterbestehen, in der ihre einstige Gestalt und ihr gealtertes Äquivalent zugleich überblickt werden. Das Erinnern erzeugt einen vierdimensionalen Raum, in dem zeitliche Distanzen überbrückt werden können, da alle Ereignisse bereits bekannt sind. In dieser der Zeit enthobenen Anschauungsform wird Veränderliches parallel gesetzt, sodass gleichsam mehrere Welten nebeneinanderstehen, zwischen denen das Subjekt durch gezielte Lenkung seiner Gedanken frei wählen kann.

Synchrone Zeitabschnitte, die in den Gedanken des Helden in ihrer einstigen Form weiterleben, werden bereits in *Večer u Klér* (1929) beschrieben.

Было в моих воспоминаниях всегда нечто невыразимо сладостное: я точно не видел и не знал всего, что со мной случилось после того момента, который я воскрешал: и я оказывался попеременно то кадетом, то школьником, то солдатом – и только им; все остальное переставало существовать. Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением. (I/51f.)

Von ‚Welten‘ im psychologischen Sinne ist auch in *Probuždenie* die Rede, wo damit die komplementären Realitäten von Bewusstsein und Lethargie bezeichnet werden, wobei sich die Traumapatientin Mari zunächst in Letzterer befindet.

На неподвижном ее лице было выражение далекого сонного спокойствия [...]: не лучше ли было бы оставить ее [...] в этом, почти блаженном, быть может, состоянии, вместо того чтобы пытаться вернуть ее в тот жестокий и хаотический мир, который называется действительностью? (IV/51)

Doch auch für P'er selbst, dessen Psyche eigentlich im Zentrum steht, gilt dieses ontologische System psychologischer ‚Welten‘. Gerade während er Mari betrachtet, werden die parallelen Realitäten deutlich, zwischen denen er sich bewegt. Seine gegenwärtige Lage neben der im Bett seiner Mutter schlafenden Kranken erinnert nämlich an jene vergangene Welt, in der er ebendort seine Mutter pflegte.

Zusätzlich liegen die Metawelten vor, in welchen der Protagonist mit Fransua seine psychische Krankheit analysiert und dieser mit dem befreundeten Spezialisten über P'ers Schizophrenie spricht. Alle diese Realitäten verlaufen parallel zueinander, was nur durch ein beständiges Ineinandergreifen unterschiedlicher Erinnerungen, Fantasien und analytischer Reflexionen möglich ist. Dass der Roman mit einer harmonischen Liebesbeziehung der Protagonisten endet, bedeutet das Überhandnehmen der Fantasiewelt, da zugleich deutlich wird, dass Anna nur in P'ers schizophrener Weltsicht existiert.

Nicht in allen Texten Gazdanovs verbleiben die Protagonisten am Ende in einer solchen optimalen Variante als endgültiger Realität. So schließt etwa die Erzählung *Chana*, die in ihrem Verlauf zwischen Einsamkeit in der Emigration, erinnerter Kindheit und der Fantasie einer glücklich weitergeführten Beziehung schwankt, mit der Erkenntnis von Chanas Unerreichbarkeit. Ähnlich ernüchternd enden *Šram* (1949) und *Sud'ba Salomei* (1959) mit dem Verlust einer Illusion über die jeweils wiedergefundene Idealfigur. Diese beiden Fälle zeigen darüber hinaus, dass mit dem Scheitern der Fantasie einer Wiederbegegnung auch die idealisierte Erinnerung relativiert wird. Hauptfiguren, die desillusioniert ihre Krankheit begreifen, prägen hauptsächlich Gazdanovs mittlere Schaffensperiode, wo mit etwas anderer Systematik auch die Wahnvorstellungen um den gefährlichen ‚Akrobaten‘ vorliegen und zu ähnlichen Krisen mit meist noch dramatischeren Folgen führen. Die Poetik der späten Texte zeugt dagegen von einer verstärkten Lösungsorientiertheit, die so weit geht, dass, wie anhand von *Probuždenie* beschrieben, die Realität zugunsten des persönlichen Glücks dauerhaft verleugnet wird.

– Я думаю, что теперь, после того что он сделал, Пьер, может быть, наконец найдет себя. (IV/111)

Die hier eingeführte Interpretation der psychotischen Realität als Wahrnehmungsform mit Kunstcharakter wird in *Evelina i ee druž'ja* konsequent realisiert – die Vollendung des Romans, die ideale Verwirklichung der Titelheldin, die Selbstfindung des Protagonisten und die glückliche Vereinigung dieser Figuren werden so möglich.

Gerade dieser letzte Roman verarbeitet parallele Realitäten in systematischer Form und lässt die Hauptfigur durch allegorische Auslagerungen schrittweise die wichtigsten emotionalen Hindernisse überwinden, die ihrer Identitätsfindung im Weg stehen – Autismus, Unsicherheit und ein realitätsfremdes Idealisierungsbestreben. (vgl. Kap. VI.4.1) Dabei verbinden sich unterschiedliche zuvor erprobte Verfahren. Wie in *Istorija odnogo putešestvija* (1934) konstruiert Gazdanov einen vierdimensionalen Raum, in dem unterschiedliche Repräsentationen der Hauptfigur gleichzeitig vorliegen und jeweils eine eigene Welt bedingen. Wie in *Polet* (1939) bestehen fließende Übergänge zwischen Figuren, die auch die Titelheldin in unterschiedlichen Stadien zeigen, wenn man Èvelinas Ursprung in der unglücklichen Bekanntschaft des Protagonisten mit Sabina bedenkt; im Kontext der Kunst wird wie in *Probuždenie* aus diesem Angebot an Fantasiewelten am Ende die beste ausgewählt und realisiert.

Gazdanovs Texte erinnern häufig an Realitätssysteme, in denen komplementäre Möglichkeiten nebeneinanderstehen, wie sie im Kontext quantenphysikalischer Operationen scheinbar vorliegen und darüber hinaus der prästabilierten Harmonie in der Leibniz'schen Philosophie entsprechen. Bereits in den frühen Werken konstruiert der Autor Weltsysteme aus symmetrisch angeordneten Fragmenten. In der Erzählung *Povest' o trech neudačach* (1927) werden, in Anlehnung an Lev Tolstojs *Tri smerti* (1859), anhand dieser ‚Unglücksfälle‘ voneinander unabhängige Schicksale erzählt; lediglich die Analogie des Todes setzt diese Episoden zueinander in Bezug.

Мой пес умер потому, что не понял революции. Володя Чех был убит в бою, – может быть, потому, что эта же самая судьба не любит одноглазых, слишком напоминающих ей о ее собственной слепоте. Преступление, жертвой которого стала мадам Шуцман, было, несомненно, совершено художником, я не решусь утверждать, что ее неоригинальность и обыкновенность послужили поводом для убийства, но это предположение нисколько не менее вероятно, чем другие. Наконец, Илья Васильевич Аристархов кончил так грустно потому, что был сам по себе несвоевременен и несовременен, – был результатом ошибки в вычислении лет. Революция, строгий цензор и скверный математик, подчеркнула эту ошибку [...]. (I/500)

Obleich im Titel nur von drei ‚Unglücksfällen‘ die Rede ist, enthält diese Erzählung vier Tode, was als Anzeichen dafür gelesen werden kann, dass Gazdanov Idealordnungen konstruiert, diese jedoch zugleich unterminiert, um so ein Spannungsverhältnis zwischen systematischer Ordnung und ihrer Zerstörung zu schaffen. Zentral ist außerdem die unterschiedliche Bewertung der vier Tode, wobei jener des geliebten Hundes am meisten schmerzt. Betrauert wird auch jener des verrückten Künstlers, während der Tod der geizigen Madame Šucman keinen Verlust darzustellen scheint, ebensowenig wie jener von Volodja Čech, dem Rivalen des Protagonisten. Das Ereignis des Todes bedeutet jeweils die Abgeschlossenheit einer Welt, sodass es gleichsam vier Welten sind, denen der Held hier gegenübertritt und die er zur Bewertung unterschiedlicher Lebenskonzepte heranzieht. Ähnliche Kompositionen finden sich in zahlreichen weiteren Texten. In *Nočnye dorogi* (1939)

betrifft eine solche Äquivalenz drei Prostituierte; deren unterschiedliche Lebensführung sowie die ihr zugrunde liegenden Gefühlsspektren werden so in einem präzise abgesteckten Rahmen kontrastiert. Obgleich es sich um subjektexterne Instanzen handelt, bilden diese drei Frauenfiguren zugleich den inneren Anschauungsrahmen des in sich gekehrten Protagonisten und seiner Auseinandersetzung mit Gefühlen und Werten.

Die Symmetrien in Gazdanovs Figurenkonstellationen legen das Konstruktionsprinzip der Texte offen, in denen der Autor isolierte Textbausteine kombiniert, die als Äquivalente gekennzeichnet sind und der gegenseitigen Kontrastierung dienen. Konzeptuell entspricht dies der von Lotman im Kontext der Lyrik beschriebenen Funktionsweise von Parallelismen. (vgl. Lotman 1996: 95) Ein solches Verfahren bleibt in Gazdanovs Texten nicht auf Kapiteleinteilungen und Figurenkonstellationen beschränkt.

Auffällig sind solche Äquivalenzen in arbiträren Systemen der unbelebten Außenwelt etwa in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947), wo sich die Systematik äußerlich ähnlicher Figuren fortsetzt, die Gefühle und Handlungsprinzipien repräsentieren. (vgl. Kap. IV.2.3) Diese Äquivalenzen in der Außenwelt betreffen etwa die Konfrontationen in Paris und in der Steppe¹⁷³, wo mehrere Raumkategorien systematische Übereinstimmungen aufweisen; diese Analogien umfassen Temperatur, Farbkonstellation sowie die Bewegungs- und Blickrichtung aller Beteiligten. Beide Attacken finden bei brütender Hitze statt, wobei sich der Angreifer jeweils von der Seite nähert und den ersten Schuss abfeuert, wonach der Protagonist ihn in Notwehr tötet. Für die visuelle Raumkonstellation ist relevant, dass der Fremde in der Steppe einen Schimmel reitet, den der Held nach dem Verlust seines Rappen in dieser Konfrontation übernimmt. Als der Protagonist in der zweiten Szene Elena Nikolaevna mit einer schwarzen Pistole vor Aleksandr Vol'f rettet, trägt sie ein weißes Kleid; die Farbgebung unterstreicht die Parallelität der Ereignisse, denn nach dem Schusswechsel wird die weibliche Figur, Vol'fs frühere Geliebte, zur Partnerin des Protagonisten, womit eine Analogie zu dem weißen Pferd in der Steppe entsteht.

Im Kontext der Traumaerfahrung bilden diese Konstanten den Referenzrahmen des psychotischen Realitätsverlusts, eines Erinnerns, das wie eine Wiederholung der Tat erlebt wird. Die starke Identifikation zwischen Opfer und Täter nimmt die analoge Raumsituation zum Ausgangspunkt, um anhand eines Wechsels der Perspektive deren Gleichsetzung anzudeuten. Durch die Loslösung von der zeitlichen Dimension ergeben sich auf Basis der räumlichen Äquivalenz zwischen den Situationen gleichsam zwei Parallelwelten im Leibniz'schen Sinne, anhand derer die Tatbestände um den Angreifer und die Frage der Schuld ausgelotet werden.

Gazdanovs Texte generieren Systeme von Parallelwelten nicht nur auf Basis lokaler Konstanten, sondern insbesondere anhand von Synästhesie. In diesen Fällen zeigen sich die parallelen Welten weniger als Kollaps der Chronologie im Wiedererleben gleichartiger Situationen, denn als situationsgebundene Äquivalenzen

173 Dazu ausführlich siehe: Jandl 2014.

zwischen arbiträren Sinneseindrücken. Besonders in *Večer u Klèr, Prizrak Aleksandra Vol'fa* oder *Vozvraščenie Buddy* (1949) geschieht dies durch eine Systematik von situativ scheinbar zufälliger Hintergrundmusik, die das Empfinden des jeweiligen Protagonisten illustriert. (vgl. Kap. V.1.2 und VI.2.1) Ähnliches gilt für Geschmäcke und Gerüche, die entweder die aktuelle Gefühlssituation der Hauptfigur verdeutlichen oder im Wiedererkennen auf Erlebnisse aus der Vergangenheit verweisen. (vgl. Kap. V.1.3 und V.1.4)

Eine weitere Form der Konstruktion von Parallelwelten stützt sich auf Erinnern, Fabulieren und schriftliche Dokumente, die ontologisch heterogene Ebenen der Handlung entstehen lassen. In *Prizrak Aleksandra Vol'fa* gibt etwa Vol'fs literarische Erzählung *Priključenje v stepi* das bereits aus der Erinnerung des Protagonisten erzählte Ereignis aus der Perspektive des Opfers wieder. Die Zuordnung zu einem anderen Erzähler unterläuft, ebenso wie das von Edgar Allen Poe entlehnte Epigraph als weiteres Äquivalent, die Subjektzentriertheit der Handlung auf den erzählenden Protagonisten und erzeugt ein plurales Konstrukt paralleler Welten.

Это было очень хорошо написано, особенно замечательны были упругий и безошибочный ритм повествования и своеобразная манера видеть вещи не так, как их видят другие. Но ни ‚Я приду завтра‘, ни ‚Золотые рыбки‘ не могли, однако, возбудить во мне никакого личного интереса, кроме того, который был естественен для всякого читателя. [...] Но меня поразил третий рассказ: ‚Приключение в степи‘. Эпиграфом к нему стояла строка из Эдгара По: ‚Beneath me lay my corpse with the arrow in my temple‘. (III/9)

Auch die anderen Erzählungen in Vol'fs Buch bilden splitterhafte Äquivalente zu Episoden der Haupthandlung.

‚Я приду завтра‘ был иронический рассказ о неверной женщине, о неудачной ее лжи и о тех недоразумениях, которые за этим последовали. (III/9)

Diese erste Erzählung des Bandes bezieht sich auf Marinas Untreue gegenüber Voznesenskij sowie zugleich auf die Untreue Elena Nikolaevnas gegenüber Vol'f. Die beiden Episoden stellen auch an sich Äquivalente dar, zumal dasselbe Ereignis in unterschiedlichen Figurenkonstellationen konstruiert wird, wobei der Protagonist und die weibliche Figur im Rahmen des allegorischen Figurenkonzepts jeweils als Projektionen auszumachen sind. Die zweite Situation enthält noch eine weitere Spiegelung, denn Vol'f ist im Haus jener Bekannten, wo er Marina kennenlernt, zuvor der Liebhaber der Hausherrin und wird dieser damit seinerseits untreu. Als handlungsauslösendes Moment bietet der Partnerwechsel den Anlass für die zahlreichen Verwicklungen und Geheimnisse, die zum Mord bzw. Selbstmord am Ende des Romans führen.

Einem für Gazdanovs Texte typischen Verfahren folgend, charakterisieren in der zweiten Erzählung ausführlich geschilderte, jedoch nicht in das Bewusstsein der Figuren dringende Hintergrundvariablen deren Beziehung. Es handelt sich um verendende Goldfische und – wie in Tolstojs *Krejcerova Sonata* (1890) – um die das Gespräch begleitende Musik.

„Золотые рыбки“ – действие происходило в Нью-Йорке – это был, собственно говоря, диалог между мужчиной и женщиной и описание одной музыкальной мелодии; горничная забыла снять небольшой аквариум с центрального отопления, рыбки выскакивали из очень нагретой воды и бились на ковре, умирая, а участники диалога этого не замечали, так как она была занята игрой на рояле, а он – тем, что слушал ее игру. Интерес рассказа заключался во введении музыкальной мелодии как сентиментального и неопровержимого комментария и невольного участия в этом бьющихся на ковре золотых рыбок. (III/9)

Für die Konstellation dieser zweiten Erzählung liegen ebenfalls Äquivalente in der Romanhandlung vor, denn auch die folgenschwere Affäre zwischen Marina und Vol'f, wegen der die Heldin kurze Zeit später ihren Mann verlässt, wird von Klaviermusik begleitet.

В доме Вознесенского был рояль. Вольф пришел в гости к своему товарищу на следующий день в штатском костюме, выбритый и чистый, как всегда, они вместе обедали, потом он сел за рояль и стал аккомпанировать Марине, которая пела свои песни. Через некоторое время Вознесенский уехал на несколько дней к Офицерову; и когда он вернулся, то Марины не было. (III/24)

Eine zweite Projektion dieser Episode liegt in Elena Nikolaevnas Vergangenheit vor, da auch ihre Affäre mit ihrem späteren Partner Vol'f von intensiv erlebter Geigenmusik begleitet wird. Dies gilt sowohl für ihre erste Begegnung während eines Besuchs bei Freunden als auch für das erste Rendezvous in einem Restaurant. In beiden Szenen wird die Entsprechung von Umgebungsvariablen und Stimmungen hervorgehoben. Mit der ‚bedrückenden‘ Musik Skrjabins, die Vol'fs Sprechrhythmus und den Bewegungen des gemeinsamen Tanzes entspricht, wird eine ähnlich bedrohliche Atmosphäre aufgebaut wie zuvor in Vol'fs Erzählung. Die Geigenmusik im Restaurant erinnert schließlich an das Hufgeklapper von Pferden und stellt die Liaison bereits in das Zeichen des Kriegstraumas und der darin verankerten doppelten Bindung Elena Nikolaevnas an die Antagonisten.

Последним выступал высокий мужчина, который играл на рояле вещи Скрябина. На Елену Николаевну эта музыка произвела крайне тягостное впечатление, которое невольно связывалось с ее исполнителем. Когда, в середине вечера, он пригласил ее танцевать, ей нужно было сделать усилие над собой, чтобы не отказать ему. [...] То, что он говорил, было умно и верно и как-то всегда попадало в ритм музыки, под которую они танцевали. (III/82f.)

Играл оркестр венгерских цыган – с плачущими звуками скрипок, с неизменными и тягостно-облазнительными удлинениями мелодии, которые внезапно обрывались и вслед за которыми начинался быстрый ритм, похожий на звуковое изображение скачки лошадей по какой-то воображаемой и огромной равнине. (III/83)

Da die Narrateme bei Gazdanov oft stärker an Varianten einer Episode als an eine Abfolge von Ereignissen erinnern, lässt sich daraus ein heterogenes Weltbild ableiten, in dem unterschiedliche Komponenten miteinander konkurrieren. Die Konstruktion dieses Weltbildes schließt insbesondere die medialen Schichten seiner Texte ein, in denen Handlungsfragmente rhetorisch überformt gedoppelt werden, sodass sie in einer zweiten, perspektivisch veränderten Version vorliegen. Dies geschieht etwa, wie hier, in integrierten literarischen Werken oder in ähnlicher Form durch die Wiedergabe publizistischer Texte, die meist eine ironische oder äußerst pathetische Note aufweisen.

Die dabei stets intendierte Gleichsetzung unterschiedlicher Anschauungsformen, wie sie in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* zwischen den Erinnerungen des Protagonisten, literarischen Beschreibungen sowie den abweichenden Perspektiven von Gesprächspartnern vorliegt, und das daraus resultierende Gefüge von Parallelwelten lassen einen vierdimensionalen Raum entstehen. Dies hat entscheidende Auswirkungen auf die chronotopische Gerichtetheit von Gazdanovs Texten, deren Handlung sich häufig durch das Fehlen eines linearen Antriebs oder einer durch äußere Ereignisse herbeigeführten Entwicklung auszeichnet. Da die emotionalen Brennpunkte den Chronotopos dieser Texte begründen, kann dieser als Nach-innen-Wendung des Subjekts betrachtet werden, die die Protagonisten zum Zentrum ihrer selbst führt.

Die unterschiedlichen Blickwinkel auf die im Kontext von Schizophrenie und Autismus aus der Außenperspektive betrachteten Anteile des Selbst werden von den Protagonisten wie parallele Leben, d.h. wie parallele Welten, wahrgenommen.

Как три жизни, – подумал Володя. (I/205)

Dieser Gedanke Volodjas in *Istorija odnogo putešestvija* ist in eine Situation integriert, in der unterschiedliche Gedankenwelten zugleich bestehen. Während Artur Tomson, das Alter Ego des Protagonisten, Klavier spielt, liegt dieser neben seiner Idealfigur Aglaja Nikolaevna auf einem Sofa und blickt auf das Zimmer und auf Tomson. Die Musik schafft hier die Übergänge zwischen Arturs zunächst zögerlichem und später kraftvollem Spiel, zwischen bekannten und fremden Motiven. Was damit ausgedrückt wird, bleibt jedoch ungesagt, die Darstellung bleibt auf die äußerste Schicht, jene der Wahrnehmung von tiefer und leiser werdenden Klängen, reduziert.

Ogbleich es sich um eine längere Sequenz handelt, finden weder Ereignisse statt noch werden in der Reflexion neue Erkenntnisse generiert. Es handelt sich lediglich um Wahrnehmungen, die hier wie Traumgesichter ineinander übergehen. Diese Statik sowie das Fehlen von Interaktion zwischen den Figuren deuten darauf hin, dass es sich bei allen drei ‚Welten‘ um Illusionen handelt.

Артур [...] подошел к пианино, сел на бережно придвинутый стул и начал играть. Володю поразила вначале печальная неуверенность его музыки; было удивительно видеть, что из-под пальцев его сильных рук выходили такие неуверенные звуки. [...] Аглая Николаевна села на диван и показала Володе место рядом с собой, – он просто лег, подперев голову рукой и глядя на черное

платье Аглаи Николаевны, из-за которого беспорядочно и случайно были видны стены, часы, двери и широкая фигура Томсона, сидевшего, как громадная, доисторическая птица, над белой полосой клавиатуры, пересеченной черными линиями. Володя прислушался к музыке и понял, почему в первую минуту она показалась ему странной. Артур начал со старинной серенады, которую Володя знал наизусть, но название которой вдруг забыл. Знакомый ее мотив прозвучал за ним, и потом вслед за ним, хрупко и звонко, точно ломающееся стеклянное облако, прозвучала иная мелодия, сквозь которую изредка проступал мотив все той же серенады; и за этими двойными звуками росла и изменялась еще одна, третья мелодия, почти невнятная и не похожая ни на какую другую музыку. Как три жизни, – подумал Володя. Перед его глазами были плечи и затылок Аглаи Николаевны – может быть, это – самое главное? Артур все играл, музыка все точно силилась сказать нечто невыразимое и чудесное, и в ту секунду, когда ее звуки уже были готовы, казалось, прозрачно воплотиться в то, чего нельзя ни забыть, ни увидеть, вдруг все становилось глуше и тише, точно под этой плещущей страной опускалась едва не опоздавшая ночь, и опять, издалека, начиналось то музыкальное путешествие, ощупью, по невнятным и смутным звукам, за живыми и колеблющимися стенами этих двух предварительных мелодий; и тогда первая из них звучала гулко и твердо, как музыкальное изображение средневекового, заснувшего города – со стенами, бойницами, чугунными жерлами тяжелых пушек и белой и хрупкой луной, возникающей над этим видением. (I/204f.)

Das parallele Vorliegen unterschiedlicher Welten ist durch konkurrierende visuelle Wahrnehmungen gekennzeichnet, wenn etwa von einem Verschwimmen der Szenerie und von Durchsichtigkeit die Rede ist, oder wenn Vorder- und Hintergrund im Sichtfeld des Helden ineinander übergehen. Die Durchlässigkeit zwischen der Frauenfigur und dem Klavierspieler, Wänden, Uhr und Türen bewegt sich dabei noch in einem realistischen Rahmen, während die Eindrücke einer mittelalterlichen Stadt die synästhetisch generierte Vision einer Fantasiewelt beschreiben. Insgesamt ist hier außerdem die Unvereinbarkeit dieser Versionen zu verzeichnen; ähnliche Überblendungen komplementärer Wahrnehmungen werden bei Gazdanov des Öfteren zum Ausgangspunkt von Paradoxa.

Ebenfalls in *Istorija odnogo putešestvija* verweigert der Künstler Aleksandr Aleksandrovič die Annahme synthetischer Konzeptionen und plädiert damit für ein – an die vorsokratischen Atomisten erinnerndes – in einfache Teile zerlegbares Weltbild. Diese Vorstellung einer nach geometrischen Ordnungsprinzipien konstruierten Welt, deren Bestandteile rekombiniert, jedoch nicht entfernt oder ergänzt werden, entspricht jener Systematik, nach der auch die Parallelwelten in Gazdanovs Texten generiert werden.

Существование синтетических концепций невозможно. Всякая логическая система предполагает ряд положительных и неизменных величин, вернее, меняющихся лишь в известных пределах, – минимум и максимум, – как в теореме о пределе вписанных и описанных многоугольников. [...] Он находил

своеобразное успокоение в этих формулах, в этой терминологии; они перестали выражать мнения о психологии или эволюции чувств, они становились строгими, самостоятельными понятиями, с которыми было легче действовать, чем с ответами или желаниями Андрэ или сожалением по поводу того, что у такого-то человека мало денег и много неприятностей. (I/257f.)

Der Künstler begründet seine Entscheidung für dieses Weltbild nicht mit dem Glauben an dessen Realitätstreue, sondern wählt es als einfachste, überschaubarste und vom Subjekt am besten kontrollierbare Variante. Hierin besteht ein Zusammenhang mit dem subjektzentriert solipsistischen Ausgangspunkt dieser Welten. Dieser bewusst subjektive Ursprung des Weltbilds im Subjekt befördert auch Aleksandr Aleksandrovičs Anwendung derselben Ordnungsprinzipien auf die unterschiedlichsten Kontexte, auf Psyche und Gefühlsentwicklung etwa, die anhand dieser Prinzipien völlig losgelöst von Impulsen der Außenwelt reflektiert werden.

Die durch die Äquivalenz der drei Tode bzw. der drei Prostituierten aufgeworfene Systematik findet sich so auf den unterschiedlichsten Ebenen, die Gazdanov teilweise durchaus ironisch positioniert, wenn sich etwa der Protagonist in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* an das Weltbild eines unfähigen Religionslehrers erinnert.

Существует много доказательств бытия Божия. Есть доказательство юридическое, есть доказательство логическое, есть доказательство философское. Потом он задумался на минуту и прибавил: – Есть даже доказательство математическое, но я его забыл. (III/64f.)

Auch die hier genannten Gottesbeweise – der juristische, der logische, der philosophische und eventuell auch noch ein mathematischer – bilden einen Ausgangspunkt für parallele Welten. Eine fixe Annahme, jene der Existenz Gottes, wird als feste Kategorie in unterschiedliche, arbiträre Systeme integriert und führt dabei offenbar jedes Mal zum selben Ergebnis – einem aufgrund dieser Vorannahme tautologischen Beweis der Existenz Gottes.

Die künstlerische Welterschaffung in *Èvelina i ee druž'ja* schließlich erzeugt Parallelwelten durch das Schreiben. Kongruenzen zwischen der Ausgangswelt, in der sich die Schriftstellerfigur am Beginn ihres Schreibprozesses befindet, und der literarischen Textwelt des Romans werden dabei regelmäßig über raumzeitliche Kategorien und äquivalente Ereignisse hergestellt; sie liegen z.B. zwischen den Begegnungen dieser Figur mit Èvelina und anderen Projektionen von deren Prototyp Sabina vor. Die im Roman beschriebenen Ereignisse beginnen in einer Dezembernacht und enden an einem Dezembertag ein Jahr später, wodurch sich eine gewisse Zyklizität ergibt. Zugleich wird eine Notwendigkeit proklamiert, die Chronologie aufzubrechen und genau daraus folgt ein vierdimensionaler Raum von Parallelwelten, in denen sich Projektionen aufeinander und nicht auf ihr Ergebnis beziehen. Abermals ist dabei von einer Vielzahl von Leben die Rede, die im Bestreben generiert werden, den schmerzhaften emotionalen Brennpunkt zu überwinden. In den situativen Wiederholungen, teilweise ausgelagert auf Projektionen, gelingt es dem

Literaten, die schmerzhaft Ausgangssituation schrittweise zu überwinden und ein seelisches Gleichgewicht zu erlangen.

Я думал о событиях, которые произошли за это время, – они начались декабрьской ночью, когда открылось кабаре Эвелины, и кончились через год, декабрьским днем, когда был ранен Мервиль и убит Канелли. Но это была условная хронология, которая ничего не объясняла. Этим событиям предшествовала долгая жизнь каждого из тех, кто в них участвовал или был их свидетелем, жизнь, которую нельзя было ни изменить, ни повернуть вспять. И каждая из этих жизней была, в сущности, попыткой найти известное душевное равновесие, ответ на немой вопрос, который всегда стоял перед нами, – ответ, которого Мервиль искал в своих иллюзиях, Эвелина в бурном эмоциональном движении, Артур в игре и тяготении к разным формам силы, Андрей в постоянной мечте о богатстве и я – в бесплодном созерцании. (IV/346)

Die wichtige Position von Parallelwelten ergibt sich in Gazdanovs Texten daraus, dass diese nicht chronologisch, sondern analytisch entwickelt werden. Bedingt ist diese Form durch den Stellenwert von Wahrnehmungen und situativen Gefühlskomplexen, die als Kategorien der Innenwelt der Helden wichtiger erscheinen als äußere Entwicklungen. Erst die Fragmentierung der Handlung in situative Einheiten, die modifiziert und aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden, erlaubt die chronotopische Nach-innen-Wendung, in der das Fortschreiben des bereits Erzählten die Entwicklung der Protagonisten in Gang setzt.

Dass Gazdanov die dabei entstehenden Parallelwelten nicht als vollständig ausgeschöpftes, abgeschlossenes System versteht, zeigen Unregelmäßigkeiten wie etwa die vier Tode in der Erzählung *Povest' o trech neudačach* oder die dreieinhalb Gottesbeweise des Religionslehrers in *Prizrak Aleksandra Vol'fa*. Es handelt sich dabei einerseits um systematische Ordnungen von Einheiten, die deutliche Symmetrien erzeugen, andererseits betonen die Konstrukte ihre Unvollständigkeit und beliebige Fortführbarkeit. Eine solche wird in *Probuždenie* in den sich potenzierenden Systemen von Metawelten deutlich. Trotz der sukzessive aufgebauten gleichrangigen Parallelwelten wird in den meisten Texten am Ende, häufig durch Rückgriff auf performative Strukturen, eine Variante festgeschrieben. Dieses konkrete Ende ermöglicht die zuvor durch die Pluralität unterschiedlicher Versionen vereitelte Bewertung der Handlung. Die situativen Wiederholungen beschreiben die intensive Suche nach einer Idealwelt. In Gazdanovs ersten Texten wird deren Realisierung auf die Ebene der Träumereien verschoben. Die Texte der mittleren Schaffensperiode handeln von einem Scheitern dieser Suche, wobei häufig der Tod des Protagonisten das performative Zentrum bildet; im Spätwerk finden Gazdanovs Helden mitunter ihre Idealwelt in der Kunst. Dass ein Erreichen der Idealwelt nicht wie in der Leibniz'schen Philosophie durch die Existenz Gottes gewährleistet ist, zeugt von der existenzialistischen Prägung der Texte.

2.3 Motive der Reise

Ein zentraler Aspekt von Gazdanovs Poetik, der in der Forschung bereits Berücksichtigung fand¹⁷⁴, sind Elemente statischer Fortbewegung in Rahmenhandlungen. Da die Handlungsdynamik der Texte auf das Innere der Protagonisten zentriert ist, erhalten diese durch die physische Bewegung gleichsam ergänzend ein konkretes chronotopisches Moment eingeschrieben, das ihre Gerichtetheit symbolisch illustriert.

Auf diese Weise wird die Handlung von *Večer u Klér* (1929) am Romanende auf die Träume des Helden bei der Ausreise aus Russland komprimiert. Analog dazu ist jene von *Istorija odnogo putešestvija* (1934) als Überblendung der Gedanken des Protagonisten während zahlreicher Abreisen aus unterschiedlichen Städten dargestellt, während in *Polet* (1939) und *Vozvraščenie Buddy* (1949) Flüge den Chronotopos vorgeben, in *Nočnye dorogi* (1939) die langsame Bewegung einer alten Frau im Rollstuhl, in *Probuždenie* (1965) eine Zugfahrt in die Provinz, wo P'er Mari kennenlernt, und in *Évelina i ee druž'ja* (1968) schließlich die Spaziergänge am Meer, die den Schreibprozess des Protagonisten begleiten.

Dasselbe Verfahren liegt auch in den Erzählungen vor, wo diese Form einer konkreten Bewegung zur Repräsentation einer chronotopischen Gerichtetheit aufgrund der Kürze noch deutlicher zur Geltung kommt. Die primäre solcherart konzipierte chronotopische Gerichtetheit der Erzählung *Isčeznovenie Rikardi* (1931) wird durch den nächtlichen Spaziergang eines Sängers illustriert, der kurz davor von seiner lebensbedrohlichen Erkrankung erfahren hat und zu seiner Genesung für mehrere Jahre in den Süden reisen wird.

В вечер своего концерта, уже с билетом в кармане, он пошел пешком по Парижу, прошел по той улице, где было здание театра, в котором он должен был петь, посмотрел на потушенные лампы у входных дверей, на потемневшую в умеренном свете уличных фонарей, потускневшую надпись ‚Рикарди‘ на афише, перечеркнутую широкой полосой красного карандаша, опустил голову, постоял с закрытыми глазами несколько секунд, затем остановил проезжавший автомобиль – и уехал на вокзал, с которого отходил его поезд. (II/324)

Rikardis einsames Schlendern durch die Stadt wird erst am Ende der Erzählung in dieser Form als chronotopische Bewegung geschildert. Die Sequenz bündelt jedoch die Gesamthandlung zu einem synthetischen Ganzen, denn Rikardi geht an einem Konzertsaal mit den Werbeankündigungen seines Auftritts vorbei und passiert damit jenen Ort, an dem die Erzählung ihren Ausgang nimmt, als zahlreiche Menschen in diesen Saal strömen, bevor das Konzert kurzfristig abgesagt wird.

Но и их ожидания, и ожидания всех людей, находившихся в зале, было обмануты – потому что случилась невероятная и неслыханная вещь: Рикарди не приехал на концерт. (II/303)

174 Vgl. Matveeva 2008; Tret'jakova 2008; Jablovkov 2000; Fonova 2000.

Рикарди не оказалось в его квартире. На столе его кабинета в высокой и узкой вазе стоял белый цветок редкого растения с сильно измятыми лепестками. Больше не было ничего. (II/304)

Im Gegensatz zu anderen Texten, in denen eine einzige monotone Bewegung des Helden den Verlauf der Handlung illustriert, greifen in dieser Erzählung mehrere Chronotopoi ineinander. Bereits vorab bilden die am Beginn des Textes unter großem Getöse herbeiströmenden Menschen ein Gegengewicht zur einsamen linearen Bewegung des Protagonisten, mit der die Erzählung ausklingt. Nicht ahnend, dass Rikardi an diesem Abend nicht singen wird, verstopfen die Konzertgäste mit ihren Autos die Straßen und drängen im Saal hastig zu ihren Plätzen.

Уже за четверть версты до того места, где находилось здание, в котором должен был происходить концерт, улица была запружена автомобилями и полна народу: со всех сторон продолжали прибывать, выезжая из-за углов, длинные бесшумные машины, к идущим по тротуару людям прибавлялись новые, и в воздухе звучали сирены, и гудки, и свисток полицейского, и говор множества людей. У входа в театр происходила давка; и пробившиеся сквозь толпу облегченно вздыхали, попадая в просторный hall, где восседающие за высокой конторкой седые и безмолвные джентельмены в черных костюмах делали на предьявленных билетах небрежные почерки синим карандашом и отмечали что-то у себя на плане театра, лежащем перед ними. Над креслами партера колебалась синеватая, глобоко уходящая мгла, потухали бесчисленные матовые лампы под потолком, и сквозь убывающий, редяющий шум сдержанной речи начинали доходить до последних мест верхних ярусов невнятно струившиеся звуки рояля [...]: она становилась все прозрачнее и прозрачнее к концу, – и когда лампы снова зажглись – от нее уже нечего не осталось, и казалось, что она ушла в тот момент, когда растворился в воздухе, пронизанный светом электричества, неверный и тяжелый занавес синеватой мглы над залом. (II/302f.)

Das bewegte Durcheinander legt sich erst, als das Klavier gestimmt wird und der Klang einiger angeschlagener Tasten das Menschengewirr zum Schweigen bringt. Ähnlicher Übergänge bedient sich Gazdanov auch in anderen Texten, etwa in *Gavajskie gitary* (1930) oder in *Èvelina i ee druž'ja*. Die Musik illustriert dabei jeweils die situationsspezifische Stimmung – im ersten Fall die traurige Unruhe im Unterbewusstsein des Protagonisten in Verbindung mit dem Tod seiner Schwester, im zweiten die innere Gelöstheit des Protagonisten, der sich nach vollendeter Arbeit von den Strapazen des Schreibens erholt.

Gleichförmige Bewegung bleibt als Umgebungsvariable eher abstrakt; anhand von Geschwindigkeit, Fortbewegungsmittel und etwaigen Mitreisenden schreibt sie den grundlegenden Duktus des Erlebens fest, der innere Anspannung, Hektik, Müdigkeit, Unruhe, Ungeduld oder Einsamkeit ausdrücken kann. Rikardis gleichförmiges Schlendern illustriert so die Handlungsdynamik der Metaebene und verbindet die Gewissheit seines langfristigen Abschieds und seiner bevorstehenden Einsamkeit mit einem Bewusstsein des möglicherweise nahenden Todes.

Mit diesem einsamen Aufbruch vermischen sich andere Gehbewegungen des Protagonisten. Bereits zwei Wochen vor dem abgesagten Konzert treten nämlich Anzeichen auf, die die Notwendigkeit seines Aufbruchs aus der Welt von Glanz und Berühmtheit ankündigen. Zunächst weisen fleckige Rötungen der Haut auf jene seltene Krankheit hin, die später diagnostiziert wird. (vgl. II/304) Ein Fremder macht ihn auf der Straße völlig unvermittelt darauf aufmerksam.

Он проходил через этот тревожный воздух; он вышел уже на площадь Троядеро, когда вдруг заметил, что кто-то идет за ним по пятам. Наконец шедший сзади человек остановил его, положив ему руку на плечо. [...] У него было бледное лицо, длинные пальцы его рук дрожали, но серые его глаза смотрели очень спокойно и уверенно. – Вы знаете, что вы больны? – спросил он Рикарди. (II/309f.)

Zum anderen empfindet Rikardi, ebenfalls während eines Spaziergangs, scheinbar völlig unmotiviert auftretende Angstgefühle und Depressionszustände, die der chronotopischen Bewegung seines Gehens eingeschrieben werden.

Был особенный и тревожный день середины мая, и, выйдя утром из дому, Рикарди сразу же почувствовал себя иначе, чем всегда. Это случалось с ним изредка весной; и казалось всегда неожиданным, что природа, и ветер, и особенный запах воздуха могут действовать на него с такой же несомненной силой, с какой солнечные лучи действуют на животных с холодной кровью. Эти дни бывали чрезвычайно редки [...]. Они вызвали в нем странные и ничем не оправдываемые ощущения, которые были непоправимы и нестираемы, и знаменитый Рикарди бывал в такие дни рассеян, невнимателен и грустен. Но эти же состояния его души давали ему на короткое время способность внезапного и печального понимания всего, что его окружало [...] – и что он чувствовал в эти минуты с неповторимой созерцательной силой. (II/304f.)

Im Weitergehen setzen Jugenderinnerungen ein, wobei trotz deren rein assoziativer Verbindung zur Gegenwart deutlich wird, dass Rikardis plötzliches Unwohlsein auf Schuldgefühle zurückzuführen ist. Es handelt sich um eine lange zurückliegende und inzwischen weitgehend verdrängte Schuld, die darauf beruht, dass der Protagonist durch eine unbedachte Affäre die große Liebe seines Jugendfreundes und Studienkollegen zerstörte. Dieser ist mittlerweile ein berühmter Arzt und erweist sich im weiteren Verlauf als Rikardis einzige Hoffnung auf Heilung.

Es kommt so zur Überblendung von physischer Krankheit und persönlicher Schuld, wobei die Schuldgefühle den Hauptauslöser sowohl der psychischen Symptome als auch der Erkrankung zu bilden scheinen. In der Begegnung mit dem fremden Mann, der Rikardi auf seine Krankheit aufmerksam macht, kommt ein Figurentypus ins Spiel, der in Gazdanovs Texten im Zusammenhang mit psychischen Erkrankungen des Öfteren auftritt. Der Mann mit dem bleichen Gesicht, den langen Fingern, den ausdruckslosen grauen Augen und dem bedrohlich eindringlichen Blick erinnert an jenes, häufig als ‚Akrobat‘ bezeichnete, unergründliche Imago, das

den Protagonisten bedrohlich nahesteht und sie durch seine bloße Präsenz bisweilen sogar in den Selbstmord treibt.

Der Fußweg durch die Stadt symbolisiert in *Isčeznovenie Rikardi* das Zurücklassen der Erfolge, der Geliebten und der vertrauten Umgebung aufgrund seiner Erkrankung. Bereits vor diesem konkreten einsamen Aufbruch in die Fremde wird der Chronotopos des Gehens mit der Semantik der Todesangst aufgeladen. Im Gehen erlebt der Protagonist zunächst unmotiviertere Angstzustände, im Gehen erlangt er das Bewusstsein über seine alte Schuld zurück, im Gehen spürt er die beunruhigende Nähe des ihm folgenden Fremden, der ihn schließlich anhält und ihn über seine Krankheit informiert. Den Anlass für die Reise bildet eine Verordnung des Arztes Gril'e, der sich trotz der schweren Kränkung in der gemeinsamen Jugendzeit bereit erklärt, Rikardi medizinisch zu betreuen.

Рикарди был у Грилье и, посоветовавшись с ним, решил уехать как можно дальше. Он выбрал Южную Африку – и маленький поселок, странное и труднопроизносимое название которого ему сказал Грилье, бывавший там каждый год. Там Рикарди должен был жить и лечиться до тех пор, пока последние следы проказы не исчезнут с его кожи – или пока не выяснится окончательно, что Рикарди никогда не сможет больше ни петь, ни давать концертов, ни даже жить в Европе. Рикарди отправил туда все свои вещи и целую неделю провел в Париже один, в смертельной тоске и ожидании. (II/324)

Im Verlauf der Handlung geht das bunte Durcheinander der fremden Bewunderer in die geradlinige, schwerfällige, doch gleichzeitig gehetzte Bewegung des Protagonisten über. Ersteres bildet zunächst das Gegengewicht zu seinem Nichterscheinen, danach zu seinem Verschwinden aus der Wohnung. Letztendlich weicht diese Grundstimmung von Bühnenkult und Kulturgenuss der Einsamkeit von Rikardis Marsch, der seinen Bruch mit dieser trägerischen Welt markiert.

Ähnlich bedeutsam wie in *Isčeznovenie Rikardi* ist die chronotopische Bewegung in *Métr Raj* (1931), wo ebenfalls deutlich wird, dass Gazdanov die Handlungsdynamik auf dieser Ebene sehr subtil moduliert. In *Métr Raj* ist die Reise selbst für die Handlung bedeutsamer als die dabei geschehenden Ereignisse. Zeitweilig präsenzte Menschen ziehen in dieser Handlung vor den Augen des Protagonisten vorbei, ohne ihn nachhaltig zu berühren.

Уже стали не видны огни Марселя. Мэтр сидел с полузакрытыми глазами; у него слегка шумело в голове, хотя он ничего не пил. На спутников он больше не смотрел; но несколько раньше его внимание было привлечено актрисой и боксером: боксером – потому, что тот был прекрасным образцом атлетической фигуры, актрисой же оттого, что воспоминание о ней заставило мэтра на секунду потянуться и привести в движение и напрячь мускулы своего тела. И вдруг мэтру стало казаться, что уже не в первый раз он едет на этом пароходе и видит этих людей, и точно давным-давно он так же ехал по морю и испытывал ту же странную тоску, и что потом он долго пробыл в забытии и темноте, и когда опять открыл глаза, то уже забыл обо всем. (II/220)

Dieser Text gehört zu jenen, wo innere Vorgänge und Stimmungen das Hauptinteresse darstellen, was anhand der assoziativen Abfolge sinnlicher Eindrücke indirekt angedeutet wird. Der Modus dieses Wahrnehmens setzt beim Schaukeln des Schiffes an, das einen der für Gazdanovs Texte so typischen Traumzustände einleitet, in dem die Gedanken in vage Erinnerungen abgleiten. Der Boxer und die Schauspielerin scheinen ungreifbare Inhalte des Unbewussten zu symbolisieren, die den Helden gleichsam aus einem Delirium hochschrecken lassen. Wider sein besseres Wissen lassen sie das quälende Gefühl in ihm aufkommen, er hätte diese Reise in die unbekannte Gefahr bereits mehrmals unternommen.

Der Protagonist legt die weite und anstrengende Schifffahrt in einem von Fieber und Angst geprägten Zustand zurück, da er einen gefährlichen Auftrag erfüllen soll, dem er sich nicht gewachsen fühlt. Die Zustände psychischer und physischer Krankheit verstärken sich auf dieser Reise zunehmend und die heranrückende Gefahr bildet hier jenes Zentrum, auf das die chronotopische Bewegung hinführt, das Äquivalent zu Rikardis Aussicht der ihm bevorstehenden einsamen Abreise, mit der er alles, was ihm lieb und teuer ist, zurücklassen muss. Auch in *Mêtr Raj* wählt Gazdanov eine Gegenkraft, die er diesem Fatum entgegensetzt. Die stetig aufgebaute Anspannung bricht nämlich jäh ab, als der Held in einer Schießerei aus purem Zufall die von ihm gesuchte Person tötet. (vgl. II/232)

Dass Reisen und Träumen im fieberhaften Delirium Äquivalente bilden, findet sich auch in der Erzählung *Bombej* (1938), deren Protagonist, von einer Lebenskrise geschüttelt, seinen Bekannten Pitersen in Indien besucht, um am Ende wieder nach Hause zurückzukehren. Die Fahrt mit dem Schiff prägt die chronotopische Gerichtetheit des Textes und ermöglicht der Figur ein zeitweiliges Entkommen aus ihrem unbewältigten Kummer über Betrug und Verlust der Geliebten. (vgl. Kap. V.2.2) In der kompensatorischen Gedankenreise markiert Bombay einen Zufluchtsort, der den Helden zumindest zeitweilig aus seiner Krise führt. Was ihn nach seiner Rückkehr in die Realität des Alltags erwartet, bleibt ungewiss, wie durch den Hinweis auf die über ihn hereinbrechende Finsternis im letzten Satz der Erzählung betont wird.

И я уехал из Бомбея. Он медленно удалялся от меня в густой темноте незабываемого тропического вечера, окруженный звездами и небом, которое мерно двинулось назад и пропало в медлительном беге – в ту минуту, когда наступила полная ночь и когда скрылись с моих глаз последние огни исчезнувшего города. (II/521)

Der Aufenthalt in Indien verläuft ereignisreich und ist durch das Zurücklegen zahlreicher Wege geprägt. Eine ausführliche Schilderung der alltäglichen Umgebung in Mister Pitersons Haus und Garten erfolgt dagegen erst unmittelbar vor dem Ende der Erzählung. Auch in der nachträglichen Beschreibung dieses zentralen Handlungsorts, die in realistischen Texten gewöhnlich der dort stattfindenden Handlung vorausgeht, besteht eine bei Gazdanov des Öfteren anzutreffende Eigenheit. Der zuvor mit dem Ereignisreichtum verbundene Eindruck von schnellem Erleben hält so kurzfristig inne, während der Blick des aufbrechenden Protagonisten auf der weitläufigen Szenerie verweilt.

Время от времени по комнате проползал громадный паук, величиной с тарелку; но достаточно было попасть в него хвостиком веревочки, как он останавливался, мгновенно убитый, тотчас съезжался с непонятной быстротой и делался похожим на маленький черный плевок, вовсе не напоминавший о его гигантских размерах. В один из вечеров, когда я вышел в сад, мимо моих ног с шуршаньем промелькнуло длинное змеино тело, я не придал этому значения; но Питерсон, которому я рассказал это на следующий день, впервые за все время взволновался и предупредил меня, что ночью очень опасно выходить в сад, особенно на неосвещенное место. Змея, которую я видел, была коброй, и когда он сказал мне это, мне стало не по себе. [...] Меня начинал раздражать непрекращающийся, преследующий меня всюду шум барабанов, похожих на овальные бочонки; и у меня начинались приступы тошноты, когда я вспоминал ужасные запахи и невообразимую, нечеловеческую грязь туземных кварталов, где люди жили в беспросветной и зловонной нищете и куда я несколько раз с отчаянием и ужасом все же поехал на автомобиле, чтобы увидеть своими глазами этот почти дантовский и смрадный мир[,] мир моих далеких братьев. (II/520f.)

Das Innehalten der chronotopischen Bewegung durch die ausführliche wahrnehmungsintensive Schilderung bewirkt eine Dezentrierung der zuvor schnell und geradlinig durchquerten Textwelt. Es handelt sich um ein Verfahren der Desorganisation, das den im vorhergehenden Kapitel beschriebenen Symmetrien im Gazdanov'schen Weltbild entgegenwirkt und die Idealsysteme des vierdimensionalen Raums durch eine Poetik des Zufalls bricht.

Die ausführliche Beschreibung von riesigen, durch das Zimmer krabbelnden Spinnen, der gefährlichen Kobra im nächtlichen Garten, einer unerträglich lauten Geräuschkulisse und unangenehmen Gerüchen markiert den Zufluchtsraum Bombay zudem an dieser Stelle unerwartet als Ort der Bedrohung. Darin liegt eine weitere Dezentrierung der Handlung vor, diesmal durch eine Restrukturierung der Raumsemantik. Die Infragestellung der in Indien gewährten Sicherheit führt zur Auflösung der Opposition zwischen dem Zufluchtsort und der tristen französischen Heimat. Beide unvermittelten Verschiebungen im Weltbild tragen zur unklaren Dynamik des Gesamttextes bei, wobei die Auflösung des raumsemantischen Spannungsverhältnisses das Fehlen von Melancholie bei der Abreise erklärt.

Ähnlich wie hier verwendet Gazdanov die chronotopische Fortbewegung seiner Protagonisten stets als Regulativ der Handlungsdynamik und setzt sie häufig ein, um eine Dezentrierung der Handlung zu markieren und zuvor festgeschriebene Ordnungen auf eigentümliche Weise zu durchbrechen. Bewegung eignet sich hierfür deshalb so gut, weil sie das sich verändernde Verhältnis zwischen dem Subjekt und seinen Koordinaten in Raum und Zeit beschreibt. Die damit verbundene stetige Änderung des Blickwinkels bedeutet auch die Verschiebung der Schwerpunkte in der Textwelt und der emotionalen Bewertung der durchquerten Räume.

Mit den Motiven der Bewegung stehen auch die häufig als Nebenhandlung in Gazdanovs Texte integrierten Kriminalhandlungen in Verbindung. Seit *Nočnye dorogi* kommen die Figuren meist über den Chronikteil einer Zeitung mit diesen Fällen in

Berührung, die unerwartet auch Teil der Haupthandlung werden. Dabei bleibt meist offen, ob diese Verflechtungen auf Zufällen beruhen oder sich aufgrund des großen Interesses an den Fällen, oft verbunden mit einer bis zur Identifikation reichenden Sympathie für den Täter, in der Fantasie der Protagonisten abspielen. In *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) kommt so kurz vor Ende der Handlung eine neue Figur mit kriminelltem Hintergrund ins Spiel. Es handelt sich um P'ero, einen Bekannten der Hauptfigur, der nun im Zuge einer ausführlich beschriebenen Polizeifahndung ums Leben kommt.

Наши общие друзья мне звонили, что вы хотели бы поехать с нами. [...] Я пред- ставил себе Пьеро [...] в этом закрытом и темном доме, из которого он не мог уйти. [...] И тогда из этой тишины раздался голос, при первых звуках которого я почувствовал холод в спине. Это был тот же непостижимо спокойный и че- ловечески выразительный голос Пьеро, который я так хорошо знал и который сейчас казался мне особенно страшен, потому что через несколько минут – если бы не произошло чуда – он должен был замолкнуть навсегда. [...] Он лежал буквально в луже крови, я никогда не думал, что у человека столько крови. Но он еще хрипел. Полицейские стояли вокруг него. [...] Глаза Пьеро встретили мой взгляд, и тогда раздался его хрип: – Спасибо. Было слишком поздно. Я не знаю, как у него хватило силы это сказать. Я стоял неподвижно и слышал, как стучат мои зубы от бессильного волнения, бешенства и внутреннего нестерпимого холода. (III/130f.)

Als Journalist gelangt der Protagonist an Polizei-Informationen und missbraucht diese, um P'ero vor der geplanten Verhaftung zu warnen. In einem spektakulären Spannungsbogen kann dieser zunächst fliehen, verbarrikadiert sich im Haus seiner Geliebten, erschießt einen Polizisten und wird schließlich selbst durch eine Kugel getötet. Die Spannung entsteht aus der Geschwindigkeit der Ereignisse, doch auch aus der doppelten chronotopischen Gerichtetheit. In das zielgerichtete Bestreben, einen Mörder zu fassen, mischt sich das Bedürfnis des Protagonisten, diesen zu retten. Auch diese Verfolgungsjagd endet in einem jener parallelen Segmente, wo mit veränderten Kausalverhältnissen ein Mörder auf ein sterbendes Opfer blickt. Zumal der Protagonist offiziell an der Seite der Polizei agiert, nimmt er in der gegebenen Variante die Rolle eines Angreifers ein, der in Wahrheit vergeblich versucht, das Opfer zu schützen. In P'eros Tod entläßt sich die durch die Verfolgungs- jagd aufgebaute Spannung und weicht den Gefühlen von Erschöpfung, Trauer und Desillusionierung, die dem bitteren Nachgeschmack der Konfrontation in der Steppe entsprechen.

Я так скверно себя чувствовал, то состояние угнетенности, которое я испытал еще ночью, во время бессонницы, так усилилось, что я почти не замечал ничего происходившего вокруг меня. По привычке, не думая ни о чем, кроме этого тягостного чувства, я вошел в небольшой ресторан [...]. Но едва я взял в рот первый кусок мяса, я вдруг увидел перед собой труп Пьеро, и в эту секунду мне буквально ударил в нос тот сильный запах пота, который исходил от Филипа в

конце его допроса. Я сделал необыкновенное усилие, чтобы удержать мгновенный позыв к рвоте. Потом я выпил немного воды и ушел из ресторана [...]. Был жаркий день, улицы были полны народа. Я шел, как пьяный, безрезультатно стараясь избавиться от невыносимого ощущения тоски и какого-то чувственно-го тумана, через который я все не мог пройти. Я шагал, бессознательно вбирая в себя весь этот шум и не отдавая себе отчета в его точном значении. Время от времени тошнота опять подходила к горлу, и тогда мне казалось, что не может быть вообще ничего более трагического, чем эта толпа людей в солнечный полдень на парижских бульварах и все, что происходит сейчас, и что я только теперь понимаю, как давно и как смертельно я устал. (III/134f.)

Der anhand der Wahrnehmungen von Hitze, Übelkeit, verschwimmenden Eindrücken des Gesichtssinns und einer nach zu langem Schlafentzug einsetzenden, todessehnsüchtigen Ermüdung beschriebene Zustand bildet jene Ausgangslage, in der sich der Protagonist zu Elena Nikolaevna schleppt und in einem letzten psychotischen Wiedererleben seines Kriegstraumas Selbstmord begeht, indem er seinen Doppelgänger Vol'f tötet.

Ogleich die Episode als Teil des allegorischen Figurenmodells eine Variante im systematisch generierten Prisma der Schuldverteilung darstellt, handelt es sich dabei um einen arbiträren Handlungsstrang, der der Spannungssteigerung vor dem Finale dient. Durch die kriminalromanhafte Ausschmückung, die in den einsamen Begegnungen mit Vol'f weitgehend ausbleibt, repräsentiert die Verfolgungsjagd besonders eindrücklich den diesem Roman zugrunde liegenden Chronotopos einer schnellen, im Tod endenden Bewegung. Die Frage, ob es sich um kaltblütigen Mord, Abenteuerum, einen missglückten Fluchtversuch, einen unglücklichen Zufall oder die Begegnung mit einem vorbestimmten Tod handelt, kann in diesem Roman nicht geklärt werden und bleibt ebenfalls Teil des vierdimensionalen Raumes, der diese Bewegung in unendlichen Spiegelungen wiederholt.

Aleksandr Vol'f interpretiert die Episode in der Steppe sowohl in seiner Erzählung als auch im späteren Gespräch mit dem Protagonisten als Konfrontation mit dem ihm vorbestimmten Tod, der ihn um Haaresbreite verfehlt hat und dem er nun langsam entgegenggeht, um ihm beim zweiten Zusammentreffen tatsächlich zum Opfer zu fallen. In Anlehnung an eine persische Legende konstruiert er aus jener verfehlten Begegnung seinen persönlichen Lebensmythos.

,[И]менно на этой лошади я ехал карьером навстречу моей собственной смерти [...]'. (III/10)

– Много лет тому назад, – сказал он, – я встретил свою смерть, я видел ее так же ясно, как этот персидский садовник. Но в силу необыкновенной случайности она пропустила меня. Elle m'a raté, не знаю, как это сказать иначе. Я был очень молод, я летел ей навстречу сломя голову, но вот эта случайность, о которой я говорил, спасла меня. Теперь я медленно иду по направлению к ней [...]. (III/86)

Вы знаете персидскую легенду о садовнике и смерти? – Нет. – К шаху пришел однажды его садовник, чрезвычайно взволнованный, и сказал ему: дай мне

самую быструю твою лошадь, я уеду как можно дальше, в Испагань. Только что, работая в саду, я видел свою смерть. Шах дал ему лошадь, и садовник ускакал в Испагань. Шах вышел в сад; там стояла смерть. Он сказал ей: зачем ты так испугала моего садовника, зачем ты появилась перед ним? Смерть ответила шаху: я не хотела этого делать. Я была удивлена, увидя твоего садовника здесь. В моей книге написано, что я встречу его сегодня ночью далеко отсюда, в Испагани. Потом он прибавил: – Я знаю много случаев, в которых смысл такого движения представляется особенно ясным. (III/85)

Die verbindende Analogie besteht in eben jener chronotopischen Gerichtetheit, in der Vol'f und der Gärtner dem Tod nur durch Zufall entkommen. Die Handlungsdynamik in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* orientiert sich nicht, wie in den meisten von Gazdanovs Texten, an einem chronotopischen Moment gleichförmiger Bewegung wie etwa einer die Gesamthandlung umspannenden Zugfahrt. Umgesetzt in den Projektionen der Wiederbegegnungen, besteht sie in diesem Roman in einer vielfachen Reproduktion jener kurzen Sequenz des Aufeinanderprallens, das entweder mit einem Mord oder mit dem eigenen Tod endet. Dies geht auch aus Vol'fs Interpretation dieser Konstellation als Fatum hervor.

Но он не мог не знать эту безличную притягательность убийства, которую так отдаленно и теоретически знал и я и с которой началась история мира – в тот день, когда Каин убил своего брата. Вот почему мое воображение так упорно возвращалось к нему все эти годы. Воспоминание о нем неизменно связывалось с представлением об убийстве, тем более трагическим, что от него нельзя было уйти, так как эта идея была облечена в форму двойной неизбежности: нести с собой смерть или идти ей навстречу, убить или быть убитым; ничем другим нельзя было остановить то слепое движение, которое олицетворял собой Александр Вольф. (III/113)

Auch dieser Chronotopos ist ein vorwiegend mentaler, der die fortschreitende Psychose des Protagonisten illustriert. Neben jener Sequenz der Konfrontation auf Leben und Tod umfassen die Episoden zwischen den Wiederholungen die depressive Müdigkeit eines gebrochenen Emigranten. Ein Beispiel dafür wurde mit der auf P'eros Tod folgenden Episode zitiert, in welcher der Protagonist ziellos durch die Stadt streift. Diese Lethargie ungerichteter Bewegungen, begleitet von Übelkeitszuständen, ist jene Ausgangslage einer Depression im Endstadium, die zu psychotischen Halluzinationen führen kann und im Falle der Hauptfigur mit dem Selbstmord endet. Die ziellose Bewegung, die in den Mordsequenzen jeweils eine heftige Beschleunigung erfährt, illustriert jene Dezentrierung der Handlung, die durch den Tod des Protagonisten letztendlich vollzogen wird.

Ähnlich funktionieren die Romane *Nočnye dorogi* (1939) und *Vozvraščenie Buddy* (1949); die performative Struktur des Selbstmords in Ersterem bzw. des Todes, der in Zweiterem mit einem Übertritt in reine Kunsterfahrung und Liebe gleichgesetzt wird, gleicht einer Beschleunigung, die die Handlung dezentriert und am Ende aus den Angeln hebt. Während das Motiv einer gleichförmigen Bewegung in anderen

Texten den Glauben an eine Kontinuität des Lebens illustriert, inszenieren diese Beispiele in komplementärer Logik das performative Ende ihrer Protagonisten.

Am Ende von *Pilgrimage* (1953) kommt der Antagonist Fred ebenso unerwartet durch einen Steinschlag ums Leben.

Он шел знакомой дорогой, уже почти в темноте, над глубокой скалистой пропастью, в которую он столько раз пристально смотрел днем. Несколько минут тому назад огромный камень, который сместился по неизвестной причине, скатился в нее где-то впереди, и шум его падения отозвался в повторяющемся эхе. Стало совсем темно. Фред шел вперед своей легкой походкой, и ему опять показалось с необыкновенной убедительностью, что каждый шаг действительно приближает его к тому, о чем говорил Рожэ, и что теперь нет в мире силы, которая могла бы его остановить и заставить его отказаться от этого. Но он не мог знать, что для этого понимания и выполнения того, что было теперь его главной целью, и для жизни в этом новом, блистательном мире у него не оставалось времени – потому что кусок скалы, падение которого он слышал несколько минут тому назад, сорвал и увлек за собой часть узкой тропинки, огибавшей отвесный выступ горы, – тропинки, по которой проходил его путь. Стало очень холодно и темно, на облачном небе не было ни луны, ни звезд. Фред шел вперед, приближаясь к тому месту, где недавно, с грохотом цепляясь за скалу, пролетел оторвавшийся камень. Он не видел ничего перед собой – и вдруг земля ушла из-под его ног. (III/476)

Nach seiner Läuterung erscheint Freds Tod besonders unverdient und sinnlos, was als Andeutung einer existenzialistisch arbiträren Weltordnung gelesen werden könnte. Unter Berücksichtigung der Gesamtpoetik des Romans erweist sich diese Sichtweise jedoch als verkürzt. Die Handlungsdynamik dieses Textes erschließt sich nämlich nur unter Berücksichtigung des allegorischen Figuresystems, in dem Roberts Entwicklung die Konfrontation mit seinem Antagonisten Fred erfordert, um den durch diesen repräsentierten autistischen Persönlichkeitsanteil zu überwinden. Freds Auslöschung beginnt bereits vor seinem Tod, nämlich mit der Rückbesinnung auf seinen ursprünglichen Namen, der die frühere Identität der Figur, jene vor ihrer traumatischen Verletzung, wiederherstellt.

Фред [...] действительно перестал существовать, – как это ему уже давно сказал Рожэ, – и вместо него появился другой человек, которого звали Франсис и который жил, окруженный тревожной пустотой, где медленно возникал новый мир, не имевший ничего общего с тем, откуда он пришел. (III/475)

Die abstrakte Motivik des rollenden Steins repräsentiert daher nicht nur den Chronotopos der Ereignisse, sondern auch den einer inneren Entwicklung des Protagonisten. Im vorliegenden Zitat wird außerdem der Zusammenhang mit dem Weltmodell der Leibniz'schen Parallelwelten deutlich, der einer linearen Bewegung auf den ersten Blick zu widersprechen scheint. In Gazdanovs Konzeption entstehen und vergehen diese in Abhängigkeit vom Subjekt, sodass die Motivik einer linearen

Bewegung den Rahmen für die Übergänge zwischen diesen isolierten Einheiten bildet.

Es handelt sich bei Gazdanov stets um eine Chronotopik der Sinnsuche, die seit den frühen Texten anhand von Bewegung verhandelt wird. Gilt diese in *Piligrimiy* Roberts Persönlichkeitsentwicklung, so wird die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Lebens in anderen Texten auch in viel allgemeinerer Form gestellt, etwa als Nikolaj in *Večer u Klér* in den Krieg zieht.

– Тебе в ближайшем будущем придется увидеть много гадостей. Посмотришь, как убивают людей, как вешают, как расстреливают. Все это не ново, не важно и даже не очень интересно. Но вот что я тебе советую: никогда не становись убежденным человеком, не делай выводов, не рассуждай и старайся быть как можно более простым. И помни, что самое большое счастье на земле – это думать, что ты хоть что-нибудь понял из окружающей тебя жизни. Ты не поймешь, тебе будет только казаться, что ты понимаешь; а когда вспомнишь об этом через несколько времени, то увидишь, что понимал неправильно. А еще через год или два убедишься, что и второй раз ошибался. И так без конца. (I/121f.)

Dieser Roman enthält mehrere chronotopische Bewegungen, von denen die Ausreise aus Russland auf dem Schiff am Ende des Bürgerkriegs als zentrale auszumachen ist, da hier die Träume des gebrochenen Soldaten Nikolaj ihren Ausgangspunkt haben und ihm in der Rückbesinnung auf die Menschen seiner Vergangenheit wieder das Gefühl einer Zukunftsperspektive verleihen. Einen anderen Chronotopos bilden die Kriegserlebnisse selbst, die, den ebenfalls fremdbestimmten Bewegungen des Panzerzugs folgend, den emotionalen Rückzug des ohnehin distanzierten Protagonisten begleiten. Die Unterredung mit Onkel Vitalij geht diesen Erfahrungen voraus, vermag jedoch Nikolajs Entscheidung nicht zu ändern. Vitalij betrachtet den chronotopischen Verlauf der Geschichte als grausame schicksalhafte Bewegung, die keine Erkenntnisse bringt.

– Но какой же смысл в этих постоянных ошибках?.. – Смысл? – удивился Виталий. – Смысла, действительно, нет, да он и не нужен. – Этого не может быть. Есть закон целесообразности. – Нет, мой милый, смысл – это фикция, и целесообразность – тоже фикция. Смотри: если ты возьмешь ряд каких-нибудь явлений и станешь их анализировать, ты увидишь, что есть какие-то силы, направляющие их движения; но понятие смысла не будет фигурировать ни в этих силах, ни в этих движениях. Возьми какой-нибудь исторический факт, случившийся в результате долговременной политики и подготовки и имеющий вполне определенную цель. Ты увидишь, что с точки зрения достижения этой цели и только этой цели такой факт не имеет смысла, потому что одновременно с ним и по тем же, казалось бы, причинам произошли другие события, вовсе непредвиденные, и все совершенно изменили. [...] – Слово ‚смысл‘, – продолжал Виталий, – не было бы фикцией только в том случае, если бы мы обладали точным знанием того, что когда мы поступим так-то, то последуют непременно такие, а не иные результаты. Если это не всегда оказывается непогрешимым

даже в примитивных, механических науках, при вполне определенных задачах и столь же определенных условиях, то как же ты хочешь, чтобы оно было верным в области социальных отношений, природа которых нам непонятна, или в области индивидуальной психологии, законы которой нам почти неизвестны? Смысла нет, мой милый Коля. – А смысл жизни? Виталий вдруг остановился, точно его задержали. [...] – Смысл жизни? – печально переспросил Виталий [...]. – У меня был товарищ, который тоже спрашивал меня о смысле жизни, – сказал Виталий, – перед тем как застрелиться. [...] Я ничего не могу тебе ответить. Я не знаю. (I/122f.)

Während Nikolaj glaubt, sowohl aus der Geschichte als auch aus dem persönlichen Leben einen Sinn ableiten zu können, verneint Vitalij diese Interpretation. Als zielgerichtet erkennt er allein die Naturgesetze der Mechanik an, denen er jedoch gleichzeitig eine tiefere Sinnhaftigkeit abspricht. Auch hinsichtlich historischer Konstellationen und sozialer Systeme beruft er sich darauf, dass jedes Erreichen eines Ziels zugleich das Nichterreichen aller anderen Ziele bedeutet, die ebenfalls angestrebt werden könnten, dem erreichten jedoch widersprechen. Diese Überlegungen führen zurück zum Weltbild der Parallelwelten, die mit einer linearen Zielgerichtetheit inkompatibel erscheinen, weil zwischen ihnen keine Kausalbeziehungen bestehen; es handelt sich stattdessen um einander ausschließende Varianten. Die Verbindung eines Systems von Parallelwelten mit Motiven einer chronotopischen Zielgerichtetheit der Handlung, wie sie im Weltbild von Gazdanovs Texten vorliegt, beinhaltet daher einen Widerspruch, der einige der Paradoxa begründet.

Mit dem Sinn im Leben eines einzelnen Menschen negiert Vitalij auch jene letzte Sinnhaftigkeit, die noch bleiben könnte. Zumindest diese Anschauung scheint jedoch nicht in das globale Weltbild von *Večer u Klér* Eingang zu finden, da der aus Russland fliehende Nikolaj, für den die Kriegsgräuere die Sinnlosigkeit von Geschichte und Gesellschaftssystemen bestätigt zu haben scheinen, in seinen persönlichen Träumereien von der großen Liebe Trost findet. Andere Texte übernehmen hingegen auch auf dieser Ebene das pessimistische Weltbild des Onkels, all jene nämlich, die der performativen Chronotopik des Selbstmords zuzuordnen sind.

Die Negation eines tieferen Sinns wird jedenfalls zum festen Bestandteil im Weltbild von Gazdanovs Texten, wo zumindest wissenschaftliche, soziale und historische Entwicklungen als arbiträr betrachtet werden. Insbesondere seinem letzten Roman *Èvelina i ee druž'ja* schreibt der Autor den Zufall als Grundlage der Handlungsdynamik ein.

Все было результатом миллионов случайностей – смерть, условия жизни, понимание или непонимание самых важных вещей, листок бумаги, на котором Эйнштейн впервые записал свои формулы – и оттого, что он это сделал, через сорок лет после этого на другом конце света сотни тысяч людей с желтой кожей погибли от взрыва атомной бомбы и весь облик мира изменился, но не стал ни понятнее, ни лучше. Я продолжал медленно идти вдоль моря. Была странная двойственность в отчетливости воспоминаний, возникавших передо мной, и в призрачности моей собственной судьбы и судьбы тех, кого я знал, и

мне начинало казаться, что это похоже на длительный бред во сне, который все не может прекратиться. Я видел себя солдатом, рабочим, бродягой, студентом в Париже, наконец, автором романов и рассказов, которые я позже перечитывал с тягостным чувством неловкости и удивления, и мне казалось, что их писал кто-то другой, а не я, – настолько все в них было нелепо и неубедительно. Я понимал причину этого: книги оставались такими же, какими были годы и годы тому назад, а я успевал за это время измениться. (IV/218)

Die vorliegende Textstelle verdeutlicht außerdem die Vernetzung unterschiedlicher Komponenten, die in Summe die chronotopische Gerichtetheit dieses Romans ausmachen. Ausgedehnte Strandspaziergänge des Protagonisten illustrieren jene Bewegung, im Zuge derer sich die Inhalte des zu schreibenden Romans in seinem Bewusstsein ordnen. Zugleich ist auch diese Handlungsdynamik performativ angelegt, da er am Beginn des Textes auf den bereits vollendeten Roman blickt, diesen jedoch erst am Ende fertigstellt und dabei zugleich selbst Teil des literarischen Textes wird.

Mit diesen abstrakten Prozessen verbindet sich das bisherige Leben dieser Figur, welche die als Soldat, Arbeiter, Streuner, Student und Schriftsteller durchlebten Perioden als diskrete Abschnitte betrachtet. Der diskontinuierliche Verlauf dieses Lebens wird so im Zeichen eines vierdimensionalen Weltbilds reflektiert, in dem bruchstückhafte Identitäten eher als unverbundenes Nebeneinander denn als kausale Entwicklung erscheinen.

Eine weitere Komponente in Gazdanovs Chronotopik der Diskontinuität bilden geografische Räume, die in den zumindest latent angedeuteten EmigrantInnenbiografien das Leben seiner Figuren fragmentieren.

Я шел и продолжал думать о том, о чем я думал всегда, всю жизнь, везде, где я был. Всегда были эти одинокие прогулки – в России, во Франции, в Германии, в Италии, в Америке, всюду, куда заносила меня судьба. Менялись города, страны, пейзажи, но не менялось только одно – это непрерывное и медленное движение ощущений и мыслей, то, о чем мне как-то сказал Жорж: – В сущности, в знаменитой фразе Декарта нужно было бы переставить глаголы: не ‚Cogito Ergo Sum‘, а ‚Sum Ergo Cogito‘. (IV/265)

Trotz der Ortswechsel erzeugen Wahrnehmung und Denken eine feste Kontinuität und damit die Grundlage jeder bewussten Identität. Żorżs philosophische Kritik am Descartes'schen *Cogito*, dass nicht das Denken den Beweis für das Sein darstelle, sondern richtiger das Sein die Grundlage für das Denken bilde, erklärt jedenfalls Gazdanovs darstellerischen Akzent auf Motiven chronotopischer Bewegungen. Mit Zugfahrten, Flugreisen, Spaziergängen und anderen gleichförmigen Bewegungen definiert er die Existenz der Hauptfigur in einem abstrakten Raum, dem durch die Bewegung die Zeitlichkeit als vierte Dimension eingeschrieben ist. Durch diese chronotopischen Koordinaten des Seins ist eine Existenz bestimmt, in der das Denken stattfindet, das zwischen Erinnerung, Reflexion und Imagination das Zentrum der Gazdanov'schen Metahandlungen bildet.

Die motivische Darstellung eines Chronotopos gleichförmiger Bewegung ist im Weltbild der untersuchten Texte von struktureller Bedeutung. Zwischen dem räumlichen System von Parallelwelten, die meist ausgehend vom Subjekt beliebig generiert werden, und der zeitlichen Entwicklung von Handlung und Figuren klafft häufig eine Diskrepanz. Die Motive von Bewegung verbinden diese Ebenen durch die Illusion einer Entwicklung, die gleichsam als Übertritt zwischen parallelen Welten geschieht.

Motive der Reise beschreiben in Gazdanovs Texten keine konkret zielgerichtete Bewegung zwischen einem Anfangs- und einem Endpunkt, sondern die Gerichtetheit eines Subjekts, das bereits zahlreiche Ortswechsel hinter und noch viele weitere vor sich hat. In der Darstellung erfolgen oft Überblendungen unterschiedlicher Bewegungsmotive, sodass die Übertritte eine Gleichsetzung erfahren. Bezeichnend für den Kontext der Emigrationsliteratur entsteht so die abstrakte Motivik eines Zurücklassens des Gewohnten sowie des bevorstehenden Beginns eines noch unbekanntes Lebens. Die chronotopische Bewegung illustriert weder die Perspektive eines räumlich definierten Ankommens noch eine durch den Ortswechsel bewirkte Veränderung. Sie wird vielmehr zum arbiträren Stellvertreter einer fehlenden Kontinuität und symbolisiert die Sinnsuche der Protagonisten, deren innere Befindlichkeit, Entwicklung oder Entwicklungsbestreben.

2.4 Paradoxa

Logische Brüche und chronologisch unauflösbare Handlungsabfolgen sind charakteristisch für Gazdanovs Textwelten. Meist handelt es sich dabei nicht um Paradoxa im strengen Sinne eindeutiger Widersprüche innerhalb der erzählten Ereignisse. In den Texten bleiben jedoch häufig einige Zusammenhänge unbestimmt, sodass konträre Interpretationen der Handlung gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Davon ausgehend beruhen paradoxe Konstellationen jeweils auf transgressiven Zusammenhängen innerhalb der üblicherweise klar definierten Einheiten von Subjekt, Zeit und Raum oder auf der Auflösung ihrer festen wechselseitigen Bezogenheit. Motiviert sind solche Diskontinuitäten durch psychotische oder schizophrene Persönlichkeiten, traumatisch bedingte Einbrüche der Zeitlichkeit oder räumliche Analogien, die zur assoziativen Überblendung von Ereignissen führen. Einen Ausgangspunkt für die Darstellung transgressiver Ordnungen bilden die ausführlich geschilderten Sinneseindrücke, die anhand von Synästhesie und Wahrnehmungstäuschungen (vgl. Kap. V.1.8 und V.1.9) stets assoziative Prozesse implizieren und Verschränkungen von Wahrnehmung, Erinnerung, Fantasie, Denken und Fühlen einleiten.

Manche Texte zentrieren das Paradoxon auf eine momenthafte Episode, in der die Hauptfigur unvermittelt einen Bruch in ihrer Wahrnehmung erlebt. In *Prizrak Aleksandra Vol'fa* (1947) geschieht dies, als der Protagonist sich am Romanende über den toten Vol'f beugt, nachdem er ihn zum bereits zweiten Mal scheinbar tödlich verwundet hat. Es handelt sich um die letzte Projektion des lange Jahre zurückliegenden Mords in der Steppe, aus dessen vielfachem Wiedererleben der vierdimensionale Handlungsraum entsteht. In einem frappierenden Déjà-vu erlebt

der Protagonist eine scheinbare Annulierung der Zeitlichkeit und sieht sich in die Ausgangssituation zurückgeworfen.

Он лежал теперь во всю длину своего тела, разбросав руки; голова его была почти у ее ног. Я сделал шаг вперед, наклонился над ним, и вдруг мне показалось, что время закружилось и исчезло, унося в этом непостижимо стремительном движении долгие годы моей жизни. С серого ковра, покрывавшего пол этой комнаты, на меня смотрели мертвые глаза Александра Вольфа. (III/136)

Die paradoxe Anordnung beruht hier im Wesentlichen auf den Annahmen, dass es sich in beiden Situationen um denselben Mörder und um dasselbe Opfer handelt und dass die Tötung beide Male erfolgreich vollzogen wurde. Keine dieser beiden Prämissen wird in der Handlung richtiggehend bestätigt, obwohl äquivalente Erinnerungen des Protagonisten, Vol'fs und ihrer gemeinsamen Bekannten auf die Identität der Figuren in beiden Konfrontationen hinzudeuten scheinen. Unabhängig von der Frage nach dem Überleben des Opfers in der ersten Konfrontation bestehen zudem die Möglichkeiten, dass Vol'f entweder ein Fremder ist oder den traumatisierten Protagonisten – was durch dessen psychotische Zeichnung plausibler erscheint – als Phantom heimsucht. Für Letzteres sprechen auch Gazdanovs Tendenzen zu einer Handlung als Projektion innerer Brennpunkte bzw. zu einem Figurensystem allegorischer Ich-Spiegelungen.

Dass zwei einander ausschließende Versionen möglich bleiben, bedeutet keinen Widerspruch, sondern lediglich eine Komplementarität. Während der Text beide Varianten nebeneinanderstehen lässt, erfordert aus Rezipientensicht jede konsistente Lektüre die implizite Entscheidung für eine der beiden Auslegungen. Der Text verstärkt diesen auf dem Leser lastenden Druck durch eine möglichst ausgewogene abwechselnde Darbietung von Indizien für die unterschiedlichen Varianten. Einerseits finden sich in den Gesprächen mit Vol'f immer überzeugendere Indizien für eine detailgetreue Übereinstimmung zwischen den Erinnerungen der beiden Figuren an den Vorfall in der Steppe, während sich andererseits in Rastlosigkeit, Schuldgefühlen und dem starken Vergangenheitsfokus auch die Anzeichen für die Psychose des Protagonisten verstärken.

Der Eindruck paradoxer Zusammenhänge entsteht nicht durch das Vorliegen komplementärer Varianten, sondern aufgrund von Signalen, die den Eindruck verstärken, es handle sich um die Wiederholung eines Mordes. Diese beruhen auf äußeren Äquivalenzen zwischen den beiden zentralen Ereignissen; die teilweise symbolisch konzipierten Parallelen zwischen den Situationen sowie die Wiederholung der Körper-Raum-Konstellation der Figuren und der Umgebungsvariablen wie Temperatur und Farbgebung der Attribute erwecken den hier über den Protagonisten vermittelten Eindruck des Wiedererkennens einer bereits durchlebten Situation. Während beide Figuren in der Handlung die zeitliche Kontinuität ihres Lebens für sich beanspruchen, konstruiert der Text eine Raumkonstellation, die sie von dieser Zeitlichkeit scheinbar entkoppelt und eine frühere Situation wiederentstehen lässt. Dieses Konstrukt resultiert aus der Komposition des Textes als vierdimensionalen Raumes aus Wiederholungen derselben bekannten Situation.

Durch den perspektivischen Wechsel zur Blickrichtung des Opfers auf den Mörder markiert das Bewusstseinsmoment des paradoxen Erlebens in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* auch eine Äquivalenz dieser Instanzen und begründet damit die Lesart eines performativen Selbstmords. In ähnlicher Form verbindet ein frappierendes *Déjà-vu* in *Nočnye dorogi* (1939) die Ebenen des vierdimensionalen Raumes, der hier so konzipiert ist, dass die Selbstmorde von Vasil'ev und Fedorčenko aus ihrer chronologischen Abfolge gelöst und zu parallelen Varianten der zuvor erwähnten Selbstmordgedanken des Protagonisten werden.

Я перевернулся со спины на живот и увидел обрывок газеты, который кто-то бросил здесь. Это был старый номер ‚Пари-Суар‘, смятый, порванный и наполовину втоптаный в песок, так что мне видны были только крупные буквы заголовка: ‚Странная история‘... И когда я прочел эти слова, передо мной сразу встал, с той мгновенностью, которая характернее всего для воспоминаний, связанных с каким-нибудь запахом, – последний день, которым закончились наиболее важные события в жизни Федорченки. (II/210)

Der emotionale Brennpunkt führt zu einer Fragmentierung und Neusynthetisierung der chronologischen Abfolge einer zuvor auf unterschiedliche Figuren verteilten widerspruchsfreien Handlung. In diesem Moment werden alle Einzelelemente zum Protagonisten in Bezug gesetzt, dessen Selbstmorderwägungen das allegorische Figurensystem generieren und diese Gedanken in Varianten für ihn erproben. Die Kennzeichnung der Parallelen zwischen der anhand anderer Figuren erzählten Handlung und dem emotionalen Erleben des Protagonisten erfolgt auf unterschiedlichen Ebenen. Entsprechend dem Proust-Effekt lösen der Blick auf einen Zeitungsartikel und ein damit assoziierter Geruch die Erinnerung an Fedorčenkos Selbstmord aus; anschließend erfolgt die Rückbesinnung auf die letzten Tage im Leben dieser Figur. Bereits vor der Schilderung dieser Zusammenhänge wird Fedorčenkos Schicksal aus der Körper-Raum-Position des Protagonisten erlebt, der, wie ihm schlagartig bewusst wird, die liegende Haltung des erhängten Fedorčenko einnimmt. Dieses *Déjà-vu* lenkt nicht, wie der Geruch, den Blick in die Vergangenheit, sondern führt zu einem hautnahen und gegenwärtigen Erleben der Ereignisse aus der Perspektive des Protagonisten selbst, sodass Fedorčenkos Selbstmord gleichsam zu dessen eigenem wird. Der zufällige Blick auf den Zeitungsartikel als Auslöser des traumatischen Flashbacks steht in Verbindung zur Vorgeschichte, wo mehrere solcher Artikel über das geheimnisvolle Verschwinden eines Generals zu Vasil'evs und Fedorčenkos gründlicher Beschäftigung mit diesem Fall führen. Dies löst eine Kette von tragischen Ereignissen aus, denn bald danach wird zunächst Vasil'evs Leichnam aus der Seine geborgen und schließlich wird Fedorčenko erhängt aufgefunden. Diese Todesfälle bilden parallele Varianten möglicher Fortsetzungen der Selbstmordgedanken des Protagonisten.

Paradoxe Züge erzeugt dabei das Nebeneinander von beendeten und nicht beendeten Leben, insbesondere das über dieses Prisma konstruierte *Déjà-vu*-Erlebnis des Protagonisten mit seinem Freitod. In der multiperspektivischen Darstellung verbindet sich der am eigenen Körper nachempfundene Selbstmord mit dem Blickwinkel

des Zusehers und jenem eines entfernten Zeitungslers. Paradox ist in diesem Sinne, dass die Einheit des Subjekts unterlaufen wird, indem schizophrene Persönlichkeitskomponenten unterschiedliche Entscheidungen treffen und dabei dasselbe Ereignis aus verschiedenen Raumperspektiven wahrnehmen. Die Handlung kreist um Motive eines einerseits verworfenen, andererseits vollzogenen Selbstmordes und lässt so ein (an Schrödingers Katze erinnerndes) widersprüchliches Weltbild entstehen, in dem unterschiedliche Zustände zugleich Form annehmen.

Auch in einigen Erzählungen verwendet Gazdanov ähnliche Formen assoziativer Verschachtelungen. In *Ošibka* (1938) bildet eine zerbrechende Vase das motivische Zentrum; ein von seinen Eltern scherzhaft Vasilij Vasil'evič genannter achtjähriger Junge stößt die Vase versehentlich zu Boden, während seine Mutter im Nebenzimmer ihr bisheriges Leben gedanklich Revue passieren lässt. Ausgerechnet die Geburt Vasilij's wird in ihrem Gedankenstrom als jener Punkt identifiziert, der ihr Dasein als stillschweigend unglückliche Ehefrau und Mutter unwiderruflich besiegelte.

[...] И главное, все было напрасно и не нужно, потому что вся жизнь до сих пор была счастлива, удачна и правильна, как классическое построение отвлеченной схемы, непогрешимое в своем исполнении. [...] Только лет восемь тому назад возникло и исчезло сомнение [...] – но потом появился Василий Васильевич, и тогда стало несомненное, [...] что все разрешено раз навсегда [...]. Было действительно очень тихо и сумрачно, и неподвижно, и все, казалось в эти минуты, уже вернулось к классической схеме, обогащенной еще одним днем, еще одним усилием воображения в тишине, – как вдруг, резко неожиданно, с неслышной, отчаянной звонкостью сорвался и прокатился по квартире шум разбитого стекла. (II/523f.)

Das Zerbrechen der Vase ist als zentrales Moment ausgelagert und wird bereits vorab ausführlich aus der Perspektive des Kindes erzählt.

Василий Васильевич в течение целого часа ходил по квартире [...], как вдруг он неожиданно заметил, что из-под тяжелой молочно-белой вазы, стоявшей на маленьком столике, выглядывает угол его черной тетрадки. Он потянул ее к себе, столик пошатнулся, но тетрадка не сдвинулась; он дернул сильнее, и тогда, смешно накренившись набок, столик упал вместе с вазой, она звонко ударилась о пакет и разбилась на маленькие белые куски, быстро раскатившиеся по полу. (II/522)

Wie im Verlauf der Erzählung deutlich wird, steht dieses vorangestellte metaphorische Motiv der zerbrechenden Vase in mehrerlei Hinsicht für das Zerbrechen des Lebens unterschiedlicher Figuren – denn erschüttert werden die Existenzen der Mutter, ihres Mannes, ihres Liebhabers und Vasilij Vasil'evič's. Die Erzählung endet damit, dass die Mutter vom Totenbett ihres Geliebten heimkehrt und ihre Familie verlässt, da ihr bewusst wird, dass sie soeben den einzigen inständig geliebten Menschen verloren hat.

Она вернулась домой, закурила папиросу и села писать письма. В восемь часов утра, ранним поездом, приехал муж. Он поцеловал ей руку, посмотрел на ее изменившееся лицо и сказал по-французски [...]: – Tu reviens de loin. – Je ne reviens pas, – ответила она. – Je pars. И в тот же день, подписав прошение о разводе, она уехала из дому. (II/535)

Neben dieser polysemen Metaphorik der Vase konstruiert die Erzählung auch ein tatsächliches Paradoxon, nämlich auf der Ebene der Zeit. In jenem Moment, als die Vase zerbricht, befindet sich Katja gemeinsam mit dem Sohn zuhause in ihrer Wohnung; ihre Erinnerung reicht jedoch – im Sinne von Genettes Begriff der „Paralipse“ – über den Zeitpunkt des Erinnerns hinaus bis zu dem Tag, an dem ihr Liebhaber stirbt und Katja ihre Familie verlässt.

Das Motiv der zerbrechenden Vase gibt eine Grundstimmung vor, die zahlreiche Episoden durchzieht und lose miteinander verbindet. Die so geschaffenen Zusammenhänge unterlaufen in dieser Erzählung mehrfach die Chronologie der Ereignisse, da sie sich teils an logischen Abfolgen und teils an rein symbolischen Bedeutungen orientieren. Erzählerisch wird zwischen diesen Modi nicht unterschieden, vielmehr werden alle Verbindungen als gleichermaßen kausal behandelt, sodass ein paradoxes Gedankenkonstrukt zeitlich unauflösbarer Verschachtelungen entsteht.

Einige weitere Texte erzeugen über das chronotopische Moment der Bewegung paradoxe Kontinuitäten, wie etwa in *Isčeznovenie Rikardi* (1931) und *Istorija odnogo putešestvija* (1934), als Überblendung der zu den Kernereignissen hin- und von diesen wegführenden Wege. Dies führt zu einer Verschmelzung von Ursache und Wirkung sowohl in Rikardis Gehen als auch in Volodjas Zugfahrt. (vgl. Kap. VI.2.3) Unterstützt durch das visuell-olfaktorische Moment einer Unmenge von Rosen erfolgt eine ebensolche assoziative Überblendung in *Železnyi Lord* (1934) zwischen einem Spaziergang durch Paris und einer Beerdigung. (vgl. Kap. V.1.9) Paradox ist an solchen Konstruktionen, dass die Rosen zugleich zwei zueinander arbiträre Handlungsmomente symbolisieren, von denen keines Priorität erhält. Ohne Kausalverbindung geht die am Beginn erzählte Situation in die am Ende erzählte über, sodass der Text in seinem Verlauf dezentriert wird und seinen Fokus verliert bzw. ändert. Analog zu den erwähnten Rosen verschmelzen auch Anfangs- und Endsituation in *Polet* (1939), wo sich jeweils die Mutter über ihren kindlichen Sohn beugt, (vgl. Kap. V.2.2) sowie in *Vozvraščenie Buddy* (1949) die parallelen Zustände von Sterben, Kunsterfahrung und Liebe. (vgl. Kap. V.1.9) Diese Beispiele verdeutlichen die Verbindung zwischen paradoxen Handlungen bei Gazdanov, seinen allegorischen Figurensystemen und dem auf Synästhesie bzw. anderen assoziativen Bezügen basierenden Kompositionsprinzip seiner Texte.

Über das räumliche Element des Bahnhofs verschmelzen auch in *Chana* (1938) Anfang und Ende des Textes. Zu Beginn erwartet der Protagonist hier die mit dem Zug eintreffende Titelheldin, am selben Ort verabschiedet er sie schließlich auch. Paradox erscheint diese Konstellation dadurch, dass innerhalb dieses Rahmens nur Erinnerungen an Chana und Fantasien über ein mögliches Wiedersehen mit ihr geschildert werden, sodass ein reales Treffen ausbleibt. Da die imaginierten

Situationen die Haupthandlung bilden, erscheint diese Gedankenwelt äußerst real, während der Protagonist in Wirklichkeit einsam auf einem Bahnsteig zu verweilen scheint. Paradox ist auch der Umstand, dass der Held seine Krankheit erkennt und die demnach nur in seiner Einbildung existierende Chana darüber aufklärt.

У меня было лучшее, о чем я мог мечтать, – теплая кожа Ханы, ее удивительный голос и нежные руки. Это было неповторимо и замечательно, и единственным недостатком этого было то, что оно существовало в действительности. Вместе с тем, многолетняя инерция воображения не позволяла мне останавливаться [...]. Возможно, что это была почти граница сумасшествия: во всяком случае, поняв это окончательно, я испытал непобедимый ужас. В самые первые дни я чувствовал себя приблизительно так же, как человек, начинающий понимать, что он болен неизлечимой болезнью [...]. Я уходил из дому, бродил по улицам, часами просиживал один в кафе и напряженно думал об этом неожиданном и катастрофическом завершении того, о чем я так долго мечтал. [...] И тогда я заговорил об этом с Ханой. (II/566f.)

Zugleich empfindet der Protagonist die Bewusstwerdung seiner Krankheit als Eintreffen einer bereits lange vorhergesehenen Katastrophe. Das Kippen zwischen Realität und Psychose wird so durch ein Kippen zwischen Realität und Traum gedoppelt. Trotz zahlreicher Widersprüche betreffen die paradoxen Verflechtungen dieses Textes nur das Erleben des Protagonisten, während die Handlung, von außen betrachtet, logisch schlüssig und durch die psychische Erkrankung ausreichend motiviert ist.

In graduellen Abstufungen gilt dies auch für viele andere Texte Gazdanovs, deren Widersprüche häufig durch eine fragmentierte Außenperspektive auf den Protagonisten zu entstehen scheinen, die keine klare Abgrenzung zwischen Realitätserfahrung und psychotischem Erleben vornimmt. Gazdanov scheint folglich nicht vorrangig die Konstruktion von Paradoxa anzustreben, da die damit in Verbindung zu bringenden Formen vielmehr als unmoderierte Wiedergabe des widersprüchlichen Weltbilds seiner psychotischen oder schizophrenen Figuren erscheinen.

Bereits *Večer u Klér* (1929) enthält ein markantes Paradoxon, das primär anhand der Kategorie des Raumes entsteht. Die allabendlichen Treffen mit der Titelheldin, mit welchen der Roman beginnt, erhalten am Romanende besonderes Gewicht, als der aus Russland ausreisende, emotional vom Krieg gezeichnete Nikolaj sich auf seine Jugendliebe besinnt. Die Gefühle für Klér bieten dem orientierungslosen Protagonisten den in seinem Leben fehlenden Anhaltspunkt und das Weiterdenken der Erinnerung wird zu einer Hoffnung spendenden Illusion, an die er sich klammert, um der Reise in das unbekannte Paris durch die Vorstellung einer Wiederbegegnung mit ihr ein erstrebenswertes Ziel zu verleihen.

[У]же на пароходе я стал вести иное существование, в котором все мое внимание было направлено на заботы о моей будущей встрече с Клэр, во Франции, куда я поеду из старинного Стамбула. Тысячи воображаемых положений и разговоров роились у меня в голове, обрываясь и сменяясь другими; но самой прекрасной

мыслью была та, что Клэр, от которой я ушел зимней ночью, Клэр, чья тень заслоняет меня, и когда я думаю о ней, все вокруг меня звучит тише и заглушеннее, – что эта Клэр будет принадлежать мне. (I/161f.)

Der Romanbeginn kreist um die Besuche bei Klér und knüpft damit direkt an diese am Ende festgeschriebene Konstellation an, wobei die geschilderten Begegnungen noch nicht als bloße Fantasien entlarvt werden. Hierin besteht bereits eine jener räumlichen Uneindeutigkeiten, die ein metaphysisches Kippbild entstehen lassen, in dem sich Nikolaj nun tatsächlich in Paris zu befinden scheint und der Heldin Besuche abstattet, während der Blick auf den Gesamttext eine andere räumliche Zuordnung erlaubt, die ihn träumend auf dem Schiff verortet. Latente Andeutungen eines solchen Rückbezugs sind dieser Eingangssituation eingeschrieben, wo die Spiegelungen auf dem Wasser der Seine eine Analogie zum Anblick des Meeres bei jener Überfahrt bilden.

Клэр была больна; я просиживал у нее целые вечера и, уходя, всякий раз неизменно опаздывал к последнему поезду метрополитена и шел потом пешком с улицы Raynouard на площадь St. Michel, возле которой я жил. [...] Оглянувшись на Сену в последний раз, я поднимался к себе в комнату и ложился спать и тотчас погружался в глубокий мрак; в нем шевелились какие-то дрожащие тела, иногда не успевающие воплотиться в привычные для моего глаза образы и так и пропадающие, не воплотившись; и я во сне жалел об их исчезновении, сочувствовал их воображаемой, непонятной печали и жил и засыпал в том неизъяснимом состоянии, которого никогда не узнаю наяву. Это должно было бы огорчать меня; но утром я забывал о том, что видел во сне, и последним воспоминанием вчерашнего дня было воспоминание о том, что я опять опоздал на поезд. Вечером я снова отправлялся к Клэр. (I/39)

Ein letzter Blick auf das dunkle Wasser bevor sich der Held, von einem Besuch bei Klér heimkehrend, in sein Zimmer zurückzieht, lässt ihn zitternde Körper erkennen, die nicht immer klare Gestalt annehmen. Da die assoziative Fortführung der Handlung von Nikolajs unruhigem Nachtschlaf erzählt, in dem der Protagonist das Verschwinden dieser Gestalten bedauert und zugleich empathisch deren Trauer mitempfindet, sind sie als ortsungebundener visueller Ausgangspunkt derselben Träumereien auszumachen, die nun, neben den ‚realen‘ Erlebnissen in Paris, sowohl auf dem Schiff als auch in Nikolajs Pariser Zimmer zu verorten sind.

Weitere raumzeitliche Ausgangspunkte für die Träume von Klér durchziehen den Roman wie ein roter Faden. Ein besonders markanter Ort des Träumens ist das Pariser Zimmer der Heldin, wo sie sich dem Protagonisten wirklich oder in den erwähnten Träumen hingibt. Auch hier ist von phantomhaften Körpern die Rede, die als Schatten in den Stühlen sitzen, und die Linien auf der lilafarbenen Tapete erinnern ebenfalls an die Eindrücke während der Überfahrt in das Exil.

Я лежал рядом с Клэр и не мог заснуть [...]. Светло-синие призраки с обрубленными кистями сидели в двух креслах, стоявших в комнате; они были равнодушно враждебны друг другу, как люди, которых постигла одна и та же судьба,

одно и то же наказание, но за разные ошибки. Лиловый бордюр обоев изгибался волнистой линией, похожей на условное обозначение пути, по которому проплывает рыба в неведомом море; и сквозь трепещущие занавески открытого окна все стремилось и не могло дойти до меня далекое воздушное течение, окрашенное в тот же светло-синий цвет и несущее с собой длинную галерею воспоминаний [...]. (I/46)

Besonders deutlich sind auch hier die durch die Traumbilder hervorgerufenen Gefühlsassoziationen, die trotz des glücklichen Ausgangs an begangene Fehler erinnern und eine Disharmonie ausdrücken, die der möglicherweise nur erträumten Situation widerspricht. Die in dieser Szene widersprüchliche, doch äußerst starke Empfindung von Trauer begleitet auch die Träumereien in Nikolajs eigenem Pariser Zimmer sowie auf dem Schiff.

Die in Klërs Zimmer verortete Traumsituation ist, neben jener auf dem Schiff, strukturell von besonderem Interesse, da ihr die Erinnerungen an Russland eingeschrieben sind. Das ‚wahrhaftige‘ Wiederfinden der Helden, sei es nun im Traum oder im realen Paris, ermöglicht das Wiedererlangen der verlorenen Emotionen und damit das Erinnern. Zentral sind in allen Träumen die Liebe zu dieser Idealfigur und eine ebenso stark empfundene Traurigkeit über ein mögliches Scheitern der Suche nach ihr. Diese beiden Gefühle stecken jenes Spektrum ab, innerhalb dessen auch alle anderen Ereignisse aus Kindheit und Jugend emotional erfahrbar werden und wie ‚in einer langen Galerie‘ vor Nikolaj erscheinen.

[И] казалось, самые могучие потрясения не могли ни в чем изменить это такое законченное тело, не могли разрушить это последнее, непобедимое очарование, которое заставило меня потратить десять лет моей жизни на поиски Клэр и не забывать о ней нигде и никогда. – Но во всякой любви есть печаль, – вспоминал я, – печаль завершения и приближения смерти любви, если она бывает счастливой, и печаль невозможности и потери того, что нам никогда не принадлежало, – если любовь остается тщетной. И как я грустил о богатствах, [...] так раньше я жалел о Клэр, принадлежавшей другим; и так же теперь, лежа на ее кровати, в ее квартире в Париже, [...] так же теперь я жалел о том, что я уже не могу больше мечтать о Клэр, как я мечтал всегда; и что пройдет еще много времени, пока я создам себе иной ее образ и он опять станет в ином смысле столь же недостижимым для меня, сколь недостижимым было до сих пор это тело, эти волосы, эти светло-синие облака. (I/47)

Zugleich erfolgt anhand dieses weiten Spektrums zwischen erfüllter Liebe und Traurigkeit über den ebenso möglichen Verlust auch die Auslotung des paradoxen Realitätssystems, in dem Klër erobert *und* zurückgestoßen, erträumt *und* wiedergefunden, unerreichbar *und* möglicherweise bald wieder verloren erscheint. Obgleich Klër so sehnsüchtig angestrebt wird, bleibt das emotionale Erleben ambivalent, denn die im Pariser Zimmer verortete Erfüllung löst bei Nikolaj ebenfalls Traurigkeit aus, und zwar über den Verlust des Traumes von ihr.

Das Paradoxon dieses Romans ergibt sich aus der fehlenden räumlichen Verortung Nikolajs zum Zeitpunkt seiner Träume von Klér und seiner Erinnerungen an Russland. Der Held ist zugleich Träumender auf dem Schiff, von wo aus er alle gedanklichen Energien auf die Heldin bündelt, und Träumender neben der wiedergefundenen Klér, wo er die Ereignisse seiner Vergangenheit Revue passieren lässt. Es kommt so zu einer *mise en abyme* der Traumebenen, da jeder dieser Träume dem jeweils anderen eingeschrieben ist. Zusätzlich enthält der Roman noch zahlreiche weitere Orte des Träumens, die in ebenso unspezifischer Weise zu Klér bzw. in die Vergangenheit führen und den räumlichen Ausgangspunkt des Subjekts weiter dekonstruieren; es entsteht daher kein sauber gezeichnetes Vexierbild als Überblendung zweier logisch gegenläufiger Varianten der Handlung, sondern ein unüberschaubarer Pluralismus der sich teilweise überlappenden Träume Nikolajs auf unterschiedlichen Ebenen. Unter diese zusätzlichen Traumsituationen fallen der verschlafene Dämmerzustand auf dem Sportplatz vor dem ersten Gespräch mit der Heldin, die im Folgenden zitierten, auf ihren vorläufigen Verlust folgenden Fantasien von ihr im winterlichen Wald, die Alpträume nach ihrem endgültigen Verlust, die Träume von Elizaveta Michajlovna auf dem Panzerzug während des Bürgerkriegs und die Spiegelungen auf der Seine.

Я [...] думал о Клэр; и странная надежда встретить ее здесь вдруг начинала мне казаться возможной, хотя не было никакого сомнения в том, что Клэр не могла сюда прийти. Но так как я готовился только к встрече с ней и забывал обо всем остальном [...]. Я все видел перед собой ее невысокую фигуру, ее взгляд, ее ноги в черных чулках. Я представлял себе диалог, который произойдет между нами; я слышал смех Клэр, я видел ее во сне. [...] И хотя я хорошо знал ее наружность, но я не всегда видел ее одинаковой; она изменялась, принимала формы разных женщин и становилась похожей то на леди Гамильтон, то на фею Раутенделейн. Я не понимал тогда своего состояния [...]. (I/92)

Die Vielfalt an räumlichen Kontexten des Erinnerns und Träumens verleiht dem Kern des Paradoxons unscharfe Züge. Losgelöst von der räumlichen Außenwelt, verlagert sich das Gewicht dieser Konstruktion auf die Inhalte der Erinnerungen und Träume. Diese werden so als ewige, fantasievoll erweiterte Geschichte gekennzeichnet, anhand welcher der Protagonist es vermag, unangenehme Raumkontexte, wie sie insbesondere in den Kernsituationen von Krieg und Emigration vorliegen, auszublenzen. Die Verlagerung der Handlung auf eine Konstruktion von Träumen kennzeichnet den Wert dieser Realität, der darin besteht, den Protagonisten auf seinen Irrwegen zu begleiten, und ihm dabei hilft, seine Identität und Gefühle zu bewahren.

Obgleich Klér den Fixpunkt dieser Träume bildet, jenes Zentrum, auf das der Träumende zustrebt, ist auch sie unklar definiert. Da sie einerseits ein entrücktes Weiblichkeitsideal repräsentiert, andererseits zugleich mit anderen Frauenfiguren verschmilzt, entsteht auch auf der Binnenebene der Wunschträume eine paradoxe Struktur. Erklärbar werden diese Widersprüche durch das Jung'sche Konzept der *Anima*, mit dem Klér als weiblicher Anteil der Seele des Helden zu verstehen wäre.

Die ontologische Ununterscheidbarkeit von Traum und Wirklichkeit, die multiple Lokalisierung des Träumers und die uneindeutige ontologische Definition Klèrs als reales oder abstraktes Ideal bedingen eine gewisse Vagheit des gesamten Romans. Diese wird vom Autor auf die Spitze getrieben, wenn er ausgerechnet im letzten Satz des Romans, der in der ersten publizierten Fassung die ‚Erfüllung‘ des Traums von Klër („sbyvajuščimsja [...] snom o Klër..“) in Aussicht stellt, für die Letztfassung genau einen Buchstaben austauscht und so den Traum ‚zerbrechen‘ lässt („sbivajuščimsja [...] snom o Klër.“ vgl. I/806) Diese Variante ermöglicht die Kreation eines neuen Traums von Klër, nachdem der alte durch seine Verwirklichung zerstört wurde.

И опять недостижимое ее тело, еще более невозможное, чем всегда, являлось передо мной на корме парохода, покрытой спящими людьми, оружием и мешками. (I/161)

Auf unterschiedlichen Ebenen konstituieren die Träume von der Heldin gegenläufige Varianten, die jeweils zugleich aufrechterhalten werden und so von der Eroberung Klèrs zu ihrer Neuerschaffung und einer neuerlichen Vereinigung mit ihr führen. Dieser endlose Regress der Traumwelten stützt das Paradoxon, welches auch Nikolajs ambivalente Gefühlswelt einer emotionalen Gleichzeitigkeit von unbändiger Leidenschaft und tiefster Trauer über den gesamten Text hinweg aufrechterhält.

In seinem Proust-Essay bemerkt Roland Barthes Ähnliches über die *Recherche*, dass nämlich die Schlafzustände des Ich-Erzählers Marcel die Handlung, sein Leben, aus den Angeln der Chronologie heben und als zeitliches Durcheinander präsentieren.

Qu'est-il, ce bon sommeil (de l'enfance)? C'est un ‚demi-réveil‘. [...] Bien que Proust parle à un moment des ‚profondeurs de notre inconscient‘, ce sommeil n'a rien de freudien; il n'est pas onorique [...]; il est plutôt constitué par les profondeurs du conscient *en tant que désordre*. (Barthes 1982: 462)

Dieser traumreiche Schlaf sei, nicht im Freud'schen Sinne, sondern abstrakt ontologisch gesprochen, jener Modus, durch dessen Prisma die Gesamthandlung aus dem ‚Unbewussten des Erzählers‘ hervortrete. Dem unruhigen Schlaf der Kindheit widmet Proust am Beginn der *Recherche* einen ausführlichen Abschnitt, aus dem, in Barthes' Interpretation, das ganze Werk hervorgehe. (vgl. dazu auch Genettes Darstellung in Kap. I.2.3) Diese unruhigen Schlafzustände liest Barthes als Behauptung des Erzählers der *Recherche*, er würde schlafen, und sieht darin ein Paradoxon, da die Aussage ‚ich schlafe‘ ebenso logisch unzulässig sei wie ‚ich bin tot‘. Beide erkennt er als Fälle, in denen sich die Sprache über das Versprachlichte erhebe.

Un paradoxe le définit bien: il est un sommeil qui peut être écrit, parce qu'il est une conscience de sommeil; tout l'épisode (et, partant, je le crois, toute l'œuvre qui en sort) se tient ainsi suspendu dans une sorte de scandale grammatical: dire ‚je dors‘ est en effet, à la lettre, aussi impossible que de dire ‚je suis mort‘; l'écriture est précisément cette

activité qui travaille la langue – les impossibilité de la langue – au profit du discours.
(Barthes 1982: 462)

Hierin besteht ein unmittelbarer struktureller Bezug zu den zuvor beschriebenen Traumzuständen, die auf ähnliche Weise die Handlung von *Večer u Klér* auf eine Metaebene heben. Barthes' Darstellung weiterdenkend, könnte man hinzufügen, dass, wenn der Schlaf der Kindheit tatsächlich die Handlung der *Recherche* hervorbringt, auch die chronologisch betrachtete Zeitlichkeit eine paradoxe Form annimmt, da die Träume der Kindheit nicht das Leben des Erwachsenen vorwegnehmen können.

Als Prousts Marcel sich in der *Recherche* sein Romanprojekt zurechtlegt, thematisiert er die Zeitlichkeit. Angesichts seines nahenden Todes handelt es sich an dieser Stelle um ein Anschreiben gegen die Zeit, während der Beginn dieselbe Handlung als in die Zukunft gerichteten Traum präsentiert.

Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin, et que je portais si douloureusement en moi! Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. (Proust 2000: 321)

Prousts Erzähler Marcel reflektiert an dieser Stelle die Zeitlichkeit des literarischen Werks, dessen Handlung im Gegensatz zu dem gelebten Leben immer in einem Verhältnis zu der historischen Zeit seiner Rezeption steht. Die Entkoppelung der Ereignisse von einer punktuellen zeitlichen Verortbarkeit scheint ihm die beschriebenen Figuren zu monströsen Gestalten zu dehnen. Ähnliche Einbrüche der Zeitlichkeit erleben Gazdanovs Protagonisten in jenen eingangs zitierten Bewusstwerdungsmomenten von *Prizrak Aleksandra Vol'fa* und *Nočnye dorogi*, wo im Kontext der Traumata ein vergangenes Ereignis, von der Zeit zu monströser Größe verzerrt, wiedererlebt wird.

Das bei Proust thematisierte Verhältnis zwischen einem literarischen Werk und dessen Bezug zum Leben des Autors greift Gazdanov in *Èvelina i ee druž'ja* (1968) auf, wo auf ähnliche Weise wie in der *Recherche* und in *Večer u Klér* zwei zentrale Momente die Handlung synthetisieren und zugleich für sich beanspruchen. Umgekehrt zu Proust beginnt der Text mit dem Verweis auf die soeben abgeschlossene Arbeit an einem Roman, von der sich der Protagonist nun erholt. Am Ende erfolgt sein metaphysischer Übertritt, mit dem er selbst zu einer Figur des Romans wird. Eine weitere Metalepse betrifft die Vollendung Èvelinas, die sich als Teil des Werks von ihrem realen Vorbild loslöst und zur idealen Geliebten des in sein Werk übergetretenen Schriftstellers wird. Anhand der gegenläufigen performativen Elemente

wird die Handlung in einen unentschiedenen Schwebезustand des Sowohl-als-auch überführt und so zugleich aus beiden Realitätsentwürfen gelöst. Ein solcher Effekt entspricht auch dem Weltbild des schreibenden Protagonisten, der die Existenz einer Wirklichkeit verneint.

Я бы ответил, что действительности, вообще говоря, нет. (IV/208)

Die Paradoxa in Gazdanovs Poetik entstehen häufig aufgrund der kontemplativ konzipierten Handlungen, die sich als lose Akkumulation ineinandergreifender Wahrnehmungen darstellen. Träume, Erinnerungen und Kunst brechen die unmittelbare Realität der Textwelt und führen so zu einem Erleben zweiter Ordnung. Diese derart gebrochene und in Überlappungen zusammengefügte Welt verweigert sich mitunter einer logischen Deutung. Durch die Wiederholung von Schlüsselsequenzen in phänomenologisch restrukturierter Form erscheint die Handlung häufig dezentriert und präsentiert stetige Reinterpretationen, in denen sich die Bedeutung einzelner Elemente kontinuierlich verändert. Durch dieses Prinzip unterlaufen Gazdanovs Texte alle drei Komponenten des Chronotopos, die wichtigsten Stützen eines kontinuierlichen Weltbilds – Raum, Zeit und Subjekt. Widersprüche entstehen so durch mehrfache Lokalisierung des Protagonisten oder durch Gleichsetzung chronologisch weit voneinander entfernter Situationen anhand äquivalenter Raumkonstellationen. Des Öfteren unterlaufen motivische Äquivalente von Chronotopos, Raum oder Figurenkonstellation die Kausalität, indem sie die Haupthandlung zugleich aus vorzeitiger und nachzeitiger Perspektive einzuleiten scheinen und dabei konträre Varianten der metaphysischen Zusammenhänge präsentieren. An der phänomenologischen Wahrnehmung orientiert, beruhen einige Texte auf Möglichkeitsentwürfen, die sich daher zeitlos im vierdimensionalen Raum darstellen.

All diese Besonderheiten stehen in engem Zusammenhang mit der Weltwahrnehmung der Protagonisten und illustrieren von innen heraus traumatisch bedingte Psychosen, durch Schizophrenie verursachte Pluralitäten der Persönlichkeitsinstanzen, autistische Strukturliebe und transgressive Übergänge des Denkens in Welten der Fantasie und Kunst. Besonders seit der mittleren Schaffensperiode stehen in Gazdanovs Werk neben kleineren logischen Unstimmigkeiten detailliert ausgefeilte und äußerst symmetrisch gezeichnete Widersprüche, die auf eine gezielte Konstruktion von Paradoxa hindeuten. Die fließenden Übergänge zwischen diesen Formen können zugleich als Anzeichen dafür gelesen werden, dass sie nicht einem strukturellen Selbstzweck dienen, sondern der Wiedergabe innerpsychischer Erlebensweisen.

3. Zusammenschau: Subjekt und Weltbild

Phänomenologie und Existenzialismus prägen das Weltbild in Gazdanovs Texten. Besonders deutlich zeichnet sich dies in der Fülle von Sinneseindrücken und in der emotionalen Unbestimmtheit seiner Protagonisten ab. Insgesamt fällt auf, dass das Weltbild der Texte untrennbar mit der jeweiligen Hauptfigur verwoben ist,

deren Gefühle die Struktur der Außenwelt zu bestimmen scheinen. Diese enge Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Weltbild entspricht der Ontologie Hegels. Entwicklungen erfolgen bei Gazdanov stets als eine Art Restrukturierung, im Zuge derer die Kongruenz zwischen den Erfahrungen von Innen- und Außenwelt bestehen bleibt. Mit der Reifung der Hauptfigur ändert sich auch deren äußeres Umfeld kontinuierlich, wobei die Handlung des jeweiligen Textes im Kern auf der Verschiebung eines emotionalen Schwerpunkts beruht.

In Zusammenhang mit dieser weitgehend auf die innere Verfassung der Figuren konzentrierten Entwicklung und den detailreichen Situationsbeschreibungen kommt es zu einer Verräumlichung der Texte, was aufgrund zahlreicher Parallelhandlungen an den vierdimensionalen Raum der Quantenphysik denken lässt, in dem Potenzialitäten Berücksichtigung finden. Da Spiegelungen und Parallelstrukturen jedoch hauptsächlich als Resultat einer veräußerlichten emotionalen Erfahrung zustande kommen, erinnert dieses Weltbild ebenso stark an die Ontologie von Leibniz. Wie in dieser führen die emotionalen Entsprechungen nämlich zu Äquivalenzen zwischen Teil und Ganzem, d.h. zwischen Subjekt und Weltbild sowie zwischen der emotionalen Spezifik einer Erfahrung und zahlreichen situativen Analogien zu dieser.

Da sich die Handlung nicht auf äußere Ereignisse, sondern auf innere Befindlichkeiten konzentriert, ergeben sich häufig Diskontinuitäten zwischen unterschiedlichen Segmenten, die teilweise als logisch widersprüchlich erscheinen. Solche Paradoxa beruhen vorwiegend auf unklar definierten Zeitstrukturen, die sich aus den heterogenen Ebenen expliziter Wahrnehmung – Denken, Erinnern, Träumen, künstlerische Fantasie – ergeben. Häufig bleibt die Hierarchie dieser Ebenen unklar, sodass eine Hauptfigur in mehreren Raumkontexten zugleich verortet wird. In erster Linie erscheinen diese Widersprüche als Resultat eines konsequenten psychologischen Nachvollzugs der Subjektperspektive, die traumatisch bedingte Flashbacks und andere psychotische Zustände einschließt.

Da Sinneswahrnehmungen und Emotionen ungewöhnlich stark akzentuiert werden, kommt es zur Auflösung der chronotopischen Einheit von Subjekt, Raum und Zeit in ein Nebeneinander von Raumsegmenten. Andeutungsweise wird dieses statische, vierdimensionale Weltbild durch Reismotive gebrochen, die eine Entwicklung in der Zeit andeuten. De facto hebt jedoch auch dieser Rahmen die Handlung lediglich auf die für Gazdanovs Texte so typische Metaebene der Wahrnehmung; in der gegebenen Konstellation erscheint sie nämlich als Produkt des während einer scheinbaren Bewegung stattfindenden, von äußeren Einflüssen unberührten Erinnerns und Denkens.

Der sich am Subjekt abzeichnende Solipsismus wird folglich nicht durch äußere Einflüsse durchbrochen und auch der Prozess der ‚Menschwerdung‘ zeichnet sich bei den Figuren häufig nicht in Form einer nach außen hin erkennbaren Entwicklung ab. Dennoch kommt es in den Texten zunehmend zu einer inneren Selbstfindung, die als chronotopisch einzustufen ist. Die Quelle für diese Entwicklung bilden die archetypischen Figuren im Denken der Protagonisten – das Alter Ego als Bezugspunkt der Selbstreflexion, die *Anima* als Fixpunkt liebevoller Hinwendung,

die Zuhörerfiguren als Gesprächspartner. Je nach Entwicklungsaufgabe der Hauptfigur sind ausgewählte Instanzen mehrfach im Figurenrepertoire repräsentiert und treten so als allegorische Einheiten auf, anhand derer schwer zugängliche abstrakte Vorstellungen wie Gefühlsqualitäten reflektiert werden können.

Eine besonders auffällige Eigenschaft des Gazdanov'schen Weltbilds liegt in den transgressiven Zusammenhängen zwischen Innen- und Außenwelterfahrung des Subjekts vor. Anhand der allegorischen Figuren wird gleichsam deren Innenwelt nach außen gekehrt und reziprok dazu erscheint die selektive Außenwelterfahrung als vollständige Einverleibung der Außenwelt durch das Subjekt. Diese beiden Prozesse sind von entscheidender Bedeutung für die spezifische Ausprägung von Sinneswahrnehmungen und Emotionen bei den Protagonisten. Sie bedeuten nämlich, dass die gewöhnlich nach innen gerichteten Gefühle bestimmen, was in der Außenwelt wahrgenommen wird, während die üblicherweise nach außen gerichtete Sinneswahrnehmung emotionale Vorgänge in visuellen Raumkonstellationen versinnbildlicht. Das Außen wird als emotionaler Teil des Selbst erlebt, da es metaphorisch die Gefühle zum Ausdruck bringt, während das Innen unbestimmt und variabel erscheint, was seine mangelhafte Abgrenzung nach außen bedingt und eine ständige sinnliche Reizüberflutung zur Folge hat.

VII. Schlusskapitel

1. Sinneswahrnehmungen und Emotionen als Motive

– Je vous ai dit,
je regardais la mer,
j'étais cachée dans les rochers
et je regardais la mer.
(J.M.G. Le Clézio, *Lullaby*)

Ты меня поразитишь по-разному, как паразиты лезут в голову опасные мысли,
и я к тебе лезу.
(Florian Supé, *From Russia with Love*)

Üblicherweise dienen Sinneserfahrungen und Emotionen in der Literatur dazu, Figuren zu charakterisieren, deren Lebenswelt und soziales Umfeld zu skizzieren und deren Handlungen zu motivieren. In Gazdanovs Texten treten diese Motive dagegen oft so stark in den Vordergrund, dass sie per se wichtiger erscheinen als die Situation, die sie illustrieren. Einzeleindrücke werden ungewöhnlich detailreich beschrieben und lösen dabei einen Gedankenstrom assoziativer Verbindungen zu ähnlichen Situationen und Kontexten aus. Auf synästhetische Weise verbinden sich dabei die Erfahrungsbereiche unterschiedlicher Sinne und Gefühle, wobei sich thematische Felder herauskristallisieren, in denen ähnliche Assoziationen wiederholt auftreten und die folglich in Gazdanovs Œuvre verwoben zu sein scheinen.

Dass sich die Verbindungen nicht auf Einzelphänomene beschränken, sondern komplexe Spektren mit einer spezifischen ästhetischen Erfahrungsqualität aus Sinnesindrücken und Gefühlen begründen, scheint die Annahme des Synästhesie-Forschers Hinderk Emrich zu stützen, wonach Wahrnehmung auch im Allgemeinen auf individuell verankerten Assoziationsspektren beruht. Auf die Literatur umgelegt, deutet die Motivkonsistenz zudem mit den Hypothesen der Warschauer Gruppe und psychoanalytisch-interdisziplinären Arbeiten von Jung, Mauron und anderen darauf hin, dass Sinne und Emotion eine wichtige Konstante im Weltbild des abstrakten Autors ausmachen und diesen charakterisieren. Im Folgenden werden einige Bezüge vorgestellt, die für textimmanente Wahrnehmung in Gazdanovs Texten spezifisch erscheinen.

1.1 Visualität vs. Berührung: Distanz, Sehnsucht und erotische Erfahrung

Von besonderer Bedeutung ist bei Gazdanov die visuelle Wahrnehmung. Details wie Augen, Gesichtsausdrücke, Hintergrundmuster und andere Einzelheiten ziehen die Aufmerksamkeit der Protagonisten auf sich, die zudem über ein eidetisches

Gedächtnis verfügen. Chronotopisch zentriert sich das Sehen damit einerseits auf Vergangenes, während die Erinnerungsbilder zugleich als flexibel formbar erscheinen und den Ausgangspunkt des Tagträumens darstellen. Seit den Anfangstexten sind visuelle Eindrücke zudem das Hauptmedium sowohl ästhetischer als auch erotischer Erfahrung der schwärmerischen und zugleich unnahbaren Hauptfiguren.

Während Sexualität im Frühwerk negativ konnotiert ist, entwickeln die Protagonisten in beharrlichen Träumereien eine erotisch definierte Bindung an weibliche Figuren, die für sie unerreichbar bleiben, weil sie zumeist nichts von dieser Obsession wissen, sich im Ausland befinden oder einer entfernten Vergangenheit angehören. Zumal die jungen Männer sich in intimen Situationen als schüchtern erweisen und daher oft abwehrend reagieren, scheint die Unerreichbarkeit dieser Frauen eine wesentliche Grundlage für die kontinuierliche Sehnsucht zu bilden, die als schmerzhaft, doch zugleich sinnstiftend erlebt wird. In Entsprechung zum *objet a* bei Lacan und der *Anima* bei Jung bleiben die weiblichen Idealfiguren in allen Texten sehr unbestimmt und teilen zugleich abstrakte Merkmale wie Unberechenbarkeit, Kälte, Anziehungskraft und Undurchschaubarkeit, wodurch sie den Weiblichkeitstypus in Gazdanovs Werk begründen.

In späteren Werkphasen, wo die Hauptfiguren Liebesbeziehungen eingehen, überwiegt in intimen Situationen weiterhin der Distanzsinn des Sehens. Lust empfinden sie bei der Betrachtung des unbedeckten weiblichen Körpers, nicht in der sexuellen Vereinigung, wo die Assoziation mit einem Akt der Gewalt, das Gefühl von Verunsicherung und Verkrampfung sowie dadurch ausgelöste Scham- und Schuldgefühle ständig präsent sind. Bis in das Spätwerk bleibt diese Kluft zwischen erotisch konnotierter Sehnsucht und hingebungsvoller körperlicher Nähe bestehen.

Auf andere Weise gelangt die Suche nach Sinn durch Erfüllung in der Liebe, als wichtigste chronotopische Antriebskraft in Gazdanovs Werk, dennoch zu einem Ziel. Dies geschieht in zwei unterschiedlichen Formen: zum einen als Gegenentwurf zu den *Anima*-Figuren, in der freundschaftlich begründeten, durch kindliche Zuneigung und Fürsorge geprägten, emotionalen Nähe zu einer Partnerin, zum anderen durch deren Sublimierung in der Kunst. Beide Prozesse stehen in einem Verhältnis zur Visualität, denn die freundschaftliche Nähe lenkt von den anziehenden äußeren Merkmalen ab und überführt die Emotionen in eine geistige Vereinigung, während die Transformation des Liebesbegehrens in ein Kunstwerk gerade umgekehrt die visuellen Aspekte isoliert, um sie für den distanzierten Betrachter in ungebrochener Anziehungskraft zur Geltung zu bringen. Im ersten Fall ist der Fokus auf die emotionale Komponente gerichtet, im zweiten auf die ästhetische.

Die Antinomie zwischen Ästhetik und Liebe legt eine zentrale Verschränkung zwischen Sinneswahrnehmung und Gefühlen bei Gazdanov offen. Anstatt beide Erfahrungsebenen getrennt zu denken, werden systematische Verbindungen zwischen visueller äußerer und emotionaler innerer Erfahrung deutlich, die dazu führen, dass äußere Anziehung, physische Nähe und Liebesgefühle einander ausschließen. Die physische Vereinigung mit begehrten oder geliebten Partnerinnen erscheint unmöglich, da sie als Akt der Gewalt erlebt wird. Gefühle der Anziehung gehen daher bereits im Vorfeld mit der Angst vor körperlicher Nähe einher und zumal auch die

erfüllte Liebe eine solche nach sich ziehen würde, wird die Angst auf Liebesgefühle generalisiert. Die vorliegenden Synästhesien stellen jenes Hindernis dar, gegen das Gazdanovs Protagonisten ankämpfen, wenn sie sich in Frauen verlieben, deren Nähe sie zugleich ersehnen und fürchten.

Die systematische Überschneidung zwischen Anziehung und Angst scheint ihren Ursprung in der Ähnlichkeit der physiologischen Merkmale dieser grundverschiedenen emotionalen Erfahrungen zu haben. Da vegetative Erregung gleichermaßen bei Anstrengung, Furcht, Ärger und anderen starken emotionalen Erfahrungen auftritt, bleibt deren Differenzierung der Interpretation überlassen. Gerade an der Aufgabe, intime Situationen emotional zu bewältigen, scheitern Gazdanovs Figuren häufig, da Nähe für sie mit starken Erregungszuständen verbunden ist, die sie vorwiegend als Angst sowie in den frühen Texten auch als Ärger erleben. Diese Überaktivierung des vegetativen Nervensystems sowie die dadurch ausgelösten Interferenzen betreffen ausschließlich den sozialen Bereich, denn dieselben Protagonisten erscheinen in objektiven Gefahrensituationen – bei physischen Auseinandersetzungen oder im Krieg – als angstfrei.

Sowohl die ausgeprägte Detailwahrnehmung als auch die emotionale Überforderung in Situationen der Nähe stellen typische Symptome aus dem Bereich der Autismus-Spektrum-Störung dar. Deren Hauptkriterium, ein durch geringen Emotionsausdruck und das Ausbleiben emotionaler Gegenseitigkeit erschwertes Kommunikationsverhalten, hängt mit beiden Aspekten zusammen. Die unmittelbare Bedrohung, welche die Hauptfiguren beim Anblick von Augen empfinden, scheint deren Unwohlsein in intimen Situationen zumindest teilweise zu begründen. Unangenehme Gefühle löst zudem der Anblick der Kopfpartie des eigenen Spiegelbildes aus, nicht jedoch der des übrigen Körpers. Zumal der Emotionsausdruck sich im Gesicht konzentriert und die Figuren häufig vor den ihnen fremd erscheinenden Augen zurückschrecken, zeichnet sich auch hierin ein Faktor ab, der die soziale Interaktion erschwert.

Darüber hinaus werden Situationen, in denen üblicherweise Emotionen zum Ausdruck gebracht werden, per se als unangenehm erlebt. Die Protagonisten empfinden die von ihnen geforderte emotionale Selbstoffenbarung als unauthentisch und reflektieren deshalb des Öfteren die Notwendigkeit, zu ‚lügen‘. Sie erkennen einen Unterschied zwischen ihrem Gefühlsleben und der sozialen Norm emotionaler Interaktion, da ihnen die aus der Literatur bekannten zwischenmenschlichen Gefühle im eigenen Leben auszubleiben scheinen. Zugleich konstatieren sie gerade an jenen Frauen, die nicht nur als Idealfigur, sondern zugleich als Projektion eines Protagonisten auftreten (u.a. Elena Nikolaevna in *Prizrak Aleksandra Vol'fa* und Mari in *Probuždenie*), verlangsamte Reaktionen auf die äußere Gegenwart und einen unbewegten Gesichtsausdruck.

Von reduzierter Kommunikation als gleichsam logischem Resultat der beschriebenen Disposition zeugt die typische Figurenkonstellation der Texte, deren einsame Protagonisten sich hauptsächlich mit entfernten Bekannten aus der Vergangenheit und Projektionen ihres eigenen Selbst beschäftigen. Sie leben in einer visuellen Welt der Spiegelungen, in denen zahlreiche der ihnen selbst zugeschriebenen

Eigenschaften auch in anderen Figuren wiederzufinden sind und so zum Gegenstand selbstreflexiver Beobachtung werden. Erinnerung sowie Fantasie, die dabei häufig im Zentrum stehen, führen weg von einer Kommunikation im eigentlichen Sinne und verlagern diese auf imaginierte Interaktionen, wodurch das mit physischer Nähe verbundene Unwohlsein vermieden wird.

Die Protagonisten schaffen so eine Distanz zu ihrer sozialen Umwelt, sie zentrieren ihr Sehen auf flächige Landschaften wie Schneefelder und Meereshorizonte sowie auf Naturszenen oder Kunstwerke, die ihnen Überblick und Transzendenz des Selbst im Sinne der Bachtin'schen Außerhalbbefindlichkeit versprechen. Jene Situationen reiner Kontemplation sind es auch, in denen sich das selten erlebte Glück einstellt, das in ihrer synästhetischen Wahrnehmung als ‚durchsichtig‘ erscheint. Dieses Gefühl bedeutet nicht zuletzt eine Erholung von dem durch Reizüberlastung geprägten sozialen Alltag.

Der von der psychologischen Forschung verzeichnete überdurchschnittlich häufige Zusammenhang zwischen synästhetischer Begabung und Autismus zeichnet sich auch in der Psyche von Gazdanovs Protagonisten ab. Diese sind sich ihrer Disposition bewusst und empfinden diese besonders in Texten der mittleren Schaffensperiode als Defizit, gegen das sie anzukämpfen versuchen. Die Divergenz zwischen Innen- und Außenwelt erweist sich dabei zwar als nur bedingt überwindbar, das Problem äußerer Diskontinuität und gefühlter Nicht-Authentizität kann jedoch vorerst durch die Verlagerung aller Eindrücke entweder auf die Sinne oder auf die Gefühle umgangen werden. Im letzten Roman verbinden sich schließlich ansatzweise diese beiden isolierten Konstrukte, denn im schöpferischen Prozess verbinden sich Visualität, Erinnerung und Sehnsucht und erfahren dabei eine Umwandlung in Liebe, gefühlte Nähe und Kunst. Die künstlerische Verwirklichung führt so zur individuellen Selbstfindung.

1.2 Musik und Emotion: Tinnitus, ästhetische Erfahrung und Transzendenz

Aus dem Begehren einer Fantasiegestalt und der Angst vor Nähe folgen jene Widersprüche, die dazu führen, dass die ambivalente Auslotung von Distanz und Nähe direkt mit dem Sehen verknüpft zu sein scheint. In der auditiven Wahrnehmung sind keine solchen Widersprüche erkennbar. Über das Gehör als Sinn der Nähe werden die erlebten Inhalte den Protagonisten direkt zugänglich. Auch im Umgang mit Menschen erscheint das Hören als unproblematisch und es ergeben sich dabei keine Störungen durch angstausslösende Eindrücke wie sie bei der Wahrnehmung von Augen, Gesichtsausdrücken, Körpergerüchen und Berührungen zu verzeichnen sind.

Dennoch konzentriert sich auch die auditive Wahrnehmung keineswegs ausschließlich auf positive Erfahrungen. Ein sich wiederholendes Phänomen stellen blechern klingende Stimmen dar, die eine entsprechende psychische Verfassung der betreffenden Figuren anzeigen. Dieses Motiv begleitet Kontexte der Gefühlsunzugänglichkeit und wird autistischen sowie traumatisierten Figuren, deren

Krankheitsbild entsprechend, zugeschrieben. Zwar wird dieser Klang als unnatürlich empfunden, dennoch löst er nicht jenes Entsetzen aus wie spezifische visuelle Eindrücke, die die Protagonisten gleichsam erstarren lassen. Obgleich das Hören als Sinn der Nähe gilt, geschieht es in den meisten Situationen ohne Berührung. Gesprächssituationen sind zudem räumlich klar definiert und es besteht keine zwingende Notwendigkeit von Blickkontakt. Diese Aspekte sind wohl zumindest teilweise ausschlaggebend dafür, dass sich Gazdanovs Protagonisten sichtlich weniger exponiert fühlen, wenn sie sich in Gespräche vertiefen, als in anderen Situationen sozialer Interaktion, und dass ihnen die in einer Stimme enthaltenen emotionalen Informationen leichter zugänglich sind als visuell wahrnehmbare.

Ein weiteres psychosomatisches Krankheitssymptom bilden in der mittleren Schaffensperiode Klanghalluzinationen in Form von leisem Summen. Die psychosoziale Konstellation der Protagonisten enthält hier gerade jene Komponenten, die häufig Tinnitus verursachen: Überforderung, Schlafmangel, Depression sowie zusätzlich eine mit Vereinsamung, Obdachlosigkeit und schwierigen Lebensverhältnissen einhergehende kontinuierliche Belastung. Das für Gazdanovs Werk typische undifferenzierte Ineinandergreifen von Außen- und Innenwahrnehmung zeichnet sich dabei ebenfalls ab, denn parallel zu dem psychosomatischen Summen im Innenohr weisen dieselben Texte anhand von surrenden Straßenlaternen sowie vorbeifahrenden Straßenbahnen und Zügen eine ähnliche Geräuschkulisse in der äußeren Umgebung auf.

Die Klangerfahrung von Musik und Gesprächen bildet stets ein Kontinuum mit der inneren Verfassung von Gazdanovs Protagonisten. Anhand einzelner Phrasen, die diese wie zufällig von einem Gespräch am Nachbartisch aufschnappen, oder Liedzitate bringt der Autor deren Gefühlszustand auf den Punkt. Die Konstellation entspricht aus psychologischer Sicht dem Cocktail-Party-Effekt, der darauf beruht, dass in einem Stimmengewirr persönlich relevante Informationen auch aus größerer Distanz isoliert werden und unwillkürlich ins Bewusstsein dringen. Um ihre unmittelbare Bedeutung zu untermauern, werden die entsprechenden Klangzitate meist wiederholt oder an späterer Stelle fortgeführt und durchdringen so leitmotivisch die Situation. Bei Gazdanov häufen sich solche Verbindungen in auffälliger Weise und vermitteln so ein Weltbild, in dem die Außenwelt ihre Arbitrarität verliert und direkt mit dem wahrnehmenden Subjekt verwoben erscheint. Diesen Motiven fällt in der Textgestaltung die Funktion zu, gleichsam stellvertretend für den im Gefühlsausdruck beeinträchtigten Protagonisten, dessen emotionale Situationserfahrung zu illustrieren.

Bei allen negativen Klangerfahrungen ist es die Musik, die seit Gazdanovs literarischen Anfängen den Stellenwert als intensivste sinnliche Empfindung seiner Protagonisten erhält. Diese selbst nehmen ihre emotionale Musikrezeption als Ausgangspunkt für den Versuch, ihre Unzugänglichkeit für Gefühle zu überwinden. Anders als im Bereich des häufig fragmentiert erscheinenden Sehens handelt es sich bei der Wahrnehmung von Musik um ein ganzheitliches Erleben, das im Bereich des Visuellen nur bei der kontemplativen Betrachtung unbewegter Landschaften eintritt. Während die ‚durchsichtigen‘ Glücksgefühle in der Natur homogen und

ruhig erscheinen, sind die an die Musik gekoppelten Synästhesien komplexer und situationsspezifisch interpretierbar. In Einklang mit der typischen emotionalen Färbung der Texte stehen Trauer, Wehmut und zärtliche Zuneigung im Vordergrund.

Die Musikerfahrung konzentriert die Aufmerksamkeit der Figuren auf ihre Innenwelt und bewirkt damit gleichsam eine vorübergehende Auslöschung äußerer Einflussfaktoren. Seit Gazdanovs Frühwerk hat der Rückzug in die Innenwelt eine wichtige identitätserhaltende Funktion. Die intensive Wahrnehmung von Musik wird so zum Anker für die Integrität der Selbsterfahrung, die durch die ständigen Veränderungen in der Außenwelt bedroht ist. Während in den ersten Erzählungen mitunter gemeinsam musiziert wird, nehmen die Protagonisten später sowohl als Musiker als auch als Zuhörer eine von der sozialen Umwelt zunehmend isolierte Position ein. Die Einzelgänger begründen den Topos eines Genies mit absolutem Gehör, das durch seine auditive Fähigkeit zudem über ein exaktes Emotionswissen verfügt.

Über die Musik bringen die Künstler ihre Gefühle zum Ausdruck und ihr Spiel unterstützt sie dabei, vergangene Ereignisse im Gedächtnis zu behalten, sodass Klänge eine Stütze der Identität bilden. Nur wenige Protagonisten treten tatsächlich als Musiker in Erscheinung. Der überwiegende Anteil nimmt als Musikliebhaber die Zuhörerrolle ein, versteht diesen passiven Zugang jedoch aufgrund seiner besonderen Sensibilität ebenfalls als Ausübung einer Begabung. Die Musikrezeption wird stets von zahlreichen synästhetischen Assoziationen begleitet und vermischt sich so mit anderen Quellen ästhetischen Erlebens sowie mit Liebe und Tod als den zentralen menschlichen Erfahrungen. Auf diese Weise ordnen sich Erinnerungen, Gefühle und Weltwissen zu einem homogenen Konstrukt und eröffnen den Blick auf Lebenssinn, Werte und Ziele, wodurch die Figuren kurzfristig Transzendenz in Bezug auf sich selbst erlangen.

Häufig inszeniert Gazdanov die synästhetische Musikerfahrung als performatives Moment, das nach Nietzsche den dionysischen Ursprung der Kunst bildet. So entstehen die Texte aus einem Lied, Klavierstück oder Konzert, wobei die jeweilige Musik Rhythmus, inhaltliche Assoziationen und Gefühle vorgibt. Die Handlung entfaltet sich aus dem Klangmotiv und kehrt am Ende wieder in dieses zurück. Die Figuren bedauern des Öfteren, dass sie die in der Musikerfahrung erlebten Gefühle und Gedanken mit deren Ende auch wieder verlieren. Es handelt sich folglich um eine unmittelbare Erfahrung, die intensiv, doch zugleich zeitlich gebunden ist. Diese Eigenschaften übertragen die Musikmotive auf die Struktur der Texte, denn sie führen die Handlung zu emotionalen Höhepunkten und begrenzen sie zugleich an Beginn und Ende. Klänge ergänzen so das chronotopische Motiv der Reise, das den Texten eine symbolische Linearität verleiht. Mit den Geräuschen des Dampfers, den Schiffsglocken und Sirenen werden die Abreise und das Zusteuern auf eine neue Heimat emotional erfahrbar und zugleich zu einer homogenen Einheit synthetisiert. Sie verbinden das Unbekannte mit vertrauten Klängen und glätten so die Übergänge zwischen ansonsten unverbundenen Motiven.

1.3 Riechen und Schmecken zwischen unwillkürlicher Erinnerung und Psychosomatik

Der starke Fokus der Protagonisten auf ihre Innenwelt scheint einen wichtigen Grund dafür darzustellen, dass olfaktorische und gustatorische Eindrücke von ihnen negativer erlebt werden als visuelle und auditive. Riechen und Schmecken beziehen sich durchwegs auf äußere Umstände und erweisen sich als resistent gegen innere Modifikation, weshalb sie das Gleichgewicht der ansonsten durch einen Filter nach außen hin abgeschirmten Erfahrungswelt stören. Negative Empfindungen geraten hier besonders eindringlich und erregen häufig Ekel. Gazdanovs Figuren reagieren in diesen Bereichen auffallend sensibel und es fällt ihnen schwerer als bei den anderen Sinnen, sich gegen die Außeneinwirkung zu verschließen. Besonders in Situationen körperlicher Nähe werden Geruch und Geschmack meist als unangenehm erlebt, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass der enge Kontakt mit Menschen für die Figuren per se ambivalent assoziiert ist. In Schilderungen positiven Erlebens von Körperkontakt werden diese Sinne weitgehend ausgespart.

Ein Grund für die vorwiegend negativen Erfahrungen sind jedoch auch die Lebensumstände in den unteren sozialen Milieus der Großstadt, wo das von Armut, Prostitution, Alkohol und Abfällen geprägte Nachtleben seine olfaktorischen Spuren hinterlässt. Diese Eindrücke prägen einerseits die spezifischen Handlungsräume im Milieu der Nachttaxifahrer, werden jedoch auch auf davon unabhängige Situationen übertragen. Neben den direkt mit Verfall und Bedrohung verbundenen Eindrücken signalisieren Gerüche und Geschmäcke zugleich die Fremdheit von Lebenswelten. Das Resümee über die Emigrationsgeschichte der Protagonisten stellt sich als Abfolge unbekannter Speisen dar, die nicht per se unappetitlich erscheinen, doch das Fehlen des Vertrauten repräsentieren und erschreckend eindringlich erlebt werden.

Analog zu den Anzeichen von Tinnitus erweist sich in den Texten der mittleren Schaffensperiode besonders der Geschmackssinn als anfällig für psychosomatische Symptome. Im Kontext schwieriger Lebensumstände oder sozialer Überlastung klagen Gazdanovs Protagonisten über unangenehme Geschmackshalluzinationen, die keine spezifische Ursache haben und durch Arztbesuche nicht beseitigt werden können. Zudem liegen Situationen vor, in denen ein konkreter Geschmack aufgrund eines damit assoziierten unangenehmen Ereignisses als abstoßend erlebt wird. Eine weitere Verbindung zwischen psychischer Verfassung und Nahrungsaufnahme wird in den frühen Texten thematisiert, wo die Figuren mitunter vor Hunger halluzinieren. Da die ungewollte Askese die Fantasiewelt belebt, wird sie als innere Bereicherung erlebt und daher auch nach Überwindung des finanziellen Engpasses aufrechterhalten.

Erst in späteren Texten kehren sich diese destruktiven Zusammenhänge zwischen Individuum und Ernährung in ein positives Verhältnis um. Neben Situationen des Genusses, in denen sich die ständig angespannt wirkenden Protagonisten kurzfristig erholen, wird Wohlgeschmack auch zur Unterstützung von Heilung und Identitätsfindung eingesetzt. Obgleich diesem nie der Stellenwert von Musik zukommt, fügt er sich in Gazdanovs letztem Roman, *Evelina i ee druz'ja*, in das synästhetische

Konstrukt des sich darin aus der Harmonie zwischen Leben und ästhetischer Erfahrung herausbildenden Kunstwerks. Die hedonistische Aufwertung von Geschmack geht einher mit einer wesentlich positiveren Weltsicht der Hauptfiguren, die die depressive Disposition früherer Protagonisten überwunden haben. Es zeichnet sich eine Entsprechung zur psychologischen Diagnostik ab, wo bei Depression ein verringertes Genussempfinden verzeichnet ist. Ähnliche psychosomatische Entwicklungen lassen sich für Gerüche konstatieren, wobei Naturgerüche oder ätherischen Düfte eher in den Episoden vor Krieg und Emigration thematisiert werden. Die Figuren späterer Texte entwickeln dagegen eine posttraumatisch anmutende erhöhte Sensibilität für unangenehme Gerüche und kämpfen zunächst dagegen an, bis im letzten Roman auch die olfaktorische Komponente in die synästhetische Einheit der Kunst integriert wird.

Geruch und Geschmack spielen als unmittelbare emotionale Erfahrung außerdem im Bereich der Erinnerung eine besondere Rolle. Der Proust-Effekt wurde als psychologischer Terminus von einem in der *Recherche* eingehend beschriebenen Phänomen abgeleitet – demnach können spezifische Düfte und Gerüche detailgetreue Erinnerungen an lange zurückliegende Ereignisse ins Bewusstsein zurückrufen. Dass Erinnerung auch in Gazdanovs Texten eine wichtige Rolle spielt, ist einer der Gründe für die vielfach angestellten Vergleiche mit Proust. Tatsächlich tritt der Proust-Effekt auch in Gazdanovs Werk in Erscheinung. In bestimmten Schlüssel-szenen erinnern manche seiner Protagonisten ‚unwillkürlich‘ Episoden aus ihrer Kindheit oder Jugend, doch auch wenn dabei Geruch und Geschmack thematisiert werden, sind musikalische Motive, visuelle Eindrücke sowie das Körpergedächtnis hier wesentlich bedeutsamer.

Als Auslöser von Erinnerung lässt sich bei Gazdanov meist keine Einzelwahrnehmung isolieren, es handelt sich vielmehr um synästhetisch verwobene Komplexe aus unterschiedlichen Sinnesindrücken, die aufeinander verweisen, wodurch die erinnerte Situation in ihrer emotionalen Bedeutsamkeit nachvollziehbar wird. Im Umkehrschluss zeigt der abermalige Blick auf Marcells olfaktorisch-gustatorisches Madeleine-Erlebnis, dass Geruch und Geschmack zwar im Vordergrund stehen, die Verankerung der Erinnerungen jedoch auch hier auf eine Verkettung mit anderen Wahrnehmungen zurückgreift, wie etwa den räumlich-perspektivischen Eindrücken der Tante, die die Madeleine in den Tee taucht. Wie Marcel erlangen auch die Protagonisten in *Večer u Klér* und *Chana* anhand des Proust-Effekts eine ganzheitliche Erinnerung an ihre Kindheit zurück. Darüber hinaus werden bei Gazdanov mitunter Gerüche thematisiert, die traumatische Erinnerungen seiner Figuren auslösen.

Manche Motive wiederholen sich textübergreifend, so etwa die durch Zigarettenrauch wachgerufene Erinnerung an den Selbstmord einer Lehrerin, der wiederum mit einem bedeutsamen Gespräch über den Sinn des Lebens assoziiert ist. Darüber hinaus liegt eine durchgehende Assoziation von Salz und Sexualität vor, die höchst unterschiedliche Kontexte begleitet – von der mit Ekel bedachten Prostitution bis hin zu einer beinahe kindlich-reinen Sexualität in *Polet*. Zusätzlich fällt auf, dass synthetische Duftstoffe wie Parfums nur eine geringe Rolle spielen und tendenziell negativ bewertet sind. Als angenehm werden am ehesten Naturgerüche und der

Duft bestimmter Speisen erlebt. Angesichts der starken synästhetischen Prägung der Texte erhalten Geruch und Geschmack insgesamt erstaunlich wenig Aufmerksamkeit und das Spektrum an Wahrnehmungen aus diesen Bereichen ist schmal. Beides mag mit der Nähevermeidung der Protagonisten zusammenhängen sowie damit, dass Riechen und Schmecken evolutionär dem Schutz dienen, das starke Abwehrverhalten der Figuren jedoch dazu führt, dass nur selten Kontexte relevant werden, wo Nähe zur Gefahr zu werden droht.

1.4 Angst und Gefühlsausdruck: Autismus, Depression und Trauma

Die starke Ausprägung von Schüchternheit in intimen Situationen einerseits und von Angstfreiheit bei Gefahr andererseits begründet ein systematisches Missverhältnis, das in beiden Kontexten jeweils zu ungewöhnlichen Verhaltensweisen führt und so den Topos des *nenormal'nyj čelovek* mitbegründet. Während Angst evolutionär zum Schutz dienen soll, bewirken sowohl Angstfreiheit als auch Übersensibilität bei Gazdanovs Protagonisten jeweils gerade das Gegenteil. Dass Gefahrensituationen sie wie magisch anziehen, mag dabei als Heldenmut gewertet werden, aggressive Überreaktion, Herablassung und Abwendung wirken dagegen oft allzu selbstsicher und verhindern, wie andere Formen des Rückzugs, die Verwirklichung ersehnter Beziehungen.

Während das meist ethisch motivierte mutige Auftreten der Hauptfiguren häufig thematisiert wird, rücken nur wenige Texte eine alternative Interpretation eines solchen Verhaltens ins Blickfeld. In *Černye lebedi* erklärt Pavel, er habe im Krieg große Angst verspürt, habe diese jedoch ignoriert, um seine Kameraden nicht im Stich zu lassen. Tatsächlich scheint die Angstfreiheit von Gazdanovs Protagonisten eine von außen auf sie projizierte Eigenschaft darzustellen, die manche von ihnen in ihre Selbstwahrnehmung übernehmen. Einige Figuren tragen darüber hinaus weitere Anzeichen von Unverletzlichkeit: Sie sind gesund, sportlich und resistent gegen Schmerzen.

Die Zuschreibung körperlicher und seelischer Unempfindlichkeit scheint eng mit einem anderen konstanten Merkmal zusammenzuhängen – dem unbewegten Gesichtsausdruck dieser Figuren. Dieser deutet darauf hin, dass sie Gefühle, wenn überhaupt, nur schwach zum Ausdruck bringen. Da emotionale Erfahrung wesentlich an ihren physischen Ausdruck gebunden ist, der sie zudem in positiver Rückkoppelung verstärkt, bewirkt eine ausdruckschwache Mimik ein gedämpftes Gefühlserleben. Wie die Darstellung jener Figuren zeigt, die ihr äußerlich nicht erkennbares Angsterleben thematisieren, sind diese jedoch keineswegs emotionslos, sondern haben Schwierigkeiten, ihre diffusen Gefühle zu interpretieren und sie als Grundlage ihres Handelns zu berücksichtigen.

Reduzierter Gefühlsausdruck und diffuses Gefühlserleben stellen typische Symptome im Bereich des Autismus-Spektrums dar. Dasselbe gilt für Vermeidung von Nähe und unvermitteltes Abwehrverhalten – Persönlichkeitsmerkmale, die besonders an Protagonisten früherer Texte zu beobachten sind. Neben Autismus können

diese Anzeichen auch auf Depressionen und posttraumatische Belastungsstörungen verweisen, die infolge langfristiger Überbelastung bzw. eines Schocks auftreten können. Die Biografien der Protagonisten sind, analog zu jener ihres Autors, auf unterschiedliche Weise durch anhaltende Belastung und traumatische Erfahrungen wie Kriegserlebnisse, Armut, gescheiterte Beziehungen sowie das Fehlen eines Lebenssinns geprägt.

Besonders die Texte der mittleren Schaffensperiode verweisen auf tiefsitzende Traumata, die die Protagonisten in Form von Flashbacks, Halluzinationen und dauerhaftem Realitätsverlust heimsuchen. Die gegenwärtige Lebensrealität verschwimmt mit dem Wiedererleben vergangener Ereignisse, wobei die beteiligten Personen oft in verzerrter Form auftreten. Angst wird in diesen Texten nicht direkt thematisiert, dennoch ist sie allgegenwärtig. Die Handlung ist jeweils durch eine sich kontinuierlich steigende Bedrohung geprägt, der die Hauptfiguren hilflos ausgeliefert sind. Ihr sich darin abzeichnender psychotischer Realitätsverlust erscheint daher als Endstadium einer Angststörung. Die sich indirekt abzeichnende Angst sitzt so tief, dass sie den Protagonisten nicht konkret zugänglich ist und daher nicht rationalisiert wird.

Es handelt sich um eben jene Texte, die mit dem Existenzialismus, besonders mit Camus, in enger Verbindung stehen. Angst und Unsicherheit prägen das Lebensgefühl dieser Philosophie, wobei die Weltwahrnehmung in Camus' Texten, ähnlich wie bei Gazdanov, nicht eigentlich durch Ängste, sondern durch die Fremdbestimmtheit der Figuren, das Fehlen von spezifischen Gefühlen und zwischenmenschlichen Bindungen sowie durch eine daraus resultierende Arbitrarität des Lebens bestimmt ist. Zumal der Existenzialismus eine Reaktion auf die Weltkriege darstellt, verbinden sich auch hier Angst und traumatisch bedingte Empfindungslosigkeit zu einem widersprüchlichen Komplex, der darauf beruht, dass Depression ein durch Überforderung ausgelöstes Mischgefühl aus Angst und unverarbeiteter Trauer darstellt, das zu innerer Erstarrung führt.

Gazdanovs kindliche Protagonisten wirken oft sehr erwachsen und zeichnen sich durch hohe Intelligenz sowie durch eine für ihr Alter untypisch analytische Weltsicht aus. Ihre Stimmung ist anhaltend gedämpft und sie verhalten sich ruhig und zurückhaltend. Neben dem Bezug zum Autismus fällt auf, dass Gazdanov der Biografie dieser Figuren die auch seine eigene Lebensgeschichte prägende frühe Verlufterfahrung enger Bezugspersonen einschreibt, sodass sich Motive des Traumas auch hier abzeichnen, wo Kriegserfahrungen keine Rolle spielen. Autismus, Trauma und Depression stellen daher drei nicht klar voneinander abzugrenzende Felder dar, zumal sich die Symptome teilweise überschneiden und die Kontexte unterschiedliche Interpretationen erlauben.

Die scheinbare Furchtlosigkeit der Protagonisten sowie die allgemeine Konturlosigkeit ihrer Empfindungen haben zur Folge, dass die wichtige Rolle von Angst in Gazdanovs Texten erst auf den zweiten Blick ersichtlich wird. Wo sie nicht explizit zur Sprache kommt, kann sie an den vegetativen Körperreaktionen der Protagonisten festgestellt werden: Erstarren, Zittern, Blässe, weit aufgerissene, helle Augen (in denen die Pupillen folglich verengt sind), Atemnot und Herzklopfen zeigen eine

Überaktivierung des Sympathikus an. Oft ist die Angstreaktion so stark, dass das vegetative Erregungspotenzial kippt, wodurch auch der Parasympathikus überreagiert. In solchen Momenten thematisieren die Protagonisten ihre verlangsamte Reaktion auf äußere Reize sowie ihren Kontrollverlust und mitunter verlieren sie sogar das Bewusstsein. Die beschriebenen Reaktionen treten in Kontexten auf, wo sich weibliche Figuren unvermittelt annähern und zärtlichen oder intimen Körperkontakt suchen.

Da nicht expliziert wird, dass es sich um Angstreaktionen handelt, zeigt sich dies erst bei genauerer Betrachtung, zumal manche Symptome – wie etwa Herzklopfen, Zittern und Kontrollverlust – als Anzeichen für sexuelle Erregung oder Verliebtheit gedeutet werden könnten, was in den beschriebenen Situationen angemessener erschiene. Die erschrockene Verstörung der Protagonisten wird jedoch durch den Kontrast zu den offensiven Frauenfiguren deutlich, deren Körperreaktionen tatsächlich Lust ausdrücken. Dargestellt wird diese anhand blitzender Augen, geweiteter Pupillen, heißer Hände, geöffneter Lippen, angespannter Muskeln, Zittern und leichter Verwirrung. Die Erregung der weiblichen Figuren bildet nicht nur eine Kontrastfläche, sondern auch die Ursache für die Verunsicherung der männlichen Protagonisten, die diese Verhaltensweisen teils als Unberechenbarkeit, teils als Machtausübung erleben und mit Hilflosigkeit oder Aggression darauf reagieren.

Als unmittelbar an die Angst angrenzende Erfahrung bestimmt Scham kontinuierlich die emotionale Erfahrung der Protagonisten. Sie bildet zugleich eine wichtige Analogie zwischen den Dispositionen von Autismus, Depression und posttraumatischer Belastungsstörung. Im ersten Fall stellt sie den Gegenpart der sozialen Unsicherheit dar, im zweiten begründet sie das Schwenden des Selbstwertgefühls und führt so zur Handlungsunfähigkeit, im dritten schließlich bildet eine beschämende Erfahrung in der Vergangenheit den Grund für den Selbstverlust des Individuums.

1.5 Stoffliche Außenwelt, Trauer und Liebe: Auf der Suche nach den verlorenen Gefühlen

Das von Gazdanovs Protagonisten am intensivsten erlebte Gefühl ist Trauer. Meist tritt sie als Reaktion auf den Tod Nahestehender auf, doch zeigt sie sich auch nach dem Ableben teils nur flüchtiger Bekannter in Verbindung mit dem unerwarteten Gefühl einer besonderen Bindung an diese Verstorbenen. In zweierlei Form stehen Gefühlsleben und Tod miteinander in Verbindung. Zum einen markieren die Verluste jeweils ein traumatisches Moment, denn der Anblick Verstorbener wird als Schock mit psychosomatischen Folgen erlebt; er löst Angst und Krankheit aus. Zum anderen lenkt der Tod den Sinn des Lebens ins Blickfeld der Protagonisten und lässt sie den Wert geschätzter Menschen nachträglich erkennen. Anhand der schmerzhaften Erfahrung des Verlusts werden Tod und Trauer so zum indirekten Maßstab von Liebe.

Angesichts der emotionalen Unempfänglichkeit und des häufig thematisierten Fehlens fester Bindungen spielen Schmerz und Trauer eine wichtige Rolle, denn die

Todesfälle markieren einen Brennpunkt im unspezifischen Gefühlsleben der Protagonisten, durch den Gefühle für sie deutlicher erfahrbar werden und konsistenter erscheinen. Zudem bewirken diese emotionalen Einschnitte, dass die Figuren, die sich ansonsten in Fantasiewelten zurückziehen oder über Vergangenes nachsinnen, ihre Aufmerksamkeit punktuell auf die Gegenwart lenken. Der Bezug zu anderen Menschen wird dadurch unmittelbar erlebt und bleibt nicht im reflexiven Selbst verhaftet.

Der psychologischen Sichtweise entsprechend, werden Trauer und Depression bei Gazdanovs Hauptfiguren als völlig unterschiedliche Erfahrungen erkennbar. Während Depression einen langfristigen Zustand von Bedrücktheit, Hilflosigkeit, Angst, Scham und Rückzug darstellt, in dem die inneren Selbstheilungskräfte versagen, ist Trauer temporär und hat heilende Wirkung. Sie leitet die Verarbeitung schmerzhafter Erfahrungen ein und dient der emotionalen Reinigung. Zugleich stärkt sie den sozialen Zusammenhalt, wohingegen Depressionen zum Abbruch von Beziehungen führen. Zumal gescheiterte Trauerarbeit nach Überbelastung oder einer traumatischen Erfahrung eine zentrale Ursache für Depressionen darstellt, kann Trauern dazu beitragen, den in das Innere gekehrten, statischen Zustand zu durchbrechen und die Fähigkeit zum situationsangemessenen Erleben von Gefühlen wiederherzustellen.

Ähnlich wie bei Traumaverarbeitung und Depression scheint dieser Effekt bei autistischer Disposition einzutreten, sodass Trauer auch hier die Abgeschnittenheit von der Außenwelt überbrückt und Bindung erfahrbar macht. Dies deutet, zusätzlich zur symptomatischen Ähnlichkeit zwischen diesen drei in Gazdanovs Texten nicht immer klar zu differenzierenden Zuständen, darauf hin, dass systematische Zusammenhänge zwischen ihnen bestehen. Die emotionalen Symptome von Autismus könnten durch die damit verbundene hohe Sensibilität zustande kommen, die zu einer höheren Anfälligkeit für Traumata führt und daher zudem präventiv eine stärkere emotionale Abgrenzung nach außen hin zu erfordern scheint.

Unabhängig von den Gründen für die apathische Gefühlsstruktur der Protagonisten markiert der Tod darin wichtige Orientierungspunkte, an denen diese entweder aufgrund traumatischer Überforderung den Zugang zu den eigenen Gefühlen verlieren oder im Trauern einen solchen wiederherstellen können. Die häufige Thematisierung des Todes deutet auf die Persistenz eines Traumas hin, das einerseits unkontrollierbar ins Bewusstsein dringt, andererseits mit dem Wunsch, es zu verarbeiten, bewusst aufgerufen wird. Seit *Večer u Klér* besteht eine synästhetische Verbindung zwischen dem Tod als emotionalem Einschnitt und der Berührung mit Sand, die in späteren Texten auf Traumaerfahrungen im Allgemeinen generalisiert wird.

Die stoffliche Beschaffenheit der Außenwelt verweist bei Gazdanov in textübergreifender Synästhesie auf das emotionale Erleben der Protagonisten. Als Untergrund, in dem Menschen und Gegenstände versinken oder aus dem sie wieder auftauchen, wird Sand zum symbolischen Begleiter von Verdrängung und unvermittelter Wiedererinnerung. Ähnliches gilt für fallenden Schnee, der mit dem eigenen Gesicht der unbeabsichtigt zurückgewiesenen Idealfigur assoziiert ist und

Grenzerfahrungen der Angst vor Nähe begleitet. Mit dieser stofflichen Umgebung sind Scham und Bedauern verbunden, die zum Gefühl des Versagens verschmelzen. Hiervon nicht betroffen sind Schneelandschaften, die wie Wasseroberflächen als angenehm ruhige visuelle Umgebung erlebt werden. Die Beziehung von Gazdanovs Protagonisten zur Außenwelt wird durch den direkten Kontakt mit dem sie umgebenden Medium veranschaulicht und kann sich, wie im Fall von Wasser, auch positiv gestalten.

Der Kontakt mit Wasser verursacht intensive Gefühle von Vitalität, Freiheit und innerer Klarheit, was damit zu tun hat, dass diese Situationen ohne weibliche Annäherungen oder Verluste verlaufen. Mitunter ist stattdessen ein männlicher Freund anwesend, zu dem eine ohne Intimitäten auskommende, latent homoerotische Beziehung besteht. Im Gegensatz zur Überforderung angesichts hysterisch gezeichneter Frauenfiguren offenbaren die Protagonisten gegenüber männlichen Freunden keine sozialen Defizite. Diese treten als ungezwungene Gesprächspartner auf und sind als stille Beobachter gerade in Situationen präsent, die die Protagonisten ansonsten meiden, wie etwa den Kontakt mit weiblicher Nacktheit. Vereinzelt erfüllen diese Rolle – wesentlich ältere – Frauen, wie Ral'di in *Nožnye dorogi*. Enge Freundschaft bildet eine wichtige Form von zwischenmenschlicher Bindung, die in frühen Texten, von den Tagträumen abgesehen, zu fehlen scheint. Die freundschaftlichen Beziehungen sind nicht durch Angstsymptome geprägt und sogar Begegnungen mit entblößten Frauen werden durch diese Begleitung erträglich.

Ab der mittleren Schaffensperiode liegt ein wichtiges Ziel von Gazdanovs Protagonisten in der Überwindung ihrer sozialen Angst. Sie versuchen, Abwehr und Hilflosigkeit in den Griff zu bekommen, um intime Beziehungen eingehen zu können. Neben der Wahl von weniger erotisch gezeichneten Frauen werden hier außerdem Angst und Trauma auf die weibliche Figur übertragen. In perspektivischer Umkehr helfen die Protagonisten ihren Partnerinnen, die ansonsten für sie selbst typischen Unsicherheiten zu überwinden, und scheinen gerade dadurch mit den eigenen Schwierigkeiten fertigzuwerden. Den traumatischen Hintergrund der weiblichen Figuren bilden dementsprechend Kriegserfahrungen sowie ihre Beziehungen zu gefühlsunempfindlichen Männern. Die Konstellation zeigt eine multiperspektivische Auseinandersetzung mit dem Gefühlskonstrukt des typischen Gazdanov'schen Protagonisten, der seine eigene Schwäche durch Einfühlung in ein analoges Fremderleben erkennt und zu überwinden versucht.

Nach dem Prinzip der Traumatherapie werden Gefühle in diesen Projektionen systematisch wiedererlebt, geordnet und modifiziert. Durch die Analyse traumatischer Konstellationen im Gespräch sowie in deren Verarbeitung zu einem literarischen Kunstwerk kann die Angst Schritt für Schritt abgebaut werden, sodass mit der Überwindung der hemmenden Empfindungen von sozialer Überforderung und Depression andere Gefühle, besonders die erfüllte Liebe, wieder in die Selbstwahrnehmung durchdringen.

2. Metarealitäten der Wahrnehmung und das moderne Subjekt

Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что (случается даже и нередко) – не в силах, наконец, их обобщить и упростить, вытянуть в прямую линию и на том успокоиться, – он прибегает к другого рода упрощению и просто-запросто сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом.

(Dostojevskij, *Dnevnik pisatelja*)

Motive von Sinneswahrnehmung und Emotion rekonstruieren das Selbst- und Welterleben aus der Perspektive des textimmanenten Subjekts. Die sich darin abzeichnenden Strukturen der Psyche bedingen teilweise die weltanschauliche Außenperspektive der Texte auf das Subjekt in seiner chronotopischen Verankerung in Raum und Zeit. Die kontinuierliche Thematisierung von Wahrnehmung führt dazu, dass das Subjekt gleichsam permanent aus der chronotopischen Einheit heraus auf eine Metaebene entrückt wird. Aus den Synästhesien ergibt sich zudem ein phänomenologisches Weltbild, denn sie erzeugen ein komplexes System assoziativer Zusammenhänge, die einer Linearität der Handlung entgegenwirken und heterogene Kontexte auf eine gemeinsame Ebene stellen. Die Differenzierung zwischen realem Erleben, Traum, Fantasie, Psychose und Kunst ist dabei nicht immer möglich und so entstehen gleichsam flächige Gebilde, in denen das Subjekt untrennbar mit einer achronologischen Außenwelt verschmilzt und aufgrund zahlreicher Analogien nicht in der Lage ist, zwischen Innen und Außen zu unterscheiden.

Was sich aus der Perspektive des Subjekts als Synästhesie erklären lässt, präsentiert sich für die Außenperspektive als diskontinuierliches Weltbild, das an das Konzept von Parallelwelten erinnert, wie sie im Bereich der Quantenphysik für die Beschreibung komplementärer Ergebnisse diskutiert werden. Der phänomenologische Fokus auf Beschreibungen führt zu einer Betonung der Räumlichkeit, in der das Subjekt als einzige Verbindung zwischen unterschiedlichen Zeitlichkeiten und den entsprechenden Räumen vermittelt. In dieser Konstellation entsteht ein von Reizen überschwemmtes, passives Subjekt, wie es dem existenzialistischen Menschenbild entspricht. Verstärkt wird diese Tendenz durch Handlungskontexte der Emigration und die Persönlichkeitsentwürfe zurückhaltender Einzelgänger im Umfeld von Autismus und Trauma, die ebenfalls eine Komponente des *nenormal'nyj čelovek* bilden.

2.1 Allegorisches Figurenkonzept zwischen Solipsismus und Schizophrenie

Im Bereich der Figuren weisen Gazdanovs Texte jeweils ein zentrales Subjekt auf, einen dem Typus des *lišnij čelovek* verwandten männlichen Protagonisten, der sich aufgrund seiner alternativen Weltanschauungen, seiner unangepassten Verhaltensweisen und seiner sozialen Unsicherheiten selbst als ‚absonderlich‘ betrachtet oder diese Bewertung von außen erhält. Aufgrund dieses Persönlichkeitsbildes, seiner kontemplativ-passiven Haltung und seiner Vereinsamung entsteht ein gleichsam solipsistisches Subjekt, das einer vorwiegend visuell geprägten, phänomenologisch unstrukturierten Außenwelt gegenübersteht. Die Unklarheiten dieser Außenwelt werden durch Symptome wie Phantomschmerz, Wahrnehmungstäuschungen und Halluzinationen angedeutet. Der Übertritt in den Solipsismus ergibt sich, wie bereits für Berkeley aus dem *Esse-est-percipi*-Prinzip, direkt aus der weltanschaulichen Schlüsselposition der Wahrnehmung.

Die fließenden ontologischen Übergänge zwischen Realität und Traum führen außerdem zu Unsicherheiten in der Unterscheidung innerer und äußerer Vorgänge, d.h. zwischen einem Selbst und der Außenwelt. Eine Revision dieser üblicherweise als klar voneinander abgegrenzt gedachten Vorstellungen ist im Umfeld der Phänomenologie des 20. Jh. nicht so ungewöhnlich, wie es erscheinen mag. Sie entspricht in vielem dem von Merleau-Ponty prominent diskutierten Problem der Nicht-Beweisbarkeit von Fremdbewusstsein, das ebenfalls in den Solipsismus führt. Um dem zu entgehen, entwirft Merleau-Ponty den ‚Solipsismus zu mehreren‘. In Anbetracht der losen zwischenmenschlichen Beziehungen weist die Figurenkonstellation in Gazdanovs Texten diesbezüglich Ähnlichkeiten auf.

Neben dem Protagonisten selbst besteht diese lediglich aus einer weiblichen Idealfigur, einem Gegenspieler, einer Zuhörerfigur und stark typisiert gezeichneten, charakterlich weitgehend arbiträren Nebenfiguren. Die drei textübergreifend konsistenten Instanzen entsprechen konzeptuell den Jung'schen Archetypen und können in den Texten wie diese entweder als Traumbilder gedeutet werden oder als reale Menschen, mit denen die Protagonisten sich vorwiegend deshalb befassen, weil sie einem spezifischen Typus entsprechen. Neben der weiblichen Idealfigur als Entsprechung zur *Anima* erfüllt der Antagonist die Kriterien des Jung'schen *Schattens*. Die Gegenspieler präsentieren sich in fließendem Übergang zu traumatisch bedingten Gedankenkonstrukten und können als eine Art unergründliche, ‚dunkle‘, verdrängte Seite der Persönlichkeit des Protagonisten gedeutet werden. Für die Zuhörerfiguren liegt zwar kein von Jung vordefiniertes Konzept vor, doch auch sie erfüllen eine archetypische Funktion – sie unterstützen die Protagonisten im Prozess der Selbstfindung und entsprechen stets dem Muster eines gebildeten, gütigen und väterlichen Freundes, der den Protagonisten durch seine Weisheit mental unterstützt.

Die Konstellation zeigt, dass Propps Konzept der funktionalen Handlungsträger in modifizierter Form auch auf Gazdanovs Œuvre anwendbar ist. Dem Greimas'schen Aktantenmodell folgend, lassen sich spezifische Relationen zwischen

dem Protagonisten und den archetypischen Handlungsträgern isolieren. Seine Beziehung zur unerreichbaren *Anima* ist, wie von Greimas vorgeschlagen, durch das ‚Begehren‘ bestimmt, jene zum unergründlichen *Schatten* dagegen durch die Angst. Es zeigt sich, dass die Aktanten nicht nur im Märchen, sondern auch hier durch ihr universal-emotionales Verhältnis zueinander definiert sind. Dieses System ist im Sinne eines offenen Strukturalismus beliebig fortsetzbar. Die Zuhörerfigur ist eine Instanz, zu der die ansonsten distanzieren Protagonisten eine vertrauensvolle emotionale Bindung aufbauen, die gleichsam als Prototyp für spätere Beziehungen zu Frauen dient.

Im Bereich der Figuren verstärkt sich der Eindruck eines phänomenologisch-solipsistischen Weltbilds durch die typologische Aneinanderreihung von Nebenfiguren, die nicht direkt in die Handlung eingreifen. Besonders ‚zufällig‘ Anwesende, deren Gespräche die momentane innere Befindlichkeit des Protagonisten sowie seine aktuell ungelösten Fragen zu kommentieren scheinen, erwecken den Eindruck, als wären sie, Hegels Subjektkonzeption folgend, Teil eines transgressiv auf die gesamte Umgebung ausgedehnten Selbst, das im Werden begriffen und mit dem Ganzen ident ist. Die Innenperspektive bietet, wie erwähnt, durch den Cocktail-Party-Effekt eine alternative Erklärungsmöglichkeit; als komplementäre Anschauungen können Außen- und Innensicht jedoch als einander ergänzend betrachtet werden. Deutlich ist jedenfalls eine starke Subjektzentriertheit, die möglicherweise ohne Kontakt zu einer nicht dem Subjekt selbst zuzuordnenden Außenwelt auskommt. Ähnliches gilt für jene Nebenfiguren, die im Rahmen von Erinnerungen Erwähnung finden und sich als Elemente der Vergangenheit einem direkten Kontakt entziehen.

Eine durchgehende Auffälligkeit in der Schilderung von Nebenfiguren stellt die schematische Präsentation dar, in der sie ihre Individualität weitgehend verlieren und stattdessen zu Typologien geordnet werden. Wie bereits die starke Detailwahrnehmung und das ausgeprägte visuelle Gedächtnis rückt dieses Merkmal Gazdanovs Protagonisten in die Nähe des Autismus. Wie das formalisiert erscheinende Figurensystem, der über die Metaebene von Erinnerung und Fantasie in die Distanz gerückte Zugang zu anderen Charakteren und auch die häufige Bindungslosigkeit der Hauptfiguren zeigen, ergänzen strukturelle und emotionale Aspekte einander auch hier. Die Zusammenhänge verweisen auf ein Kontinuum zwischen Autismus und Schizophrenie, das bereits Bleulers Verständnis des Autismus-Begriffs impliziert, wonach Autismus eine Unterkategorie der Schizophrenie darstellt. Einige Figuren treten als Alter Ego der Protagonisten auf, wobei ihre räumliche Nähe und die transgressive gedankliche Verwobenheit mit diesem darauf hindeuten, dass es sich lediglich um Gedankenkonstrukte handelt. Für beide Störungen ist als charakteristisches emotionales Symptom außerdem Negativismus festzustellen. Schizophrene Symptome liegen zumindest in den Texten von Gazdanovs mittlerer Schaffensperiode vor, wo die Figuren häufig mit Wahrnehmungstäuschungen konfrontiert sind, die sie eindeutig als unkontrollierbare Außeneinflüsse erleben. Da der solipsistische Rückzug in innere Gedankenwelten in vielen anderen Texten als gewollt deklariert wird, beschreibt der Autismus-Begriff im Allgemeinen die Konstellation dennoch besser als jener der Schizophrenie. Die symmetrischen Figurenanordnungen mit

Anima, *Schatten* und Zuhörerfigur bilden gleichsam ein Raster und erleichtern so das Denken der ansonsten schwer zugänglichen zwischenmenschlich-emotionalen Inhalte. Typisch für Gazdanovs *nenormal'nyj čelovek* ist eine fortwährende Unentschiedenheit in diesem Bereich. Aus diesem Grund werden innerhalb eines Handlungsspielraums des Öfteren mehrere Möglichkeiten aufgeworfen und, um einer Entscheidung zu entgehen, nebeneinander entfaltet. Die assoziativen Verbindungen betreffen sowohl die Ebene der Figuren als auch jene von Raum und Zeit und führen insgesamt zu einer Verräumlichung des Weltbilds im Sinne paralleler Universen. Hinsichtlich der Subjektebene, auf der, wie in Doležels Konzept möglicher Welten, die Figuren parallele Welten konstituieren, zeichnet sich eine Besonderheit Gazdanovs in seinen Entwürfen gefühlsallegorischer Systeme ab.

Anstatt psychologisch komplexe Charaktere zu entwerfen, werden neue Facetten jeweils durch neue Figuren in die Texte integriert. Viele Texte weisen so mehrere Vertreter eines Archetypus (*Alter Ego*, *Anima*, *Schatten*, Zuhörerfigur) auf, die sich durch singuläre Merkmale auf Ebene der Gefühle unterscheiden. Gleichsam als Allegorien der Gefühle setzen diese Figurenkomplexe eine Auslotung unterschiedlicher Konzepte von Sehnsucht und Liebe (*Anima*), Angst und Trauma (*Schatten*), Vertrauen und Freundschaft (Zuhörerfiguren) sowie von eigenen Handlungsantrieben und dem Selbstkonzept (*Alter Ego*) in Gang. Durch das räumliche Nebeneinander der Figuren werden Facetten dieser Emotionskonzepte analytisch ins Blickfeld gerückt und wertend gegenübergestellt. Diese Transformationsprozesse sind als Gefühlsarbeit zu verstehen, die einen wichtigen Ausgangspunkt für die innere Entwicklung der Protagonisten bedeutet, da sie zur Überwindung der autistischen Eingeschlossenheit im Selbst beiträgt.

Das Bachtin'sche Moment der ‚Menschwerdung‘ ist in Gazdanovs Texten an eben dieser Entwicklung von der Innen- zur Außenwelt festzumachen, die es letztendlich wieder auf das Innere rückzubeziehen gilt, um ein stabiles Selbstkonzept zu erlangen. Die synästhetische Gleichsetzung von Sinneseindrücken und Emotionen bedingt die Ausgangslage eines nach außen undeutlich abgegrenzten und daher unklar definierten Selbst, das die Protagonisten zunächst durch Rückzug kompensieren. Die dialogische Beziehung zu den Zuhörerfiguren unterstützt eine Öffnung nach außen, die den ersten Schritt zur Überwindung von Beziehungsangst bildet. Mit der Fähigkeit, ihre heftigen Gefühle zu ordnen, erhalten die sensiblen Protagonisten einen klareren Überblick über ihr Verhältnis zu anderen, was es ihnen erleichtert, in Situationen sozialer Interaktion adäquat zu reagieren. Eine wichtige Rolle spielen dabei zudem ethische Gefühle und das künstlerische Schaffen, denn sowohl die tatkräftige Unterstützung Schwächerer als auch die ästhetische Selbstverwirklichung helfen dabei, die eigene Position zu festigen und in ein Verhältnis zur Außenwelt zu stellen.

2.2 Räumlich strukturierte Weltbilder: Raumzeitliche Paradoxa und innere Brennpunkte

Die starke Präsenz unkommentierter Sinneseindrücke und Gefühle führt zu einer Verräumlichung von Gazdanovs Texten. Die umfangreichen, vorwiegend deskriptiv gestalteten Anordnungen, in denen assoziative Überblendungen an die Stelle logischer Kausalzusammenhänge treten, präsentieren nämlich keine zeitliche Handlungsabfolge, sondern Überblendungen gegenwärtiger, vergangener oder vorgestellter Räume. In Ricœurs Gegenüberstellung der aristotelischen Linearität der Handlung und Augustinus' Ontologie dreier achronologisch verbundener Gegenwärtigkeiten entspricht Gazdanovs Weltbild Zweiterer. Dies hängt mit den stets explizit durch die Wahrnehmung gebrochenen Metarealitäten zusammen, die die Struktur seiner Texte bestimmen, sowie insbesondere mit dem starken Fokus auf der Visualität, die das Realitäts- und Kunsterleben mit Erinnerungs- und Traumbildern verschmelzen lässt, sodass sich die Gegenwärtigkeit der Gegenwart (Wahrnehmung) in achronologischer Abfolge mit den Gegenwärtigkeiten von Vergangenheit (Erinnerung) und Zukunft (Erwartung) verschränkt.

In dieser Spezifik liegt eine wichtige Analogie zum Weltbild in Prousts *Recherche* vor, als deren eigentliche Protagonistin sowohl Bachtin als auch Genette die Zeit sehen, wobei Genette zugleich darauf hinweist, dass die dort vorgefundene Zeitlichkeit an sich äußerst unspezifisch bleibt und sich Prousts Weltbild stattdessen auf die detaillierte Wiedergabe von Raummotiven verlagert. (vgl. Genette 2007: 123) Im Sinne Lessings kommt es so zu einer Verschiebung innerhalb des ansonsten stärker zeitlich strukturierten Mediums Literatur auf die räumliche Dimension, was auch für Gazdanovs Texte charakteristisch ist. Genette spricht von einer ‚Allzeitlichkeit‘, in der sich ähnliche bildhafte Eindrücke zu einem assoziativen System gruppieren. Diese Allzeitlichkeit erinnert an das Blockuniversum, das Weltbild der Quantenphysik, in dem alle Elemente unterschiedlicher Zeitlichkeiten undifferenziert nebeneinanderstehen. Im Gazdanov'schen Weltbild sind solche Systeme durch die Synästhesie motiviert, die für spezifische Verbindungen im Subjektinneren verantwortlich zeichnet. Da dies in den Texten oft nicht durch explizite Thematisierung intersubjektiv nachvollzogen wird, bleiben die Zusammenhänge für die Außensicht oft diskontinuierlich und brüchig. Die Synästhesie operiert mit präsentischen Verbindungen. Alles was aus Vergangenheit, Gegenwart und Vorstellung ins Gedächtnis gelangt, verschmilzt nahtlos zu einem phänomenologischen Ganzen.

In einem für Autisten typischen ungefilterten Übermaß an Wahrnehmungen treten punktuelle, emotional bedeutsame Erfahrungen so stark in den Vordergrund, dass sie mitunter den ganzen Text ausfüllen und dessen Struktur begründen. Man könnte auch von einem *punctum* im Sinne Roland Barthes' sprechen, das ebenfalls darauf beruht, dass ein Detail aufgrund seiner subjektiven Relevanz die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters bündelt. Bei Gazdanov sind solche Momente nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich, denn das betreffende Element wird auf höchst unterschiedlichen Ebenen aufgegriffen. So wird in *Večer u Klér* der in Asien

befindliche Ehemann der Titelheldin durch die Abbildung eines Chinesen auf einem Teetablett in die intime Situation zwischen ihr und dem Protagonisten integriert.

Solche Verbindungen erzeugen eine Vielzahl ontologischer Räume, die assoziativ miteinander verwoben sind. Anstelle einer linearen Aufschlüsselung der Zusammenhänge werden sie durch immer weitere Assoziationen exponentiell erweitert und bilden so die Basis für Paradoxa, die dann entstehen, wenn, anders als hier, zwei verschiedene Räume dasselbe ontologische Gewicht erhalten. So bilden die in unterschiedlichen raumzeitlichen Situationen fixierten Traum- und Erinnerungssituationen in Proust'scher Tradition auch bei Gazdanov eine Metaebene, die Parallelstrukturen fixiert, anstatt Linearität zu erzeugen.

Bei näherer Betrachtung erscheinen die meisten Widersprüche in Gazdanovs Texten gar nicht als Paradoxa im Sinne einer Handlung, die bewusst so konstruiert ist, dass zwei unvereinbare Interpretationsmöglichkeiten gleichwertig nebeneinanderstehen. Viele von ihnen scheinen eher aufgrund eines konsequenten Nachvollzugs der an sich diskontinuierlichen Perspektive aus dem Subjektinneren zu entstehen. Neben Traum- und Erinnerungsstrukturen bilden Traumata einen wichtigen Faktor für die unklare Ontologie mancher Texte. Auch sie führen zu einer Verschränkung zweier Raumzeiten, die hier jedoch ansonsten streng voneinander getrennt verlaufen und daher in sich konsistenter erscheinen. Ihre Verschränkung erzeugt besonders symmetrische Anordnungen, deren hermetische Geschlossenheit zu einer prototypischeren Form von paradoxen Strukturen führt.

Die Verankerung psychischer Inhalte in einem gedanklichen Umgebungsraum ist seit der antiken Mnemonik bekannt und die bei Gazdanov auszumachenden Konstellationen um Erinnerung und Trauma entsprechen in vielem den von Aleida Assmann beschriebenen. Der Emigrationskontext scheint die Bedeutung von Erinnerungsräumen noch zu verstärken, denn die Räume der zurückgelassenen Heimat entziehen sich sowohl einer kontinuierlichen Veränderung durch neue Erfahrungen als auch einer Möglichkeit der Rückversicherung bezüglich der genauen Ortsgegebenheiten. Die Unzugänglichkeit des Zurückliegenden intensiviert im Falle der Traumata die Statik der für diese kennzeichnenden unveränderlichen Raumeindrücke. Andere Erinnerungsorte werden dagegen der Fantasie des Träumenden preisgegeben, wo sie sich uneingeschränkt verändern können.

Neben Augustinus' Lehre von den drei Gegenwärtigkeiten stellt die Philosophie Leibniz' einen geeigneten Referenzpunkt für die Verortung des Gazdanov'schen Weltbilds dar. Obgleich die Vergangenheit bei Gazdanov eine wichtige Rolle spielt, ist der Blick seiner Protagonisten meist nicht, wie bei Locke, deduktiv-analytisch ausgerichtet, sondern schweift von den Fakten ab, um aus Erinnerungen neue Fantasien zu formen. Anders als bei Hume richten sich die Konstrukte aber auch nicht auf eine hypothetische Zukunft, sondern bleiben in einem Referenzrahmen der reinen Fantasie verhaftet. Mit Leibniz' Weltbild verbindet Gazdanov die starke Gegenwärtigkeit von Sinneseindrücken und Gefühlen sowie seine kontemplative Haltung, die auch der Bachtin'schen Außerhalbfindlichkeit entspricht. Aus solipsistischer Distanz blicken seine Protagonisten auf Situationen, die ihnen bedeutsam erscheinen, und erkennen deren Details mit solcher Intensität, dass sie sie auf

unterschiedliche Kontexte übertragen, die mit ihnen selbst in Verbindung stehen. Ohne Kausalverbindung etablieren sich dadurch wie bei Leibniz Entsprechungen zwischen Teil und Ganzem sowie zwischen Individuum und Umwelt.

Die Kongruenz zwischen Selbst- und Welterfahrung umfasst ähnliche Prozesse des mythischen Denkens, wie sie aus den anthropomorphen Weltbildern der Antike bekannt sind. Zum einen werden Prozesse der Außenwelt als Entsprechung zur gefühlten Innenwelt gedacht und wahrgenommen; die geschilderte Umgebungssituation verläuft stets in emotionaler Kongruenz mit der Stimmung des Individuums. Zum anderen werden schizophrene bzw. allegorische Instanzen als externalisierte Gefühle der Protagonisten erkennbar, die diesen den Zugang zu ihren emotionalen Erfahrungen erleichtern. Neben Bachtin weist insbesondere auch Vygotskij auf die Bedeutung innerer Repräsentationen für die Selbsterkenntnis hin. Die Transzendierung des Ich geschieht bei Gazdanov in sehr unterschiedlichen Formen, denn neben inneren Bildern, die die harmonische Gefühlslage stützen, werden gerade auch Konflikte in externalisierter Form sichtbar und führen zu Konfrontationen mit Instanzen des Unbewussten, wie sie von Jung und Lacan beschrieben wurden.

Wie die Überlegungen zur vierdimensionalen Räumlichkeit und den Metawelten der Wahrnehmung bereits andeuten, betreffen Grenzüberschreitungen bei Gazdanov hauptsächlich innerpsychische Prozesse. Ähnlich wie in Todorovs Konzept der Transgression in der Romantik sind diese bei den Protagonisten durch Wahrnehmungstäuschungen und psychotische Symptome motiviert. Zieht man zusätzlich auch Lotmans konkretere Vorstellung von ‚Grenze‘ heran, so liegt eine Grenzüberschreitung in manchen Texten durch das Motiv der Emigration vor. Noch auffälliger ist hier jedoch die Tatsache, dass Gazdanovs Texte oft gänzlich ohne physische Grenzüberschreitung auskommen, denn damit hängt ihre Statik zusammen, die dem Autor des Öfteren zum Vorwurf gemacht wurde. Die eigentliche Grenze bilden hier meist rein gedankliche oder auch soziale Hindernisse und erst die Protagonisten der späten Texte schaffen es, sie zu überschreiten.

2.3 Reise, Therapie und Kunstschaffen: Konstruktion eines Chronotopos

Sowohl die Verstrickung der Protagonisten in Erinnerungen und Fantasien als auch deren posttraumatische innere Erstarrung machen Gazdanovs Texte statisch. Auch das Thema Autismus scheint in der spezifischen Zeitstruktur seine Spuren zu hinterlassen, zumal der Verlust von Zeitgefühl eines der Nebensymptome einer solchen Disposition darstellt.¹⁷⁵ Der starke Fokus auf räumlichen Details, die diskontinuierlich-assoziativen Abfolgen von Handlungssegmenten und der Blick von der

175 Naoki Higashida ist ein Betroffener und schreibt dazu: „Die Zeit lässt sich für uns nur in Form von bildlichen Szenen im Gedächtnis festhalten. Und deshalb gibt es für uns keinen großen Unterschied zwischen einer Sekunde und vierundzwanzig Stunden.“ (Higashida 2017: 84)

Metaebene ausführlich thematisierter Wahrnehmung lösen die zeitliche Dimension des Chronotopos auf. Die so entstehende ‚Allzeitlichkeit‘ reicht von der Geburt bis zum Tod und schafft in der jeweiligen Gegenwart Äquivalenzen zwischen Erlebnissen völlig unterschiedlicher Kontexte. So verbinden sich Heimat und Emigration, Erinnerung und Fantasie, Kunst und Realität, das Selbst und sein Gegenüber, während Personen, die für die Protagonisten mit ähnlichen Bedeutungen belegt sind, zu einem Kontinuum verschmelzen. Es entsteht eine diffuse Zeitlichkeit, die keine Entwicklung ausdrückt.

Darüber hinaus fällt auf, dass die Protagonisten gerade Musik am stärksten wahrnehmen, von der sie selbst feststellen, dass es sich um eine flüchtige Erfahrung handelt, die die Zeitlichkeit der unmittelbaren Präsenz nicht überschreitet. Trotz der damit verbundenen Momenterfahrung von Transzendenz bewirkt Musik in ihnen keine dauerhafte Veränderung. Dies gilt auch für andere Wahrnehmungen und hängt mit der selbstreflexiven, introspektiven Haltung zusammen, in der die Helden verharren. Einen wichtigen Grund für die Meidung sozialer Kontakte stellen ausgeprägte Schamgefühle sowie die Angst vor Selbstverlust durch Fremdeinflüsse dar¹⁷⁶, die zu aggressiver Abwehr, Rückzug, Angst und Panikattacken führen. Angst und Depression bewirken ein inneres Erstarren, das einer Entwicklung der Figuren entgegenwirkt, während posttraumatische Flashbacks vergangene Situationen in bildhafter Statik fixieren, in der sie allgegenwärtig bleiben und die Gegenwart beständig mitbestimmen.

Die unspezifische Zeitlichkeit in Gazdanovs Texten und das Fehlen einer Entwicklung seiner Protagonisten führt zu einem Chronotopos des Stillstands. Zugleich zeichnen sich Motive ab, die das Fehlen einer zeitlichen Entwicklung scheinbar kompensieren. Bereits in den frühen Texten erhält das Motiv der Reise einen wichtigen Stellenwert, das als Gegenpart zu dem statischen vierdimensionalen Konstrukt Veränderung illustriert und Verbindungen herstellt. Bewegungen mittels Zügen, Flugzeugen oder Dampfschiffen markieren Anfang und Ende der Texte, um eine in der Handlung fehlende Dynamik anzudeuten. Neben bloßer Bewegung verleihen diese Motive dem reisenden Subjekt Kontinuität im Handlungsverlauf und vermitteln zwischen heterogenen Räumen, was besonders deutlich wird, wenn die Reise als Emigration definiert ist.

Die Funktion eines kompensatorischen Schein-Chronotopos scheint bei Reismotiven dennoch nicht im Zentrum zu stehen. Häufig werden die Bewegungen nämlich mit Musikmotiven kombiniert, die darauf hindeuten, dass die Handlungsdynamik auf das Innere des Subjekts abzielt. Die vordergründig angestrebte Entwicklung ist eine psychische, die im Wesentlichen die Überwindung sozialer Ängste und die Heilung von Traumata zum Ziel hat. Als Auslöser intensiver Gefühle illustriert die motivische Kombination von Bewegung und Musik, dass sich die Figuren auf den Weg ihrer emotionalen Selbstfindung begeben.

176 Beides wird bei Naoki Higashida häufig thematisiert.

Besonders in den frühen Texten liegt ein Schwerpunkt auf dem Thema Erinnerung. Gleichsam als Festhalten an einer früheren Identität zeichnet sich hier eine ständige Retrospektive ab. Das Individuum versucht, seine Stabilität dadurch zu fixieren, dass es Verluste negiert und beharrlich ein nicht mehr existentes soziales Umfeld als Referenzsystem seines Denkens beibehält. Ein Kernelement bildet darin die weibliche Idealfigur, die als gewohntes sinnstiftendes Zentrum nicht aufgegeben, sondern in neue Umgebungen übertragen wird. In dieser Konstellation vermeiden die Protagonisten die Auseinandersetzung mit Traumata, die in Form von Krieg und Verlusten auch ihrer Biografie eingeschrieben sind. Das Gedächtnis konstruiert eine gedankliche Brücke zu der Zeit vor diesen Grenzerfahrungen und schützt die Betroffenen so vor einem posttraumatischen Verlust ihrer Gefühle.

Dennoch bringt diese realitätsverleugnende Rückschau keine Entwicklung mit sich. Besonders in der mittleren Schaffensperiode entstehen Texte, die von nicht-verarbeiteten traumatischen Erfahrungen handeln. Flashbacks verweisen auf verdrängte Kriegserlebnisse sowie auf – teils selbstverschuldete – Verluste geliebter Menschen. Dass in weiterer Folge eine Beschäftigung mit therapeutischen und lebensphilosophischen Fragen einsetzt, erscheint in logischer Reaktion darauf als Versuch, diese quälenden Erfahrungen zu überwinden. Eine direkte Konfrontation mit den inneren Verletzungen wird jedoch weiterhin umgangen, stattdessen nähern sich die Protagonisten dieser Thematik aus der Außenperspektive. Zum einen überwinden sie die innere Vereinsamung und ziehen die Hilfe von Bezugspersonen heran, zum anderen werden sie selbst zu Helfern, indem sie ähnliche traumatische Aspekte in der Biografie anderer Figuren lösen.

Beide Denkstrukturen stehen mit Überlegungen zur Dialogizität – wie sie etwa Martin Buber, Vygotskij und Bachtin anstellten – in Verbindung und machen sich den Einbezug einer Fremdperspektive zunutze, um das Individuum dabei zu unterstützen, die eigene Situation zu überblicken. Darüber hinaus helfen sie den bindungslosen Figuren, Vertrauen zu anderen sowie in die eigenen Fähigkeiten aufzubauen und so ihre Handlungsunfähigkeit zu überwinden. Durch die Aneignung einer ethischen Werthaltung und die Übernahme sozialer Aufgaben können die im Kontext der Autismus-Thematik häufig thematisierten Gefühle der Wertlosigkeit kompensiert werden, während die Überwindung von Traumata durch Rückhalt und Vertrauen gelingt.

Die zwischenmenschlichen Bindungen stärken die zeitliche Dimension des Chronotopos, da das Gespräch analog zum Erwerb des autobiografischen Gedächtnisses im frühen Kindesalter die Einschreibung des Selbst in eine Kontinuität von Ereignissen ermöglicht. Unveränderliche traumatische Eindrücke können so aus ihrer Statik gelöst werden, denn sie erhalten ihren Platz in einem Kontinuum. Die gemeinsame Betrachtung hilft außerdem dabei, Ereignisse in den überfordernden reizüberfluteten Erfahrungswelten stärker zu fokussieren und auch unspezifische Gefühle dadurch deutlicher wahrzunehmen. Vergangenheit und Zukunft verbinden sich zu einem Kontinuum, sodass sich die Motive des Denkens nun nicht mehr vorwiegend oder ausschließlich auf die Vergangenheit beziehen, sondern zu archetypischen Repräsentationen einer möglichen Wandlung im Sinne Jungs werden.

Neben dem intimen Gespräch bildet die künstlerische Selbstfindung eine wichtige Kategorie mit therapeutischer Funktion. Sie hat außerdem Auswirkungen auf die Zeitlichkeit der Texte, denn mit dem Schreiben lernen die Protagonisten, ihre diffusen Erfahrungswelten in eine lineare Form zu bringen. Die schöpferische Tätigkeit impliziert das ständige Treffen von Entscheidungen, wodurch sie die schreibenden Figuren von ihrer Unentschlossenheit befreit. Wie in Bachelards Darstellung eröffnet sie für Gazdanovs Protagonisten eine zukunftsgerichtete Blickrichtung der Möglichkeiten. Darüber hinaus verbinden die Figuren ihren Schaffensprozess mit Fürsorge und Wertschätzung für andere und folgen damit dem Bachtin'schen Konzept von Kunst als nicht nur ästhetischer, sondern auch ethischer Kategorie.

Die Motive Reise, Therapie und Kunstschaffen haben bei Gazdanov eine wichtige chronotopische Bedeutung, da sie die grundsätzlich statischen Texte auf jeweils unterschiedliche Weise mit einem Konzept von Dynamik versehen. Bewegung fehlt ansonsten aus mehrerlei Gründen und dieses Fehlen bildet den Grund für die Dominanz des Räumlichen über das Zeitliche in der chronotopischen Struktur der Texte. Da die Anschauungsform der Zeit nur sehr schwach ausgeprägt ist, fehlen weitgehend die Vorstellungen von Veränderlichkeit und Entwicklung. Räumlich betrachtet, erscheinen die Bewegungen in Gazdanovs Texten fragmentiert, da die Handlungen stets von der Metaebene des Denkens, Fühlens und Wahrnehmens geschildert werden, anstatt konkretes Erleben darzustellen. Die Integration von Reismotiven wirkt dem zumindest motivisch entgegen und deutet durch Ortswechsel eine äußere Entwicklung in der Handlung an, die jedoch symbolisch bleibt, da sich die Erfahrungen der Figuren nicht mit ihr verbinden, sondern Konstrukte des Denkens bleiben. Die zweite Ebene, auf der die Zeit gleichsam stillsteht, betrifft die Psyche, da Traumata und autistische Disposition auf jeweils unterschiedliche Weise den kontinuierlichen Zeitverlauf im Denken und in der Selbstwahrnehmung der Protagonisten behindern. Therapie und künstlerisch-kreative Tätigkeit bieten ihnen jedoch die notwendigen Instrumente, um anhand von Ordnungsprozessen, Bindung und ethischen Überlegungen zu einem stabilen Selbstkonzept zu gelangen, woran bei Gazdanov das Bachtin'sche Moment der Menschwerdung festzumachen ist.

3. Ausblick: Textimmanente Wahrnehmung als Forschungsfeld

Sinneswahrnehmungen und Emotionen wurden in dieser Arbeit mit Kant als Prisma jeder Erfahrung sowohl des Selbst als auch der Außenwelt betrachtet, das als subjektive Funktion an einer Schlüsselstelle des menschlichen Selbstverständnisses steht und die Konstrukte von Weltbild und Identität wesentlich mitbestimmt. Auch sinnliche und emotionale Erfahrungen an sich gehören diesem subjektiven Grenzbereich der empirischen Realität an, auf deren motivische Erschließung der vorliegende Forschungsansatz abzielt. Als individuell und subjektiv geprägte Konstrukte öffnen die behandelten Prozesse – bzw. die Annahmen über ihr Wirken

sowie Motive, die sie als Erfahrung aus Subjektperspektive wiedergeben – den Blick auf einen wichtigen Bereich menschlicher Individualität.

Während Emotionen als traditionell von Philosophie und Psychoanalyse untersuchter Gegenstand in den vergangenen Jahrzehnten auch zu einem literaturwissenschaftlichen Forschungsfeld¹⁷⁷ mit ausgewählten Verbindungen zu naturwissenschaftlichen Disziplinen wie der Psychologie geworden sind, blieben textimmanente Repräsentationen physiologisch-sinnlicher Wahrnehmungen¹⁷⁸ erstaunlicherweise bislang vollständig im Hintergrund. Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit verweisen auf die unmittelbare Relevanz einer Berücksichtigung der vielfältigen Wechselbezüge zwischen sinnlicher und emotionaler Erfahrung. Etwa im Umfeld von Synästhesie und Psychosomatik zeigen sich diese Zusammenhänge als Element der ständigen Alltagserfahrung gesunder Menschen, während sie bei Krankheiten wie Schizophrenie, Autismus, Angsterkrankungen, Halluzinationen, Depressionen etc. verstärkt nach außen dringen.

3.1 Textimmanente Wahrnehmung als Forschungsfeld der Literaturwissenschaft

Durch Gazdanovs Œuvre hindurch weisen Motive von Sinneswahrnehmungen und Emotionen eine hohe Konsistenz auf, die darauf hindeutet, dass diese textimmanente Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild einem intuitiven Bereich zufällt, der nicht konstruiert ist, sondern unbewusst aus dem Alltagserleben des Autors in die Literatur einfließt. Das Forschungsfeld eröffnet daher Zugang zu fallspezifischen Mechanismen der empirischen Realität, was auch für andere Disziplinen neue Perspektiven und Erkenntnisse verspricht.

Hier wird die Annahme vertreten, dass der Forschungsgegenstand auch bei bewusster Ausklammerung biografischer Aspekte einigen tiefenpsychologischen Kernbereichen sehr nahekommt. Darstellungen zwischenmenschlicher Beziehungen, sinnlicher und emotionaler Erfahrungen sowie Verortungen des Individuums in einem Weltbild spiegeln notwendigerweise Aspekte einer individuell geprägten Selbst-, Fremd- und Welterfahrung wider. Es erscheint sinnvoll, diesen Bereich – die empirische Realität – als Erfahrungsraum zu definieren, der neben tatsächlichen persönlichen Erlebnissen auch mitgeteilte Erfahrungen anderer, allgemeines Weltwissen sowie den gesamten Bereich des Denkbaren, wie etwa auch vorgestellte Ereignisse, einschließt.

Die textübergreifend konsistente Verankerung von Motiven ist je nach Bereich unterschiedlich zu bewerten. Entsprechungen zu psychophysiologischen Reaktionen in den Bereichen Psychologie, Medizin, Psychosomatik und in der Archetypenlehre

177 Vgl. dazu ausführlich Kapitel 1.3 zum ‚emotional turn‘ in der Literaturwissenschaft.

178 Auf der Ebene philosophischer Weltbilder liegen dagegen Studien zu Wahrnehmung in der Literatur vor; vgl. z.B. Kernmeyer 2010.

scheinen in vielen Fällen auf Ableitungen von der körperlichen und seelischen Selbsterfahrung zu beruhen, die vermutlich meist unbewusst erfolgen. Intuitiv entstehen vermutlich auch die Motive im Umfeld kulturell geprägter ontologischer Modelle aus Philosophie und Naturwissenschaften, die ein in der Sozialisation erlerntes Empfinden der Verhältnisse zwischen dem Selbst, anderen Menschen und der unbelebten Außenwelt zu reflektieren scheinen.

In literaturwissenschaftlich-ontologischen Begriffen ist der literarisch verankerte Erfahrungsraum einer empirischen Realität dem abstrakten Autor zuzuordnen, der u.a. nach Aleksandra Okopień-Sławińska und weiteren Mitgliedern der Warschauer Gruppe sowie nach Wolf Schmid ein textimmanentes Konstrukt von Verweisen auf einen textexternen Urheber darstellt. Als Kategorie zur Erschließung dieser motivischen Inhalte, die jeweils strukturelle Bezüge implizieren und motivieren, wurde insbesondere auf Michail Bachtins Chronotopos-Konzept zurückgegriffen, das sich aufgrund seiner Offenheit als sehr geeignet für die Verbindung mit weltanschaulichen Konzepten erweist. Der Chronotopos wurde hier als Bildeinheit verstanden, die zugleich auf äußere Bewegung und innere Entfaltung verweist.

In diesem Motivverständnis verbinden sich Außensicht und Innensicht als zwei Ebenen, die sich wechselseitig charakterisieren – die für andere sichtbare Entwicklung eines Menschen sowie die erlebte ‚Menschwerdung‘ dieses Individuums. Als chronotopische Einheit repräsentieren Motive das Subjekt in einem für dieses charakteristischen Verhältnis zu Raum und Zeit. In Bachtins Konstrukt sind Sinneseindrücke und Emotionen im Zentrum zwischen diesen drei Eckpunkten zu verorten. Da ihre motivische Repräsentation qualitative und strukturelle Bezüge bündelt, verweist sie auf ein stets spezifisches und subjektives Konstrukt von Subjektverständnis und Weltbild.

Innerhalb der Literaturwissenschaft eröffnet die Analyse textimmanenter Wahrnehmung ein sehr weites Feld, da autorInnenspezifisch unterschiedliche Ergebnisse zu erwarten sind. Solche Unterschiede werden durch die Themenwahl mitbestimmt, ihr eigentliches Fundament bilden jedoch der individuelle Erfahrungsraum und das davon abgeleitete Weltbild. Da sinnliches und emotionales Erleben, unabhängig von ihrer individuellen Prägung, auch allgemeinen biologischen und psychologischen Mustern folgen, ist weiterführend eine vergleichende Analyse dieser Kategorien in den Poetiken unterschiedlicher SchriftstellerInnen von Interesse.

Textimmanente Wahrnehmung kann auf zumindest drei unterschiedlichen Ebenen untersucht werden – im Einzeltext, im Œuvre einer Literatin bzw. eines Literaten oder an Texten verschiedener UrheberInnen. Liegt der Fokus auf einem Einzeltext, so werden tendenziell dessen Besonderheiten sichtbar und damit möglicherweise eine textspezifische Inszenierung der zu analysierenden Motive oder auch eine besondere gesundheitliche und psychische Verfassung der bzw. des Schreibenden im Zeitraum des Schaffensprozesses. Die Analyse eines gesamten Œuvres zeigt solche Spezifika dagegen in ihrer Entwicklung und gibt daneben Aufschluss über stabile Merkmale. Für den Vergleich von Texten unterschiedlicher AutorInnen scheint es daher ebenfalls empfehlenswert, jeweils mehrere Texte einer Verfasserin bzw.

eines Verfassers heranzuziehen, um an den individuellen Kontinuitäten ansetzen zu können.

In methodologischer Hinsicht weist der hier gewählte Ansatz außerdem eine gewisse Schnittmenge mit der Psychoanalyse auf, die sich in der Theoriebildung ebenfalls stark auf literarische Beispiele stützt. Daran anknüpfend bildet die Suche nach assoziativen Verbindungen sowohl für die literaturwissenschaftliche als auch für die psychoanalytische Herangehensweise ein Schlüsselverfahren. Im Gegensatz zu psychoanalytischen Tendenzen, vordefinierte Interpretationen an assoziative Verfahren zu koppeln, beschränkt sich die hier verfolgte Herangehensweise jedoch auf Zusammenhänge, die im Textmaterial selbst verankert sind. Ähnlichkeiten der Motive mit psychologischen, naturwissenschaftlichen oder philosophischen Modellen können auf deren explizite Kenntnis durch die Autorin bzw. den Autor ebenso verweisen wie auf intuitiv vertretene Weltbilder.

Das hier entworfene Forschungsfeld der textimmanenten Wahrnehmung zielt auf den Gegenstand einer konkret fassbaren Subjektivität ab, die sowohl individuelle als auch kulturell geprägte Züge trägt und als Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild in jeder sprachlichen Äußerung motivisch zum Ausdruck kommt.

3.2 Textimmanente Wahrnehmung als interdisziplinäres Forschungsfeld

Für eine interdisziplinäre Verwertung der hier erzielten Ergebnisse scheinen Psychologie, Medizin und Psychoanalyse die sinnvollsten Anknüpfungspunkte zu bieten. Dies gilt nicht nur hinsichtlich der ihrem jeweiligen Bereich entnommenen Motive, sondern gerade auch in Bezug auf die hergestellten Verbindungen zu interdisziplinären Modellen. Das im vorliegenden Textkorpus äußerst präsente Thema Autismus eröffnet einen Bereich, von dem eine Reihe sinnlicher und emotionaler Spezifika der Wahrnehmung ausgehen. Diese Zusammenhänge illustrieren das interdisziplinäre Potenzial einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft im Bereich der empirischen Realität sehr deutlich. Aufgrund des mit Autismus verbundenen Rückzugs ist dieses Krankheitsbild der medizinischen Praxis besonders schwer zugänglich. Umso eindrucksvoller sind daher die bei Gazdanov konsistent motivisch abgebildeten Zusammenhänge zwischen körperlichen und emotionalen Besonderheiten und den diagnostisch besser bekannten typischen Verhaltensauffälligkeiten. Dasselbe gilt für die stets beigefügten ausführlichen Erklärungen der jeweils zu Grunde liegenden Befindlichkeiten und Handlungsantriebe. Während die diagnostische Medizin anhand fast ausschließlich defizitorientierter Kriterien das Krankheitsbild bestimmt, werden in dieser Darstellung komplexere Zusammenhänge deutlich.

Aggressives Verhalten sowie Bindungslosigkeit, die als krankhafte Normabweichungen verstanden und am Symptom behandelt werden, erhalten hier als Resultat von Verunsicherung und panischer Angst eine Erklärung. Dass Autismus gemeinhin mit einem Fehlen von Emotionen assoziiert ist, hängt u.a. mit einer dahingehenden Interpretation und Darstellung von Seiten Betroffener zusammen, wie sie auch bei Gazdanovs Protagonisten mitunter vorkommen. Zugleich deutet deren

Situationserleben nicht auf das Fehlen von Emotionen hin, sondern eher auf eine Reizüberflutung durch eine Fülle an sinnlichen und emotionalen Informationen. Angstfreiheit wird hier nur in physischen Grenzsituationen zum Thema und scheint ebenfalls aufgrund von Reizüberflutung einzutreten, ähnlich wie Bewusstlosigkeit bei emotionaler Überforderung durch intime Nähe. Dies deutet darauf hin, dass Emotionen in Folge von besonderer Sensibilität zum einen durch kleinste Reize ausgelöst werden, was in Summe zu unspezifischen Strukturen auf der Makroebene (Gefühle, Handlungsantriebe, Beziehungen etc.) führt, weil die Selektion und Kategorisierung von Einzelwahrnehmungen erschwert werden. Zum anderen wird die emotionale Schmerzgrenze einer zu hohen Intensität, an der angenehme Empfindungen in unangenehme kippen, schneller erreicht, was die eigentliche Ursache für Distanz- und Freiheitsbedürfnis zu bilden scheint.

Diese und andere in Gazdanovs Œuvre textimmanent verankerte Zusammenhänge wurden im Schlusskapitel sowie in den Analyseabschnitten bereits ausführlich dargelegt. Für einige davon wäre eine vergleichende Betrachtung von Texten anderer literarischer und nicht-literarischer AutorInnen äußerst wünschenswert. Erstaunlich konkrete analytische Einblicke, auch in Gefühle, bieten die im Alter von 13 Jahren verfassten Darstellungen von Naoki Higashida, bei dem Autismus in stark ausgeprägter Form als physische Behinderung vorliegt.

Zu euren größten Missverständnissen gehört, dass ihr glaubt, wir hätten nicht genauso tiefgehende, komplizierte Gefühle wie ihr. Weil unser Verhalten von außen manchmal so kindisch wirkt, haltet ihr uns auch innerlich für kindisch. Aber natürlich empfinden wir genauso wie ihr. Und dass wir Autisten nicht so gewandt reden können, macht uns vielleicht manchmal sogar noch empfindsamer. Eingesperrt in einem Körper, der nicht tut, was wir wollen, sitzen wir da mit Gefühlen, die wir nicht ausdrücken können. [...] Dieses Gefühl der Hilflosigkeit macht uns manchmal halb wahnsinnig; auch das führt zu Panikattacken und Nervenzusammenbrüchen. (Higashida 2017: 127)

Higashida beschreibt noch weitere Symptome, die in Gazdanovs Œuvre präsent sind: erhöhte psychosomatische Sensibilität für Geschmäcke, Gerüche und andere Sinneseindrücke, ausgeprägte Detailwahrnehmung und ein eidetisches visuelles Gedächtnis, Fehlinterpretationen körperlicher und emotionaler Spiegelungsphänomene, besondere Schmerzempfindlichkeit, aber auch Schmerzunempfindlichkeit, Fehlen von Zeitgefühl, Sprechen mit verzerrter Stimme, regloser Gesichtsausdruck, repetitive Verhaltensweisen, Vermeidung von Augenkontakt aufgrund eines dadurch ausgelösten unangenehmen Gefühls, Vorliebe für Natur und Bewegung im Wasser, Rückzug in innere Welten, Distanzhaltung gegenüber geliebten Menschen aus Angst, diese zu enttäuschen. Gerade der zuletzt genannte Punkt erscheint unerwartet und illustriert zugleich die Bedeutung von Literatur als schriftlicher Ausdrucksform, die besonders im Kontext der beschriebenen Symptome die Kommunikation vereinfacht.¹⁷⁹

179 Vgl. dazu auch Jandl 2017a.

Wie im Schlusskapitel aufgezeigt, sind bei Gazdanov Autismus, Trauma, Depression und Angstzustände häufig nicht klar voneinander unterscheidbar. Vergleicht man die Symptombeschreibungen dieser Erkrankungen in den klinisch-diagnostischen Leitlinien und in der weiterführenden Fachliteratur, so werden hier ebenfalls Überschneidungen deutlich: Alle vier Zustände gehen mit sozialem Rückzug einher, der im chronischen Zustand zu Objektverlust führen kann; in Verbindung damit steht ein jeweils starker Fokus auf dem Selbst. Weitere gemeinsame Symptome, die sich möglicherweise daraus ergeben, sind u.a. Schlafstörungen und der Verlust von Zeitgefühl. Autismus, posttraumatische Belastungsstörung und Depression verbindet darüber hinaus eine gleichbleibende, emotional gedämpfte, tendenziell negative Gefühlslage, die mit einer verringerten Mimik einhergeht. Trauma, Depression und Angsterkrankungen haben eine generalisierte Vermeidungshaltung gemein, die bei Autismus in sozialen Kontexten vorliegt. Die drei Ersteren können im chronischen Zustand zu Halluzinationen führen, bei Autismus steht die Abneigung gegen gewisse Reize ebenfalls in Verbindung mit Abweichungen in deren sinnlicher Wahrnehmung. Die mit Autismus einhergehende überstarke Detailwahrnehmung kann, in Verbindung mit negativen Stimmungslagen, auch bei Nicht-Autisten vorliegen und auch hier das Verständnis für Zusammenhänge beeinträchtigen. Folglich kann sie auch durch Trauma, Depression und Angsterkrankungen befördert werden.

Die Gemeinsamkeiten von Autismus, Trauma, Depression und Angstzuständen könnten auf eine aspektweise zwischen ihnen eintretende Wechselwirkung hindeuten. Der Rückzug erscheint in allen vier Fällen als Versuch einer emotionalen Abgrenzung, der in Reaktion auf negative Erfahrungen dem Selbstschutz dient. Zur Differenzierung werden Ursache und Form dieser Abgrenzung herangezogen, die bei Autismus als scheinbar unmotivierter Rückzug, bei Trauma als Gefühl der Hilflosigkeit aufgrund einer äußerlich bedingten Grenzerfahrung, bei Depression als autoaggressive Reaktion auf selbstattribuiertes Versagen und bei Angstzuständen als irrationales, unkontrollierbares Schutzbedürfnis auftritt. Wenn Autismus mit äußerster Sensibilität einhergeht, könnte diese an sich symptomfreie Grunddisposition eine leichtere Verletzlichkeit bedingen und so – nicht in erster Linie als Symptom, sondern eher als Ursache der klassifizierten Störung – eine traumatische Reaktion auf Erlebnisse hervorrufen, die von außen nicht als traumatisch erkannt werden. Gazdanovs Texte rekurren konsistent auf den Topos der Überforderung angesichts anzüglicher Frauenfiguren, wobei die nachträgliche Reflexion der Protagonisten über diese Konstellationen darauf hindeutet, dass ihre Gefühlsunzugänglichkeit als Resultat von Angst und Schamgefühlen entsteht. Eine solche Sichtweise würde für einen Zusammenhang zwischen Autismus und posttraumatischer Belastungsstörung sprechen. Beide teilen zudem die Komponenten Angst und Depression, die miteinander verbunden sind, da Depression per definitionem Angst als Teilkomponente enthält.

Eine grundlegende Erkenntnis der vorliegenden Arbeit liegt darin, dass Erregungszustände in Gazdanovs Texten variabel interpretierbar beschrieben werden. Neben dem psychosomatischen Kontinuum zwischen Autismus, Trauma, Depression und Angstzuständen zeigen sich fließende Übergänge konkreter zwischen

emotionaler bzw. erotischer Anziehung, Lustempfinden und Angst, ebenso zwischen Scham, Angst und Gefühlsunzugänglichkeit, zwischen Trauer und Liebe sowie bei anderen synästhetischen Verbindungen. Die situative Verankerung im Textmaterial erlaubt die Rekonstruktion einer individuellen Systematik, die teilweise Zusammenhänge offenlegt, deren eingehendere Analyse durch Vergleiche mit ihrer textimmanenten Repräsentation bei anderen AutorInnen sinnvoll erscheint.

Besonders wünschenswert wäre eine naturwissenschaftlich-empirische Berücksichtigung von Zusammenhängen wie den hier erschlossenen, die die vorliegenden Ergebnisse disziplinenübergreifend nutzbar machen könnten. Verwerten ließen sich die literaturwissenschaftlichen Erkenntnisse zum einen als Impuls für die Erforschung von möglicherweise auch medizinisch relevanten Zusammenhängen. Zum anderen liefern sie Anstöße für eine erneute Reflexion etablierter Zusammenhänge und Anregungen für deren mögliche gesellschaftliche Neubewertung. Dahingehende Impulse ergeben sich aus der emotionalen Erfahrung und der subjektimmanenten Perspektive auf Fremdbewertungen, die im literarischen Text im Hintergrund physiologischer Symptome meist thematisiert werden. In dem durch Gazdanovs Texte aufgeworfenen Themenspektrum betrifft dies insbesondere Phänomene im Umfeld des Autismus, wo anhand der Protagonisten sowohl eine von starken Schamgefühlen begleitete Verunsicherung durch soziale Kontexte deutlich wird als auch sinnliche Reizüberflutung und emotionale Überforderung als Ursachen unangepasster Verhaltensweisen. Das bessere Verständnis dieser nach außen hin meist wenig kommunizierten Zusammenhänge bietet eine Grundlage für die Suche nach konstruktiven Lösungen und spricht für eine gesellschaftliche Neubewertung des Phänomens Autismus, die von stigmatisierenden Zuschreibungen wegführt.

Von zentraler Bedeutung ist Kants Prämisse, wonach Sinne und Emotionen als Fenster zur Welt dazu führen, dass Menschen in den Kategorien einer empirischen Realität denken, deren subjektive Prägung ihre Reflexion kontinuierlich verfälscht. In *Kritik der reinen Vernunft* unternimmt Kant daher den Versuch, dieses Problem zu umgehen, indem er die durch Wahrnehmung geprägten Erkenntnisbereiche aus seiner Transzendental-Philosophie ausklammert.

Das vornehmste Augenmerk bei der Einteilung einer solchen Wissenschaft ist: daß gar keine Begriffe hineinkommen müssen, die irgend etwas Empirisches in sich enthalten; oder daß die Erkenntnis a priori völlig rein sei. Daher, obzwar die obersten Grundsätze der Moralität, und die Grundbegriffe derselben, Erkenntnisse a priori sind, so gehören sie doch nicht in die Transzendental-Philosophie, weil *sie* die Begriffe der Lust und Unlust, der Begierden und Neigungen etc., die insgesamt empirischen Ursprungs sind, *zwar selbst nicht zum Grunde ihrer Vorschriften legen, aber doch im Begriffe der Pflicht, als Hindernis, das überwunden, oder als Anreiz, der nicht zum Bewegungsgrunde gemacht werden soll, notwendig in die Abfassung des Systems der reinen Sittlichkeit mit hineinziehen müssen*. Daher ist die Transzendental-Philosophie eine Weltweisheit der reinen bloß spekulativen Vernunft. Denn alles Praktische, so fern es Triebfedern enthält, bezieht sich auf Gefühle, welche zu empirischen Erkenntnisquellen gehören. (Kant, Kritik der reinen Vernunft, 65)

Die vorliegende Studie gelangt zur umgekehrten Schlussfolgerung. Anstelle einer Suche nach Bereichen, die sich der Subjektivität menschlicher Wahrnehmung entziehen, wurde der Fokus gerade auf diese Subjektivität gelegt, die hier nicht als verfälschendes Element umgangen wird, sondern als dem Menschen immanentes Repertoire an intuitiven Verfahren der Sinnkonstruktion das Hauptaugenmerk erhält. Die Erforschung dieser Mechanismen, die jede individuelle Erfahrung begleiten und strukturieren, ist von interdisziplinärer Relevanz und scheint auch nur in Form eines interdisziplinären Dialogs möglich.

VIII. Bibliografie

1. Primärliteratur

- Barthes, Roland (1975): „Roland Barthes par Roland Barthes.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil. T. IV: 1972–1976. 575–771.
- Blok, A.A. (1997): *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*. T. II: Stichotvorenija 1904–1908. Moskva: Nauka.
- Borges, Jorge Louis (2015¹³): „Das unerbittliche Gedächtnis.“ In: *Fiktionen (Ficciones). Erzählungen 1939–1944*. Übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 95–104. (= Jorge Luis Borges, Werke in 20 Bänden; 5)
- Bruyère, Jean de la (1951): *Œuvres complètes*. Édition établie et annotée par Julien Nenda. Paris: Gallimard.
- Bunin, I.A. (1975): *Der Herr aus San Francisco*. Russisch und deutsch. Übers. von Kay Borowsky. Stuttgart: Reclam.
- Camus, Albert (1942a): „L'Étranger.“ In: ders. (2013): *Œuvres*. Préface de Raphaël Enthoven. Paris: Gallimard. 177–239.
- Camus, Albert (1942b): „Le Mythe de Sisyphe.“ In: ders. (2013): *Œuvres*. Préface de Raphaël Enthoven. Paris: Gallimard. 251–337.
- Gazdanov, G.I. (2009²): *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Moskva: Èllis Lak.
- Homer (2004): *Odysee*. Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam.
- Lermontov, M.Ju. (2000): *Poëmy. Geroj našego vremeni*. Moskva, Char'kov: Folio.
- Ovidius, Naso (2010): *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam.
- Poe, Edgar Allen (1878): „A Tale of the Ragged Mountains.“ In: *Collected Works of Edgar Allen Poe*. Bd III. Cambridge, London: Belknap Press of Harvard University.
- Proust, Marcel (2000): *Le temps retrouvé*. Leipzig: Amazon.
- Proust, Marcel (1987): *Du côté de chez Swann*. Édition présentée et annotée par Antoine Compagnon. Paris: Gallimard [1913].
- Puškin, A.S. (1960): *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. T. IV. Poëmy, skazki. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury.
- Puškin, A.S. (1959): *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. T. II. Stichtvorenija 1823–1836. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury.
- Reis, Ricardo (2008): *Poesia – Poesie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

- Rimbaud, Arthur (2010): *Œuvres complètes*. Établissement du texte, présentation, notices, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Luc Steinmetz. Paris: Flammarion.
- Sartre, Jean-Paul (1981): „La nausée.“ In: ders. *Œuvres romanesques*. Édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris: Gallimard. 1–210.
- Tolstoj, L.N. (1982a): *Sobranie sočinenij v 22 tomach*. T. IX: Anna Karenina II. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. (1982b): „Krejcerova sonata.“ In: ders. *Sobranie sočinenij v 22 tomach*. T. XII. Moskva: Chudožestvennaja literatura. 123–196.
- Tolstoj, L.N. (1979): „Tri smerti.“ In: ders. *Sobranie sočinenij v 22 tomach*. T. III. Moskva: Chudožestvennaja literatura. 59–71.
- Tolstoj, L.N. (1978): *Sobranie sočinenij v 22 tomach*. T. I: Detstvo. Otročestvo. Junost'. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Troyes, Chrétien de (1994): „Perceval ou le conte de Graal. Textes établis, traduits, présentés et annotés par Daniel Poiron.“ In: ders.: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard. 683–911.
- Turgenev, I.S. (1981): „Pervaja ljubov'.“ In: ders.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*. T. VI. Moskva: Nauka. 301–364.
- Voltaire (2006): *Candide ou l'Optimisme*. Herausgegeben von Thomas Baldischwieler. Stuttgart: Reclam.
- Wilde, Oscar (2011): *The Picture of Dorian Gray*. Hrsg. von Eva-Maria König. Stuttgart: Reclam.

2. Sekundärliteratur zu Gazdanov

- Abaciev-a-de Narp, Ol'ga (2005): „Zametki o Gajto Gazdanove i sem'e Abacievych.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ,nezamečennoe pokolenie'. Pisatel' na peresečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 178–188.
- Adamovič, G.V. (1936): „Smert' gospodina Bernara“, in: *Poslednie novosti*. 10.12.1936; [o.A.].
- Asmolova, E.V. (2008): „Mifologema ‚Vnutrennej Vselennoj' geroja v tvorčestve Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 145–156.
- Asmolova, E.V. (2006): *Svoeobrazie chudožestvennogo psihologizma v romanach G.I. Gazdanova. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Moskva: MGU.
- Azarov, Ju.A. (2008): „Gajto Gazdanov i žurnal ‚Sovremennye zapiski'.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 53–61.

- Babičeva, Ju.V. (2002): *Gajto Gazdanov i tvorčeskie iskanija serebrjanogo veka*. Volgda: Rus'.
- Bal'zamo, E. (2005): „Vo što veril Gajto Gazdanov?“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ,nezamečennoe pokolenie'. Pisatel' na presečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 142–147.
- Berezin, Vladimir (2008): „Sovremennoe vosprijatie ,fantastičeskogo' u Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 270–275.
- Berezin, V.S. (2000): „Gazdanov i massovaja literatura.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 12–17.
- Bojarskij, V.A. (2008): „Dvojnaja ošibka. P. Merime i G. Gazdanov.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 67–74.
- Buslakova, T.P. (2005²): *Literatura russkogo zarubež'ja. Kurs lekcii*. Moskva: Vysšaja škola.
- Bzarov, P.S. (2008): „Ustnaja istorija i pis'mennye istočniki o sem'e i predkach Gajto Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 213–219.
- Bzarov, P.S. (2005): „Osetinskij kul'turno-istoričeskij kontekst detstva i junosti Gajto Gazdanova.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ,nezamečennoe pokolenie'. Pisatel' na presečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 189–198.
- Čagin, A.I. (2008): „Gajto Gazdanov – na perekrestke tradicij.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 7–14.
- Čchovrebv, N.D. (2004): „Marsel' Prust i Gajto Gazdanov.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Russkoe zarubež'e. Priglašenje k dialogu*. Kaliningrad: Kaliningradskij gosudarstvennyj universitet. 65–76.
- Čchovrebv, N.D. (2003): *Gajto Gazdanov*. Vladikavkaz: Ir.
- Chodasevič, V.F. (1938): „Knigi i ljudi“, in: *Russkie zapiski*. 22.07.1938; 9.
- Cymbal, E.V. (2000): „Roman Gazdanova ,Prizrak Aleksandra Vol'fa'. Popytka kinematografičeskogo pročtenija.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija. 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put'. 102–117.
- D'jakonova, I.A. (2003): *Chudožestvennoe svoeobrazie romanov Gajto Gazdanova. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Severodvinsk: Pomorskij gosudarstvennyj universitet imeni M.V. Lomonosova.
- Dar'jalova, L.N. (2004): „Roman Gazdanova. Fenomenologičeskie i êkzistencijal'nye aspekty.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Russkoe zarubež'e. Priglašenje k dialogu*. Kaliningrad: Kaliningradskij gosudarstvennyj universitet. 113–127.

- Dar'jalova, L.N. (2000): „Vozvraščenie Buddy' Gazdanova i ‚Vozvraščenie Buddy' Vs. Ivanova. Opyt chudožestvennoj interpretacii.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 175–187.
- Dieneš, Laslo (2009²): „Pisatel' so strannym imenem.“ In: Gazdanov, G.I.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Moskva: Ėllis Lak. 3–10.
- Dieneš, Laslo (1995): *Gajto Gazdanov. Žizn' i tvorčestvo*. Perevod T.K. Salbieva. Vladikavkaz: Izdatel'stvo Severno-Osetskogo instituta gumanitarnych issledovanij.
- Dienes, Laslo (1982): „Gazdanov écrivain.“ In: ders. *Bibliographie des œuvres de Gaïto Gazdanov*. Établie par L. Dienes. Paris: Institut d'Études Slaves. 5–13.
- Dmitrovskaja, M.A. (2000): „Strela, popavšaja v cel'“. Teleologija Nabokova i Gazdanova.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 103–116.
- Dolinnaia, Ju.A. (2006): „Semantičeskie kody slepoty v rasskaze Gajto Gazdanova ‚Ščast'e““, in: *Izvestija Rossijskoj akademii nauk. Serija literatury i jazyka*, 65/2; 41–48.
- Fedjakin, S.P. (2008): „Russkaja literatura XIX veka v tvorčestve Gajto Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste russkoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 15–23.
- Fedjakin, S.P. (2000): „Lica Pariža v tvorčestve Gazdanova.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put'. 40–57.
- Fedjakin, S.P. (1999²): „Gazdanov.“ In: *Literatura russkogo zarubež'ja*. Moskva: IMLI. 214–232.
- Fonova, E.G. (2004): „Tradicii Bodlera v tvorčestve Gazdanova. K voprosu o prieme sinestezii.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Russkoe zarubež'e. Priglašenje k dialogu*. Kaliningrad: Kaliningradskij gosudarstvennyj universitet. 137–146.
- Fonova, E.G. (2000): „Motiv putešestvija v tvorčestve Bodlera i Gazdanova.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 63–74.
- Fremel', T.V. (2008): „Večera u Klér'. Iz vospominanij o Gazdanove.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste russkoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 220–238.
- Gajbarjan, O.E.; Kuznecova, A.V. (2008): „Jazyk i stil' Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste russkoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 135–144.
- Gajbarjan, O.E. (2005): „Fenomen živopisi v chudožestvenno-éстетičeskoj sisteme G. Gazdanova.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ‚nezamečennoe pokolenie'. Pisatel' na peresečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 161–169.

- Gassieva, Vera (2007): „Gazdanov i Dostoevskij. Dostoevskij v publicistike i chudožestvennom mire Gazdanova“, *Rossijskij literaturno-chudožestvennyj ežemesjačnyj žurnal*. 12; 204–220.
- Gazdanova, B.S. (2005): „Socializacija v tradicionnom osetinskom obščestve i biografija Gajto Gazdanova.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i „nezamečennoe pokolenie“*. *Pisatel' na pereščeni tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 199–205.
- Göbler, Frank (1999): „Zeit und Erinnerung in Gajto Gazdanovs Roman ‚Večer u Klër““, in: *Zeitschrift für Slawistik*, 44/1; 79–87.
- Jablokov, E.A. (2005): *Nereguliruemye perekrestki. O Platonove, Bulgakove i mnogich drugich*. Moskva: Pjataja Strana.
- Jablokov, E.A. (2000): „Železnyj put' k ploščadi Soglasija. ‚Železnodorožnye' motivy v romane ‚Večer u Klër' i v proizvedenijach Bulgakova.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 148–174.
- Jandl, Ingeborg (2017a): „Autism, Love, and Writing in and around Russian Literature. On Feeling, Non-Feeling and Writing as a Communicative Medium to Express Emotions.“ In: Jandl, Ingeborg; Knaller, Susanne; Schönfellner, Sabine; Tockner, Gudrun (Hrsg.): *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: Transcript. 99–121.
- Jandl, Ingeborg (2017b): „On the expressive value of idioms, occasional metaphors and non-figurative statements in emotional speech.“ In: Będkowska-Kopczyk, Agnieszka; Pfandl, Heinrich (Hrsg.): *Phraseology and (naïve) psychology*. Hamburg: Kovač. 263–275. (= Grazer Studien zur Slawistik; 9)
- Jandl, Ingeborg (2016): „Der Jugendliche in der russischen Literatur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.“ In: Frieß, Nina; Lenz, Gunnar; Martin, Erik (Hrsg.): *Grenzüraume – Grenzbewegungen. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft*. Bd 2. Potsdam: Universitätsverlag. 125–148.
- Jandl, Ingeborg (2014): „Povtor i giper-rekonstrukcija kak sposoby samopoznanija. ‚Prizrak Aleksandra Vol'fa' Gajto Gazdanova.“ In: Polechina, Majja (Hrsg.): *Russkojazyčnye pisateli v sovremennom mire*. Vena, Berlin: Venskij literator. 164–174.
- Kabaloti, Sergej (1998): *Poëtika prozy Gajto Gazdanova 20–30-x godov*. Sankt Peterburg: Peterburgskij pisatel'.
- Kabaloti, Sergej (1996): „Rassvet u Gazdanova?“ in: *Novyj mir*. 859/11; 235–237.
- Kibal'nik, S.A. (2011a): „Čelovek na vojne. Gajto Gazdanov, Lev Tolstoj, Fedor Dostoevskij. O romane ‚Večer u Klër““, in: *Izvestija Rossijskoj akademii nauk. Serija Literatury i jazyka*. 70/6; 17–23.
- Kibal'nik, S.A. (2011b): „Nabokov i Gazdanov. O romane Nabokova ‚Podlinnaja žizn' Sebast'jana Najta““, in: *Novyj filologičeskij vestnik*, 1/16; 36–46.
- Kibal'nik, S.A. (2011c): „K voprosu o recepcii Ėdgara Po v tvorčestve Gajto Gazdanova“, in: *Filologičeskie nauki*, 3; 36–45.

- Kibal'nik, S.A. (2011d): „Gajto Gazdanov i Džejms Džojs. O romane ‚Večer u Klér‘“, in: *Novyj filologičeskij vestnik*. 18/3; 148–155.
- Kibal'nik, S.A. (2008): „Transkul'turnaja poëtika Gajto Gazdanova i pisatelej mladšego pokolenija pervoj volny russkoj émigracii.“ In: Iezuitova, L.A.; Titarrenko, S.D. (Hrsg.): *Literatura russkogo zarubež'ja. 1920–1940-e gody. Vzglyad iz XXI veka*. Sankt-Peterburg: Filologičeskij fakul'tet SPbGU. 219–226.
- Kibal'nik, S.A. (2006): „Gazdanov i Šestov“, in: *Russkaja literatura*. 1; 218–226.
- Kibal'nik, S.A. (2003a): „Gajto Gazdanov i ékzistencial'noe soznanie v literature russkogo zarubež'ja“, in: *Russkaja literatura*. 4; 52–72.
- Kibal'nik, S.A. (2003b): „Nabokov i Gazdanov“, in: *Russkaja literatura*. 3; 22–41.
- Kondakov, I.V. (2005): „‚Skvoz' tuman i rasstojanie...‘ Gajto Gazdanov: u istokov russkogo postmodernizma v izgnanii.“ In: Krasavčenko, T.N. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ‚nezamečennoe pokolenie‘. Pisatel' na peresečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INON RAN. 74–95.
- Kondakov, I.V.; Brusilovskaja, L.B. (2000): „‚Ottepel‘“ v kul'ture russkogo zarubež'ja. Opyt pozdnego Gazdanova.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 4–11.
- Kosinov, Anton (1999): „Nekotorye zamečanija o poëtike romana G. Gazdanova ‚Prizrak Aleksandra Vol'fa‘“, in: *Studia Slavica*. 1; 58–88.
- Kostjukov, L.V. (2000): „Kačestvo, forma, sodержanie. O rasskaze Gazdanova ‚Pis'ma Ivanova‘.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put'. 9–14.
- Krasavčenko, T.N. (2009): „Molodaja émigracija pervoj volny o Rozanove. G. Gazdanov i V. Nabokov.“ In: Nikoljukin, A.N. (Hrsg.): *Nasledie V.V. Rozanova i sovremennost'.* *Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii*. Moskva: INON RAN. 239–242.
- Krasavčenko, T.N. (2005): „Lermontov, Gazdanov i svoeobrazie ékzistencializma russkich mladoémigrantov.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ‚nezamečennoe pokolenie‘. Pisatel' na peresečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 27–49.
- Krasavčenko, T.N. (2000): „Nabokov, Gazdanov i Puškin.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Puškin i kul'tura russkogo zarubež'ja*. Moskva: Russkij put'. 86–95.
- Kuraev, A.V. (1995): *Soblazn neojazyčestva*. Moskva: MNPP ‚Bukva‘.
- Kuznecova, E.V. (2012): *Poëtika prozy Gajto Gazdanova i zakonovernosti ee razvitija v kontekste tradicij russkoj literatury pervoj treći XX veka*. Astrachan': Sorokin Roman Vasil'evič.
- Kuznecova, E.V. (2010): *Žanrovyje i strukturno-stilevyje osobennosti prozy Gajto Gazdanova*. Astrachan': Astrachanskij universitet.

- Kuznecova, E.V. (2009): *Tvorčestvo Gajto Gazdanova: 1920–1950-e gg.* Astrachan': Astrachanskij universitet.
- Kuznecova, A.A. (2008): „G. Gazdanov – V. Janovskij: ‚proza pamjati‘ i ‚proza vymysla.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur.* Moskva: IMLI RAN. 101–108.
- Litvinova, E.B. (2000): „Simvolika vody v romane Gazdanova ‚Večer u Klér.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura.* Kaliningrad: KGT. 18–25.
- Machan'kov, E.A. (2015): *Malaja proza Gajto Gazdanova. Poëtika motivnyh kompleksov.* Char'kov: Dissertation.
- Maliti, Èva (2008): „Parižskij taksist Gajto Gazdanov.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur.* Moskva: IMLI RAN. 244–249.
- Mamaev, K.N. (2008): „Vystrel v Aleksandra Vol'fa.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur.* Moskva: IMLI RAN. 123–134.
- Manafova, I.M. (2010): *Gajto Gazdanov. Publicist russskogo zarubež'ja. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učennoj stepeni kandidata filologičeskich nauk.* Rostov-na-Donu: Južnyj federal'nyj universitet.
- Manafova, I.M. (2009a): „Publicistika Gajto Gazdanova v kontekste vremeni“, in: *Media al'manach.* 34/5; 71–76.
- Manafova, I.M. (2009b): „Vozvraščenie imena. Publicistika Gajto Gazdanova“, in: *Izvestija vysšich učebnyh zavedenij severo-kavkazskij region.* 2; 117–120.
- Manafova, I.M. (2008): „Russkie učastniki soprotivlenija v dokumental'nom proizvedenii Gazdanova ‚Na francuzskoj zemle.“ In: Lipskaja, L.I. (Hrsg.): *Francija – Rossija. Problemy kul'turnykh diffuzij.* Tjumen': Pečatnik.
- Martynov, A.V. (2009): „Tvorčestvo Gajto Gazdanova v zerkale kritiki russskogo zarubež'ja“, in: *Vestnik RGGU.* 15/9; 224–234.
- Martynov, A.V. (2008): „Ob osobennostjach filosofskogo mirovosprijatija Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur.* Moskva: IMLI RAN. 276–289.
- Martynov, A.V. (2005): *Literaturno-filosofskie problemy ruskoj èmigracii.* Moskva: Posev.
- Martynov, A.V. (2001): *Russkoe zarubež'e v kontekste zapadnoevropejskoj kul'tury. Tvorčestvo Gajto Gazdanova. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učennoj stepeni kandidata filologičeskich nauk.* Moskva: MGU.
- Martynov, A.V. (2000a): „Gazdanov i Kamju.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija 4–5 dekabrja 1998g.* Moskva: Russkij put'. 67–80.
- Martynov, A.V. (2000b): „Gazdanov i Niče.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura.* Kaliningrad: KGT. 75–84.

- Matveeva, Ju.V. (2008): „Ėmblematika stranstvij. Korabli i poezda v tvorčestve ‚synovej‘ ėmigracii. V. Nabokov, G. Gazdanov, B. Poplavskij.“ In: dies. *Samosoznanije pokolenija v tvorčestve pisatelej*. Ekaterinburg: Ural’skij universitet. 58–72.
- Matveeva, Ju.V. (2005): „Vostok i Zapad v tvorčestve Gajto Gazdanova.“ In: Krasavčenko, T.N. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ‚nezamečennoe pokolenie‘. Pisatel’ na pereščenii tradicij i kul’tur*. Moskva: INON RAN. 16–26.
- Matveeva, Ju.V. (2001): „*Prevraščenie v ljubimoe*“. *Chudožestvennoe Myšlenie Gajto Gazdanova*. Ekaterinburg: Izdatel’stvo Ural’skogo universiteta.
- Mokrousov, A.B. (2008): „Kuda my počemu-to popadali neskol’ko raz podrjad.‘ Boris Poplavskij i Gajto Gazdanov v žurnale ‚Čisla‘.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 239–243.
- Nečiporenko, Ju.D. (2008): „Aktual’nost’ tvorčestva Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 24–32.
- Nečiporenko, Ju.D. (2004): „Literatura svidetel’stva. Slučaj Gajto Gazdanova.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Russkoe zarubež’e. Priglašenje k dialogu*. Kaliningrad: Kaliningradskij gosudarstvennyj universitet. 98–107.
- Nečiporenko, Ju.D. (2000): „Tainstvo Gazdanova.“ In: Vasil’eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija. 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put’. 179–186.
- Nečiporenko, Ju.D.; Saprykin, D.L. (1999): „Konferencii, posvjaščennye Gajto Gazdanovu“, in: *Izvestija. serija literatury i jazyka*. 58/4; 78–80.
- Nikolaev, D.D. (2008): „Obraz avantjurista v proze Gajto Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 157–168.
- Nikonenko, S.S. (2009²): „Zagadka Gazdanova.“ In: Gazdanov, G.I.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Moskva: Ėllis Lak. 11–35.
- Nikonenko, S.S. (2008): „Večer u Klér’ G. Gazdanova – novyj roman XX veka“, in: *Literaturnaja učeba*. 5; 122–132.
- Nikonenko, S.S. (2000): „Gajto Gazdanov. Problema ponimanija.“ In: Vasil’eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put’. 194–202.
- Okutjur’e, M. (2005): „Russkij Pariž v tvorčestve Gazdanova.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil’eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ‚nezamečennoe pokolenie‘. Pisatel’ na pereščenii tradicij i kul’tur*. Moskva: INION RAN. 135–139.
- Orlova, O.M. (2008): „Gajto Gazdanov i fenomen monparnasskoj prozy.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 44–52.

- Orlova, O.M. (2005a): „Gajto Gazdanov i Faina Lamsaki. Istorija ljubvi“, in: *Literaturnaja učeba*. 3; 110–123.
- Orlova, O.M. (2005b): *Problema avtobiografičnosti v tvorčeskoj evolucii Gajto Gazdanova. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Moskva: MGU.
- Orlova, O.M. (2004): „Poplavskij, Gazdanov i Monparnas.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Russkoe zarubež'e. Priglašenje k dialogu*. Kaliningrad: Kaliningradskij gosudarstvennyj universitet. 84–92.
- Orlova, O.M. (2003): *Gazdanov*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Osorgin, M.A. (1930): „Večer u Klèr“, in: *Poslednie novosti*; 06.02.1930. [o.A.].
- Petrova, T.G. (2010): *Literaturnaja kritika ruskoj émigracii pervoj volny. Sovremennye otečestvennye issledovanija*. Moskva: INION RAN.
- Podust, O.S. (2003a): *Gajto Gazdanov. U istokov pisatel'skoj tajny*. Voronež: Voronežskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet.
- Podust, O.S. (2003b): *Chudožestvennaja kartina mira v tvorčestve G. Gazdanova. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Voronež: Voronežskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet.
- Poljaeva, M.S. (2008): „Malaja proza Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 193–198.
- Poltavceva, N.G. (2008): „Gajto Gazdanov i postmodernizm. Aspekty vzaimodejstvia.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 33–43.
- Popov, I.A. (2008): „Remizov i Gazdanov. Mifologičeskoe soznanie.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 94–100.
- Proskurina, E.N. (2010a): „Vremennaja organizacija romanov G. Gazdanova“, in: *Filologičeskie nauki*. 1; 42–51.
- Proskurina, E.N. (2010b): „Topografičeskie centry v romanach G. Gazdanova“, in: *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta*. 9/2; 178–183.
- Proskurina, E.N. (2009): *Edinstvo inoskazaniya. O narrativnoj poëtike romanov Gajto Gazdanova*. Moskva: Novyj chronograf.
- Proskurina, E.N. (2003): „Osobennosti chudožestvennoj interpretacii dokumentalnogo istočnika v rasskaze G. Gazdnova ‚Šram‘“, in: *Gumanitarnye nauki v Sibiri. Filologija*. 4; 32–36.
- Proskurina, E.N. (2001): „G. Gazdanov i A. Platonov – v poiskach istinnogo bytija. K postanovke problemy.“ In: dies. *Poëtika misterial'nosti v proze Andreja Platonova konca 20-ch–30-ch godov. Na materiale povesti ‚Kotlovan‘*. Novosibirsk: Sibirskij chronograf.

- Rjabkova, E.G. (2000): „Motiv zerkala v romanach Gazdanova ‚Prizrak Aleksandra Vol’fa‘ i Nabokova ‚Otčajanie‘.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul’tura*. Kaliningrad: KGT. 135–139.
- Rubins, Marija (2008): „Gazdanov i Dostoevskij, ili Sjužety russkoj klassiki v romane ‚Nočnye dorogi‘.“ In: Žakkar, Žan-Filipp; Šmid, Ul’rich (Hrsg.): *Dostoevskij i russkoe zarubež’e XX veka*. Sankt-Peterburg: [o.A.].
- Rudakov, V.G. (2000): „Koncept sčast’ja v romanach ‚Mašenka‘ Nabokova i ‚Večer u Klér‘ Gazdanova.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul’tura*. Kaliningrad: KGT. 117–134.
- Šaburova, M.N. (2011): *Ėvoljucija modeli povestvovanija v tvorčestve Gajto Gazdanova. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Moskva: RGGU.
- Šaburova, M.N. (2010): „Roman Gazdanova ‚Prizrak Aleksandra Vol’fa‘: smena chudožestvennyh orientirov“, in: *Vestnik RGGU. Serija ‚Filologičeskie nauki. Literaturovedenie i fol’kloristika‘*. 11/10; 166–178.
- Šaburova, M.N. (2005): „Motiv pamjati v romanach Gazdanova 30-x godov.“ In: Krasavčenko, T.N. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ‚nezamečennoe pokolenie‘. Pisatel’ na pereščenii tradicij i kul’tur*. Moskva: INON RAN. 170–177.
- Šaburova, M.N. (2000): „Tema smerti v rannich rasskazach Gazdannova.“ In: Vasil’eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put’. 164–168.
- Šachovskaja, Zinaida (1975): *Otraženija*. Paris: YMCA-Press.
- Safronova, L.I. (1998): „Prostranstvo i vremja v romane ‚Večer u Klér‘ Gajto Gazdanova“, in: *Prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*. 9; 106–113.
- Saprykin, D.L. (2000): „Rasskaz Gazdanova ‚Panichida‘ i religioznye korni tvorčestva.“ In: Vasil’eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put’. 187–193.
- Šarapova, A.A. (2007): „Pariž glazami inostrancev. G. Gazdanov, G. Miller, Ė. Čeminguėj.“ In: Boršč, E.V. (Hrsg.): *Francija – Rossija. Problemy kul’turnyh diffuzij*. Ekaterinburg: Izdatel’stvo Ural’skogo universiteta. 93–98.
- Šatin, Ju.V. (2014): „Čudo – ostrov. Geografija poetiki i poetika geografii“, in: *Novyj filologičeskij vestnik*. 31/4; 155–158.
- Semenova, S.G. (2001): *Russkaja poëzija i proza 1920–1930-ch godov. Poëtika – Videnie mira – Filosofija*. Moskva: IMLI RAN.
- Semenova, T.O. (2001): *Sistema povestvovanija G.I. Gazdanova. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet.

- Semenova, T.O. (2000): „K voprosu o mifologizme v romane Gazdanova ‚Večer u Klér‘.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 33–52.
- Serkov, A.I. (2005): „Gazdanov v masonskih ložach. Chronika.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ‚nezamečennoe pokolenie‘. Pisatel' na peresečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 206–213.
- Šiškina, A.S. (2008): „Dinamičeskij karakter prozy Gajto Gazdanova (na materiale romanov ‚Polet' i ‚Nočnye dorogi‘).“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 169–181.
- Sivkova, A.V. (2000): „Osobennosti dvoemirija È. Po i Gazdanova.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 53–62.
- Šmarinova, D.A. (2012): „Koncepcija žizni v vosprijatiji émigrantov. Na materiale proizvedenij G. Gazdanova“, in: *Vestnik Moskovskogo Universiteta. Lingvistika i mežkul'turnaja komunikacija*. 19/1; 146–153.
- Smirnova, Al'fija (2012): „Motivy sud'by i dorogi v romane Gajto Gazdanova *Nočnye dorogi*.“ In: Nefagina, Galina (Hrsg.): *Vernut'sja v Rossiju stichami i prozoi literatura russkogo zarubež'ja*. Šlupsk: Akademia pomorska w Šlupsku. 142–155.
- Sorokina, G.A. (2008): Buddizm v žizni i tvorčestve G. Gazdanova. In: Andreeva, N.N. (Hrsg.): *Literatura XX veka. Itogi i perspektivy izučenija*. Moskva: Èkon-Inform.
- Stepanov, Ju.S. (2000): „V perlamutrovom svete parižskogo utra... Ob atmosfere gazdanovskogo mira.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija. 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put'. 25–39.
- Šul'man, M.Ju. (2000): „Gazdanov i Nabokov.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put'. 15–24.
- Syrovatko, L.V. (2008): „K voprosu o motivnoj strukture rasskaza Gazdanova ‚Bombej‘.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 116–122.
- Syrovatko, L.V. (2000a): „Princip ‚Speculum speculorum‘ v romane Gazdanova ‚Prizrak Aleksandra Vol'fa‘. Popytka kinematografičeskogo pročtenija.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija. 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put'. 81–89.
- Syrovatko, L.V. (2000b): „Molitva o neljubvi. Gazdanov – Čitatel' ‚Zapisok Mal'te Lauridsa Brigge‘.“ In: ders. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 85–102.
- Tietze, Rosemarie (2016): „Auf schwankendem Boden. Gaito Gasdanow und seine ‚Seelenkriminal‘.“ In: *Gasdanow, Gaito: Die Rückkehr des Buddah*. München: Hanser. 217–221

- Tietze, Rosemarie (2014): „Der Auftakt. Gaito Gasdanows erster Roman.“ In: Gasdanow, Gaito: *Ein Abend bei Claire*. München: Hanser. 183–189.
- Tietze, Rosemarie (2012): „Das Phantom des Gaito Gasdanow.“ In: Gasdanow, Gaito: *Das Phantom des Alexander Wolf*. Übers. von Rosemarie Tietze. München: Hanser. 181–191.
- Tret'jakova, O.A. (2008): „Ėkzistencial'noe ,putešestvie na kraj noči' v romanach G. Gazdanova i L.-F. Selina.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 87–93.
- Tret'jakova, O.A. (2004): „Dvojniki v romanach Gazdanova ,Istorija odnogo putešestvija', ,Prizrak Aleksandra Vol'fa'.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Russkoe zarubež'e. Priglašenje k dialogu*. Kaliningrad: Kaliningradskij gosudarstvennyj universitet. 146–152.
- Trofimov, E.A. (2000): „Ušedšaja Rossija' v romanach Nabokova ,Dar' i Gazdanova ,Večer u Klér'.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 140–147.
- Trofimova, I.V. (2000): „Rasskaz ,Sud'ba Salomei'. Sjužet i geroj.“ In: Syrovatko, L.V. (Hrsg.): *Gazdanov i mirovaja kul'tura*. Kaliningrad: KGT. 26–32.
- Uchova, E.Ju. (2008): „Značenje pamjati u Gazdanova i Nabokova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 109–115.
- Veretenova, T.A. (2008): „Iz nabljudenij nad osobennostjami tekstov Gajto Gazdanova.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 199–212.
- Vysockaja, V.V. (2008): „Roman Gazdanova ,Prizrak Aleksandra Vol'fa': principy postroenija.“ In: Ušakov, A.M. (et al.) (Hrsg.): *Gajto Gazdanov v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskich literatur*. Moskva: IMLI RAN. 182–192.
- Zemskoe, V.B. (2005): „Pisateli civilizacionnogo ,promežutka'. Gazdanov, Nabokov i drugie.“ In: Krasavčenko, T.N.; Vasil'eva, M.A.; Chadonova, F.Ch. (Hrsg.): *Gajto Gazdanov i ,nezamečennoe pokolenie'. Pisatel' na persečenii tradicij i kul'tur*. Moskva: INION RAN. 7–15.
- Zverev, A.M. (2000): „Parižskij topos Gazdanova.“ In: Vasil'eva, M.A. (Hrsg.): *Vozvraščenie Gajto Gazdanova. Naučnaja konferencija, posvjaščennaja 95-letiju so dnja roždenija. 4–5 dekabrja 1998g*. Moskva: Russkij put'. 40–57.

3. Sekundärliteratur: Narratologie und Konzepte der Wahrnehmung

- Abraham, Nicolas (1991): „Aufzeichnungen über ein Phantom. Ergänzungen zu Freuds Metapsychologie“, in: *Psyche*. 8; 691–698.

- Ainsworth, Mary (2015): *Patterns of attachment. A psychological study of the strange situation*. New York (et al.): Taylor & Francis.
- Altenmüller, Eckart (2006²): „Musikwahrnehmung und Amusien.“ In: Harnath, H.-O.; Their, P. (Hrsg.): *Neuropsychologie*. Berlin: Springer. 425–434.
- Amelang, Manfred (et al.) (2006⁶): *Differentielle Psychologie und Persönlichkeitsforschung*. 6., vollst. überarb. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.
- Aristoteles (2015): *Über die Seele*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (2010): *Rhetorik*. Übers. und hrsg. von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam.
- Aristoteles (2001): *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.
- Aron, Elaine (2001): *The Highly Sensitive Person. How to Thrive When the World Overwhelms You*. New York: Harmony Books.
- Aspelmeyer, Markus (2014): „Quantenphysik und die Offenheit naturwissenschaftlicher Beschreibung.“ In: Tapp, Christian; Breitsameter, Christof (Hrsg.): *Theologie und Naturwissenschaften*. Berlin, New York: de Gruyter. 131–141.
- Assmann, Aleida (2011³): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. 3., neu bearbeitete Auflage. Berlin: Schmidt. (= Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik; 27)
- Assmann, Aleida (2010⁵): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Fünfte, durchgesehene Auflage. München: Beck.
- Assmann, Jan (1988): „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität.“ In: Assmann, Jan; Hölscher, Tonio (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bachelard, Gaston (1974⁸): *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bachtin, M.M. (2012): „Razroznennye listy k ‚Formam vremeni i chronotopa.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija Romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 504–511.
- Bachtin, M.M. (2012): „Formy vremeni i chronotopa v romane.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 341–503.
- Bachtin, M.M. (2012): „K émotivnomu i semejno-biografičeskomu romanu.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija Romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 337.
- Bachtin, M.M. (2012): „Roman vospitanija i ego značenie v istorii realizma.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija Romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 180–335.

- Bachtin, M.M. (2012): „[Exzerpt von] Geschichte der Autobiographie von Georg Misch.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija Romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 669–708.
- Bachtin, M.M. (2010): „Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. IV/II: Tvorčestvo Fransua Rable, Rable i Gogol'. Moskva: Russkie slovari. 7–508.
- Bachtin, M.M. (2003): „Avtor i geroj v éstetičeskoj dejatel'nosti.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. I: Filosofskaja éstetika 1920-ch godov. Moskva: Russkie slovari. 69–263.
- Bachtin, M.M. (2003): „Iskusstvo i otvetstvennost'.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. I: Filosofskaja éstetika 1920-ch godov. Moskva: Russkie slovari. 5–6.
- Bachtin, M.M. (2002): „Problemy poëtiki Dostoevskogo.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. VI: ‚Problemy poëtiki Dostoevskogo‘, 1963 raboty 1960-ch – 1970-ch gg. Moskva: Russkie slovari. 7–300.
- Bachtin, M.M. (2002): „Rabočie zapisi 60-ch – načala 70-ch godov.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. VI: ‚Problemy poëtiki Dostoevskogo‘, 1963 raboty 1960-ch – 1970-ch gg. Moskva: Russkie slovari. 371–439.
- Bachtin, M.M. (2000): „Problemy tvorčestvo Dostoevskogo.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. II: ‚Problemy tvorčestvo Dostoevskogo‘, 1929, Stat'i o L. Tolstom, 1929, Zapiski kursa lekcij po istorii ruskoj literatury, 1922–1927. Moskva: Russkie slovari. 5–175.
- Bachtin, M.M. (1996): „Čelovek u zerkala.“ In: ders.: *Sobranie sočinenij*. T. V: Raboty 1940-ch – načala 1960-ch godov. Moskva: Russkie slovari. 71.
- Balint, Michael (1969): *Die Urformen der Liebe und die Technik der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Balint, Michael (1959): *Angstlust und Regression*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Barthes, Roland (1982): „Longtemps, je me suis couché de bonne heure.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome V: 1977–1980. Paris: Seuil. 459–470.
- Barthes, Roland (1980): „La chambre claire. Note sur la photographie.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome V: 1977–1980. Paris: Seuil. 785–894.
- Barthes, Roland (1971): „Sade, Fourier, Loyola.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome III: 1968–1971. Paris: Seuil. 699–868.
- Barthes, Roland (1968): „L'effet de réel.“ In: ders. (2002): *Œuvres complètes*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Tome III: 1968–1971. Paris: Seuil. 25–32.

- Bartoszyński, Kazimierz (1975): „Probleme der literarischen Kommunikation in narrativen Werken.“ In: Fieguth, Rolf (Hrsg.): *Literarische Kommunikation*. Kronberg: Scriptor. 149–176. (= Literarische Kommunikation; 8)
- Basseler, Michael; Birke, Dorothee (2005): „Mimesis des Erinnerens.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: de Gruyter. 123–147. (= Medien und kulturelle Erinnerung; 2)
- Bassler, Markus (2014⁴): „Angstneurose, Phobie.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 82–87.
- Będkowska-Kopczyk, Agnieszka; Fantur, Mirjam (2017): „Warum zittern wir vor Wut? Psychophysiologische Erklärungen von figurativen Äußerungen der Wut im Slowenischen und Deutschen.“ In: Będkowska-Kopczyk, Agnieszka; Pfandl, Heinrich (Hrsg.): *Phraseology and (naïve) psychology*. Hamburg: Kovač. 373–386. (= Grazer Studien zur Slawistik; 9)
- Będkowska-Kopczyk, Agnieszka; Pfandl, Heinrich (Hrsg.) (2017): *Phraseology and (naïve) psychology*. Hamburg: Kovač. (= Grazer Studien zur Slawistik; 9)
- Beeli, Gian; Esslen, Michaela Jäncke, Lutz (2005): „Synaesthesia: when coloured sounds taste sweet“, in: *Nature*. 434/7029; 38.
- Behrmann, Marlene; Thomas, Cibu; Humphreys, Kate (2006): „Seeing it differently. Visual processing in autism“, in: *Trends in Cognitive Sciences*. 10; 258–264.
- Benesch, Hellmuth (2006⁸): *dtv-Atlas Psychologie*. Bd. 1. München: dtv.
- Bergmann, Martin (1980): „On the intrapsychic function of falling in love“, in: *Psychoanalytic Quarterly*. 49; 56–76.
- Berkeley, George (2004): *Abhandlung über die Prinzipien der menschlichen Erkenntnis*. Übers., mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hrsg. von Arend Kulenkampff. Hamburg: Meiner. (= Philosophische Bibliothek; 532)
- Bermes, Christian (2012³): *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Beutel, Manfred (2014⁴): „Trauer, Trauerarbeit.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 949–954.
- Birbaumer, Niels; Schmidt, Robert (2010⁷): *Biologische Psychologie*. 7., überarbeitete und ergänzte Auflage. Heidelberg: Springer Medizin.
- Birbaumer, Niels (1999): „Rain Man’s revelations“, in: *Nature* 398; 277–298.
- Birk, Hanne (2003): „Das Problem des Gedächtnisses [...] drängt in die Bilder.“ In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WTV. 79–101. (= ELK; 11)
- Birnbacher, Dieter; Hallich, Oliver (2012): „Schopenhauer. Emotionen als Willensphänomene.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 481–500.

- Bleuler, Eugen (2014): *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*. Mit einem Vorwort von Bernhard Küchenhoff. Unveränderte Neuauflage der Ausgabe von 1911. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Blum, Hartwig (1969): *Die antike Mnemotechnik*. Hildesheim (et al.): Olms.
- Bočarov, S.G. (et al.) (2012): „[Kommentarii:] Geschichte der Autobiographie von Georg Misch. Erster Band: Das Altertum.“ In: Bachtin, M.M.: *Sobranie sočinenij*. T. III: Teorija Romana (1930–1961 gg.). Moskva: Russkie slovari. 847–857.
- Bočarov, S.G. (1996): „Čelovek u zerkala. Tekst i komentarij.“ In: Bachtin, M.M.: *Sobranie sočinenij*. T. V: Raboty 1940-ch – načala 1960-ch godov. Moskva: Russkie slovari. 464–466.
- Bowlby, John (1975): *Bindung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Bremond, Claude (1973): *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Bruner, Jérôme (1998): „Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen.“ In: Straub, Jürgen (Hrsg.): *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Zur psychologischen Konstruktion von Zeit und Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Buber, Martin (1995): *Ich und Du*. Nachwort von Bernhard Casper. Stuttgart: Reclam.
- Burkhart, Dagmar (2006): *Eine Geschichte der Ehre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Camus, Albert (1958): „Préface à l'édition universitaire américaine [de *L'Étranger*].“ In: ders. (2013): *Œuvres*. Préface de Raphaël Enthoven. Paris: Gallimard. 248–249.
- Casper, Bernhard (1995): „Nachwort von Bernhard Casper.“ In: Buber, Martin: *Ich und Du*. Stuttgart: Reclam. 131–142.
- Cassirer, Ernst (2010): *Philosophie der symbolischen Formen*. Dritter Teil: Phänomenologie und Erkenntnis. Text und Anmerkungen bearbeitet von Julia Clemens. Hamburg: Felix Meiner. (= Philosophische Bibliothek; 609)
- Cassirer, Ernst (1996): „Einleitung.“ In: *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer. Hamburg: Meiner. XI-XXXI. (= Philosophische Bibliothek; 498)
- Cicero, Marcus Tullius (1976): *De oratore. / Über den Redner*. Übers. und hrsg. von Harald Merklin. Stuttgart: Reclam.
- Cohen, Yecheskiel (2014⁴): „Liebe.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 538–542.
- Corbin, Alain (1984): *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Berlin: Fischer Taschenbuch.
- Cytowic, Richard (2004²): „Hinter dem Vorhang. Synästhesie und Subjektivität.“ In: Emrich, Hinderk; Schneider, Udo; Zedler, Markus (2004): *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen*. Stuttgart: Hirzel. 5–7.

- Cytowic, Richard (1995): „Synesthesia. Phenomenology and neuropsychology. A review of current knowledge“, in: *Psyche*. 2/10; 1–17.
- Daemrich, Horst; Daemrich, Ingrid (1995²): *Themen und Motive in der Literatur*. Ein Handbuch. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen, Basel: Francke.
- Da Vinci, Leonardo (1953³): *Tagebücher und Aufzeichnungen*. Nach den italienischen Handschriften übers. u. hg. v. Theodor Lücke. Leipzig: List.
- DeCasper, A. J.; Fifer, W. P. (1980): „Of human bonding. Newborns prefer their mothers' voices“, in: *Science*. 208; 1174–1176.
- Dicks, Henry (1967): *Marital tensions. Clinical studies towards a psychological theory of interaction*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Doležel, Lubomír (1998): *Heterosemics. Fiction and Possible Worlds*. London: Hopkins.
- Dommermuth-Gudrich, Gerold (2016): *50 Klassiker Mythen. Die bekanntesten Mythen der griechischen Antike*. Köln: Anaconda.
- Döring, Sabine (2013³): „Allgemeine Einleitung. Philosophie der Gefühle heute.“ In: Döring, Sabine (Hrsg.): *Philosophie der Gefühle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 12–65. (= stw; 1907)
- DSM-5 (2015): *Diagnostische Kriterien DSM-5*. Hrsg. von der American Psychiatric Association. Deutsche Ausgabe hrsg. von Peter Falkai und Hans-Ulrich Wittchen. Göttingen: Hogrefe.
- Ebert, Lisanne (et al.) (2011): „Einleitung.“ In: Ebert, Lisanne (et al.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 7–16.
- Egle, Ulrich (1993): „Psychosomatische Auffassungen von Schmerz. Historische Entwicklung, gegenwärtiger Stand und empirische Belege“, in: *Nervenarzt*. 64; 289–302.
- Ehlers, Wolfram (2014⁴): „Abwehrmechanismen.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 14–28.
- Ekman, Paul (1972): „Universals and cultural differences in facial expressions of emotion.“ In: Cole, J. K. (Hrsg.): *Nebraska symposium on motivation*. Bd 19. Lincoln: University of Nebraska. 702–283.
- Ekman, Paul; Cordaro, Daniel (2011): „What is meant by calling emotions basic“, in: *Emotion Review*. 3; 364–370.
- Ellis, Havelock (1998): *Narzißmus und Selbstpsychologie. Zur Entwicklung der psychoanalytischen Abwehrlehre*. Tübingen: edition discord.
- Emerson, Caryl (1997): „Chekhov and the Annas.“ In: Egeberg, Erik; Mørch, Audun; Selberg, Ole (Hrsg.): *Life and Text. Essays in Honour of Geir Kjetsaa on the Occasion of His 60th Birthday*. 131–132.

- Empedokles (2012): „Empedokles. Texte und Übersetzungen.“ In: Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Jaap Mansfeld und Oliver Primavesi. Stuttgart: Reclam. 414–563.
- Emrich, Hinderk; Schneider, Udo; Zedler, Markus (2004): *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen*. Stuttgart: Hirzel.
- Ermann, Michael (2016⁶): *Psychotherapie und Psychosomatik. Ein Lehrbuch auf psychoanalytischer Grundlage*. 6., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer.
- Erler, Michael (2012): „Platon. Affekte und Wege zur Eudaimonie.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 21–43.
- Erll, Astrid (2011²): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Erll, Astrid (2005): „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: de Gruyter. 249–276. (= Medien und kulturelle Erinnerung; 2)
- Ėtkind, A.M. (1993): *Ėroz nevozmožnogo. Istorija psichoanaliza v Rossii*. Sankt-Peterburg: Meduza.
- Ette, Ottmar; Lehnert, Gertrud (Hrsg.) (2007): *Große Gefühle. Ein Kaleidoskop*. Berlin: Kadmos.
- Eysenck, Hans (1953): *The structure of human personality*. London: Methuen.
- Eysenck, Hans (1947): *Dimensions of personality*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fairbairn, W.D.R. (2013): *Psychoanalytic studies of the personality*. With a new introduction by David E. Scharff, MD and Ellinor Fairbairn Birtles. London, New York: Routledge.
- Fieguth, Rolf (1975): „Einleitung.“ In: ders. (Hrsg.): *Literarische Kommunikation*. Kronberg: Scriptor. 9–22. (= Literarische Kommunikation; 8)
- Fieguth, Rolf (1973): „Zur Rezeptionslenkung in narrativen und dramatischen Werken“, in: *Sprache im technischen Zeitalter*. 47; 186–201.
- Fiehler, Reinhard (2011): „Wie kann man über Gefühle sprechen? Sprachliche Mittel zur Thematisierung von Erleben und Emotionen.“ In: Ebert, Lisanne (et al.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann. 17–33.
- Feldenkrais, Moshé (2014¹³): *Bewußtheit durch Bewegung. Der aufrechte Gang*. Ins Deutsche übertragen und mit einem Nachwort versehen von Franz Wurm. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= suhrkamp taschenbuch; 2638)
- Finniss, Damien; Benedetti, Fabrizio (2005): „Mechanisms of the placebo response and their impact on clinical trials and clinical practice“, in: *Pain*. 114; 3–6.

- Fischer, Gottfried (2014^a): „Objektkonstanz.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 650–653.
- Fischer, Irmtraud (2005): „Israels wache Sinne für seinen sinnlichen Gott“, in: *Bibel und Liturgie*. 78; 234–240.
- Fitzgerald, Maria (1995): „Developmental neurobiology of pain.“ In: Wall, Patrick; Melzack, Ronald (Hrsg.): *Textbook of Pain*. Edinburgh, London: Churchill Livingstone. 235–251.
- Fivush, Robyn (2010): „Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses. Übersetzt von Florian Hessel.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 45–53.
- Fivush, Robyn; Haden Catherine (Hrsg.) (2003): *Autobiographical Memory and the Construction of a Narrative Self. Developmental and Cultural Perspectives*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Fivush, Robyn; Nelson, Katherine (2004): „The Emergence of Autobiographical Memory. A Social Cultural Memory Theory“, in: *Psychological Review*. 111; 486–511.
- Flor, Herta (et al.) (1995): „Phantom-limb pain as a perceptual correlate of cortical reorganisation following arm amputation“, in: *Nature*. 375; 482–484.
- Folkersma, Petra (2010): *Emotionen im Spannungsfeld zwischen Körper und Kultur. Eine kognitiv-semantische Untersuchung von Aspekten der Motiviertheit körperbezogener phraseologischer Einheiten aus dem Denotatbereich „Emotion“*. An Beispielen des idiomatischen Gefühlsausdrucks für Wut, Angst und Liebe. Frankfurt am Main: Lang.
- Fořt, Bohumil (2016): *An Introduction to Fictional Worlds Theory*. Frankfurt am Main, New York: Lang. (Literary and Cultural Theory; 43)
- Foster, Jonathan (2014): *Gedächtnis und Gehirn*. Aus dem Englischen übersetzt von Jürgen Schröder. Stuttgart: Reclam.
- Foucault, Michel (1994): „Des espaces autres.“ In: *Dits et écrits 1954–1988*. Paris: Gallimard. 752–761.
- Freise, Matthias (1993): *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Frankfurt am Main (et al.): Lang. (= Slavische Literaturen; 4)
- Frenzel, Elisabeth (1999^b): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarbeitete und ergänzte Auflage. Stuttgart: Kröner. (= Kröners Taschenausgabe; 301)
- Freud, Anna (1974): *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. München: Kindler.
- Freud, Sigmund (2009): *Die Traumdeutung*. Mit einem Nachwort von Hermann Beiland. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

- Freud, Sigmund (1985): *Briefe an Wilhelm Fließ. 1887–1904. Ungekürzte Ausgabe.* Hrsg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Dt. Fassung von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Freud, Sigmund (1940): „Abriß der Psychoanalyse.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 17. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 63–138.
- Freud, Sigmund (1930): „Das Unbehagen in der Kultur.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 14. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 419–506.
- Freud, Sigmund (1923): „Das Ich und das Es.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 210–232.
- Freud, Sigmund (1920): „Jenseits des Lustprinzips.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 13. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 1–69.
- Freud, Sigmund (1916/17): „Trauer und Melancholie.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 428–446.
- Freud, Sigmund (1915): „Triebe und Triebchicksale.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 137–170.
- Freud, Sigmund (1914): „Zur Einführung in den Narzismus.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 10. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 137–170.
- Freud, Sigmund (1895): „Über die Berechtigung, von der Neurasthenie einen bestimmten Symptomenkomplex als ‚Angst-Neurose‘ abzutrennen.“ In: ders. (1960): *Gesammelte Werke.* Bd 1. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. 315–342.
- Friedemann, Käte (1965): *Die Rolle des Erzählers in der Epik.* Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (= Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte; N.F.7.H.)
- Fromm, Erich (2015⁷³): *Die Kunst des Liebens.* Aus dem Amerikanischen von Liselotte und Ernst Mickel. München: Ullstein.
- Fromm, Erich (2012²⁰): *Märchen, Mythen, Träume. Eine Einführung in das Verständnis einer vergessenen Sprache.* Deutsch von Liselotte und Ernst Mickel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. (= rororo sachbuch; 17448)
- Gasparov, B.M. (1993): *Literaturnye lejtmotivy. Očerki po russkoj literature XX-ogo veka.* Moskva: Nauka.
- Genette, Gérard (2007a): *Discours du récit. Essai de méthode.* In: ders. *Discours du récit.* Paris: Seuil. 7–290.
- Genette, Gérard (2007b): *Nouveau discours du récit.* In: ders. *Discours du récit.* Paris: Seuil. 291–435.
- Genette, Gérard (1966): *Figures I.* Paris: Seuil.
- Gill, Christopher (2012): „Die antike medizinische Tradition. Die körperliche Basis emotionaler Dispositionen.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch*

- klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein.* Berlin, Boston: de Gruyter. 97–120.
- Gisbertz, Anna-Katharina (2009): *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne.* München: Fink.
- Głowiński, Michał (1975): „Literarische Gruppe und Poesiemodell – das Beispiel der Gruppe Skamander.“ In: Fieguth, Rolf (Hrsg.): *Literarische Kommunikation.* Kronberg: Scriptor. 43–66. (= Literarische Kommunikation; 8)
- Goldmann, Stefan (1989): „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos“, in: *Poetica.* 21/1–2; 43–66.
- Goldstein, Bruce (2015⁹): *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs.* Deutsche Ausgabe herausgegeben von Karl R. Gegenfurtner. Aus dem Englischen übersetzt von Katharina Neuser-von Oettingen und Guido Plata. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Goleman, Daniel (1995): *Emotional Intelligence. Why it can matter more than IQ.* New York: Bantam Books.
- Greimas, Algirdas (2015⁴): *Sémantique structurale. Recherche de la méthode.* Paris: Presses Universitaires de France. (= Formes sémiotiques)
- Greimas, Algirdas (1966a): „Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique“, in: *Communications.* 8; 28–59.
- Greimas, Algirdas (1966b): „Le conte populaire russe. Analyse fonctionnelle“, in: *L'homme.* 3/3; 192–213.
- Greimas, Algirdas (1963): „La description de la signification et la mythologie comparée“, in: *L'homme.* 3/3; 51–66.
- Grelotti, David (et al.) (2005): „fMRI activation of the fusiform gyrus and amygdala to cartoon characters but not to faces in a boy with autism“, in: *Neuropsychologia.* 43; 373–385.
- Grelotti, David; Gauthier, Isabel; Schultz, Robert. (2002): „Social interest and the development of cortical face specialization. What autism teaches us about face processing“, in: *Developmental Psychobiology.* 40; 213–225.
- Grewe, Oliver (et al.) (2007): „Listening to music as a re-creative process: Physiological, psychological, and psychoacoustical correlates of chills and strong emotions“, in: *Music Perception.* 24/3; 297–314.
- Gröblacher, Simon (et al.) (2007): „An experimental test of non-local realism“, in: *Nature.* 446; 871–875.
- Grossmann, Klaus (2011³): *Bindung und menschliche Entwicklung. John Bowlby, Mary Ainsworth und die Grundlagen der Bindungstheorie.* Aus dem Englischen von Karin Grossmann. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Grosz, Stephen (2014): „On not being in a couple.“ In: *The Examined Life. How we Lose and Find Ourselves.* London: Vintage. 44–54.

- Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (2010): „Vorwort.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. VII–IX.
- Gymnich, Marion (2003): „Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung.“ In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WTV. 29–48. (= ELK; 11)
- Hagman, George (1996): „The role of the other in mourning“, in: *Psychoanalytic Quarterly*. 65; 372–352.
- Halbwachs, Maurice (1991): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Hansen-Löve, Aage (1996²): *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Hartmann, Martin (2010²): *Gefühle. Wie die Wissenschaften sie erklären*. 2., aktualisierte Auflage. Frankfurt, New York: Campus.
- Hausbacher, Eva (2010): „Die Welt ist rund‘. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen Migrationsliteratur“, in: *Germanoslavica*. 1/2; 27–42.
- Hausbacher, Eva (2009): *Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg. (= Stauffenburg Discussion; 25)
- Hausbacher, Eva (2008): „Migration und Literatur. Transnationale Schreibweisen und ihre ‚postkoloniale‘ Lektüre.“ In: Vorderobermeier, Gisella; Wolf, Michaela (Hg.) (2008): *„Meine Sprache grenzt mich ab...“. Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Wien, Berlin: LIT. 51–78. (= Repräsentation – Transformation; 3)
- Hebb, Donald (1955): „Drives and the C. N. S. (conceptual nervous system)“, in: *Psychological Review*. 62; 243–254.
- Hegel, Georg (2014¹³): *Werke*. Bd III: Phänomenologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Heidegger, Martin (1986): *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Heisenberg, Werner (2014): „Die Kopenhagener Deutung der Quantentheorie.“ In: *Quantentheorie und Philosophie. Vorlesungen und Aufsätze*. Hrsg. von Jürgen Busche. Stuttgart: Reclam. 42–61.
- Heisenberg, Werner (2014): „Quantenmechanik und Kantsche Philosophie.“ In: *Quantentheorie und Philosophie. Vorlesungen und Aufsätze*. Hrsg. von Jürgen Busche. Stuttgart: Reclam. 62–75.
- Heisenberg, Werner (2014): „Das Schöne in der exakten Naturwissenschaft.“ In: *Quantentheorie und Philosophie. Vorlesungen und Aufsätze*. Hrsg. von Jürgen Busche. Stuttgart: Reclam. 91–114.

- Heraklit (2012): „Heraklit. Texte und Übersetzungen.“ In: Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Jaap Mansfeld und Oliver Primavesi. Stuttgart: Reclam. 248–289.
- Herring, Herbert (2013): „Vorwort.“ In: Hume, David (2013): *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*. Übers. und hrsg. von Herbert Herring. Stuttgart: Reclam. 3–11.
- Herz, Rachel; Schooler, Jonathan (2002): „A naturalistic study of autobiographical memories evoked by olfactory and visual cues. Testing the Proustian hypothesis“, in: *American Journal of Psychology*. 115; 21–32.
- Hetényi, Zsuzsa (2015): *Nabokov regényösvényein [On the paths of Nabokov's novels]*. Budapest: Kalligram.
- Hettinger, T.P.; Myers, W.E.; Frank, M.E. (1990): „Role of olfaction in perception of nontraditional ‚taste‘ stimuli“, in: *Chemical Senses*. 15; 755–760.
- Higashida, Naoki (2017⁵): *Warum ich euch nicht in die Augen schauen kann. Ein autistischer Junge erklärt seine Welt*. Mit einem Vorwort von David Mitchell. Aus dem Englischen von Christel Dormagen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Hinz, Helmut (2014⁴): „Objektbeziehung, Objektbeziehungstheorie.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 643–650.
- Hobbes, Thomas (1984): *Leviathan, or the Matter, Forme, and Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civill/Leviathan oder von Materie, Form und Gewalt des kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Hrsg. und eingel. von Iring Fetscher. Übers. von Walther Euchner. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 462)
- Holl, Mirjam-Kerstin (2005): „Systemtheorie, Gedächtnis und Literatur.“ In: Ertl, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: de Gruyter. 97–122. (= Medien und kulturelle Erinnerung; 2)
- Holtmann, Elfrun (2014²): „Gefühls-Synästhesie.“ In: Emrich, Hinderk; Schneider, Udo; Zedler, Markus (2004): *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen*. Stuttgart: Hirzel. 110–115.
- Hume, David (2013): *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*. Übers. und hrsg. von Herbert Herring. Stuttgart: Reclam.
- Husserl, Edmund (2001): *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein*. Dortrecht: Springer.
- Husserl, Edmund (1963³): *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Hrsg. und eingel. Von S. Strasser. Den Haag: Nijhoff. (= Husserliana; 1)
- Husserl, Edmund (1948): *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*. Hamburg: Meiner.

- Hüther, Gerald (2015⁹): *Die Macht der inneren Bilder. Wie Visionen das Gehirn, den Menschen und die Welt verändern*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- ICD-10 (2015¹⁰): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen*. Hrsg. von der Weltgesundheitsorganisation. Übers. und hrsg. von H. Dilling, W. Mombour, M. H. Schmid. Bern: Hogrefe.
- Izard, Carroll (1981): *Die Emotionen des Menschen*. Weinheim, Basel: Beltz.
- James, William (1890): *The Principles of Psychology*. Bd 1. New York: Henry Holt and Company.
- Jandl, Ingeborg (2018): „Strukturna uloga nepoznate ljepotice i ontologija slike u diskursu moderne. Antun Gustav Matoš, Ivo Andrić, Aleksandr Blok i Oscar Wilde.“ In: *Zbornik radova šestoga hrvatskoga slavističkoga kongresa*. Vinkovci, Vukovar, Zagreb. [im Druck].
- Jandl, Ingeborg (2015): „Geterotopičeskoe skitanie kak poisk transcendentnosti. ‚Moskva – Petuški‘ Venedikta Erofeeva i ‚Rossija: obščij vagon‘ Natal’i Ključarevoj.“ In: Belikov, A.E. (Hrsg.): *Aktual’nye problemy filologičeskoj nauki. Vzgljad novogo pokolenija*. Moskva: Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta. 215–219. (= Sekcija Filologija; 6)
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, New York: de Gruyter. (= Narratologija; 3)
- Johannsmeyer, Karl-Dieter; Lehmann-Carli, Gabriela; Preuß, Hilmar (Hrsg.) (2014): *Empathie im Umgang mit dem Tabu(bruch). Kommunikative und narrative Strategien*. Berlin: Frank & Timme (= Ost-West-Express. Tabu und Übersetzung; 19)
- Jolley, Nicholas (2005): *Leibniz*. London, New York: Routledge.
- Jolley, Nicholas (1984): *Leibniz and Locke. A Study of the New Essays on Human Understanding*. Oxford: Clarendon Press.
- Jung, Carl Gustav (2015⁷): *Symbole und Traumdeutung. Ein erster Zugang zum Unbewussten*. Bearbeitet von John Freeman. Ostfildern: Patmos.
- Jung, Carl Gustav (1951): „Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst.“ In: ders.: (2011³): *Gesammelte Werke*. Bd 9/II. Ostfildern: Patmos.
- Jung, Carl Gustav (1940): „Zur Psychologie des Kindarchetypos.“ In: ders.: (2015²): *Archetypen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 135–171.
- Jung, Carl Gustav (1938): „Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypos.“ In: ders.: (2015²): *Archetypen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 95–134.
- Jung, Carl Gustav (1936a): „Traumsymbole des Individuationsprozesses. Ein Beitrag zur Kenntnis der in den Träumen sich kundgebenden Vorgänge des Unbewussten.“ In: ders.: (2011³): *Gesammelte Werke*. Bd 12: Psychologie und Alchemie. Ostfildern: Patmos. 59–260.
- Jung, Carl Gustav (1936b): „Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes.“ In: ders.: (2015²): *Archetypen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 71–93.

- Jung, Carl Gustav (1934): „Über die Archetypen des kollektiven Unbewussten.“ In: ders.: (2015²): *Archetypen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 7–53.
- Jung, Carl Gustav (1914²): „Der Inhalt der Psychose.“ In: ders.: (2011³): *Gesammelte Werke*. Bd 3: Psychogenese der Geisteskrankheiten. Ostfildern: Patmos. 171–215.
- Kahrmann, Cordula; Reiß, Gunter; Schluchter, Manfred (1986): *Erzähltextanalyse. Eine Einführung. Mit Studien- und Übungstexten*. Königstein: Athemäum.
- Kant, Immanuel (2014⁸): *Kritik der reinen Vernunft*. Bd I. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= stw; 55)
- Kasper, Judith (2016): „Trauma und Affektabsplaltung in der Holocaust-Literatur. Primo Levi, Georges Perec und W. G. Sebald.“ In: Koppenfels, Martin von (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 498–511.
- Keller, Andreas (et al.) (2007): „Genetic variation in a human odorant receptor alters odour perception“, in: *Nature*. 449: 468–472.
- Kernmayer, Hildegard (2010): *Poetiken der Identität – Textualitäten der Wahrnehmung. Epistemische Konstellationen und literarästhetische Verfahren der Moderne*. Graz: Habilitationsschrift.
- Keyzers, Christian; Kaas, Jon; Gazzola, Valeria (2010): „Somatosensation in social perception“, in: *Nature Reviews Neuroscience*. 11: 417–428.
- Keyzers, Christian (et al.) (2004): „A touching sight. SII/PV activation during the observation and experience of touch“, in: *Neuron*. 42: 335–346.
- Kierkegaard, Søren (1911): *Entweder/oder. Diapsalmata*. Übers. von Christoph Schrempf. Bd I. Düsseldorf, Köln: Diederichs.
- Klein, Melanie (1983): „Über das Seelenleben des Kleinkindes.“ In: Thorner, Hans (Hrsg.): *Melanie Klein*. Stuttgart: Klett-Cotta. 187–224.
- Klemme, Heiner (2013²): *David Hume zur Einführung*. 2., ergänzte Auflage. Hamburg: Junius.
- Klin, Ami (et al.) (2003): „The enactive mind, or from actions to cognition. Lessons from autism“, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B*. 358: 345–360.
- Knaller, Susanne; Rieger, Rita (Hrsg.) (2016): *Ästhetische Emotion. Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939)*. Stuttgart: Winter. (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte; 73)
- Kölbl, Carlos; Straub, Jürgen (2010): „Zur Psychologie des Erinnerns.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 22–44.
- König, Karl (1988): „Basale und zentrale Beziehungswünsche“, in: *Forum der Psychoanalyse*; 11. 27–49.

- Koppenfels, Martin von; Zumbusch, Cornelia (2016): „Einleitung.“ In: Koppenfels, Martin von (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 1–36.
- Kreische, Reinhard (2014⁴): „Objektwahl.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 653–657.
- Küchenhoff, Bernhard (2014): „Vorwort zur neuen Ausgabe.“ In: Bleuler, Eugen: *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*. Mit einem Vorwort von Bernhard Küchenhoff. Unveränderte Neuauflage der Ausgabe von 1911. Gießen: Psycho-sozial-Verlag. I–XV.
- Kunzmann, Peter; Burkard, Franz-Peter; Wiedmann, Franz (2007¹³): *dtv-Atlas Philosophie*. Mit 115 Abbildungsseiten in Farbe. Graphische Gestaltung der Abbildungen Axel Weiß. München: dtv. (= dtv-Atlas; 3229)
- Lacan, Jacques (1964): „Du ‚Trieb‘ de Freud et du désir du psychanalyste.“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 851–854.
- Lacan, Jacques (1960a): „Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien.“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 793–827.
- Lacan, Jacques (1960b): „Remarque sur le rapport de Daniel Lagache. ‚Psychanalyse et structure de la personnalité.‘“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 647–684.
- Lacan, Jacques (1958): „La signification du phallus. Die Bedeutung des Phallus.“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 685–695.
- Lacan, Jacques (1955–56): „D’une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose.“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 531–583.
- Lacan, Jacques (1949): „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique.“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 93–100.
- Lacan, Jacques (1936): „Au delà du ‚Principe de réalité.‘“ In: ders. (1966): *Écrits*. Paris: Seuil. 73–92.
- Lachmann, Renate (2010a): „Gedächtniskünste.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 136–142.
- Lachmann, Renate (2010b): „Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: de Gruyter. 301–310.
- Lachmann, Renate (1991): „Die Unauslöschlichkeit der Zeichen. Das semiotische Unglück des Mnemonisten.“ In: dies. (Hrsg.): *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 111–141.
- Lamb, Charles (1838): „Witches and other Night Fears.“ In: ders. *The Works of Charles Lamb, to which are Prefixed, his Letters, and a Sketch of his Life by Thomas Noon Talfourd, one of his Executors*. New York: Harper & Brothers. 80–85.

- Landweer, Hilge; Renz, Ursula (2012): „Zur Geschichte philosophischer Emotions-
theorien.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emo-
tionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 1–17.
- Landwehr, Achim; Stockhorst, Stefanie (2004): „Wahrnehmung und Gedächtnis.“
In: dies.: *Einführung in die Europäische Kulturgeschichte*. Paderborn: Schöningh.
240–263. (= UTB; 2562)
- Lawless, H. (2001): „Taste.“ In: Goldstein, E.B. (Hrsg.): *Blackwell handbook of per-
ception*. Oxford: Blackwell. 601–635.
- Lehmann-Carli, Gabriela (et al.) (Hrsg.) (2017): *Zerreiẞproben: Trauma – Tabu – Em-
pathieHürden*. Berlin: Frank & Timme. (= Ost-West-Express. Tabu und Überset-
zung; 27)
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (2012): *Monadologie*. Französisch/Deutsch. Übersetzt und
herausgegeben von Hartmut Hecht. Stuttgart: Reclam.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1996): *Neue Abhandlungen über den menschlichen Ver-
stand*. Übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Ernst Cassirer.
Hamburg: Meiner. (= Philosophische Bibliothek; 498)
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1695–1697): „Quelques Remarques sur le Livre de
Monsieur Lock intitulé Essay of Understanding.“ In: Berlin-Brandenburgische
Akademie der Wissenschaften, Akademie der Wissenschaften Göttingen (Hrsg.)
(1990²): *Gottfried Wilhelm Leibniz. Sämtliche Schriften und Briefe*. Berlin: Aka-
demie-Verlag. 3–8.
- Lenz, Frederick (et al.) (2000): „Plasticity of pain-related neuronal activity in the
human thalamus“, in: *Progress in Brain Research*. 157; 259–273.
- Lessing, Gotthold Ephraim (2012): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und
Poesie*. Studienausgabe. Herausgegeben von Friedrich Vollhardt. Stuttgart: Re-
clam.
- Levine, Peter (2016²): *Trauma und Gedächtnis. Die Spuren unserer Erinnerung in
Körper und Gehirn. Wie wir traumatische Erfahrungen verstehen und verarbeiten*.
Aus dem amerikanischen Englisch von Silvia Autenrieth. München: Kösel.
- Lévi-Strauss, Claude (1974): *Anthropologie structurale*. Paris: Pocket.
- Lévi-Strauss, Claude (1960): „Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk
von Vladimir Propp.“ In: Propp, Vladimir (1975): *Morphologie des Märchens*. He-
rausgegeben von Karl Eimermacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
181–213. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 131)
- Lewandowsky, Stephen (et al.) (2012): „Misinformation and its correction. Continued
influence and successful debiasing“, in: *Psychological Science in the Public Interest*.
13/3; 106–131.
- Locke, John (2008): *An Essay concerning Human Understanding*. Abridged with an
Introduction and Notes by Pauline Phemister. Oxford: University Press.

- Loftus, Elizabeth (1988): *Memory. Surprising new insights into how we remember and why we forget*. New York: Ardsley House.
- Lotman, Ju.M. (1999): *Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury.
- Lotman, Ju.M. (1996): „Analiz poëtičeskogo teksta.“ In: *O poëtach i poezii. Analiz poëtičeskogo teksta*. Sankt Peterburg: Iskusstvo-SPB. 18–252.
- Lotman, Ju.M. (1992): *Kul'tura i vzryv*. Moskva: Gnozis.
- Lotman, Ju.M. (1985): „Pamjat' v kul'turoložičeskom osveščennii“, in: *Wiener Slawistischer Almanach*. 16; 5–9.
- Lotman, Ju.M. (1970): *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo.
- Lurija, A.R. (1968): *Malen'kaja knižka o bol'soj pamjati. Um mnemonista*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta.
- Lüthi, Max (1980): „Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung“. In: Bisanz, Adam; Trousson, Raymond (Hrsg.): *Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung*. E. Frenzel zum 65. Geburtstag. Bd I. Stuttgart: Kröner. 11–24.
- Maltby, John; Day, Liz; Macaskill, Ann (2011): *Differentielle Psychologie, Persönlichkeit und Intelligenz*. München: Pearson Studium.
- Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (2012): „Einführung.“ In: Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Jaap Mansfeld und Oliver Primavesi. Stuttgart: Reclam. 9–36.
- Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (2012): „Heraklit.“ In: Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Jaap Mansfeld und Oliver Primavesi. Stuttgart: Reclam. 236–247.
- Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (2012): „Pythagoras und die älteren Pythagoreer.“ In: Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Jaap Mansfeld und Oliver Primavesi. Stuttgart: Reclam. 98–121.
- Mauron, Charles (1970): *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*. Paris: Corti.
- Mauron, Charles (1962): *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris: Corti.
- Mellmann, Katja (2016): „Empirische Emotionsforschung.“ In: Koppenfels, Martin von (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 158–175.
- Melzack, Ronald; Wall, Patrick (1965): „Pain mechanisms. A new theory“, in: *Science*. 150; 971–979.

- Merker, Barbara (2012): „Heidegger und Bollnow. Theorie der Befindlichkeit und ihre Kritik.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 637–659.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945): „Phénoménologie de la perception.“ In: ders. (2010): *Maurice Merleau-Ponty. Œuvres*. Édition établie et préfacée par Claude Lefort. Paris: Gallimard. 655–1167.
- Miller, Saul; Maner, Jon (2010): „Scent of a woman. Men’s testosterone responses to olfactory ovulation cues“, in: *Psychological Science*. 21; 276–283.
- Montaigne, Michel de (1965): *Les Essais*. Édition de Pierre Villey et Verdun-Louis Saulnier. Paris: Presses universitaires de France.
- Montoya, Pedro (et al.) (1998): „The cortical somatotopic map and phantom phenomena in subjects with congenital limb atrophy and traumatic amputees with phantom limb pain“, in: *European Journal of Neuroscience*. 10; 1095–1102.
- Mozell, Maxwell (et al.) (1969): „Nasal chemoreception in flavor identification“, in: *Archives of Otolaryngology*. 90; 131–137.
- Müller-Tamm, Jutta (2016): „Einfühlungslehre und Hermeneutik.“ In: Koppenfels, Martin von (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 83–99.
- Natorp, Paul (1912): *Allgemeine Psychologie nach kritischer Methode. Objekt und Methode der Psychologie*. Tübingen: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Neumann, Birgit (2010): „The Literary Representation of Memory.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: de Gruyter. 333–343.
- Neumann, Birgit (2005): „Literatur, Erinnerung, Identität.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: de Gruyter. 149–178. (= Medien und kulturelle Erinnerung; 2)
- Neumann, Birgit (2003): „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerung.“ In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WTV. 49–77. (= ELK; 11)
- Nietzsche, Friedrich (1999a): „Die Geburt der Tragödie.“ In: ders. *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd I. München: dtv, de Gruyter. 9–156.
- Nietzsche, Friedrich (1999b): *Nachgelassene Fragmente 1880–1882. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd 9. München: dtv, de Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich (1999c): *Nachgelassene Fragmente 1887–1889. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd 13. München: dtv, de Gruyter.

- Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2013²): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT.
- Nünning, Ansgar (1989): *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Trier: WVT. (= Horizonte; 2)
- Nünning, Vera (2017): „The Affective Value of Fiction. Presenting and Evoking Emotions.“ In: Jandl, Ingeborg; Knaller, Susanne; Schönfellner, Sabine; Tockner, Gudrun (Hrsg.): *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: Transcript. 29–54.
- Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (2000): „Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte.“ In: dies. (Hrsg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: VTW. 39–77.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra (1975a): „Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation.“ In: Fieguth, Rolf (Hrsg.): *Literarische Kommunikation*. Kronberg: Scriptor. 127–147. (= Literarische Kommunikation; 8)
- Okopień-Sławińska, Aleksandra (1975b): „Die Rolle der Konvention im literarhistorischen Prozeß.“ In: Fieguth, Rolf (Hrsg.): *Literarische Kommunikation*. Kronberg: Scriptor. 23–42. (= Literarische Kommunikation; 8)
- Orlowsky, Ursula; Orlowsky, Rebekka (1992): *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. München: Fink.
- O’Shea, Michael (2012²): *Das Gehirn*. Übersetzt von Manfred Weltecke. Stuttgart: Reclam.
- Osaska, Anna (2017): „Detuned Selves. Evoking and Conveying Affects and Emotions in Depression Writing.“ In: Jandl, Ingeborg; Knaller, Susanne; Schönfellner, Sabine; Tockner, Gudrun (Hrsg.): *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Bielefeld: Transcript. 363–378.
- Pagel, Gerda (2012⁶): *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Parkinson, Brian (2014⁶): „Soziale Wahrnehmung und Attribution.“ In: Jonas, Klaus; Stroebe, Wolfgang; Hewstone, Miles (Hrsg.): *Sozialpsychologie*. 6., vollständig überarbeitete Auflage. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Parmenides (2012): „Parmenides. Texte und Übersetzungen.“ In: Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Jaap Mansfeld und Oliver Primavesi. Stuttgart: Reclam. 290–341.
- Parmentier, Mark (2008): „Chapitre 3. Les réseaux conceptuels et thématiques.“ In: ders. *Leibniz – Locke. Une intrigue philosophique*. Paris: Sorbonne. 127–266.
- Paulesu, Eraldo (et al.) (1995): „The physiology of colored hearing“, in: *Brain*. 118; 661–676.

- Pauli, Wolfgang (1992): *Ein Briefwechsel. 1932–1958. Wolfgang Pauli und C. G. Jung*. Hrsg. von C. A. Meier. Heidelberg, Berlin: Springer.
- Pelchat, Marcia (2011): „Excretion and perception of a characteristic odor in urine after asparagus ingestion. A psychophysical and genetic study“, in: *Chemical Senses*. 36; 9–17.
- Pfister, Manfred (1974): *Studien zum Wandel der Perspektivenstruktur in elisabethanischen und jakobäischen Komödien*. München: Fink.
- Piaget, Jean (1974): *Die Bildung des Zeitbegriffs beim Kinde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Piaget, Jean (1970⁵): *La formation du symbole chez l'enfant. Imitation, jeu et rêve, image et représentation*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Piaget, Jean (1967): *Six études de psychologie*. Paris: Gonthier.
- Piaget, Jean (1927): *La causalité physique chez l'enfant*. Paris: Librairie Felix Alcan.
- Piaget, Jean (1926): *La représentation du monde chez l'enfant*. Paris: Librairie Felix Alcan.
- Piefke, Martina; Markowitsch, Hans; (2010): „Neuroanatomische und neurofunktionale Grundlagen von Gedächtnis.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 11–21.
- Platon (2004⁸): „Das Gastmahl.“ In: ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Erich Loewenthal. Bd I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 659–727.
- Platon (2004⁸): „Phaidros.“ In: ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Erich Loewenthal. Bd II. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 411–481.
- Pocai, Romano (2012): „Kierkegaard. Die existenzielle Bedeutung von Emotionen.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 503–523.
- Polinghorne, John (2011²): *Quantentheorie. Eine Einführung*. Übersetzt von Manfred Weltecke. Stuttgart: Reclam.
- Porter, Richard; Cernoch, Jennifer; McLaughlin, Joseph (1983): „Maternal recognition of neonates through olfactory cues“, in: *Physiology & Behavior*. 30; 151–154.
- Propp, V.Ja. (2001): *Sobranie trudov*. Bd I: Morfologija volšebnoj skazki. Moskva: Labirint.
- Propp, V.Ja. (2000): *Sobranie trudov*. Bd II: Istoričeskie korni volšebnoj skazki. Moskva: Labirint.
- Propp, V.Ja. (1928): *Morfologija skazki*. Leningrad: Academia. (= Voprosy poëtiki; 12)
- Propp, V.Ja. (1998): „Strukturnoe i istoričeskoe izučenie volšebnoj skazki.“ In: ders. *Sobranie trudov*. Bd VI: Poëtika [folklor]. Moskva: Labirint. 208–229.
- Pythagoras, ältere Pythagoreer (2012): „Pythagoras, ältere Pythagoreer. Texte und Übersetzungen.“ In: Mansfeld, Jaap; Primavesi, Oliver (Hrsg.): *Die Vorsokratiker*.

- Griechisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Jaap Mansfeld und Oliver Primavesi. Stuttgart: Reclam. 122–205.
- Rainville, Pierre (2002): „Brain mechanisms of pain affect and pain modulation“, in: *Current Opinion in Neurobiology*. 12; 195–204.
- Rainville, Pierre (et al.) (1999): „Cerebral mechanisms of hypnotic induction and suggestion“, in: *Journal of Cognitive Neuroscience*. 11; 110–125.
- Rand, Nicholas (1991): „Kann man nach Freud noch Hamlet lesen?“, in: *Psyche*. 8; 675–690.
- Rapin, Isabelle (1982): *Children with Brain Dysfunction. Neurology, Cognition, Language and Behaviour*. New York: Raven Press.
- Rapp, Christof (2012): „Aristoteles. Bausteine für eine Theorie der Emotionen.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 45–68.
- Rauchfleisch, Udo (2014⁴): „Aggression.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 46–50.
- Resch, Franz (1999²): *Entwicklungspsychopathologie des Kindes- und Jugendalters*. Weinheim: Beltz.
- Rhudy, Jamie (et al.) (2005): „Affective modulation of nociception at spinal and supraspinal levels“, in: *Psychophysiology*. 42; 579–587.
- Ricoeur, Paul (1985): *Temps et récit*. Tome III: Le temps raconté. Paris: Seuil.
- Ricoeur, Paul (1984): *Temps et récit*. Tome II: La configuration dans le récit de fiction. Paris: Seuil.
- Ricoeur, Paul (1983): *Temps et récit*. Tome I: L'intrigue et le récit historique. Paris: Seuil.
- Riemann, Fritz (2013⁴¹): *Grundformen der Angst*. München, Basel: Ernst Reinhardt.
- Riemann, Fritz (1970): „Über den Vorteil des Konzepts einer präoralen Phase“, in: *Zeitschrift für Psychosomatische Medizin und Psychoanalyse*. 16; 27–40.
- Rigney, Ann (2010): „The Dynamics of Remembrance. Texts Between Monumentality and Morphing.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: de Gruyter. 345–353.
- Rubins, Maria (2015): *Russian Montparnasse. Transnational Writing in Interwar Paris*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rüegg, Johann (2014⁵): *Gehirn, Psyche und Körper. Neurobiologie von Psychosomatik und Psychotherapie*. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Schattauer.
- Russell, Michael (1976): „Human olfactory communication“, in: *Nature*. 260; 520–522.
- Sacks, Oliver (2008²⁹): „Der autistische Künstler.“ In: *Der Mann, der seine Frau mit einem Hut verwechselte*. Deutsch von Dirk van Gunsteren. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch. 279–302.

- Sartre, Jean-Paul (1965): *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Hermann.
- Sartre, Jean-Paul (1943) *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Édition corrigée avec index par Arlette Elkaim-Sartre. Paris: Gallimard. (= Collection Tel; 1)
- Sartre, Jean-Paul (1936–1937): „La Transcendence de l'ego“, in: *Recherches Philosophiques*. 6; 85–123.
- Sartre, Jean-Paul (1936) *L'Imagination*. Paris: Alcan.
- Sasse, Sylvia (2016): „Lev Tolstoj und die Kommunizierbarkeit der Gefühle.“ In: Koppenfels, Martin von (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 481–495.
- Sasse, Sylvia (2010): *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Saunders, Max (2010): „Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies.“ In: Ertl, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin, New York: de Gruyter. 321–331.
- Schaal, Benoist (1986): „Presumed olfactory exchanges between mother and neonate in humans.“ In: LeCamus, Jean; Conier, Jacques (Hrsg.): *Ethology and psychology*. Toulouse: Privat-IEC. 101–110.
- Schahadat, Schamma (2016): „Kulturelle Codierungen. Soziologie, Ethnologie, Kultursemiotik.“ In: Koppenfels, Martin von (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 122–139.
- Schiewer, Gesine Lenore (2014): *Studienbuch Emotionsforschung. Theorien, Anwendungsfelder, Perspektiven*. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schnepf, Robert (2012): „Huarte de San Juan und Suárez. Lachen im spanischen Humanismus.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 223–246.
- Schachter, Stanley (1964): „The interaction of cognitive and physiological determinants of emotional state.“ In: Berkowitz, Lenoard (Hrsg.): *Advances in experimental social psychology*. New York: Academic Press. 49–80.
- Schachter, Stanley; Singer, Jerome (1962): „Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state“, in: *Psychological Review*. 69; 379–399.
- Scharfetter, Christian (2006): *Eugen Bleuler 1857–1939. Polyphrenie und Schizophrenie*. Mit Beiträgen von Arnulf Möller, Thomas Meyer, Daniel Hell und Rolf Mösl. Zürich: vdf Hochschulverlag an der ETH Zürich.
- Scheve, Christian von (2009): *Emotionen und soziale Strukturen. Die affektiven Grundlagen sozialer Ordnung*. Frankfurt am Main: Campus.
- Schmid, Wolf (2014³): *Elemente der Narratologie*. 3., erw. und überarb. Auflage. Berlin, Boston: de Gruyter.
- Schmid, Wolf (2009): „Wiktor Šklovskij. Zum Sujet und seiner Konstruktion. Auszüge aus der Theorie der Prosa, ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Wolf

- Schmid.“ In: ders. (Hrsg.): *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*. Berlin, New York: de Gruyter. 15–46. (= Narratologia; 16)
- Schmid, Wolf (2008): „Fabel‘ und ‚Sujet‘.“ In: ders. (Hrsg.): *Slavische Narratologie. Russische und tschechische Ansätze*. Berlin, New York: de Gruyter. 1–45. (= Narratologia; 21)
- Schmidbauer, Wolfgang (2014¹²): *Die Angst vor Nähe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Schütz, Alfred (1972): „Tiresias oder unser Wissen von zukünftigen Ereignissen.“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze*. Den Haag: Nijhoff.
- Seemann, Hanne (1999): „Psychophysische Balance.“ In: Verres, Rolf (et al.): *Heidelberger Lesebuch Medizinische Psychologie*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht. 113–118
- Segal, Gabriel (1997): „Synaesthesia. Implications for modularity of mind.“ In: Baron-Cohen, Simon; Harrison, John (Hrsg.): *Synaesthesia. Classic and Contemporary Readings*. Cambridge Massachusetts: Blackwell. 211–224.
- Selke, Lorna (1977): *Nadia. A Case of Extraordinary Drawing Ability in an Autistic Child*. London: Academic Press.
- Shepherd, G.M. (2012): *Neurogastronomy*. New York: Columbia University Press.
- Simić, Dijana (2015): *Poetik des Nirgendwo – Ansätze interkultureller Migrationsliteratur. Eine Analyse ausgewählter Werke von Aleksandar Hemon und Bekim Seranović*. Hamburg: Kovač. (= Grazer Studien zur Slawistik; 7)
- Singh, D.; Bronstad, M.P. (2001): „Female body odour is a potential cue to ovulation“, in: *Proceedings of the Royal Society of London B. Biological Sciences*. 268; 797–801.
- Šklovskij, V.B. (1925): *Teorija prozy*. Moskva, Leningrad: Krug.
- Small, D.M. (2008): „Flavor and the formation of category-specific processing in olfaction“, in: *Chemical Perception*. 1; 136–146.
- Souriau, Étienne (1950): *Les 200 000 Situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- Spitzer, Leo (1961²): „Zum Stil Marcel Prousts.“ In: ders. *Stilstudien II*. München: Hueber. 365–497.
- Stannard, Russel (2010): *Relativitätstheorien*. Aus dem Englischen übersetzt von Jürgen Schröder. Stuttgart: Reclam.
- Stegmaier, Werner (2012): „Nietzsche. Umwertung (auch) der Affekte.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 527–546.
- Stern, Daniel (1992): *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stockhammer, Robert (2016): „Die emotionale (In-)Kompetenz des Literarischen. Zu J. M. Coetzees *Life & Times of Michael K.*.“ In: Koppenfels, Martin von (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*. Berlin, Boston: de Gruyter. 512–528.

- Taddio, Anna (et al.) (1997): „Effect of neonatal circumcision on pain response during subsequent routine vaccination“, in: *Lancet*. 349; 599–602.
- Tamarčenko, N.D. (2004): *Teorija literatury*. T. II. Moskva: Akademija.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Tomasello, Michael (2009): *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Tomaševskij, B.V. (1925): *Teorija literatury. Poëtika*. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Trousson, Raymond (1965): *Un Problème de littérature comparée. Les Études de thèmes*. Paris: Lettres modernes.
- Veselovskij, A.N. (1940): *Istoričeskaja poëtika*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Veselovskij, A.N. (1913): *Poëtika*. Bd II: Poëtika sjužetov. Sankt Peterburg: Otdelenie russkogo jazyka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk.
- Vinge, Louise (1967): *The Narcissus theme in western european literature up to the early 19th century*. Lund: Gleerups.
- Vološinov, V.N. (1930): *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*. Leningrad: Priboj.
- Vygotskij, L.S. (1999⁵): *Myšlenie i reč*. Pjatoe izdanje, ispravlennoe. Moskva: Labirint.
- Vygotskij, L.S. (1992): *Geschichte der höheren psychischen Funktionen*. Münster, Hamburg: Lit. (= Fortschritte der Psychologie; 5)
- Wahl, Heribert (2014⁴): „Narzissmus, narzisstische Persönlichkeit.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 600–607.
- Warsitz, Rolf-Peter (2014⁴): „Psychose.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 775–782.
- Weber, Julia (2010): *Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker*. München: Fink. (= Theorie und Geschichte der schönen Literatur; 117)
- Weber-Guskar, Eva (2009): *Die Klarheit der Gefühle. Was es heißt, Emotionen zu verstehen*. Berlin: de Gruyter.
- Weisenberg, Matisyohu (1977): „Pain and pain control“, in: *Psychological Bulletin*. 84; 1008–1044.
- Weizsäcker, Carl Friedrich von (2002⁵): *Das Weltbild der Physik*. Stuttgart, Leipzig: Hirzel.
- Weizsäcker, Carl Friedrich von (1985): *Aufbau der Physik*. München, Wien: Hanser.
- Weizsäcker, Carl Friedrich von (1971): *Die Einheit der Natur*. München, Wien: Hanser.

- Weizsäcker, Viktor von (1973): *Der Gestaltkreis. Theorie und Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*. Mit einer Einführung von Rolf Denker. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= stw; 18)
- Welzer, Harald (2010): „Erinnerung und Gedächtnis. Desiderate und Perspektiven.“ In: Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 11–10.
- Wernz, Corinna (2014⁴): „Schizoid, schizoide Persönlichkeit.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 830–836.
- Weststeijn, Willem (1984): „Author and Implied Author. Some Notes on the Author in the Text.“ In: Baak, J. J. van (Hrsg.): *Signs of Friendship. To honour A. G. F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician*. Amsterdam: Rodopi. 553–568.
- Wiech, Katja; Ploner, Markus; Tracey, Irene (2008): „Neurocognitive aspects of pain perception“, in: *Trends in Cognitive Sciences*. 12; 306–313.
- Wild, Markus (2012): „Montaigne und La Rochefoucauld. Emotionen in der Moralistik.“ In: Landweer, Hilge; Renz, Ursula (Hrsg.): *Handbuch klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*. Berlin, Boston: de Gruyter. 249–268.
- Will, Herbert (2014⁴): „Depression.“ In: Mertens, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kohlhammer. 162–167.
- Willander, Johan; Larsson, Maria (2007): „Olfaction and emotion. The case of autobiographical memory“, in: *Memory and Cognition*. 35; 1659–1663.
- Willi, Jürg (1975): *Die Zweierbeziehung*. Reinbek: Rowohlt.
- Winko, Simone (2003): *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt. (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; 7)
- Wittgenstein, Ludwig (2006): „Tractatus logico-philosophicus.“ In: ders. Werkausgabe. Bd I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 7–85. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 501)
- Wodianka, Stephanie (2005): „Zeit – Literatur – Gedächtnis.“ In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: de Gruyter. 179–202. (= Medien und kulturelle Erinnerung; 2)
- Wurmser, Leon (1986): „Die innere Grenze. Das Schamgefühl – ein Beitrag zur Überich-Analyse“, in: *Jahrbuch der Psychoanalyse*. 18; 16–41.
- Wurmser, Leon (1981): *The mask of shame*. New York: John Hopkins University Press.
- Zeilinger, Anton (2005⁵): *Einsteins Schleier. Die neue Welt der Quantenphysik*. München: Goldmann.

Zeki, Semir; Bartels, Andreas (1998): „The asynchrony of consciousness“, in: *Proc R Soc London*. 265; 1583–1585.

Zimbardo, Philip (et al.) (1975): „The social disease called shyness“, in: *Psychology today*. 8; 68–72.

SLAVISCHE LITERATUREN Texte und Abhandlungen

Herausgegeben von Wolf Schmid

In der Reihe werden belletristische Texte aus dem gesamten Bereich der Slavia und wissenschaftliche Abhandlungen zu einer oder mehrerer der slavischen Literaturen veröffentlicht. Willkommen sind auch komparatistische Studien mit slavistischem Anteil. Für die Aufnahme von wissenschaftlichen Arbeiten ist nicht die behandelte slavische Literatur oder die methodische Ausrichtung entscheidend, sondern die Qualität und Innovativität.

Manuskriptvorschläge werden an den Herausgeber erbeten: Prof. Dr. Dr. h.c. Wolf Schmid: wschmid@uni-hamburg.de

- Band 1 Thomas Wächter: Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. 1992.
- Band 2 Wolf Schmid: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. 1992.
- Band 3 Raoul Eshelman: Nikolaj Gumilev and Neoclassical Modernism. The Metaphysics of Style. 1993.
- Band 4 Matthias Freise: Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur. 1993.
- Band 5 Walter Koschmal: Zur Poetik der Dramentrilogie. A. V. Suchovokobylyns „Bilder der Vergangenheit“. 1993.
- Band 6 Алла Ханило: Личная библиотека А. П. Чехова в Ялте. С приложением, составленным Петером Урбаном. 1993.
- Band 7 Árpád Kovács: Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. 1994.
- Band 8 Schamma Schahadat: Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks. 1995.
- Band 9 Rainer Georg Grübel: Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen. 1995.
- Band 10 Wolfgang Schlott: Von der Darstellung des Holocaust zur „kleinen Apokalypse“. Fiktionale Krisenbewältigung in der polnischen Prosa nach 1945. 1996.

- Band 11 Sven Spieker: Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose. Postmodernism and the Quest for History. 1996.
- Band 12 Raoul Eshelman: Early Soviet Postmodernism. 1997.
- Band 13 Anja Tippner: Alterität, Übersetzung und Kultur. Čechovs Prosa zwischen Rußland und Deutschland. 1997.
- Band 14 Reinhold Vogt: Boris Pasternaks monadische Poetik. 1997.
- Band 15 Christine Gözl / Anja Otto / Reinhold Vogt (Hrsg.): Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996. 1998.
- Band 16 Dunja Kary: Postmoderne metahistoriographische Fiktion und Andrej Bitovs „Puškinskij dom“. 1999.
- Band 17 Alexander Wöll: Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur. 1999.
- Band 18 Dirk Uffelmann: Die russische Kulturosophie. Logik und Axiologie der Argumentation. 1999.
- Band 19 Caroline Schramm: Minimalismus. Leonid Dobyčins Prosa im Kontext der totalitären Ästhetik. 1999.
- Band 20 Anja Otto: Der Skandal in Dostoevskijs Poetik. Am Beispiel des Romans „Die Dämonen“. 2000.
- Band 21 Christine Gözl: Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen. 2000.
- Band 22 Robert Hodel: Erlebte Rede in der russischen Literatur. Vom Sentimentalismus zum Sozialistischen Realismus. 2001.
- Band 23 Robert Hodel: Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Von „V zvezdnoj pustyne“ bis „Čevengur“. 2001.
- Band 24 Mark Hamprecht: Prosa der Poeten. Erinnerung und poetische Faktur in Texten Marina Cvetaevas und ihrer Zeitgenossen. 2001.
- Band 25 Riccardo Nicolosi: Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert. 2002.
- Band 26 Dirk Kretzschmar: Identität statt Differenz. Zum Verhältnis von Kunsttheorie und Gesellschaftsstruktur in Russland im 18. und 19. Jahrhundert. 2002.

- Band 27 Andreas Ohme: Karel Čapeks Roman „Der Krieg mit den Molchen“. Verfahren - Intention - Rezeption. 2002.
- Band 28 Mirja Lecke: Erzählte Aufklärung. Studien zum polnischen Roman um 1800. 2002.
- Band 29 Alfred Gall / Daniel Henseler / Alexander Wöll / Carolin Heyder (Hrsg.): Intermedialität - Identitäten - Literaturgeschichte. Beiträge zum vierten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Freiburg im Breisgau 2001. 2003.
- Band 30 Maja Linthe: Stročka ne ty! Die Figur der Ehefrau und Freundin russischer Schriftsteller. 2003.
- Band 31 Ulrike Lange: Erinnerung in den metafikcionalen Werken von Boris Chazanov und Jurij Gal' perin. Verfahren zur Konstruktion von Realität, Identität und Text. 2003.
- Band 32 Peter Deutschmann: Intersubjektivität und Narration. Gogol', Erofeev, Sorokin, Mamleev. 2003.
- Band 33 Daniel Henseler: Texte in Bewegung. Anna Achmatovas Spätwerk. 2004.
- Band 34 Natalie Kromm: Boris Pil'njaks Poetik des Selbstzitats in den 30er Jahren. 2005.
- Band 35 Matthias Aumüller: Innere Form und Poetizität. Die Theorie Aleksandr Potebnjas in ihrem begriffsgeschichtlichen Kontext. 2005.
- Band 36 Dorothea Uhle: Avantgarde, Zivilisationskritik und Pragmatismus in Karel Čapeks „Boží muka“. 2006.
- Band 37 Marianne Dehne: Der Wissensumbruch um 1800 in der russischen Lyrik. 2006.
- Band 38 Robert Hodel (Hrsg.): Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur. Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert. Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas. 2007.
- Band 39 Olga Sazontchik: Zur Problematik des Moskauer Textes der russischen Literatur Versuch einer Bestimmung anhand von Werken Boris Pasternaks, Michail Bulgakovs, Venedikt Erofeevs, Jurij Trifonovs und Vasilij Aksenovs. 2008.

- Band 40 Florian Balke: Europäische Oper und russische Moderne. Musiktheatralisches in den Texten Innokentij Annenskij, Michail Kuzmins und Isaak Babel's. 2009.
- Band 41 Kenneth Hanshew: Švejkjaden. Švejks Geschicke in der tschechischen, polnischen und deutschen Literatur. 2009.
- Band 42 Miranda Jakiša: Bosnientexte. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan. 2009.
- Band 43 Desanka Maksimović: Тражим помиловање. Лирске дискусије с Душановим Законом. Ich bitte um Gnade. Lyrische Diskussionen mit Dušans Gesetzbuch. Zweisprachige Ausgabe, herausgegeben, übersetzt und mit einer Einführung versehen von Olga Ellermeyer-Životić. Mit Radierungen von Ulrike Koch. 2010.
- Band 44 Maja Nemere: Verführerische Lektüren in der Prosa des russischen Realismus. 2011.
- Band 45 Anja Burghardt: Raum-Kompositionen. Verortung, Raum und lyrische Welt in den Gedichten Marina Cvetaevas. 2013.
- Band 46 Diana Hitzke: Nomadisches Schreiben nach dem Zerfall Jugoslawiens. David Albahari, Bora Ćosić und Dubravka Ugrešić. 2014.
- Band 47 Ursula Stohler: Disrupted Idylls. Nature, Equality, and the Feminine in Sentimentalist Russian Women's Writing (Mariia Pospelova, Mariia Bolotnikova, and Anna Naumova). With translations by Emily Lygo. 2016.
- Band 48 Thomas Grob: Russische Postromantik. Baron Brambeus und die Spaltungen romantischer Autorschaft. 2017.
- Band 49 Дитрих Альтергот: Орнаментализм и антирационализм в русской литературе 1920-х годов на примере ранних произведений серапионова брата Николая Никитина. 2018.
- Band 50 Zornitza Kazalarska: Landschaften der Wiederholung. Tschechische und slowakische Lyrik der „Latenzzeit“ 1955–1965. 2018.
- Band 51 Светлана Боген: «Блаженное бессмысленное слово»: к перформансу несказанного в поэзии позднего Мандельштама. 2018.

Band 52 Ingeborg Jandl: Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto
Gazdanov. 2019.

www.peterlang.com