

Hee-Sok Kim

Verfahren und Intention
des Kombinatorischen
in B. A. Pil'njaks Erzählung
"Ivan da Mar'ja"

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

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

<http://verlag.kubon-sagner.de>

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

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

Hee-Sok Kim - 9783954791903
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:45:00AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 252

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

HEE-SOK KIM

VERFAHREN UND INTENTION DES
KOMBINATORISCHEN IN B.A. PIL'NJAKS ERZÄHLUNG
„IVAN DA MAR'JA“



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1989



ISBN 3-87690-453-6
© Verlag Otto Sagner, München 1989
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde von der Philosophischen Fakultät für Altertumskunde und Kulturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München im Wintersemester 1988/89 als Dissertation angenommen.

Mein Dank gilt in erster Linie Frau Prof. Dr. J.R. Döring-Smirnovv, die meine Arbeit betreute und ihren Fortgang stets mit verständnisvollem Interesse verfolgte.

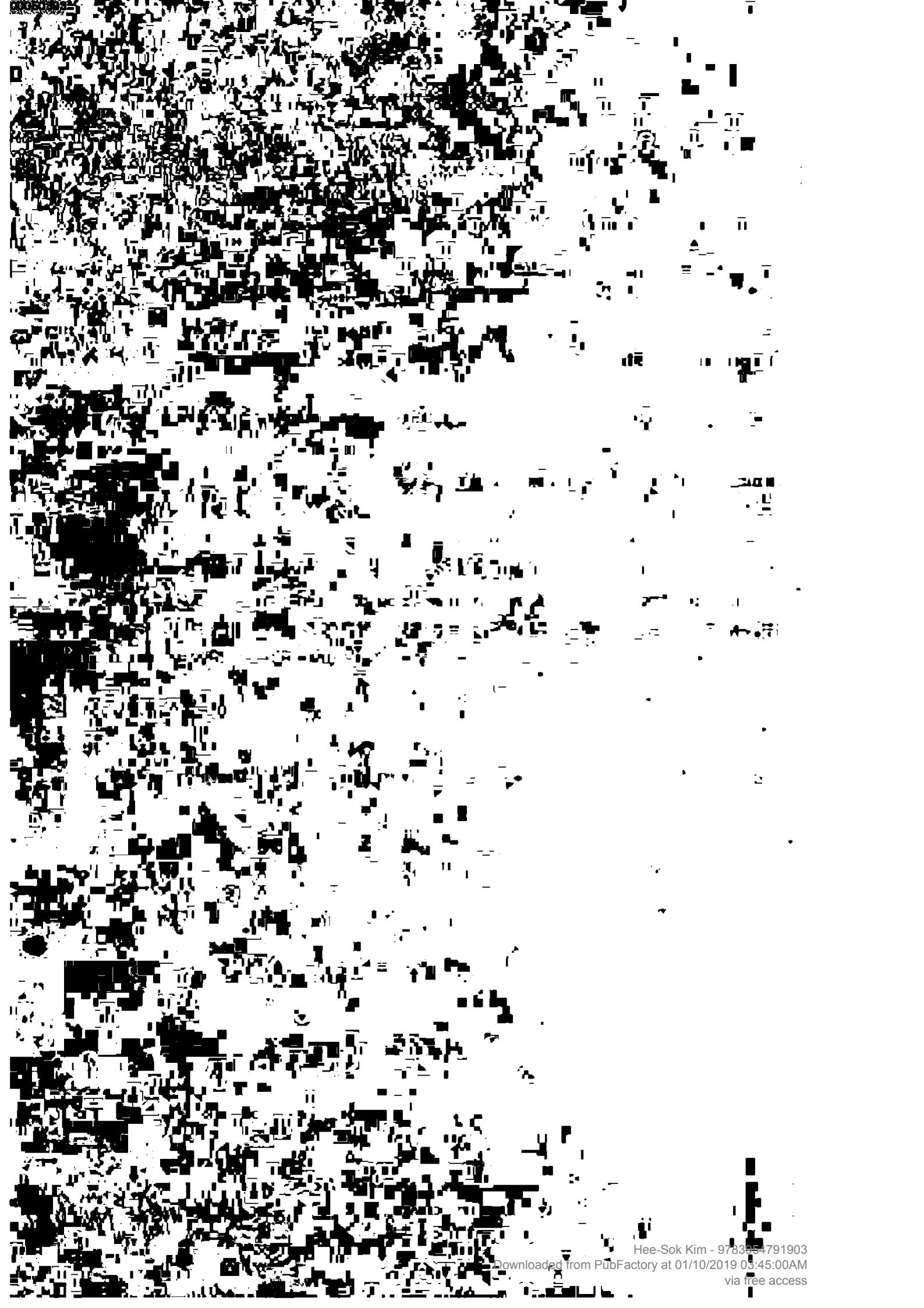
Herrzlich bedanken möchte ich mich auch bei Herrn Prof. Dr. J. Schhrenk und Frau Prof. Dr. H. Schmid, die mir mit zahlreichen Ratschlägen und Anregungen hilfreich zur Seite standen, sowie bei Herrn Prof. Dr. A.A. Hansen-Löve, der mir mit vielen wertvollen Informationen weitergeholfen hat.

Meinen Freunden danke ich für ihre Zuwendung und großzügige Hilfe beim Korrigieren des Manuskripts.

Schließlich gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. P. Rehder für die Aufnahme der Arbeit in die Reihe "Slavistische Beiträge".

München, Februar 1989

Hee-Sok Kim

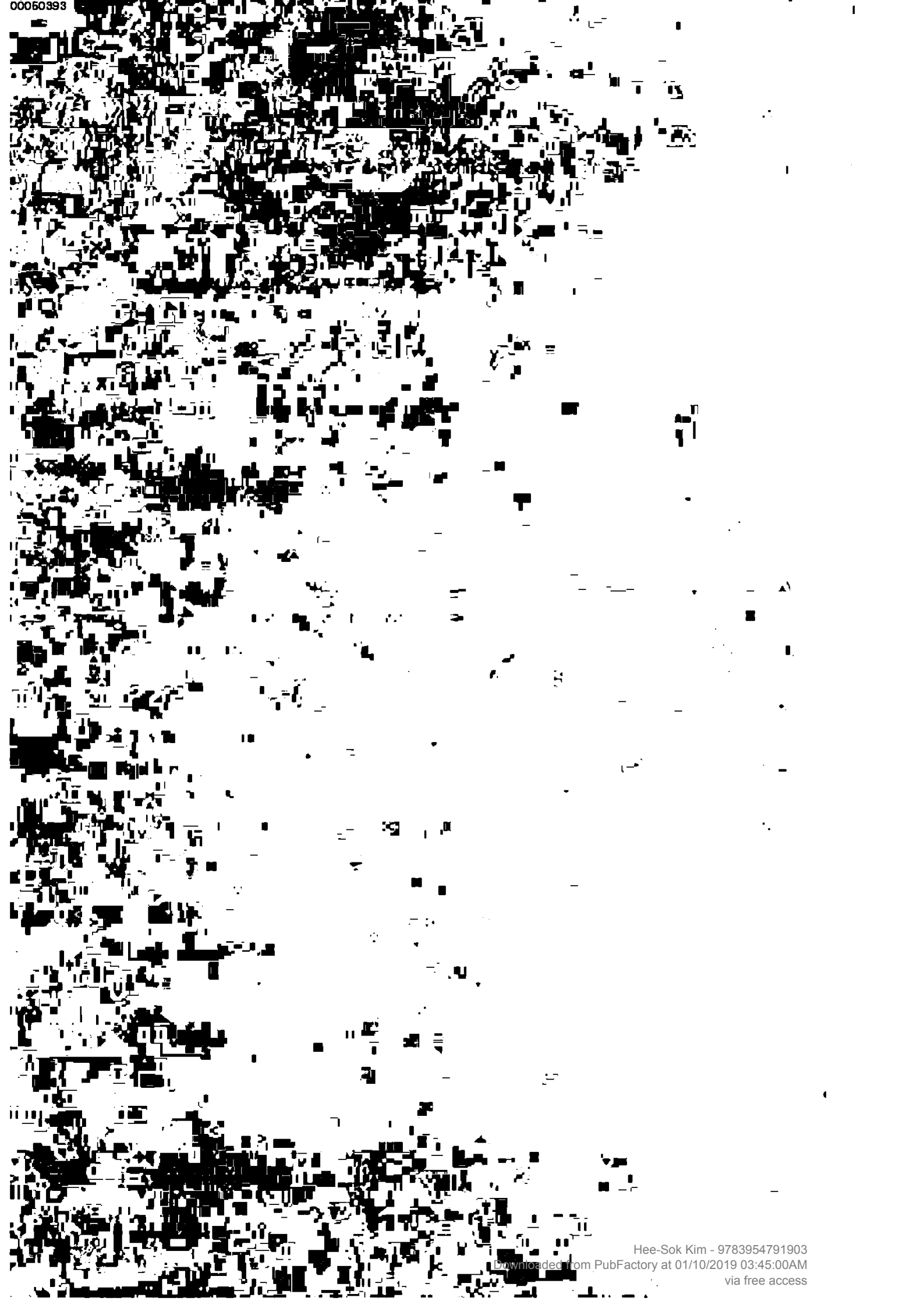


I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Einleitung: Gegenstand, Ziel und Methode der Arbeit	XI-XV
A. Die Montagekonzeption S.M. Ęjzenštejns	1
I. Montage als Denk- und Ausdrucksform; Erlebnis einer Kulturepoche	1
II. Montage in der kubistischen Malerei	10
III. Montage im Film	13
IV. Die Montagekonzeption S.M. Ęjzenštejns	15
1. Das ästhetische Prinzip "Leben"	15
2. Die Konflikttheorie	17
3. Das Pathos	20
4. Die Attraktionsmontage	23
5. Der kognitive Wert der Montage und die Hieroglyphik des intellektuellen Films	26
6. Die metaphorische Montage	29
7. Die Kategorisierung der Montage	34
8. Von der Dominanten- zur polyphonen Montage	38
B. Die "entblöÙte" Montage und die ornamentale Prosa	44
I. Die entblöÙte Montage und die erste Hälfte der zwanziger Jahre	44
Exkurs — Metapher als Analogon der Montage: Die Metapherkonzeption des Krakauer Avantgardisten Tadeusz Peiper	47
I. Pseudonymisierung und Äquivalenti- sierung als Eigenschaften der poetischen Sprache	48
II. Metapher - der Wesensträger der Poesie	51
III. Die Metapher der Gegenwart	55
IV. Die morphologische Besonderheit der Metapher bei Peiper	61
V. Die Begriffsmetaphorik Peipers	65
VI. Das "Gefüge des Aufblühens"	68

II.	Realitätsbezug und Authentizität der ornamentalen Prosa	74
III.	Die montagehafte Gestalt der ornamentalen Prosa B.A. Pil'njaks	83
C.	B.A. Pil'njaks Erzählung "Ivan da Mar'ja"	91
I.	Der Titel "Ivan da Mar'ja" als Montage"	91
II.	Der Name "Troparov" als Montage	93
III.	Das Handlungsgefüge	96
IV.	Die Thematisierung der Grenze und der Grenzver- wischung: der Erzählvorgang im ersten Kapitel	97
	1. Ksenijas Brief	97
	2. Die Analyse der Erzählsegmente "V štab ona prišla ..."	102
	3. Die Analyse des 2. Teils des 1. Kapitels	110
	4. Die Analyse des 3. Teils des 1. Kapitels	115
	5. Der Titel des 1. Kapitels	120
V.	Die Bauformel der Dreiheit	122
	1. Die dreiteilige Frauenkonstellation	126
	2. Die dreiteilige Komposition des jeweiligen Kapitels	130
VI.	Nähe und Distanz zur filmischen Realitäts- darstellung	135
VII.	Die Perspektivierung der Revolution	146
VIII.	Die freie Liebe	161
IX.	Die Aspektierung des Todes	167
	1. Der Tod Čereps	167
	2. Der Tod von Marija	170
	3. Der Tod des Leitwolfs (und der Tod von Ksenija)	173
	4. Die Äquivalenzrelation zwischen den einzelnen Todesparadigmen in "Ivan da Mar'ja"... ..	178
	Exkurs — L.N. Tolstojs Erzählung "Tri smerti" - Die Todesthematik und der Stufenaufbau der Gegenüberstellung	181
	I. Die Grundidee der Erzählung "Tri smerti"	182

II.	Der Stufenaufbau und der kontrastierende Parallelismus	183
III.	Stilistische Besonderheiten	187
IV.	Die kompositorische Funktion der jahres- zeitlich bestimmten Naturschilderung ..	189
V.	Die Entwicklung der Todesthematik in den Werken L.N. Tolstojs	190
X.	Die Raumkonstruktion von "Ivan da Mar'ja"	193
1.	Das Leitmotiv "poezd"	202
XI.	Die Zeit	204
XII.	Die Personen	208
XIII.	Der Autor-Erzähler	213
XIV.	Zitate und Dokumente	215
D.	Schlußbetrachtung: Ikonizität und Allegorizität der Montage in "Ivan da Mar'ja"	219
Anhang zur Metapherkonzeption T. Peipers:		
T.	Peipers Poem "Chwila ze złota"	227
Literaturverzeichnis		233



E i n l e i t u n g

Gegenstand, Ziel und Methode der Arbeit

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, den Aufbau des "ornamentalen" Prosatextes in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem zu analysieren.

Eine besondere Anregung war für mich die Ornamentbetrachtung S.M. Ęjzenštejns. Mich interessierte nicht so sehr jener Aspekt des Ornaments als formelhafte Wiederholung von gleichartigen, geometrischen Elementen. Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht also nicht der Begriff Ornament, der in seiner Anwendung auf die Prosatexte vor allem Offenheit und Unbestimmtheit der Erzählung und damit das Fehlen der Synthese und Werkeinheit bedeutet. Auch der Aspekt des Ornaments als Prototyp der Kunst, als erster Versuch, die Naturwelt abzubilden und die Dinge zu einer strukturierten, wiederholbaren Formel zu abstrahieren, nimmt keine thematische Stellung ein.

Bei weitem relevanter für meine Betrachtung ist die Eigenschaft des ursprünglichen Ding-Ornaments, nämlich das Noch-Nicht Getrenntsein von Ding und Bild. Dieser Aspekt des Ding-Ornaments und seine Evolution zur wiederholbaren, abstrakten Formel machen die beiden widersprüchlichen Eigenschaften der ornamentalen Prosa aus, nämlich die Tendenz zur Selbstpräsentation als Authentizität und die Tendenz zur Negierung der in sich geschlossenen Werkeinheit. Während sich die erste genannte Eigenschaft auf das Verhältnis zwischen dem Prosatext und der Realität bzw. zwischen den Textkonstituenten und den Realitätskonstituenten bezieht, handelt es sich in der zweiten genannten Eigenschaft um das Verhältnis zwischen den Textkonstituenten zueinander bzw. zwischen ihnen und dem Text.

Beide Eigenschaften bilden zusammen das Wesen und die Problematik der Montage, die häufig in Gestalt von Stilamalgamation, Zitaten, jähem Wechsel von Erzählfaden und -perspektiven mit den Verfahren der ornamentalen Prosa gleichgesetzt wird. Nicht zufällig stehen in Ęjzenštejns Konzeption der triadischen Kultur-

und Bewußtseinsentwicklung Ornament und Montage analog zueinander: Hier (1) die archaische Undifferenziertheit von Ding und Bild, (2) die darauffolgende totale Formalisierung und Entseman-tisierung, (3) die symbolische Gestalt für die wiederzugewinnende Synthese, dort (1) das undifferenzierte, synkretische Kultur- und Bewußtseinsstadium, (2) die zunehmende Differenzierung und Isolierung, (3) das bewußte Schaffen der neuen Einheit.

Mit Hilfe der Ėjzenštejnschen Konzeption versuche ich in meiner Arbeit, die synchronische und die diachronische Perspektive für die Betrachtung des Aufbaus der ornamentalen Prosatexte am Beispiel von B.A. Pil'njaks Erzählung "Ivan da Mar'ja" zu schaffen.

Die Auswahl des Textes ist in zweierlei Hinsicht begründet: Zum einen dadurch, daß Pil'njak allgemein als Vertreter der ornamentalen Montageprosa betrachtet wird. Die Stellungnahmen der Kritiker zu den allgemeinen montagehaften Zügen der Prosa Pil'njaks werden in der vorliegenden Arbeit zusammenfassend erörtert und miteinander verglichen. Zum anderen ist die Erzählung "Ivan da Mar'ja" so sehr vom radikalen Montageverfahren geprägt, daß die negative Kritik den durch "Golyj God" erlangten Ruhm Pil'njaks zu erschüttern begann, aber die Erzählung wird andererseits als meisterhaftes Beispiel der neuen, assoziativen Montage bewertet, wie z.B. von P.A. Jensen.

Außerdem ist "Ivan da Mar'ja" außerhalb der katalogisierenden Randbemerkung bis jetzt nur von zwei Forschern im Hinblick auf die Textgestalt betrachtet worden; von R. Gul' in seiner Rezension (1922) und von P.A. Jensen in seiner Dissertation "Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak 1915-1924" (Copenhagen 1979).

Für die vorliegende Untersuchung ist Gul's kurze und äußerst negative Rezension, die aus seiner enttäuschten Erwartung auf die innovatorische Prosa und die ideologische Konstruktivität entstand, von geringer Bedeutung. Im Gegensatz dazu greife ich häufig auf den Ansatz Jensens in seinem Artikel "The Thing As Such: Boris Pil'njaks 'Ornamentalism'" (in: Russian Literature,

XVI (1984)) zurück, in dem er ebenfalls die von Ėjzenštejn bemerkte, dem Terminus Ornament inhärente Bedeutungsebene zum Ausgangspunkt für die Betrachtung der ornamentalen Prosa Pil'njaks nimmt.

Von Jensens Perspektive differiere ich in dieser Arbeit jedoch dadurch, daß ich die Montage in "Ivan da Mar'ja" nicht als sich nicht um eine Synthese kümmernde, rein assoziative Montage, sondern vielmehr als eine kalkulierte, über strukturelle Einheit verfügende Konstruktion betrachte, die in Wechselbeziehung zur Entwicklung des Themas und der Stellungnahme des Autors zur Realität und Revolution steht. Wenn ich in meiner Arbeit über die fehlende Synthese in "Ivan da Mar'ja" spreche, handelt es sich nicht um das Fehlen und die Negierung der gestalterisch-kompositorischen Einheit der Erzählung, sondern um die von Pil'njak erhoffte, aber nicht realisierte Schöpfung neuer synthetischer Werte, die dem Leben und der Geschichte eine neue Dimension zu verleihen vermögen. Im Mittelpunkt meiner Untersuchung steht daher das Verhältnis zwischen der zyklischen Struktur der Erzählung und der als Zyklus empfundenen Geschichte und Realität.

Der hohe synthetische Grad, der sich durch die zyklische Werkkonstruktion ergibt, ist der Faktor, der die Montage in "Ivan da Mar'ja" von der Montage unterscheidet, die A. Schramm in ihrer Arbeit "Die frühen Romane B.A. Pil'njaks. Eine Untersuchung zur ornamentalen Prosa der zwanziger Jahre" (München 1976) als kompositorische Technik in den Romanen "Golyj God" und "Mašiny i Volki" darstellt; nämlich der Montage der einzelnen Bruchstücke bzw. Kapitel, die trotz der relativ homogenen Thematik den Eindruck unzusammenhängenden, episodenhaften Erzählens entstehen läßt, und in der die Dominante als einheitsbildendes Prinzip auf den Leser und dessen eigenen Erfahrungshorizont verlagert wird.

Der in meiner Arbeit verwendete Begriff Synthese ist im Ėjzenštejnschen Sinne mit der Schöpfung neuer Dimensionen durch Sprünge verbunden. Die Analyse der Erzählung kreist daher um die

Frage der Grenzen und Sprünge sowohl im semantischen Bedeutungsaufbau als auch im Erzählverfahren.

Ich betrachte die Frage der Montage und der Grenze nicht nur als ein innertextuelles Verfahren im formalistischen Sinne, sondern auch als Wechselbeziehung zwischen dem Prosatext "Ivan da Mar'ja" und dem Welttext bzw. der Wahrnehmung des letzteren. Auf der Basis der Ėjzenštejnschen Konzeption wird die Erweiterung dieser synchronen Betrachtung durch eine diachronische versucht, nämlich die Einordnung der Montageverfahren in "Ivan da Mar'ja" in das triadische Montagemodell Ėjzenštejns.

Damit behandle ich die Montage in "Ivan da Mar'ja" in Hinblick auf die historische Evolution des Ornaments, im Unterschied zu Jensen, der in "The Thing As Such" die ornamentale Prosa Pil'njaks zunächst gänzlich im Rahmen der Ontologie und Phänomenologie des ursprünglichen Ding-Ornaments betrachtet.

Als weitere Versuche, die Kontexte der Betrachtung zu erweitern und die Betrachtungsobjekte in einem mehrdimensionalen Gefüge zu situieren¹, beziehe ich in diese Arbeit auch L.N. Tolstojs Erzählung "Tri Smerti" und die Metapherkonzeption des Krakauer Avantgardisten T. Peiper ein.

Einander gegenüberzustellen sind "Ivan da Mar'ja" und "Tri Smerti" nicht nur hinsichtlich ihrer jeweils auf der Zyklizität und auf dem Stufenaufbau des Parallelismus beruhenden Konstruktion, sondern auch in bezug auf die Intention des genannten Konstruktionsverfahrens, nämlich die metaphysische Nivellierung von Leben und Tod, die als politische Stellungnahme Pil'njaks zur Revolution betrachtet werden kann, und die sozial-existentielle Stellungnahme Tolstojs, die der Herausarbeitung der Todesthematik in "Tri Smerti" zugrundeliegt. Durch die Einbeziehung der Erzählung "Tri Smerti" in diese Arbeit wird versucht, in der

¹Über die umfangreiche Betrachtung der ornamentalen Prosa aus der Perspektive der künstlerischen Evolution siehe J.R. Döring-Smirnov/ I.P. Smirnov, "Istoričeskij avangard" s točki zrenija evoljucii chudožestvennych sistem. In: *Russian Literature VIII-V* (1980), S. 403-468.

Beschreibung und Deutung der Morphologie und Semantik der Montage (mit der Todesthematik) eine diachronische Perspektive auf den Realismus zu eröffnen.

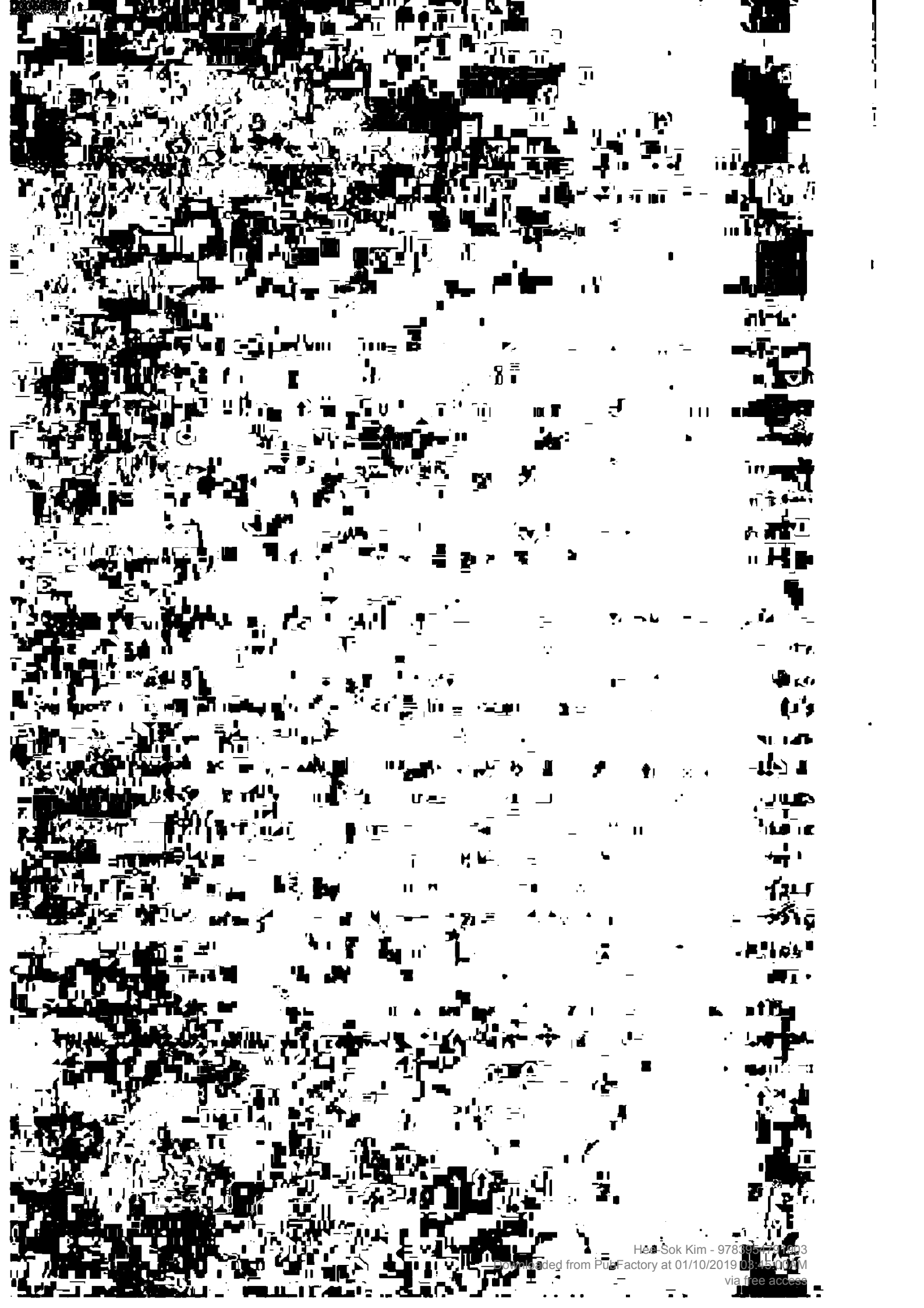
Demgegenüber behandle ich die Metapherkonzeption des polnischen Avantgardisten T. Peiper mit dem Ziel, eine synchrone Perspektive auf eine andere slavische Literatur zu erhalten. Da die Metapher bei Peiper das Wesen der Poesie und der poetischen Sprache und gleichzeitig das Konstruktionsprinzip des poetischen Werkes darstellt, kann die Metapher als Analogon der Ājzenštejnschen Montage, als Montage im weit gefaßten Sinne betrachtet werden.

Auf diese Weise steht Pil'njak in der vorliegenden Untersuchung als Kreuzungspunkt zwischen den beiden oben Genannten.

Als Text für die Analyse der Erzählung "Ivan da Mar'ja" dient die "Gržebín"-Ausgabe von 1922. Die spätere Ausgabe von 1929, die die neue Überschrift "Āertopoloch" trägt, weicht trotz der Erklärung Pil'njaks, daß eine umfangreiche Veränderung unternommen wurde, nicht wesentlich von der Ausgabe von 1922 ab.

Die Eliminierungen, die eigentlich durch die ideologische Kritik veranlaßt wurden, betreffen hauptsächlich diejenigen Textstellen, in denen die Āe-ka mit nicht-ideologischen, nicht-konstruktiven Funktionen und Merkmalen verknüpft wird und die Revolution in der pansexualistischer Interpretation bis zur Empfindung "vsja revolucija - propachla" (Gržebín-Ausgabe, S. 71) radikalisiert wird.

Die in "Āertopoloch" enthaltenen relevanten Veränderungen werden in der vorliegenden Arbeit dargestellt und in ihren Funktionen erörtert.



A. Die Montagekonzeption S. M. Ėjzen- š t e j n s

I. Montage als Denk- und Ausdrucksform: Erlebnis einer Kulturepoche

Große kulturelle Unruhe steht immer in einer engen Beziehung zur radikal veränderten Lebenssituation. Sie ergibt sich aus dem Bewußtsein der Lebenskrise und der sinkenden Kulturepoche. Sie entwickelt sich parallel zu den letzteren, sie signalisiert den kommenden Aufruhr im Seinsbereich. Dies gilt vor allem für die Moderne als Epoche bewußten Experimentierens in der Kunst und Dichtung¹. Das Gefühl, daß man sich in einem Zustand des totalen Umbruchs seines Selbstverständnisses, seines Geschichtsbewußtseins, seiner Überzeugungen und Moralvorstellungen, sozialen und politischen Ordnungen und industriellen Produktionsmethoden befand, wurde immer stärker seit der Pariser Weltausstellung von 1889², in deren Mittelpunkt der fertiggestellte Eiffelturm stand. Für das psychische und seelische Bild des Menschen in dieser Epoche bezeichnend war der allgemeine Vertrauensschwund gegenüber dem kategorialen Denken, dem Gesetz der Kausalität, dem Prinzip der Konstanz der Naturgesetze und der Möglichkeit eines verbindlichen Erklärungszusammenhangs. Das bisher für kohärent gehaltene Weltbild erwies sich nun als eine illusorische Abstraktion, die durch die alle Beziehungen vereinfachende und schematisierende Sehweise entstanden war. An die Stelle der strengen Trennung des unbeweglichen, alles auf sich beziehenden Betrachter-Subjekts und des Gegenstands trat das Bewußtsein der Relativität des Sehens. Sehen ist nunmehr eine Summe verschiedener, flüchtiger Eindrücke. Raum und Zeit, die Natur als materielle Begebenheit und das betrachtende, forschende Subjekt: Sie schließen nun miteinander einen Pakt und gehören der gleichen Ebene an. Ein kohärentes Weltmodell kann, wenn es überhaupt noch

¹Vgl. dazu R.W. Weber, Der moderne Roman. Bonn 1981.

²Vgl. dazu R. Hughes, Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf, Wien 1981, S. 9 ff.

möglich sein soll, erst durch die Bemühungen des Künstlers erzeugt werden, indem er die Interaktionen zwischen den Variablen dieses Bezugssystems einzufangen vermag. In einer Welt, in der die Bezüge entscheidender geworden sind als die Substanzen, verliert sich die starre Isolierung von Dingwelt auf der einen Seite, und das statische Modell mit reinem schematisierenden Zuordnungscharakter gerät in Bewegung. Die Grundemotion des künstlerischen Experimentierens richtet sich darauf, der Welt die Maske der Illusion abzuziehen und das so enthäutete Leben als eine zum Widerspruch herausfordernde Überlagerung als groteskes Neben-, Unter- und Übereinander von Unvereinbarem bzw. als Auflösung uns umgebender Lebensprinzipien erscheinen, oder genauer, sich ereignen zu lassen. Unübersehbar projiziert sich hier der phänomenologische Aspekt: Wie im phänomenologischen Denken Husserls geht es auch hier um eine Reduktion des Verstehens auf das intendierende Bewußtsein, d.h. auf das Gerichtetsein auf die Welt, welches aus der Aufmerksamkeit des Subjekts der Welt gegenüber erwächst und dadurch Subjekt und Objekt verbindet. Wie in der modernen Malerei der Sehende und das Gesehene, das Auge und der Gegenstand der gleichen Ebene angehören und sich gegenseitig beeinflussen, sind hier der Akt des Sehens und das Geschaute ebenfalls kaum zu unterscheiden. Der streng beachtete Unterschied zwischen dem Ich und dem Es verwischt sich. Der Gegenstand befindet sich zugleich in der Welt und in mir, und das Bewußtsein gleichsam in der Mitte zwischen beiden: Einerseits entfaltet sich durch das Bewußtsein das Subjekt in der Welt, und an der Verarbeitung durch das Bewußtsein erfährt das Subjekt sich selbst. Andererseits verinnert das Subjekt durch das Bewußtsein die Welt und subjektiviert sie. Realität liegt demzufolge nicht mehr in den Dingen, sondern zwischen Subjekt und Objekt³. Als Koordinator und Bezugsstifter der Realität fungiert das Bewußtsein, das den Bezügen über die Substanzen ein Übergewicht verleiht.

Diese Grundtendenz im Denken und Leben um die Jahrhundertwende zeigt sich im Kunstschaffen auf zweierlei Weise: zum einen auf der Ebene der Werkeinheit von Teil und Ganzem und zum anderen auf

³Vgl. R.W. Weber, a.a.O., S. 7-29.

der Ebene von semiotischem Verhältnis zwischen signifiant und signifié. Das Kunstwerk neigt dazu, das Bezugsmuster nicht aus der Wirklichkeit zu holen, sondern sich selbst als Bezugssystem zu setzen und ein immanentes Bezugsmuster aufzubauen. Semiotisch gesehen liegt die Ambition und Aufgabe der Kunst darin, durch die Stiftung neuer Bezüge einen neuen Sinn zu schaffen, und zwar aus sich heraus, d.h. durch die Ausnutzung der den Zeichen innewohnenden Fähigkeiten. Dieser Vorgang, der die Überschreitung bisheriger Grenzen der Ausdrucksbereiche der Zeichen zum Ziel hat⁴, besteht 1. im Aufbrechen der festen Bindung des Zeichenträgers an seine lexikalische Bedeutung, 2. in der wachsenden Entfernung und Selbständigkeit von signifiant und signifié, 3. in der hieraus resultierenden Labilität der Zuordnung der semantischen Ebene. Die Kunstform löst sich vom üblichen, gewohnten Inhalt und macht sich selbst expressiv, signifikant, und die so verstandene Kunst bildet nicht mehr die vorgegebene Wirklichkeit ab, sie ist nicht die Dublette der darin vorgegebenen Einheit. Die Kunst erzielt nicht mehr die organische Werkeinheit traditionell-historischer Ausprägung. Die die Natur abbildende Werkeinheit - der Schein der Natur⁵ - wird, wenn auch nicht immer planmäßig zerstört, aber vom Künstler immer bewußt in Frage gestellt, indem er das Gemachtsein seines Kunstwerkes unverkennbar zeigt⁶. Aber dieser gemeinsame Zug der Moderne bedeutet nicht, daß das moderne Kunstwerk die Werkkategorie gänzlich liquidiert. Es handelt sich hier um die Negierung eines bestimmten herkömmlichen Typus von Einheit, nämlich der für das traditionell-organische Kunstwerk charakteristischen Beziehung zwischen Teil und Ganzem. Während im traditionell-organischen

⁴Ein prägnantes Beispiel dafür ist "zaumnyj jazyk". Losgelöst von üblichen Verweisfunktionen gewinnt der Zeichenträger mehr an Eigenständigkeit, und so wird die "Auferstehung des Wortes" (Šklovskij, "Voskrešenie slova" 1914), d.h. die Rückkehr zum "Slovo kak takovoe" (Kručenyč, 1913) ermöglicht.

⁵Vgl. R. Bubner, Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: Neue Hefte für Philosophie 5 (1973), S. 49ff.

⁶Dazu Kant: "Schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist". Vgl. I. Kant, Kritik der Urteilskraft. In: I. Kant, Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. W. Weinschedel. Darmstadt 1968. Bd. 8, S. 445; S. 405.

Kunstwerk die Einzelmomente nur in bezug auf das Werkganze Bedeutung erhalten und stets auf das Werkganze verweisen, wird ihre Selbständigkeit im modernen Werk graduell erheblich erhöht. Die gestalterische Kraft des Kunstwerkes, sich die Zeichen neu zusammzusetzen bzw. zu schaffen und den Vorgang der Zeichenstiftung selbst signifikant zu machen, gewinnt hier die Überhand. Parallel dazu verringert sich der Rückkopplungsgrad des Kunstwerkes in bezug auf einen Sinn innerhalb der vorgegebenen Wirklichkeit.

Ein Kunstwerk dieses Typus erhält von P. Bürger den Namen "das nicht-organische, allegorische Werk" im Gegensatz zum "organischen, symbolischen Werk"⁷. "Nicht-organisch" ist hier gemeint als negative Bestimmung gegenüber "organisch" in der binären Gegenüberstellung. Mit der Bezeichnung "allegorisch" lehnt sich Bürger an W. Benjamin an, der an der Literatur des Barock den Allegorie-Begriff entwickelt, dessen Inhalt mit der Bestimmung des Montage-Verfahrens wesentlich übereinstimmt. Im folgenden soll der Allegorie-Begriff Benjamins⁸ kurz zusammengefaßt werden, um zu zeigen, wie das Montage-Verfahren, das eigentlich als ein Prinzip der avantgardistischen Kunst hervorgehoben wird, durch Benjamins Allegorie-Verständnis eine Erweiterung seines historischen Horizonts erlebt. Diese Erweiterung wird erkenntlicher in den umfangreichen Schriften S. Ęjzenštejns, die in dieser Arbeit später eingehend behandelt werden sollen.

1. Produktionsästhetische Aspekte des Benjaminschen Allegorie-Begriffs

a) Materialbehandlung: Herausbrechen von Elementen aus einem Kontext. Der Allegoriker reißt ein Element aus seinem Funktionszusammenhang der Lebenstotalität heraus. Er isoliert es, beraubt es seiner Funktion. Die Allegorie ist daher wesentlich Bruchstück und steht damit im Gegensatz zum organischen Symbol⁹.

⁷P. Bürger, Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.³1981, S. 76-116.

⁸W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt a.M. 1963, S. 174 ff.

⁹Vgl. a.a.O., S. 195.

b) Werkkonstitution: Zusammenfügung der Elemente mit der Intention der Sinnsetzung. Der Allegoriker fügt die so isolierten Realitätsfragmente zusammen und stiftet dadurch Sinn. Er sieht im fragmentierten Material nur das leere Zeichen, dem eine Bedeutung zu verleihen er alleine befähigt ist. Das aus Fragmenten montierte Werk durchbricht den Schein von organischer Totalität.

2. Wirkungsästhetische Aspekte

a) Die Tätigkeit des Allegorikers als Ausdruck der

Melancholie: "Wird der Gegenstand unterm Blick der Melancholie allegorisch, läßt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesichert zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: eine Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht"¹⁰. Melancholisch ist der Allegoriker, weil er sich dessen bewußt ist, daß seine Fixierung an je Einzelnes unbefriedigend bleiben muß und ihm die Wirklichkeit als eine zu gestaltende Synthese entgeht.

b) Pessimistische Geschichtserfassung durch den

Rezipienten: Die Allegorie, die ihrem Wesen nach Bruchstück ist, stellt Geschichte als Verfall dar: In der Allegorie liegt "die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen".¹¹

1. Die oben von Benjamin als produktionsästhetische Aspekte genannten Merkmale der Allegorie decken sich mit der allgemeinen Bestimmung des Montage-Verfahrens, das aus (a) der Fragmentierung der Wirklichkeit bzw. der Dekontextierung der Elemente und (b) der Phase der Werkkonstitution besteht, die viel stärker auf der Paradigmatisierung als auf der Syntagmatisierung beruht:

(a) Dekontextierung

Die Montage zerschneidet kausal-logische, räumlich-zeitliche Zusammenhänge, löst Elemente aus ihrem vorgegebenen Kontext und den darin enthaltenen Vorstellungen heraus. Fragmentierung,

¹⁰A.a.O., S. 204-205.

¹¹A.a.O., S. 182-183.

Dekontextierung, Sinnentleerung - dieser Prozeß kann analog zur phänomenologischen "epoché" betrachtet werden¹², die Husserl als Einklammerung von extraphänomenalen Fragestellungen und Determinanten, als Ausschaltung aller philosophisch-kategorialen, historisch-bewußtseinsmäßigen und individuell-existentialen Faktoren bezeichnet. Durch diesen Vorgang strebt der Künstler eine Voraussetzungslosigkeit gegenüber dem Ding als solchem an.

(b) Paradigmatik

Die Aneinanderreihung der einzelnen Elemente, die von einem übergeordneten Ganzen gelöst, offenbar in keinem narrativen Zusammenhang zueinander stehen, ist im Grunde ein paradigmatisches Verfahren. Diese Eigenschaft des Montage-Verfahrens, die die linear-syntagmatische Werkeinheit sprengt, schließt jedoch eine Synthese nicht total aus, obwohl die Negation der Synthese zum überwiegenden Gestaltungsprinzip geworden ist¹³. Da sich die Paradigmatik durch die Verknüpfung von Verschiedenartigem über mindestens ein gemeinsames Merkmal ergibt, liegt hier doch eine Hoffnung vor, das Ungleiche über ein gemeinsames Gleiches zu synthetisieren. So gesehen ist die Paradigmatik ein Ausdruck des bezugsstiftenden Bewußtseins, das alle Einzelheiten in ihren immer neu zu bildenden Bezügen zueinander zugleich zu erfassen sucht, was R.W. Weber die Grundemotion des modernen Künstlers nennt¹⁴.

¹²Zur Beziehung zwischen dem formalistischen und dem phänomenologischen Reduktionismus vgl. A.A. Hansen-Löve, Der Russische Formalismus. Wien 1978, S. 108-188.

¹³Th. Adornos Ansicht nach besteht das Revolutionäre des neuen Verfahrens in der modernen Kunst darin, daß es die Synthesis negiert und den Schein von Versöhnung nicht mehr erzeugt: "Der Schein der Kunst, durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert". Th.W. Adorno, Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und R. Tiedemann (Gesammelte Schriften, 7). Frankfurt a.M. 1970, S. 232. P. Bürger läßt "die Negation der Synthesis als Gestaltungsprinzip" als Bestimmung der Montage gelten. Vgl. P. Bürger, a.a.O., S. 106.

¹⁴Vgl. R.W. Weber, a.a.O., S. 40.

Dieses Bestreben macht durch die Evozierung der Variations- und Modulationsmöglichkeit die paradigmatische Reihe prinzipiell unabschließbar - im Gegensatz zum syntagmatischen, durch ein abschließendes Ende zu charakterisierenden Werkaufbau. Die Frage, ob diesem künstlerischen Bestreben die Kantsche These zugrundeliegt, welche konstatiert, das Ding an sich sei nicht erkennbar und wir besäßen lediglich Vorstellungen vom Ding, und somit könne das Ding keinesfalls mit den Vorstellungen identisch sein, oder auch die aus genannter These folgende Interpretation der Realität als infiniter Variabilität, daß es die gegenständliche Realität nur als ein endlos produzierbares Kontinuum von kaleidoskopisch wechselnden Bildern gibt¹⁵, die jedoch die einzige Möglichkeit bieten, einen Kontakt zur Realität herzustellen, - die Auseinandersetzung mit dieser Frage geht über den Themenkreis der vorliegenden Arbeit hinaus. Im Zusammenhang mit der Frage der Sinnsetzung ist die Offenheit des Künstlers für das Unvorhersehbare und Unerprobte wichtig, die durch das paradigmatische Verfahren zum Ausdruck kommt, wie man es in der Hoffnung der Surrealisten auf die Sinnsetzung durch den Zufall erkennt. In der zufälligen Konstellation der voneinander unabhängigen Dinge hofft man, einen objektiv gegebenen Sinn, d.h. die Übereinstimmung von semantischen Elementen, enthalten zu sehen, ebenso wie im Falle des "objektiven Zufalls"¹⁶. Dem paradigmatischen Aufbau ist es erlaubt, auf diese Weise eine Kohärenz zu erhalten.

2. Wirkungsästhetische Aspekte

Die Melancholie und das Bewußtsein der verlorenen Einheit erinnern an den Schillerschen Begriff der sentimentalischen Dichtung¹⁷ : Die Dichter sind überall (...) die Bewahrer der Natur. (...) Sie werden entweder Natur sein, oder sie werden Natur

¹⁵Vgl. dazu W. Iser, Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T.S. Eliots "Waste Land". In: Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. (Poetik und Hermeneutik, 2). München 1966, S. 361-393.

¹⁶Vgl. P. Bürger, a.a.O., S. 88-89.

¹⁷Vgl. F. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. In: Schriften zur Philosophie und Kunst. München 1964.

suchen (...). Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter"¹⁸. "Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst erzeugt, immer als eine ungeteilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbständiges und vollendetes Ganzes zu sein und die Menschheit, in ihrem vollen Gehalt nach, in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wiederherzustellen (...)"¹⁹.

Zwar war sowohl für den melancholischen Allegoriker als auch für den sentimentalischen Dichter die Kunst ihrem Wesen nach die Kunst des Unendlichen, weil die Allegorie wesenhaft Bruchstück ist und weil das Ideal, durch das der Mensch zur Einheit zurückkehrt, ein Unendliches ist: "Die Natur macht ihn (den Menschen) mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück"²⁰. Aber während dem Benjaminschen Allegoriker, seinen Gedanken und Denkformen, seiner barocken Welterfahrung und Kunstübung jegliche Synthese fehlt, und während Trauer und Verlust der definitive Ton bei der Geschichtserfassung durch den Rezipienten sind, spricht Schiller dem sentimentalischen Versuch, die verlorene Einheit zu regenerieren, den eigenen Wert und Fortschritt in der Geschichte zu, und zwar je nach dessen Annäherung an eine unendliche Größe²¹.

"Sie (die sich in der harmonischen Einheit mit der Natur befindenden Gegenstände) sind, was wir waren, sie sind, was wir werden sollen"²². Schillers positive Einschätzung der sentimentalischen Dichtung innerhalb dieser triadischen Vorstellung, die sowohl seine Geschichtsauffassung als auch seine Kunsttheorie

¹⁸A.a.O., S. 165.

¹⁹A.a.O., S. 197.

²⁰A.a.O., S. 170. Der hier verwendete Begriff der Kunst bedeutet die Aufhebung der Natur durch die Reflexion, den frei wirkenden Verstand, und unter dem "Ideal" meint Schiller dasjenige, in welchem die vollendete Kunst zur Natur zurückkehrt. Vgl. a.a.O., S. 198, Anm.

²¹A.a.O., S. 151.

²²A.a.O., S. 171.

umfaßt, hat v.a. darin einen Grund, daß er die Kunst für das einzige Medium hält, in dem und durch das die Wunschidee humanen Seins, das Ideal wahrer Natur, symbolisch vergegenständlicht werden kann. Die Kunst wird von Schiller als einziger Freiraum aufgefaßt, der, von aller realen Praxis unberührt und von Handlungsinteressen überhaupt und von allen Herrschaftsinteressen öffentlicher Institutionen entlastet²³, die Aufhebung der universal-historischen Entfremdung des Seins ermöglicht und dadurch Symbol des mit sich selbst versöhnten Subjekts wird. Nur darin liegt der Zweck des selbstlosen, ästhetischen Spiels, der autonomen Kunst als Vorläufer der Wirklichkeit und als symbolisches Medium. Nach Schiller können nur in der Kunst, d.h. in ihrer Scheinwelt die Gegensätze von der Welt der Ideen und der Natur, dem Unendlichen und dem Endlichen, harmonisch ineinander aufgehen.

Gerade diese Ansicht, nach der die Kunst das symbolische Medium für die Aufhebung der Gegensätze ist, unterscheidet die sentimentalische Dichtung von der montagegerechten Kulturkonzeption S. Ėjzenštejns, und zwar trotz der den beiden gemeinsamen triadischen Vorstellung, die das Getrenntsein nicht als ein transzendentes a priori, sondern als einen historisch entstandenen, demnach veränderbaren Zustand betrachtet. So basiert die Kulturkonzeption Ėjzenštejns auf der triadischen Struktur, die aus folgenden Stadien besteht: 1. dem archaischen Stadium undifferenzierter, totaler Wahrnehmung, 2. dem Stadium der Trennung, 3. dem Stadium der bewußten Montage und der Synthese.

Aber für Ėjzenštejn wie für die gesamte russische Avantgarde handelte es sich vor dem Hintergrund der sozial-politischen und kulturellen Revolution Rußlands um eine historische Neumontage des gesamten Lebens und des Menschen, eine Neumontage, die über die rein ästhetische Wirkung weit hinausgehen sollte. Für Ėjzenštejn war die Montage nicht ein symbolisches Medium, sondern ein

²³Zum soziologischen Aspekt der Kunsttheorie Schillers vgl. Rolf Grimminger, Die ästhetische Versöhnung. Ideologische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers. In: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel. München 1974, S. 579-597.

Akt der synthetischen Realitäts- und Lebensformung.

Auch von dem Allegoriebegriff Benjamins unterscheidet sich der Montagebegriff Ęjzenštejns durch den wirkungsästhetischen Aspekt, - trotz der weitgehenden Übereinstimmung im produktions-ästhetischen Aspekt. Während der Benjaminsche Allegoriebegriff die pessimistische Geschichtsauffassung hervorhebt, bedeutet die Montage für Ęjzenštejn ein typisches Verfahren in der Kunst, Denken und Leben sowohl für die Endphase als auch für die Anfangsphase einer Kulturepoche. Der Rezipient sieht in der Montage nicht die "toten Gesichter der Geschichte", sondern Deformierung und Umformung, Wandel und Konstituierung; kurz gesagt, einen Sprung in eine neue Qualität. Nicht in der pessimistischen Geschichtserfassung besteht der Rezeptionsprozeß, sondern in der Ekstase, in die der Rezipient versetzt wird. Die dynamische, aktive Emotion ist auch dem montagegerecht Kunstschaffenden eigen. Nicht die Melancholie, sondern das Pathos ist seine Grundemotion, deren Formel "außer sich geraten", "den Sprung aus sich heraus", "der qualitative Sprung zum inneren Sinn" lautet.

II. Montage in der kubistischen Malerei

Im Gegensatz zu anderen Kunstbereichen erreicht die Montage zu allererst in der Malerei den Status eines künstlerischen Prinzips. Unabhängig von der Frage, ob bestimmte philosophische Überlegungen dabei direkt genealogisch eingewirkt haben, kann man hier eine Position finden, die mit derjenigen Woge des zeitgenössischen Denkens vergleichbar ist, zu der Ęjzenštejn, J. Jeans, B. Russel, A. Eddington, A.W. Whitehead gehörten: "Es gibt eine falsche Vorstellung, die zieht sich nun schon seit Jahrhunderten durch die philosophische Literatur, nämlich die Idee von einer unabhängigen Existenz. Jedes Dasein, jedes Wesen kann nur in seiner Verknüpftheit mit dem übrigen Universum verstanden werden."²⁴ Es handelt sich hier wiederum um die oben gestellte Frage der Bezüge und um den Zweifel an den Möglichkeiten einer

²⁴Vgl. A.W. Whitehead, *Science and the Modern World* (1925).
Zitiert nach R. Hughes, a.a.O., S. 32. Hee-Sok Kim - 9783954791903
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:45:00AM
via free access

wirklichkeitsadäquaten Wahrnehmung überhaupt, worin die Denkansätze Kants und Fichtes spürbar sind.

Die Kubisten fanden die Beschreibung einer festgelegten Form als einen Illusionismus der Zentralperspektive, der sich fast die gesamte Malerei seit der Renaissance unterworfen hatte. Die Konsequenz, die die Kubisten daraus zogen, lautet, die Sehgewohnheiten radikal zu ändern, von dem standpunktbedingten Augenschein abzurücken und die Welt als eine Fläche voller sich verschiebender Beziehungen darzustellen, die den Betrachter miteinbeziehen. M.a.W.: Die Richtigkeit einer einzigen bevorzugten Ansicht auszuschließen und den Gegenstand aus Aspekten zu konstituieren. Schaffen heißt hier "Komponieren" neuer Bilder aus den zerlegten Stücken. Dieser neuen Haltung liegen der Glaube und die Hoffnung zugrunde, daß man hinter das Wesentliche in der Natur viel schneller kommt, wenn man die einzelnen Stücke der Natur voneinander trennt und sie nachher wieder in anderer Art zusammenbringt.

Die synchrone Multiperspektive, verbunden mit dem Paradigmatisierungsverfahren, wird in der analytischen Phase des Kubismus aktiv, und zwar als analytische Dingzerlegung. Dinge werden aus verschiedenen Perspektiven in molekulare Teilchen, d.h. in die ihnen zugrundeliegenden Urformen wie Senk- und Waagerechte, Gerade, Kreis usw. zerlegt und noch vor der syntagmatischen Transformation entblößt dargestellt. In dieser analytischen Struktur existieren fast ausschließlich die Multibeziehungen zwischen dem Maler und den Dingen, fast gar keine Beziehung zwischen den Dingen selbst.

Nach R. Jakobson läßt sich die kubistische Montage mit Hilfe folgender drei Faktoren formulieren:

1. Der Gegenstand wird gleichzeitig von verschiedenen Gesichtspunkten her dargestellt.
2. Anstelle des ganzen Gegenstandes werden bloß einzelne seiner Teil verwendet.
3. Diese Teile werden nach dem Gesetz des Kontrastes gruppiert.²⁶

²⁶R. Jakobson, Kubizm. In: Iskusstvo, 6 (1919), S. 2f. Zur kubistischen Multiperspektive als aperspektivischer Verfremdung vgl. A. Hansen-Löve, a.a.O., S. 82-88.

Die auf diesen drei Faktoren beruhende analytische Montage radikalisierte sich sehr schnell zur Abstraktion und Entgegenständlichung: Die faßbare Wirklichkeit war verschwunden, und die Analytik als Weg zu einer wirklichkeitsgerechten Bildgestalt benötigte nun Anklang an wirkliche Gegenstände, um eine Beziehung bzw. eine Spannung zwischen der Wirklichkeit außerhalb des Bildes und der optischen Sprache innerhalb des Bildrahmens überhaupt herzustellen.

Die Lösung dieses Problems wurde gesucht zum ersten durch den Ausdruck der Beziehungen zwischen den Gegenständen selbst (in der synthetischen Phase des Kubismus) und zum zweiten durch die Einbeziehung der erkennbaren Realitätssignale ins Kunstwerk, welche die Funktion der Rückkopplung an die wirkliche Welt übernahmen.

Besonders bedeutsam ist die zweite Lösung in folgender Hinsicht:

1. Die in das Bild einbezogenen Fragmente sind trotz ihrer die Realität signalisierenden Funktion nicht mehr Zeichen der Realität. Sie stehen nicht mehr als Zeichen für die Realität, sondern sie sind selbst Realität. In dieser Hinsicht stehen sie dem Ornament in seinem ursprünglichen Status nahe, das noch vor der Trennung von Bezeichnendem und Bezeichnetem als "Ding als solches" aufgefaßt wurde.

2. Die Einbeziehung der Materialien, die nicht durch den Künstler selbst bearbeitet worden sind, zerstört das seit der Renaissance geltende Darstellungssystem, nämlich das Prinzip der totalen Durchgestaltung des Bildraums als eines Kontinuums²⁶. Es erhebt sich die Frage, ob dies einen bewußten Verzicht auf die formale Geschlossenheit und die organische Werkeinheit bedeutet. Parallel dazu wird aber eine Möglichkeit geschaffen, nicht nur den Umfang dessen zu erweitern, was sich im Bild integrieren läßt, sondern auch der Kunst selbst eine neue Definition zu verleihen.

3. Die vorwiegend vom Zitat einer Wirklichkeit ausgehende Gestaltung reduziert die künstlerische Tätigkeit auf Auswahl und Neugruppierung vorliegender Dinge. Obwohl der Akt der Auswahl und Neugruppierung eine vollkommen bewußte Tätigkeit ist, wird er immer von den primären Strukturen der "dinglich-definitiven Ge-

²⁶Vgl. dazu P. Bürger. a.a.O., S. 104 ff.

genbenheit"²⁷ determiniert. Hierin reflektiert sich die "Dialektik der subjektiven Freiheit im Stande objektiver Unfreiheit"²⁸.

III. Montage im Film

Im Gegensatz zur Malerei, wo die Montage als eine spezifische, künstlerische Technik vollkommen bewußt eingesetzt wird, ist die Montage im Film zunächst das grundlegende technische, vom Medium bedingte Verfahren, da der Film auf der Aneinanderreihung einzelner Film-Bilder beruht, welche aufgrund der Schnelligkeit, mit der sie auf der Leinwand vorbeiflimmern, beim Betrachter die Illusion einer fortlaufenden Bewegung hervorrufen. Der Film entsteht also dank der beiden Möglichkeiten: der technischen Möglichkeit der Kamera, die aufhält und unterbricht, was in der Wirklichkeit ununterbrochen ist, und der psycho-physiologischen Natur der menschlichen Wahrnehmung, die die Bewegung der durch räumliche oder zeitliche Lücken scharf getrennten Filmbilder als ein kontinuierliches Ganzes auffaßt. "Montage" wird gewöhnlich diejenige Kunst genannt, die einzelne Teilstücke so zu vereinigen vermag, daß diese zweite Möglichkeit realisiert wird.

Die Montage beschränkte sich aber nicht nur auf die Herstellung allereinfachster Kontinuität, sondern erarbeitete weiterhin die bewußte Unterbrechung der Kontinuität einer Szene. Durch neue Montageverfahren wie Bilderinterpolation des Kurzschnitts gewannen nicht nur die schwebenden Stimmungswerte, nervöse Rhythmen, rasante Tempi an Expressivität, sondern es wurden auch die Grenzen des filmisch Darstellbaren erweitert, indem vollkommen seinsheterogene Elemente in der Montage miteinander konfrontiert wurden.

Daß diese die Entwicklung der eigenen Sprache des Films eröff-

²⁷"veščno-opredelennaja dannost'" (nach B.M. Engel'gardt, vgl. Formal'nyj metod v istorii literatury. Voprosy poëtiki, Vyp. XI. Leningrad 1927, S. 29.

²⁸Th.W. Adorno, Rückblickend auf den Surrealismus. In: Noten zur Literatur I. Frankfurt a.M. 1958, S. 160.

nende subtile Montage-Technik nicht zuletzt mit den Regisseuren und Filmtheoretikern der russischen Avantgarde begann, steht in engem Zusammenhang mit der historischen Situation, in der sich Rußland befand²⁹. Es war die russische Revolution, die alles Vertraute in ein neues, fremdes Licht stellte und der russischen Avantgarde ihr großes Symbol der deformierenden, neu- und umwertenden Weltsicht lieferte. Hier waren auf der ganzen sozialen Ebene Deformation und Umformung am Werk, eine historische Neumontage, die die Fragmente einer abgeschafften Realität zu einem neuen Modell konstituieren sollte. Für diese Montagekonzeption als Prinzip des Lebensaufbaus charakteristisch waren zum einen der Material-Enthusiasmus, der sich von keinem Mystizismus mehr sondern von einer Koordination des Materials begeistern ließ, und zum anderen der Glaube an eine methodische Analogie zwischen der fabrik-technischen und der künstlerischen Montage. Diese Momente hatten Bedeutung nicht nur für den frühen Proletkul't und den Konstruktivismus, sondern auch für den frühen Formalismus. Wie die Fabrikproduktion wurde auch die künstlerische Produktion als objektivierbarer Einsatz von technischen Verfahren verstanden, und die intellektuelle Erkenntnisfunktion der Kunst wurde abgelehnt. Das Kunstwerk war in seiner Konzeption kein Stellvertreter, kein Schatten eines anderen, gedachten oder imaginierten Gegenstandes. Das ästhetische Objekt wurde auf ein Artefakt reduziert, welches nach dem Vorbild der Maschine funktioniert. Der Künstler wurde als Ingenieur und Monteur gefordert, der durch die Selektion und Kombination von Ding-Elementen das Kunstwerk herstellt. Durch diesen Standpunkt der russischen Avantgardisten (v.a. der frühen Formalisten)³⁰ erklärt sich die Tatsache, daß der Hauptteil ihrer theoretischen Beschäftigung

²⁹Vgl. dazu W. Benjamin, Zur Lage der russischen Filmkunst (1927). In: Angelus Novus. Frankfurt a.M. 1966, S. 195-197. Vgl. auch A. Hauser, Im Zeichen des Films (1951). In: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1967. Enthalten in "Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik". Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a.M. 1972, S. 137 ff.

³⁰Zur Auseinandersetzung der Formalisten mit der Produktionskunst vgl. A.A. Hansen-Löve, a.a.O., S. 478-494. Auch zur Entwicklung der formalistischen Filmtheorie vgl. a.a.O., S. 338-358.

zwei Bereichen gewidmet wurde: der sujetlosen Prosa und dem Film, die aus Montageverfahren entstehen.

IV. Die Montage-Konzeption S. Ėjzenštejns

1. Das ästhetische Prinzip "Leben"

Die ganze ästhetische Konzeption Ėjzenštejns geht aus dem Bestreben hervor, den allerursprünglichsten Anfang jeder Erscheinung zu erfassen. Seine diachronische Kunstbetrachtung, seine Interessen an der ethnologischen Psychologie und der Wechselbeziehung zwischen der Struktur des Kunstwerkes und der psychologischen Struktur des Menschen können verstanden werden als Versuch, die Tiefenstruktur des semiotischen Systems der Kunst zu erfassen³¹.

Sich auf die Ethnologie stützend, gelangt Ėjzenštejn zu der Überzeugung, daß die Kunst, von der menschlichen Natur vorbestimmt, die strukturellen Gesetzmäßigkeiten der organischen Natur unmittelbar widerspiegelt. Der Aufbau des Kunstwerkes ist nach Ėjzenštejn die Widerspiegelung des menschlichen Bewußtseins und des Menschen im ganzen³²: Das Prinzip Mensch soll nicht nur ihr Thema, Sujet und Abbild, sondern als Prinzip des künstlerischen Aufbaus realisiert werden, und die Gesetzmäßigkeit, die seinem Verhalten und Bewußtsein zugrundeliegt, soll gleichzeitig der eigentliche Ursprung der Ästhetik sein³³. Von diesem Standpunkt ausgehend betrachtet Ėjzenštejn die Montage nicht als ein spezielles Gebiet unter den Mitteln zum Kunstschaffen, sondern als eine Methode, aus der ganzen Vielfalt von Teilstücken - nach dem lebendigen Vorbild - ein synthetisches Werk zusammenzustellen und

³¹Diese Tendenz entspricht überhaupt den Arbeiten G.G. Špeta ("Vnutrennaja forma slova. Ėtjudy i variacii na temy Gumbol'dta". Moskva, 1927) und A.A. Potebnjas ("Iz zapisok po teorii slovesnosti". Char'kov 1905, "Iz lekcii po teorii slovesnosti. Basnja. Poslovica. Pogovorka". Char'kov 1914).

³²Vgl. S. Ėjzenštejn, *Montaž* (1937). In: *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. Bd. II. M. 1964, S. 387.

³³Vgl. a.a.O., S. 476.

eine lebhaftere Einheit zu realisieren: In der Form der Montage pulsiert das Leben des Menschen, an den kompositorischen, strukturellen Gesetzmäßigkeiten der Montage werden der Pulsschlag des Lebens und die Lebensenergie des Kunstwerkes gemessen³⁴.

Die ethnologisch-psychologische Betrachtung Ėjzenštejns, aus der er die analoge Evolution der Kunst erklärt, basiert auf der Dialektik, die die für ihn charakteristische Denkform darstellt:

(1) Die archaische Stufe der Kultur

Sie ist durch das undifferenzierte Bewußtsein gekennzeichnet. Diesem Stadium entsprechen das sinnliche Denken, der Agnostizismus, der Verzicht auf differenzierte Erkenntnis. Vom semiotischen Standpunkt aus gesehen, bedeutet das die funktionale Einheit von Zeichen und Denotat bzw. Handlung, die für die magische Sprache des rituellen Synkretismus charakteristisch ist. In diesem vorlogischen Stadium des Denkens, in welchem die Einheit von dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten noch nicht zerlegt ist, sind Wort, Ding und Handlung von der einheitlichen Semantik der eigentümlichen Morphologie bestimmt. Im Evolutionsprozeß der Perspektivik entspricht diese Stufe dem nicht differenzierten "omnimozg" der Organismen, die noch keine Augen und keinen Gesichtssinn haben³⁵.

(2) Die Stufe mit wachsender Tendenz zur Trennung in Einzel-Elemente

Das Ausdrucksmittel dieser Stufe ist die Montage, die nicht zueinandergehörige Teilstücke gegenüberstellt und zwar mit Hilfe der Perspektive, die sich mittlerweile aus dem unbeweglichen monokularen Sehen zum Facettenauge entwickelt hat, aber immer noch unbeweglich ist.

(3) Die Stufe der Sehnsucht nach der Synthese

Das Stadium des Denkens, das die beiden Stufen (1) und (2) absolviert hat, wird von der Sehnsucht getragen, das durch die Analyse zerplückte Universum wieder zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzusetzen. Dieses Stadium ist für Ėjzenštejn am reizvollsten

³⁴Vgl. a.a.O., S. 480.

³⁵Vgl. S. Ėjzenštejn, *Izbrannye proizvedenija*, Bd. IV, S. 78.
Hee-Sok Kim - 6783954791903
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:45:00AM
via free access

und faszinierendsten; es stellt für ihn die Notwendigkeit dar, das sinnliche, regressive Prinzip und das logische, progressive Prinzip im Kunstwerk zu vereinigen. Die Methode der Kunst soll nach ihm die formalen Komponenten des sinnlichen Denkens der vorlogischen Bewußtseinsschicht ausnutzen und sie mit logischen Ideen der Gegenwart vereinigen. Zu den archaischen formalen Methoden, "Splitter aus dem frühen Stadium des Bewußtseins, das das Grundprinzip noch nicht abgesondert hat, montagehaft in ein Ganzes zu konstruieren"³⁶, gehören: die dynamische, bewegliche Perspektivik, der der inneren Rede entsprechende Bilderaufbau, die Wiederholung³⁷, die nicht sujetorientierte Konstruktion, die Synästhesie, alle Verfahren, die über die polyphone Montage realisiert werden und das sinnliche Denken bis zur Ekstase in voller Kraft funktionieren lassen.

2. Die Konflikttheorie

Die philosophische Substanz der Montagekonzeption Ėjzenštejns liegt in der Idee der Dialektik und des Konflikts. Für ihn ist nicht nur das Leben, sondern auch die Kunst ein Konflikt. Die Kunst ist 1. ein Konflikt hinsichtlich ihrer sozialen Mission, die Widersprüche des Seins zu offenbaren, aus dem dynamischen Widerstreit entgegengesetzter Leidenschaften exakte, intellektuelle Begriffe zu formen und im Geiste des Rezipienten unparteiische Ansichten zu bilden; 2. ist die Kunst ihrem Wesen nach ein

³⁶Vgl. S. Ėjzenštejn, Grundproblem II, 1923. Zitiert nach V.V. Ivanov, Očerki po istorii semiotiki v SSSR. Moskva 1976, S.69.

³⁷Ėjzenštejn erklärt die Verwandtschaft und die Differenz zwischen einer Naturerscheinung (Stufe 1) und einem bewußt eingesetzten Verfahren (Stufe 2) an Hand der Beispiele "Widerhall" und "Wiederholung". Im "Widerhall" ("perezvon") sieht er eine real wahrnehmbare Naturerscheinung und in der "Wiederholung" ("povtor") das Verfahren, das Ausgangsphänomen bewußt einzusetzen. Entsprechend seiner Auffassung der chinesischen Kunst als einer archaischen wendet er auf die Komposition der chinesischen Malerei den Begriff "perezvon motivov" und auf die europäische Malerei den Begriff "povtornost' motivov" an. Vgl. S. Ėjzenštejn, Neravnodušnaja priroda. In: Izbrannye proizvedenija. III, S. 247 f.

Konflikt zwischen natürlicher Existenz und organischer Trägheit einerseits und kreativem Bestreben und bewußter Initiative andererseits; 3. ist sie ein Konflikt hinsichtlich der Methode, aus dem Konflikt zwischen gewohnten Begriffen und besonderen Vorstellungen neue Begriffe und Perspektiven herauszubilden und dadurch die traditionelle, träge Wahrnehmung zu erneuern und zu aktivieren. So versteht sich auch die Montage als ein Konflikt, und die Verkettung von Teilstücken (d.h. die Montage im Sinne von Kulešov und Pudovkin³⁸) ist nur ein möglicher Spezialfall. Die Idee des Konflikts, die eine fundamentale Regel für die Existenz jedes Kunstwerkes und für jegliche künstlerische Form bedeutet³⁹, stellt in Ėjzenštejns kinematographischem System die genetische Basis für die pathetische Konstruktion dar und dient der Montagetheorie als ein auf der dialektischen Weltanschauung beruhender Ausgangspunkt. Dies hebt Ėjzenštejns Montagetheorie von den Theorien der Formalisten deutlich ab.

Als Weltmodell, das auf der Keimform der Dialektik aufgebaut ist, fungiert bei Ėjzenštejn das fernöstliche Weltbild. In diesem Weltbild bewegt sich die Welt aufgrund der Wechselbeziehung zwischen zwei entgegengesetzten Prinzipien Yin und Yang, wobei genannte Wechselbeziehung das ganze All durchdringt. Ėjzenštejns Auffassung, die Quelle der Dynamik sei nicht bloßes Alternieren, sondern das Ineinanderübergehen der zwei gegensätzlichen Erscheinungswelten und der ihnen zugehörigen Komplexe, beweist die Nähe seiner Theorie zur Yin-Yang-Ästhetik.

Der Yin-Yang-Ästhetik entnimmt Ėjzenštejn auch die Methode der binär-oppositionellen Strukturanalyse des Kunstwerkes⁴⁰, eine Methode, die eine Gemeinsamkeit mit der Karneval-Theorie Bachtins

³⁸Zur Auseinandersetzung Ėjzenštejns mit der Montagekonzeption Pudovkins vgl. S. Ėjzenštejn, Kinorežisser i kinomaterial (1926). In: Izbrannye proizvedenija. II, S. 290 f.

³⁹Zu Ėjzenštejns Betrachtung der Biomechanik und des Marionettentheaters in Hinsicht auf die Idee von Konflikt und Totalität vgl. S. Ėjzenštejn, Grundproblem XII 1947. Vgl. dazu auch V.V. Ivanov, a.a.O., S. 63 f.

⁴⁰Vgl. dazu seine in "Neravnodušnaja priroda" enthaltene Betrachtung der japanischen Bilder in Hinsicht auf die kompositorische Struktur vom Typus Gerade-Ungerade.

andeutet. Aber ein wesentlicher Unterschied liegt darin, daß es sich bei Ęjzenštejn nicht um die karnevalistische Nivellierung der Opposition durch einen Stellen- und Funktionswechsel handelt, sondern um die Einheit, zu welcher das jeweilige Oppositionspaar wächst. Nicht in der Inversion und dem Lachen, sondern in der Vereinigung von zwei Polen in einem Ganzen liegt der Sinn des Konflikts: "Jedoch entstehen wirklich ausdrucksvolle Bewegungen (...) dann, wenn zwei Motive nicht voneinander unabhängig sind, sondern sich als zweifache Reaktion auf ein und dasselbe Motiv zeigen"⁴¹.

Ęjzenštejn sucht aber nicht nur im Yin-Yang-Weltmodell die Bestätigung seiner These, sondern auch in der europäischen Antike⁴². Er sieht die gegensätzlichen Seiten der europäischen Kunst in Apollon und Dionysos personifiziert: in Apollon die Logik und Exaktheit, in Dionysos die Alogizität und Undifferenziertheit, wobei beide Prinzipien in Orpheus eine Synthese erfahren.

Das Grundproblem der Ęjzenštejnschen Ästhetik liegt darin, daß in der Kunst die progressive Erhebung des ideellen, logischen Bewußtseins und das Eindringen in die archaische Schicht des sinnlichen Denkens gleichzeitig erfolgen müssen. Die Struktur des Kunstwerks ist nach Ęjzenštejn vom ursprünglichen Konflikt zwischen den beiden Schichten bestimmt; einem Konflikt, der die zentrale Wunde im menschlichen Bewußtsein darstellt. Die Kunst wird geboren aus dieser Wunde des Konflikts: als "Denken in Bildern". Und gerade darin liegt der kognitive Wert der Montage.

In dieser Konzeption geht die Montage über ein künstlerisches Verfahren⁴³ weit hinaus und versteht sich als ein spezifisches System, das die Konflikte in allen Dingen und Lebenserscheinungen

⁴¹S. Ęjzenštejn, Grundprobleme XII. 1947.

⁴²Vgl. a.a.O.

⁴³Dazu gehören in der kinematographischen Praxis die kaderimmanenten Konflikte wie diejenigen der graphischen Linien, der Ebenen, der Umfänge, der Masse, der Räume, des Gegenstandes und seiner Räumlichkeit, des Geschehens und seiner Zeitlichkeit und außerdem der Konflikt von Kaderrahmen und Gegenstand, in dem der organisierte Wille des Regisseurs und die Trägheit der Erscheinung zusammenprallen.

offenbart und sie in eine dynamische Qualität zu vereinigen versucht⁴⁴.

3. Das Pathos

Zusammen mit dem Prinzip Leben und der komplexen emotionalen Komposition ist das Pathos das Erkennungszeichen der Kunst Ėjzenštejns. Das Pathos, das im antagonistischen Konflikt seine philosophische Prämisse hat und den Höhepunkt des später zur "intellektuellen Montage" entwickelten Attraktionsgedankens darstellt, ist bei Ėjzenštejn ein Kalkül. Das pathetische Konstruktionsprinzip wird in seinen Filmen auf allen Ebenen bis in die Struktur einzelner Einstellungen exakt kalkuliert angewendet. Denn nach seinem "Pathos"-Begriff, der das Grundgefühl des Übergangs in eine andere Qualität, in eine andere Dimension, das Gefühl des "Aus-sich-heraus"⁴⁵ bedeutet, ist der ganze Film seinem Wesen nach das Realisierungsfeld des Pathos, und zwar nicht nur thematisch, sondern auch in Hinsicht auf die medienimmanente technische Bedingtheit: Die Bewegung im Film ist nicht die der Kinokader selbst, sondern ein Übergang eines Kaderns in ein anderes. Das Pathos ist also eine emotionale, aber genau berechenbare Basis für die Montage-Komposition, oder umgekehrt, die Montage ist die kompositorische Lösung, die Struktur des Pathos mit Hilfe der vielfältigen Entfaltung des Materials zu realisieren.

Hier findet man schon die Grundlage für die spätere Theorie der polyphonen Montage besonders im pathetischen Ineinanderdringen von Musik und Bild. In der Montage, die nicht nur den sujet-

⁴⁴Aus diesem Standpunkt erklärt sich die Neigung Ėjzenštejns zu umbruch- und krisenhaften Geschehen der Geschichte, die vom gewaltigen Zusammenprall antagonistischer Kräfte gekennzeichnet sind (z.B. seine Filme "Stačka" 1924, "Bronenosec Potemkin" 1925, "Oktjabr'" 1927, "Staroe i novoe" 1926-1929, "Aleksandr Nevskij" 1938, "Ivan Groznyj" 1944, 1946).

⁴⁵("...) elementy "Potemkina", kak postroenija patetičeskogo, (vychodili iz sebja)", "vychod iz sebja", "vychod v drugoe izmerenie". Vgl. dazu S. Ėjzenštejn, Neravnodušnaja priroda. A.a.O., S. 251.

mäßigen Ablauf einer Szene gewährleistet, sondern auch deren Musik entstehen läßt, klingt das Bild als eine musikalische Komponente mit emotionaler Ladung. Das "Aus-sich-herausgehen" vom Bild in die Musik, von einer Dimension in eine andere, dieses Gefühl des Pathos ist das werk- und rezeptionsästhetische Vermögen der Montage, was Ęjzenštejn an Hand der chinesischen Landschaftsmalerei erfolgreich erörtert⁴⁶.

Pathetische Kompositionen, die eine innere Verwandtschaft zwischen der chinesischen Malerei und der filmischen Montage andeuten, sind 1. die Raumkomposition, 2. das Ineinanderdringen von Bild und Musik, und 3. die Sujetfügung:

Zu 1.: Pathetisch ist zunächst die Raumkomposition der chinesischen Malerei, die auf der axonometrischen Perspektive basiert. Diese spezifische Perspektive, welcher der Fluchtpunkt als ein räumliches Ziel fehlt, ruft den Eindruck eines "Außer-der-Zeit-Seins" hervor, und durch das Fehlen von zufälligen "vergänglichen" Licht-Schatten-Elementen erfährt das Pathos eine sekundäre Intensivierung zum "Hinausgehen in zeitloses Sein".

Zu 2.: Im Zusammenhang mit der durch Ęjzenštejn später entwickelten polyphonen Montage ist seine Beschäftigung mit der "Musik für Augen" ("muzyka dlja glaza", "muzyka glaznaja")⁴⁷ in der chinesischen Kunst von großer Bedeutung. In der chinesischen Landschaftsmalerei erreicht die nicht große Palette von gewöhnlich auf Fluß, See, Felsen, Bergketten, Wasserfälle, Bäume, Bambushütten u.a. beschränkten Motive eine musikalische Struktur, nämlich durch Gruppierung und lineare Verbindung der Motive. Ganz wenige und fast immer gleiche Motive kehren in verschiedenen Tonlagen in anderen emotionalen Klangfarben wieder und werden variiert unter einer jedesmal anderen Anordnung der sparsamen Pinselstriche. Gleiche Grundstimmung, Verfolgung eines angeschlagenen Themas durch vielfache Variation, der Zusammenklang des Einzelnen mit dem Ganzen verweisen auf eine innere Verwandtschaft des Gestaltungsprinzips in der chinesischen Malerei und der Musik. Hinsichtlich der Musikalität lenkt Ęjzenštejn seine besonde-

⁴⁶Vgl. a.a.O., S. 266-289.

⁴⁷Vgl. a.a.O., S. 256.

re Aufmerksamkeit auf die chinesischen Rollbilder, die er als gemalte Symphonie bzw. Fuge betrachtet. Die symphonische Aufeinanderfolge einer ganzen Reihe von Landschaftseinstellungen, die durch die meßbare Länge der Sequenzen und das "kaum merkliche, melodische Schaukeln der aufgenommenen Gegenstände"⁴⁸ rhythmisch unterstützt wird, ist nach Ėjzenštejn die Methode des Stummfilms, die eine eigene Musik hervorbringt.

Zu 3.: Dem Film nahe stehen die Rollbilder auch unter einem anderen Aspekt, dem Aspekt der sujetmäßigen Montage. Im Rollbild ist das ganze Bild nicht auf einmal als Ganzes zu erfassen. Das Rollbild wird von einem Ausschnitt zum nächsten, von einem Sujet zum anderen geführt. Jeder Ausschnitt verfügt über ein eigenes Sujet, und daher ist er auch für sich genommen betrachtbar. Aber ein vollständiges Bild mit einem vollständigen Sujet entsteht erst als kontinuierlicher Fluß der einzelnen Ausschnitte. Eine Wiederholung derselben sujetmäßigen Montage findet sich in der filmischen Montage, die einen durch den Drehprozeß in einzelne Einstellungen zerlegten Ereignisstrom wieder zu einem Ablauf zusammensetzt.

Dem Pathos entspricht in der Kinematographie Ėjzenštejns die Idee der "Kader-Sprünge" ("kadry-skački" im Sinne Tynjanovs⁴⁹), die durch die innere Bewegung, den inhaltsreichen Rhythmus des Lebens gekennzeichnet ist. Die aus dem Konflikt entstehende innere Dynamik läßt sich nicht in der qualitativ-metrischen Harmonie realisieren, die auf der Proportionalität und sukzessiven Abfolge der verknüpften Kader-Teile beruht, sondern in der emotionalen Energie. Dieser energetische Rhythmus ist die verbindende Kraft, die das noch im Zustand des Chaos bleibende Bildmaterial nach der Partitur des inneren Gesangs in der menschlichen Psyche organisiert. Die Montage soll nach Ėjzenštejn, auf der Basis dieses inneren Gesangs aufgebaut, dessen rhythmischen Gang wiedergeben. Die so aufgefaßte Rhythmik der Montage ist das Entäußern der

⁴⁸"ele ulovimoe melodičeskoe pokačivanie snjatych predmetov", vgl. a.a.O., S. 265.

⁴⁹"Kino delaet skački ot kadra k kadru, kak stichi ot stroki k stroke". Vgl. Ju. Tynjanov, Ob osnovach kino. In: Poëtika kino. Moskva, Leningrad, 1927, S. 73.

künstlerischen Absicht, das vage gefühlsmäßige Empfinden einer Szene in die strenge Prägung einer festen Form umzusetzen.

Als Maxime des Kunstschaffens kommt das Pathos am deutlichsten in der "Montage der Attraktionen" zum Ausdruck, in ihrer auf den Zuschauer einwirkenden Organisation, in ihrer organisierten Orientierung auf die organisierende Wahrnehmung.

4. Die Attraktionsmontage ("montaž attrakcionov")

Die frühe Montagekonzeption Ėjzenštejns steht ganz im Zeichen des Agitationstheaters ("agitacionno-attrakcionnyj teatr") und der Dramaturgie V.Ė. Mejerchol'ds⁵⁰, in denen Ėjzenštejn die wissenschaftliche Grundlage der szenischen Kunst - die Einheit des Theaters - entdeckte. Die Macht der Kunst soll sich mit einer Einheit messen lassen, die in der Physik den Ionen, Elektronen und Neutronen entspricht. Diese Einheit heißt nun in der Kunst "Attraktion"⁵¹.

Ėjzenštejn sieht den Inhalt des Kunstwerkes in der Verbindung der Wirkungseinheiten (d.h. der "Attraktionen") zu einem Ganzen, wodurch der Künstler das Hauptmaterial des Theaters - die Rezipienten - in beabsichtigter Weise zu formen wünscht. Der Begriff "Montage der Attraktionen", der halb im Produktionsbetrieb und halb in der Music-Hall zu Hause ist und den Sinn von beiden enthält, zeigt in der Anfangsphase nicht das syntaktisch-semantische Gerippe des Montage-Verfahrens. Vielmehr zeichnet sich die Montage der Attraktionen aus als Prinzip einer "wirkenden Konstruktion". Dieses Konstruktionsprinzip beruht auf 1. der Emotionalität der Kunst und 2. der Reduktion der Kunst auf eine fundamentale Methode sozialen Agierens und Agitierens. Hier zeigt sich deutlich der eigentliche Unterschied in der Ausgangsposition Ėjzenštejns zu der Vertovs und der "Kinoki". Die theoretische

⁵⁰Vgl. dazu T.F. Selezneva, *Kinomysl' 1920-ch godov. Istoki sovetskoj kinematografičeskoj teorii*. Leningrad, 1972. S. 104.

⁵¹S. Ėjzenštejn, *Montaž attrakcionov*. In: *Lef 3 (1923)*, S. 70-75. Enthalten auch in: S. Ėjzenštejn, *Izbrannye proizvedenija*. Bd. II, S. 269-273.

Intention Vertovs auf die "flagrannost'" und "neiskažennost'" findet bei Ėjzenštejn keine Unterstützung. Von der rezeptionsideologischen Orientierung ausgehend, übt Ėjzenštejns Kritik an Vertov aufgrund seiner impressionistischen Einstellung zum Material: "Vertov nimmt das, was ihn beeindruckt, aber nicht das, womit er den Zuschauer beeindrucken wird"⁵². Nicht zu übersehen ist in der Montage der Attraktionen der Einfluß der in den 20er Jahren in der Naturwissenschaft Rußlands mächtig gewordenen "objektiven Psychologie" bzw. Reflexologie, die auf der materialistischen Basis den Mechanismus des psychologischen Prozesses zu erklären versucht⁵³, künstlerische und agitatorische Verfahren nach der aktiven Reaktion des Empfängers bewertet⁵⁴ und wie Majakovskij und Tret'jakov den Dichter für einen Psycho-Ingenieur bzw. Psycho-Konstrukteur⁵⁵ hält, da für den Dichter die Orientierung auf die Rezeption und ihre gezielte Umgestaltung das eigentliche Objekt der künstlerischen Produktion sei.

Die Attraktion, die in dieser Weise ausschließlich auf etwas Relativem, der Reaktion des Rezipienten, beruht, kann ihrem Wesen nach nicht etwas Absolutes und in sich Abgeschlossenes bezeichnen⁵⁶.⁵⁶Nicht die statische, vollendete Struktur stellt das konstruktive Prinzip der Montage der Attraktionen dar, sondern die "wirkende" Struktur, die von der appellativen Intention des Künstlers und der Perspektive der psychisch und sozial zu ändernden Haltung des Rezipienten bestimmt wird. So betrachtet ist das Kunstwerk nicht mehr ein Objekt der passiven Wahrnehmung, sondern eine gezielte Wahrnehmungsorientierung. Das Kunstwerk ist ein dynamisches Wesen, das die Reaktion des Rezipienten fordert und

⁵²Vgl. S. Ėjzenštejn, a.a.O., Bd. II, S. 114.

⁵³Vgl. V.M. Bechtereŭ, Ob obščich osnovach refleksologii kak naučnoj discipliny. In: Priroda, 1917, Nov.-Dez., S. 1102.

⁵⁴Vgl. dazu A.M. Ivanov, Iskusstvo. Opyt social'no-refleksologičeskogo analiza. In: Proletkul't. Moskva 1927.

⁵⁵Vgl. dazu V.V. Majakovskij/O.E. Brik: Naša slovesnaja rabota. In: Lef 1 (1923), S. 40-41. Vgl. auch S. Tret'jakov, Otkuda i kuda. In: Lef 1 (1923), S. 194 ff.

⁵⁶Dies unterscheidet die Attraktion vom Trick, der eine in sich abgeschlossene, vollkommene Errungenschaft im Rahmen einer bestimmten Meisterschaft ist.

sie in seine Struktur einbezieht. Im Gegensatz zu diesem aktiv gewordenen Kunstwerk bleibt der Rezipient immer ein passives Objekt, das durch organisiertes Material in einer gezielten Richtung transformiert und organisiert werden soll. Dieser Auffassung liegt der von der Reflexologie unterstützte, mechanisch-materialistische Glaube zugrunde, daß der Mensch - analog zur technischen Fabrikmontage - als "sozialer Automat" neu zu montieren sei. In dieser Vorstellung ist der Mensch auf ein Artefakt reduziert, das nach dem Vorbild der Maschine funktioniert.

Die Montage der Attraktionen, die sich von der statischen Konstruktion befreit hat, verfügt nun über ein neues Verfahren, nämlich die freie Montage bewußt ausgewählter, selbständiger Attraktionen, die auch außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szene wirksam sind. Im Mittelpunkt der Ęjzenštejnschen Konzeption der freien Montage steht jedoch die exakte, rational kalkulierte Intention auf einen thematischen Endeffekt - im Gegensatz zu den Formalisten, bei denen der Hauptakzent auf der Befreiung der Kunst von Nachahmungszwecken und ideologischen Auftraggebern liegt. Das Thema garantiert nach Ęjzenštejn die Einheit der Teile und determiniert ihre Funktion im ganzen. Das Thema gibt das semantische Zentrum aller montierten Teile ab. Das Verfahren der freien Montage der Attraktionen ist genau darauf berechnet, daß der künstlerische Text ein maximal gelungener "Ausdruck des Themas" wird und der Rezipient aufgrund emotionaler Erschütterung die ideelle Seite des Gezeigten begreift, in deren Licht alle übrigen Teilmotive und Details verstanden werden können.

Die freie Montage der Attraktionen ist demzufolge nicht eine Methode des intuitiven Schaffens, sondern das Verfahren des rational-konstruktiven Aufbaus der Attraktionen, das auf der grundlegenden formalen Analyse und Kalkulation des vorgelegten Materials basiert⁵⁷. Auf der Basis einer rationalen Vorarbeit wird das Kunstwerk von unten nach oben gebaut, d.h. aus den Eigenschaften des an seinem Aufbau teilnehmenden Ding-Materials wird das Kunstwerk generiert als ästhetische transformiertes Bild

⁵⁷Vgl. dazu S. Ęjzenštejn, a.a.O., Bd. I, S. 544 f.

des Themas. Dadurch integriert die Montage der Attraktionen emotionale und intellektuelle Tendenzen in einem künstlerischen Text.

In der frühen Phase (1923-1925) Éjzenštejns war das Entscheidende seiner Attraktionsmontage die Attraktion selbst und nicht die Montage. Das Wort "Verkettung" ("sceplenie"), das in der Éjzenštejnschen Definition dem Wort Montage synonym steht, wird nicht im ästhetischen, sondern im technischen Sinne verwendet. Das syntaktisch-semantische Gerippe des Montageverfahrens wurde erst allmählich herausgebildet bei der Beschäftigung mit der Literatur, die im Zusammenhang mit dem Begriff "Kontext" die Uminterpretation des Begriffes "sceplenie" veranlaßte.⁵⁸ "Sceplenie potrjasenij" bedeutet nun für Éjzenštejn die Verteilung emotionaler Ladungen auf den ganzen Zeitraum des Films: Jede Attraktion verändert ihren Charakter und emotionalen Grad je nach der Nachbarschaft mit anderen Attraktionen im Film. Die Montage wird aufgefaßt als Prinzip, ein feines System der Wechselbeziehung von Attraktionen zu organisieren - ein feines System, in dem der Akzent von der "Atom-Attraktion" auf die "Moleküle" verschoben wird.

5. Der kognitive Wert der Montage und die Hieroglyphik des intellektuellen Films

Éjzenštejn betrachtet das Problem der Montage nicht nur als eine Erweiterungsmöglichkeit der Ausdrucks- und Narrationsmittel, sondern vor allem als Problem der kognitiven Werte. Das kognitive Bestreben der Filmkunst ist für ihn ein integrales Postulat der Kunstkonzeption. Erkenntnisvermögen und Emotionalität sollen im Film in eine maximale Wechselbeziehung untereinander gebracht werden, damit die Dissonanz zwischen der Sprache der Logik und der Sprache der Bilder auf der Basis der kinematographischen Dialektik aufgehoben und zur synthetischen Präsentation der Realität geführt werden kann.

⁵⁸Vgl. dazu T.F. Selezneva, a.a.O., S. 110 f.

Die kognitive Eigenschaft der Montage besteht in der visuellen Rekonstruktion derjenigen Gesetze, die die Gestaltung des Denkens bestimmen, ohne dabei die Emotionalität und das Pathos des Gedankens zu eliminieren bzw. zu reduzieren. Aus diesem Versuch, auf dem Weg der Montage das Wesen des Denkens zu erklären, was bei Ėjzenštejn zwar nicht wissenschaftliche Strenge erreichte, aber den bedeutenden Beginn der semiotischen Filmforschung signalisiert hat, geht auch seine originelle Theorie des intellektuellen Kinos⁵⁹ hervor. Es ist eine Theorie, die sich daran orientiert, abstrakte Begriffe und Ideen, logisch formulierte Thesen ohne Vermittlung von Sujet, Fabel, Personen, Schauspielern emotional unmittelbar aufblühen zu lassen und dem "Denken in Bildern" die Dimension des "Denkens im Konzept"⁶⁰ zu verleihen.

Ėjzenštejn sieht den genetischen Keim des "Denkens im Konzept" in der bildlichen Komposition der Ideogramme prototypisch realisiert, d.h. in derjenigen Methode, die versucht, durch die Zusammensetzung von visuell-ikonischen Zeichen-Ideogrammen abstrakte Bedeutung und Idee zu konstruieren. Unter diesem Aspekt beschäftigte sich Ėjzenštejn eingehend mit der chinesischen Schrift, die ihn von Anfang an zu Ideen über das Montageprinzip anregte und in der er die Äquivalente der kinematographischen Evolution sah.⁶¹

Besonders anregend für seine These ist die Kategorie der Schriftzeichen "hoi i", die aus mehr als zwei Schriftzeichen der primitiven, abbildenden Kategorie "shang shing" besteht. Die Kategorie "shang shing" repräsentiert in Form piktographischer Bilder gewisse wahrnehmbare Objekte, eliminiert im Laufe ihrer Evolution überflüssige, unwesentliche Attribute des repräsentierten Objekts und arbeitet durch die sorgfältige Selektion der mit der Allgemeinheit der Attribute des jeweiligen Genus verbundenen Elemente ein permanentes visuelles Äquivalent zum Objekt aus.

⁵⁹Vgl. dazu S. Ėjzenštejn, Roždenie intelektual'nogo kino (1928). A.a.O. Bd. III, S. 169 ff.

⁶⁰Vgl. dazu M. Bystrzycka, Eisenstein as Precursor of Semantics in Film Art. In: Sign, Language, Culture, red. A.J. Greimas u.a. The Hague, Paris 1970. S. 469-484.

⁶¹Ėjzenštejns Schrift "Neravnodušnaja priroda" ist gänzlich diesem Thema gewidmet.

Somit dient die Kategorie "shang shing" als Voraussetzung dafür, weitere Verbindungen zwischen Dingen verschiedener Arten herzustellen und weitreichende gegenseitige Abhängigkeit in der Welt der Dinge und Phänomene zu fassen.

In der Ideographie "hoi i" erfahren individuelle Dinge und Erscheinungen alle wiederholbaren Zusammenhänge mit den anderen Dingen und Erscheinungen, und durch Bloßlegung all ihrer Aspekte wird eine vollkommene Erkenntnis ermöglicht. Der semantische Wert, den ein Schriftzeichen der Kategorie "hoi i" durch Verquickung zweier Schriftzeichen der einfachen Kategorie herstellt, ist nicht die Summe seiner Komponenten, sondern ihr Produkt, das Resultat ihrer semantischen Interaktion und Durchdringung, was auch der Montage-Definition Ėjzenštejns vollkommen entspricht: "Werden zwei beliebige Stücke aneinandergesetzt, so vereinigen sie sich unweigerlich zu einer neuen Vorstellung, die aus dieser Gegenüberstellung als eine neue Qualität hervorgeht"⁶²; des Weiteren: "Als richtig erwies sich und erweist sich bis heute die Tatsache, daß die Aneinanderreihung zweier Montageteile weniger die Summe beider Teile ähnlich ist als vielmehr einem qualitativ neuem Produkt; gegenüber einer Summe unterscheidet sich das Resultat solcher Nebeneinanderstellung qualitativ (sagen wir die Dimension oder das Maß) stets von jedem der beiden - einzeln betrachteten - Elemente".⁶³

Die Schriftzeichen, die für sich allein genommen dem Gegenstand bzw. dem Faktum entsprechen, unterliegen in "hoi i" dem Prozeß der Osmose und Verquickung. Dieser Prozeß, in dem durch die Verbindung zweier "Darstellbarkeiten" die Aufzeichnung des "Nichtdarstellbaren" erreicht wird, heißt die Montage - ein Kunstverfahren, "gleichbedeutende, in bezug auf den Sinn neutrale, kleine, darstellende Kaderchen in sinnvolle Kontexte und Reihen zu bringen"⁶⁴, und aus der einfachen Konfrontation und Kollision zweier oder mehrerer Details der materialen Reihe eine

⁶²Vgl. S. Ėjzenštejn, *Montaž* (1938). In: *Izbrannye proizvedenija*. Bd. II, S. 157.

⁶³A.a.O., S. 158.

⁶⁴Zit. nach S. Ėjzenštejn, *Über Kunst und Künstler*. Aus dem Russischen übersetzt von A. Kaempfe. Regensburg, 1977, S. 21 f.

völlig abgerundete Vorstellung einer anderen, psychologischen Ordnung herzustellen.

So sieht Ęjzenštejn die Dynamik und Dialektik des filmischen Denkens unmittelbar in der Genese und der Evolution der chinesischen Schriftzeichen demonstriert. Er sieht auch in der für die chinesischen Schriftzeichen charakteristischen, lakonischen Prägung eines abstrakten Begriffs den Weg zur Überwindung der hartnäckigen Trennung zwischen Form und Inhalt. Die Hieroglyphik seines intellektuellen Kinos ist nichts anderes als ein Lakonismus der zugespitzten Bildhaftigkeit: "Üppig werdend, sich am Material entfaltend, verwandelt sich der Begriff in die Bildgestalt, die Form".⁶⁵ Das Ziel liegt sowohl hier wie auch dort nicht in der Vermittlung eines streng ausgefeilten Begriffs, sondern in der Vermittlung des ganzen Komplexes begleitender, diffuser bildhafter Vorstellungen, die zusammen mit einem abstrakten Begriff entstehen können.

Die Üppigkeit des bildhaften Effekts trägt zur Dynamisierung des kognitiven Prozesses bei durch unmittelbare Wirkung auf die Wahrnehmung, was ohnehin in der Übereinstimmung mit dem Prinzip "Montage der Attraktionen" steht. Die kognitive Leidenschaft, die Dinge aus allen Gesichtswinkeln zu betrachten und eine gewisse Gesetzmäßigkeit in der Gegenüberstellung von scheinbar in keiner Beziehung stehenden Erscheinungen zu entdecken, und die pathetische, rezeptionsästhetische Zielsetzung treffen sich vor allem in der Vorliebe für die Juxtaposition; also nicht in einer Montage, die auf der thematischen Selektion und der Kontinuität des Sujets beruht, sondern in der Montage, die mit Hilfe der Juxtaposition den Sinn offenbart.

6. Die metaphorische Montage

Die Analogie zwischen der kinematographischen Montage und der chinesischen Hieroglyphik führt bei Ęjzenštejn zur Aufwertung der Montage und ihrer Ausdehnung auf alle Kunstformen. In seiner

⁶⁵Zitiert aus a.a.O., S. 22.

späteren Phase beschäftigte sich Éjzenštejn mit der Montage als Syntax der Sprache jeder künstlerischen Form. Aber die Hinwendung zur Syntax, die eine für die Kunst und Wissenschaft der ersten Jahrzehnte des 20. Jhs. kennzeichnende Tendenz darstellt, ist für Éjzenštejn ein Mittel für die Untersuchung der Semantik⁶⁶. Durch die Auseinandersetzung mit der Hieroglyphik gelangt er zur Entdeckung der universalen Semantik der Montage: Zwei jeweils in einer Beziehung zum konkreten Gegenstand stehende Zeichen verwandeln sich in einer syntagmatischen Montage zu einem komplizierten, abstrakten Symbol, das nicht den beiden Denotaten, sondern einer neuen Idee entspricht. Syntax und Semantik, das Kompositionsschema und der Sinn sind keinesfalls voneinander unabhängige Bereiche.

Von diesem Standpunkt erklärt sich der dominierende Symbolcharakter der Éjzenštejnschen Kader und Kaderführung⁶⁷. Die stufenweise Umgestaltung des materiell-gegenständlichen Zeichens zum Zeichen-Ideogramm wird von ihm als Evolution des Zeichens betrachtet, als Evolution vom ikonischen, abbildenden Zeichen zum symbolischen⁶⁸. Im Zusammenhang mit der ikonischen und der symbolischen Eigenschaft der chinesischen Schriftzeichen konstruiert Éjzenštejn zwei Begriffe "izobraženie" (Darstellung der äußeren Gestalt, die in der klassischen Semiotik dem "signifiant" entspricht) und "obraz" ("signifié", Bedeutung des "izobraženie"), die im einfachsten Fall mit dem Denotat und dem Konzept zusammenfallen⁶⁹, - analog zum Evolutionsprozeß der chinesischen Schrift-

⁶⁶Vgl. dazu V.V. Ivanov, a.a.O., S. 140, 159.

⁶⁷"Der Kader bedeutet ("označæet") den Gegenstand vielmehr als er diesen abbildet ("izobražæet"). Er ist ein Zeichen". Zitiert aus S. Éjzenštejn, Izbrannye proizvedenija. Bd. V, S. 166.

⁶⁸Vgl. S. Éjzenštejn, Montaž (1937), Montaž (1938). A.a.O., Bd. II. Vgl. auch V.V. Ivanov, a.a.O., S. 148 ff. Zur Klassifizierung der visuellen Zeichen vgl. U. Eco, Einführung in die Semiotik. Dt. v. J. Trabandt. München 1972, S. 194 ff.

⁶⁹Bilder dieser einfachen Art wie die rote Fahne im Film "Bronenosec Potemkin", wobei das "izobraženie" mit dem Denotat, d.h. der roten Fahne selbst, und der "obraz" mit dem Konzept, d.h. der Idee des Aufstandes, zusammenfallen, sind kennzeichnend für die intellektuellen Filme Éjzenštejns, in denen die pragmatische Funktion dominiert.

zeichen, wobei seine Vorliebe dem "obraz" gilt.

Ėjzenštejn blieb immer ein Verteidiger des symbolischen, metaphorischen Films, obwohl er sich in seiner späteren Phase um die harmonische Vereinigung von "izobraženie" und "obraz" bemühte, die er für die Pflicht eines wahrhaft realistischen Kunstwerkes hielt⁷⁰. In seinen Filmen handelt es sich nicht um eine unmittelbare Verbindung zwischen "izobraženie" und Gegenstand, sondern um die bildliche Darstellung des Thema-Inhalts. Die Dinge werden von ihm nicht einfach als Zeichen der Realität angesehen, sondern als ein konditionales Symbol-Zeichen⁷¹, das eine kulturelle Tradition in sich trägt; und als Träger einer bestimmten verallgemeinerten Idee stehen sie in seinen Filmen an Stelle der Ideen. Oder genauer gesagt, Ėjzenštejn betrachtet die Realität selbst als ein Bild, als ein Symbol: "Der Gegenstand und die Erscheinung haben trotz ihres unmittelbaren 'Daseins' noch eine bestimmte Bedeutung"⁷². Das kommt vor allem in seinen Interessen am "tipaž" deutlich zum Ausdruck⁷³: "Tipaž", der als realer Mensch möglichst wenig spielen soll, fungiert nicht als ein bloßer "fakt", sondern als ein "obraz"⁷⁴, der als eine bildliche Methode für die Materialisierung der Idee⁷⁵ und die Enthüllung des Themas dient.

⁷⁰Vgl. dazu S. Ėjzenštejn, *Montaž* (1937). A.a.O., S. 331.

⁷¹Die Symbolhaftigkeit des Ding-Zeichens ist auch für das chinesische Theater kennzeichnend. Die Bühnenausstattung des chinesischen Theaters ist nicht konkret-gegenständlich, sondern vieldeutig und multifunktional. Das Bühnenattribut als Zeichen fällt nicht mit seinem Denotat zusammen, sondern es wird je nach dem dramaturgischen Kontext konditional bestimmt. Vgl. hierzu V.V. Ivanov a.a.O., S. 159 ff.

⁷²S. Ėjzenštejn, *Izbrannye proizvedenija*, Bd. I, S. 90.

⁷³Vgl. a.a.O., Bd. IV, S. 348 ff.

⁷⁴Aus diesem Grund kritisiert Ėjzenštejn den Kinodokumentarismus: "Die Verteidiger des Kinodokumentarismus haben vergessen, daß in dieser Periode der "fakt" zugleich ein "obraz" ist". Vgl. a.a.O., Bd. II, S. 97 f.

⁷⁵Nach A. Hauser kommt Ėjzenštejns Fromprinzip - nicht nur Verbindung, sondern auch Identifizierung zweier durchaus verschiedenen Wirklichkeiten wie einer seelischen und einer dinglichen, die Entwicklung der einen aus der anderen - dem historischen Materialismus entgegen, der die Autonomie der einzelnen Lebensbereiche leugnet und die Ideologienhaftigkeit des Denkens enthüllt. Vgl. A. Hauser, *Im Zeichen des Films* (1951).

Dies bedeutet nicht, daß der "obraz" mit dem verallgemeinerten Inhalt des Dings immer zusammenfällt. Der mit Hilfe vom "tipaž" unternommene Versuch, die Grenzen zwischen der Erfindung und der Authentizität zu verwischen bzw. zu überwinden, verbindet sich mit der Umgestaltung und Belebung der automatisierten und versteinerten kulturellen Zeichen zu neuen Symbol-"obrazy" im Werden. Dies geschieht durch die Zusammenstellung der statisch gewordenen Zeichen mit den anderen und durch die Dynamisierung der Wechselbeziehung von Zeichen und Denotaten. Jedoch eine entscheidend größere gestalterische Rolle spielen erstens die Großaufnahme und zweitens die Montage; beide beruhen auf dem Prinzip "pars pro toto" und vereinigen die einzelnen "izobraženija" zu einem "obraz".

Auf der Basis der genannten Verfahren Großaufnahme und Montage vollzieht sich der Entstehungsprozeß des "obraz" folgendermaßen⁷⁶ :

1. Das Montagefragment (insbesondere die Großaufnahme) stellt einen Teil (pars) dar.
2. Nach der Regel "pars pro toto" ruft dieser Teil im Bewußtsein den Bau eines gewissen Ganzen hervor.
3. Dies gilt für jeden Teil, für jedes einzelne Fragment.
4. Auf diese Weise wird im Bewußtsein die montagemäßige Verbindung einer Reihe von Fragmenten nicht als Aufeinanderfolge von Details, sondern als Aufeinanderfolge von ganzen Szenen verstanden, Szenen, die nicht abbilden, sondern im Bewußtsein bildhaft entstehen. Denn "pars pro toto" ist ein Mittel, das den Gegenstand nicht abbildet, sondern im Bewußtsein das Bild dieses Gegenstandes evoziert. Jeder Montage-Teil existiert hier nicht als etwas Beziehungsloses, sondern als eine bestimmte Teil-Darstellung des einheitlichen, allen gemeinsamen Themas.

In: Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Hrsg. v. K. Witte, Frankfurt a.M. 1972, S. 137-139.

⁷⁶Vgl. S. Ėjzenštejn, Montaž (1937). In: Izbrannye proizvedenija, Bd. II, S. 408 f. Die Illustration dieses Prozesses anhand konkreter Beispiele findet sich in S. Ėjzenštejn, Montaž (1938). In: A.a.O., S. 170 ff.

Im alltäglichen Erinnerungsmechanismus steht nicht die Entstehung des "obraz" selbst im Vordergrund, sondern wichtig sind nur deren Anfang und Resultat, wodurch die dazwischen liegende Kette infolge psychischer Gewöhnung auf ein Minimum reduziert wird. Demgegenüber konzentriert sich jedes dynamisch aufgefaßte Kunstwerk auf den Entstehungsprozeß des "obraz" und steht somit im Gegensatz zum alltäglichen Erinnerungsmechanismus. Dieser Prozeß ist jedoch nicht nur produktionsästhetisch bedeutsam, sondern auch wahrnehmungsästhetisch, weil er ein rezeptionsorientiertes Modell der Montage darstellt: Der Rezipient wird genötigt, denselben Prozeß durchzumachen, den der Künstler bei der "obraz"-Gestaltung gemacht hat. "Obraz", der als Werkprodukt des Künstlers entstanden ist, realisiert sich endgültig erst im Geist des Rezipienten, was eine aktive, schöpferische Rolle des Rezipienten verlangt. So entsteht bei jedem Rezipienten sein eigener "obraz"; der ihm intime "obraz", der je nach dem Rezipienten bildlich verschieden und individuell, aber thematisch einheitlich ist. Die große Kraft der Montage liegt im Gegensatz zum abbildenden Prinzip nicht zuletzt darin, daß sie die Emotion und das Bewußtsein des Rezipienten in den schöpferischen Prozeß einbezieht.

Das oben dargestellte Verhältnis zwischen "pars pro toto" und "obraz" weist darauf hin, daß die Funktion der "pars pro toto"-Montage bei Ėjzenštejn nicht in der metonymischen Abbildung, sondern in der Metaphorizität besteht. "Pars pro toto" wird bei Ėjzenštejn nicht als ein Verfahren der Akzentverschiebung auf eines der Elemente des gegebenen Ganzen, d.h. als eine Veränderung der syntaktischen Position eingesetzt, sondern als ein semantisches Verfahren. Die Metaphorizität der Ėjzenštejnschen Montage entsteht 1. aus der Auffassung der Realität als symbolisches Zeichen und 2. der Verbindung heterogener Details auf Grund eines gemeinsamen semantischen Merkmals. Spiel und Kampf mit der Symbolhaftigkeit der Dinge⁷⁷ und die sprunghafte Diskrepanz zwischen den in eine Kette gebrachten Details intensivieren die Metaphori-

⁷⁷"Spiel und Kampf mit den Dingen" ist nach Šklovskij das wichtigste Kennzeichen für die Filme Ėjzenštejns. Vgl. V.B. Šklovskij, Za sorok let. Stat'i o kino. Moskau 1965, S. 103.

zität und rufen radikal verschiedene Vorstellungen von einem möglichen Ganzen hervor. Die gegen Ėjzenštejn gerichtete sowjetische Kritik⁷⁸ gilt der Metaphorizität, die sich trotz der späteren Bemühungen Ėjzenštejns um die realistische Metonymie immer als dominant behauptete.

7. Die Kategorisierung der Montage

Nach Ėjzenštejns Konzeption sind die Montage-Verfahren auf der semantischen und der formalen Ebene folgendermaßen⁷⁹ zu kategorisieren:

A. Semantische Kategorien der Montage. Die Montage-Verfahren können je nach dem, was montiert und generiert wird, klassifiziert werden:

1. Die primitiv-informative Montage: Die Montage, die parallel zum Verlauf eines Ereignisses läuft.

2. Die Parallelmontage: Die Montage, die sich parallel zu mehreren Handlungen entwickelt. Zu dieser Kategorie gehört die Montagemethode als adäquate Darstellungsform von Handlungssträngen, die nicht beziehungslos nebeneinander herlaufen, sondern zwei Seiten ein und derselben Erscheinung sind. Ein Beispiel für die Ėjzenštejnsche Parallelmontage ist die Schlußszene von "Stačka" (1924), wo durch die Montage vom Kosakengemetzel in der Totalen mit der Ochsen Schlacht in Großaufnahme das Bildsymbol eines Menschenschlachthofes generiert wird.

3. Die Montage primitiver Vergleiche, die mit der Empfindung parallelisiert ist. Die Verbindung von zwei Einstellungen mit vergleichbaren, meistens antithetischen thematischen und kompositionellen Inhalten (z.B. Freude - Trauer, Liebe - Haß, Ruhe - Bewegung, schnell - langsam, vertikal - horizontal, dunkel - hell, auf - ab usw.) löst im Geiste des Zuschauers eine Assoziation von zwei Empfindungen aus (z.B. das Eistreiben auf der Newa

⁷⁸Vgl. dazu V.V. Ivanov, a.a.O., S. 172 ff.

⁷⁹Vgl. dazu S. Ėjzenštejn, *Montaž (1937), Montaž (1938), Četvertoe izmerenie v kino (1929)*. In: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. II.

und die vorwärts stürmende Arbeitermasse in der "Mutter" Pudovkins). Der wichtigste Wert dieser Montage-Kategorie liegt in ihrer expressiven, emotionalen Funktion, die aufgrund der einfachen Begreifbarkeit der beabsichtigten Empfindungen geradezu ornamental wirkt.

4. Die bildlich-metaphorische Montage, die parallel zu Empfindung und Bedeutung gebaut ist. Semantische Intensivierung und Verdichtung, wodurch diese Kategorie von der oben genannten dritten unterschieden wird, kommt häufig dadurch zustande, daß sie gar nicht mehr beide miteinander verbundenen Phänomene zeigt, sondern nur eines; und zwar erscheint statt des "Bildempfängers" nur der "Bildspender". Ein Beispiel hierfür ist der aufbrüllende Löwe in Ėjzenštejns "Bronenosec Potemkin": drei Großaufnahmen von verschiedenen marmornen Löwen in unterschiedlichen Stellungen verschmelzen zur Verkörperung des metaphorischen Aufschreis: "Es brüllen die Steine!", "Nicht nur der Mensch, sondern auch die Dinge rebellieren!".

5. Die Montage der Begriffskonstruierung. Diese Montagemethode baut aus mehreren Bildern, die als solche keine Mitteilung enthalten, einen Begriff auf, aber nicht durch Gefühlsassoziationen, sondern durch das Aktivieren von Ideen und Konzepten. Die der Struktur der Hieroglyphensprache analoge Kategorie demonstriert sich in Ėjzenštejns intellektuellem Film "Oktjabr'" (1927). So wird z.B. als Angriff gegen die überall gleiche Vorstellung einer Gottheit, hinter der sich nichts verbirgt, die These "Gott ist ein Holzklotz" aufgestellt durch die Montierung einer Gliederkette von einer reich vergoldeten barocken Statue, dunklen Reiterstatuen, als Nippes benutzten Buddhastatuen, zerschlagenen Negerklötzen und einem holzklotzartigen Eskimogötzen.

B. Formale Kategorien der Montageverfahren. Nach der Art und Weise der Montageprozesse, wie montiert wird, ist folgende Klassifizierung in fünf Kategorien möglich:

1. Die metrische Montage. Das Grundkriterium ist hier die absolute Längeeinheit der Abschnitte. Die metrische Montage realisiert sich durch die Wiederholung der Formel, in der die Abschnitte aufgrund ihrer Länge miteinander verknüpft werden. Das

Metrum ist zwar nicht ins Bewußtsein gedrungen, jedoch immer eine unentbehrliche Bedingung für die Organisierung der Empfindung. In Hinblick auf den wirkungsästhetischen Aspekt soll der metrische Modul nicht in dem Maße kompliziert sein, daß die Gesetzmäßigkeit nur mit der Meßleiste in der Hand festgestellt werden kann und nicht mit der Empfindung.

2. Die rhythmische Montage. Mit Hilfe der rhythmischen Montage wird nicht das metrische, mathematische Schema hergestellt, sondern ein System von physiologisch wahrnehmbaren rhythmischen Impulsen, das den Bilderfluß durchzieht und beim Rezipienten eine Gemütsbewegung hervorruft. Ein prägnantes Beispiel ist die Odessaer Treppenszene in "Bronenosec Potemkin", die durch die Verletzung der chronologischen Zeit und die Herstellung einer mentalen Zeit⁸⁰ dem Rezipienten eine mentale Expansion suggeriert.

3. Die tonale Montage. Sie wird vom emotionalen Ton der Abschnitte bestimmt: Die in der metrischen Montage als theoretische, in der rhythmischen Montage als reale zeitlich-räumliche Unterbringung betrachtete Bewegung geht über in eine emotionale Vibration höherer Ordnung, die z.B. durch Dissonanz zwischen Statik und Dynamik oder zwischen der pathetischen Struktur und dem nicht pathetischen Material erweckt werden kann. Ein Beispiel hierfür ist die Nebelszene des Odessaer Hafens in "Bronenosec Potemkin".

4. Die Montage der Obertöne. Durch die summarische Berechnung aller Reizerreger entwickelt sich die tonale Montage, die nach dem emotionalen Prinzip wirkt, zur unmittelbar physiologischen Empfindung. In der Montage der Obertöne erfährt der Physiologis-

⁸⁰Allain Robbe-Grillet, der über die Bedeutung der mentalen Zeit im intellektuell-reflektierenden Film nachgedacht hat, gelangt zur Erkenntnis, daß die mentale Zeit mit ihren Eigenschaften - ihren Lücken, ihrer Obsession, ihren obskuren Bereichen - das Tempo unserer Emotionen und unseres Lebens sei. Vgl. A. Robbe-Grillet, Last Year at Marienbad. New York 1962, S. 9. Nach Craig Wallace Barrow kann das ganze Bestreben Ejzenštejns allgemein der "mentale Realismus" genannt werden, der nichts anderes als eine Ausdehnung der Idee der mentalen Zeit ist. Vgl. C.W. Barrow, Montage in James Joyce's Ulysses. Potomac/Md. 1980, S. 2 ff.

mus einen neuen Aufschwung, weil sich hier die durch die genannte erste Kategorie schon zustande gekommene, grobe Motorisierung der Empfindung diesmal in einer höheren Intensitätsstufe wiederholt.

5. Die intellektuelle Montage. Um eine Idee emotional ergreifend darzustellen, muß die Montage nicht nur in ihrem Inhalt, sondern in ihrer Gestaltung und Wirkung intellektuell sein. Nicht die grob physiologischen Obertöne, sondern die Obertöne intellektueller Art sollen in der Montage zusammenklingen, nämlich durch die Verbindung intellektueller Begleiteffekte untereinander.

Sowohl in der semantischen als auch in der formalen Klassifizierung stellt die Aufeinanderfolge der Kategorien 1-5 das Evolutionssystem in der Kinematographie dar. Zugleich entspricht jede Kategorie der formalen Reihe jeweils einer bestimmten Ebene innerhalb des psychologischen Komplexes des Wahrnehmenden. Ein wahrhaft montagegerechter Aufbau ist nur dann möglich, wenn die Kategorien nicht separat, sondern in konflikthafter Wechselbeziehung untereinander organisiert werden.

Aus diesem Grund unterzieht Ėjzenštejn seine Konzeption der intellektuellen Montage einer Kritik, und zwar in dem Artikel "Āetvertoe izmerenie v kino" (1929), der kurz nach seinem intellektuellen Film "Oktjabr'" (1927) und seinem Artikel "Roźdenie intelektual'nogo kino" (1928) geschrieben wurde.

Der intellektuelle Film ist das frühe Stadium in der Montagekonzeption Ėjzenštejns . Die Auseinandersetzung mit sich selbst und seinem intellektuellen Film führt Ėjzenštejn zum gründlichen Nachdenken über die intellektuelle Montage: Die intellektuelle Montage, die durch die Dominanz des lexikalisch-logischen, berechenbar-durchsichtigen Inhalts gekennzeichnet wird, ist nicht nur in gestalterischer Hinsicht fragwürdig, sondern gerade auch in intellektueller Hinsicht: 1. Die Zusammenstellung der Elemente dient einem gnoseologischen Ziel. Aber die gemeinsame Anwesenheit bestimmter Elemente kann leicht zu einer automatisierten Wahrnehmung und einem schablonenhaften Rückschluß auf den Zweck des Nebeneinanders führen. 2. Um deduzieren zu können, muß der Rezipient in geistiger Entfernung gehalten werden. Der virtuellen Beteiligung des Rezipienten am Filmgeschehen kommt kaum Bedeutung

zu.

8. Von der Dominanten- zur polyphonen Montage

Beim frühen Ęjzenštejn, der die Funktion der Montage vor allem in der teleologischen Attraktion, d.h. in der ideologischen Organisation des Zuschauers durch die Organisation des Materials sah, stand die Idee der "Reinigung des Kaders" und der "Entblößung des Sinnes" im Mittelpunkt seiner Montagetheorie und filmischen Praxis. Ęjzenštejn suchte in der Konstruktion der Dominanten-Montage das Mittel, den Kader von zusätzlichen Bedeutungen zu befreien, d.h. von der Vieldeutigkeit, die veranlaßt, andere, sekundäre Bedeutungen herauszulesen und die Obertöne zu erlauschen. Die Klarheit der thematischen Intention und des allgemeinen Plans des Films forderte die Ausschaltung der sekundären Merkmale bzw. ihre Unterordnung unter ein leitendes Merkmal. Die Ausschnitte wurden nach ihrem überwältigenden Hauptmerkmal ausgewählt und in ein gegenseitiges Konfliktverhältnis gebracht, das einen intensiven expressiven Effekt, d.h. einen rein montagemäßigen Kontrasteffekt ergibt. Diese offensichtliche und ins Auge springende Gegenüberstellung der Dominanten war nicht nur bei Ęjzenštejn, sondern auch in der gesamten russischen Kinematographie der zehner und zwanziger Jahre dasjenige Verfahren, das den sogenannten "russischen Schnitt" ("russian cutting") in Mode gebracht hatte.

Aber die Konzeption der Dominanten-Montage erfährt bald eine wesentliche Korrektur. Der Anlaß zum Nachdenken über die Relativität und Unbeständigkeit der Dominante innerhalb eines Systems, was auch im Zusammenhang mit der diachronischen Evolutionskonzeption der Formalisten und der Prager Schule betrachtet werden kann, waren u.a. das japanische Kabuki-Theater, das 1928 in Moskau gastiert hatte, und die Entwicklung des Tonfilms. Vor diesem Hintergrund unterzieht Ęjzenštejn in "Āetvertoe izmerenie v kino" seine bisherige Montage-Konzeption einer resümierenden Kritik.

Das Kabuki-Theater war für Ęjzenštejn ein vollkommenes Beispiel für die Überwindung der Dominante und für das monistische Ensemble, in welchem das klangliche und das visuelle Bild, die

Bewegung der Musik und die Bewegung der Kontur und Graphik nicht einander akkompanieren oder nicht einmal parallel laufen, sondern als äquivalente Elemente verflochten werden. Er sieht darin eine einheitliche Empfindung der Erreger; es ist eine Einheit, in der es sich nicht um die Elemente des Theaters als inkommensurable Einheiten verschiedener Kategorien handelt, sondern um die nicht-differenzierte einzige Einheit des Theaters, die durch intensive Verschmelzung und Synästhetisierung der einzelnen Bereiche der Erreger zustande kommt.

Dieser Auffassung liegt ohne Zweifel die Theorie der "Attraktionsmontage" zugrunde, die zwischen die Elemente verschiedener Kategorien ein Gleichheitszeichen setzt und einzelne Elemente unabhängig von ihrem Wirkungsbereich nur unter dem Gesichtspunkt ihres Wirkungsvermögens - der grundlegenden Einheitsgröße des Theaters - betrachtet. Die Revidierung der Dominanten-Montage wurde also nicht nur von außen veranlaßt, sondern sie war notwendig im Zusammenhang mit der Theorie der Attraktionsmontage, die bei allem Anzweifeln und In-Frage-Stellen der Kunsttheorie Ājzenštejn nichts von ihrer Macht als Ausgangspunkt und Ziel verloren hatte.

Ājzenštejn betrachtet nun die Montage als Verfahren der simultanen Demokratisierung aller Reizerreger, die summarisch als ein Komplex wahrgenommen werden. An die Stelle der "orthodoxen Montage"⁸¹ tritt die demokratische; an die Stelle von Dominanten und Hierarchie tritt die Polyphonie und der innere Zusammenklang⁸²; an die Stelle der Attraktion, die sich auf den nackten Nervenstrang stützt, wird die Attraktion gesetzt, die sich auf die verschmolzene Struktur der Assoziationen stützt. Die Montage der Dominanten ist ein Verfahren, das die Mobilität des Kadern vereint, jegliches Experiment ablehnt und die Möglichkeit ausschließt, durch die Zusammenstellung von zwei Kadern ein gewisses, "nicht geplantes" Drittes zu ergeben. Die Kritik Ājzenštejn richtet sich gegen die scholastische Verabsolutierung der

⁸¹S. Ājzenštejn, Āetvertoe izmerenie v kino. In: Izbrannye proizvedenija, Bd. I, S. 45.

⁸²Vgl. a.a.O., Bd III, S. 367 f.

leitenden Merkmale zur allein wirkenden Norm für die Attraktion und die Konstruktion des Werkganzen. Seine neue Montage-Konzeption zeichnet sich aus durch den Zusammenstoß zwischen dem dominierenden Ton und Ober- und Untertönen und den Zusammenstoß zwischen den letzteren untereinander. Aus dem Konflikt und der Verbindung zwischen ihren verschiedenen Kategorien entsteht die summarisch-komplexe "reflektorisch-psychologische Einheit"⁸³. Diese Oberton-Konflikte sind nach Ėjzenštejn das eigentliche Element der "vierten Dimension des Films", weil sie auf der Text-Ebene nicht fixierbar sind und nur in einem dialektischen Werden durch Performanz entstehen⁸⁴.

Polyphone Montage als Werkkomposition hat bei Ėjzenštejn zwei Realisierungsmöglichkeiten: 1. auf der Mikroebene (: Kaderkomposition) und 2. auf der Makroebene (: Sujetaufbau).

1. Mikromontage. Das Aufkommen des Tons im Film und der Übergang zur audio-visuellen Konstruktion brachten eine tiefgreifende Veränderung im Kaderaufbau mit sich. Bisher war die Schnittstelle zwischen den Kadern die wichtigste Stütze der Montage, der die Aufgabe der Rhythmisierung zugeschrieben wurde. Mit der Übernahme dieser Aufgabe durch den Ton und die Musik wurde nun das Zentrum der Kadermontage von der Nahtstelle zwischen den Kadern auf den kaderinternen Bereich, d.h. in den Bildaufbau selbst verlagert. Nach dem Prinzip der Polyphonie werden die Bestandteile der einzelnen Kader unter dem Gesichtspunkt nicht eines bestimmten dominanten Merkmals, sondern einer Menge von Merkmalen ausgewählt, die über eine vielseitige Verknüpfungsmöglichkeit untereinander verfügen.

2. Makromontage. Von der Überzeugung ausgehend, daß nur diejenigen Methoden in der Kunst lebensecht und lebensfähig sind, die ihren Prototyp im menschlichen Denken und Handeln haben, dehnt Ėjzenštejn die polyphone Montage, die nach seiner Auffassung auf höchster Ebene ihrer wesentlichen Charakteristik zwei instinktive Archetypen, nämlich die Jagd und das Körbeflechten wiederholt⁸⁵,

⁸³S. Ėjzenštejn, Četvertoe izmerenie v kino. A.a.O., S. 47.

⁸⁴A.a.O., S. 49. Vgl. dazu A.A. Hansen-Löve, a.a.O., S. 357.

⁸⁵Vgl. S. Ėjzenštejn, Neravnodušnaja priroda. In: Izbrannye

auf die Konstruktionsform des Kunstwerkes im allgemeinen aus. Dabei versteht er unter der "Konstruktionsform"⁸⁶ weder Sujet als Intrige-Fabel noch ein im herkömmlichen Sinne zusammenhängendes Sujet mit einem deutlichen Ausgangs- und Endpunkt. Beides sind jeweils nur eine der Variationen, die unter dem Aspekt ihrer Attraktionen zugelassen werden können. Was Ėjzenštejn die polyphone Konstruktionsform nennt, entspricht im großen und ganzen dem Sujet-Begriff Tynjanovs, der nicht im statistischen Handlungsschema, sondern in der Dynamik des Werkes besteht, die sich aus der Wechselbeziehung aller Verknüpfungen des Werkmaterials ergibt⁸⁷, - übrigens mit dem Vorbehalt, daß sich der Sujetbegriff bei Ėjzenštejn nicht auf die Struktur des Kunstwerkes beschränkt. Bei ihm ist das Sujet ein aus seiner Lebensanschauung abgeleiteter, sekundärer Begriff. In seiner Sujettheorie ist der Text des Lebens primär. Aus diesem Grund fühlt sich Ėjzenštejn Charles Dickens verwandt⁸⁸, der in "Oliver Twist" schreibt, daß der gewaltsame Szenenwechsel, welcher auf der Bühne willkürlich und absurd erscheint, dem Roman und dem wirklichen Leben entspricht. Aber Ėjzenštejn geht weit über die einfache Feststellung der Affinität von Leben und Roman hinaus: Das Leben läuft nicht wie eine zusammenhängende Erzählung ab, sondern es scheint wie locker aneinandergefügte, unabhängige Episoden zu sein; in Wirklichkeit ist das Leben für Ėjzenštejn ein "ungeheuer fein verknüpftes Bild, das von einem einheitlichen inneren System streng zusammengehalten wird"⁸⁹.

Dieses einheitliche innere System ist nach Ėjzenštejn das universaler polyphoner Komposition; eine Komposition, deren einfachstes Schema er in der chinesischen Landschaftsmalerei und der

proizvedenija, Bd. III, S. 303 f.

⁸⁶"Postroenie formy" bzw. "chody samogo postroenija formy". Vgl. a.a.O., S. 306 f.

⁸⁷Vgl. Ju. Tynjanov, Ob osnovach kino. In: Poëtika kino. Moskva, Leningrad 1927, S. 53-85, insbesondere die Kap. 10-14. zum Einfluß der Tynjanovschen Filmtheorie auf Ėjzenštejn vgl. A.A. Hansen-Löve, a.a.O., S. 355.

⁸⁸Vgl. dazu C.W. Barrow, a.a.O., S. 9 f.

⁸⁹S. Ėjzenštejn, Neravnodušnaja priroda. In: Izbrannye proizvedenija, Bd. III, S. 307.

italienischen *commedia dell'arte* sieht, welche beide die immer neue kontrapunktische Kombination zwischen der begrenzten Palette der Motive bzw. der festgelegten Masken der Figuren benutzen. Eine noch subtilere Polyphonie sieht Ėjzenštejn in der Fugenstruktur, die eine organische Ganzheit als das Obligatorische schafft aus der Wechselbeziehung zwischen 1. dem *dux* oder dem Thema, 2. dem *comes* (Gefährten oder Antwort), und 3. der Gegenstimme (Kontrasubjekt).

Das polyphone Kunstwerk ist im Sinne Ėjzenštejns das Kunstwerk, in dem alles zusammen nicht in eine Kollektion von Diapositiven, sondern - im Dienste des Themas - in eine organische Integration zusammengesetzt wird und in eine emotionale Einheit zusammenfließt.

Aus den bisherigen Darlegungen tritt deutlich hervor, worin der eigentliche Unterschied der Ėjzenštejnschen Montage-Konzeption zu allen anderen derartigen Konzeptionen liegt: Synthese und die organische Einheit einerseits und ihre Negation andererseits. Was in den anderen Konzeptionen allgemein als negative Bestimmung der Montage gilt - das totale Fehlen der Synthese - verwandelt sich bei Ėjzenštejn ins Gegenteil. Der Wille und die Leidenschaft zur Synthese bilden das Wesen des Künstler-Monteurs. Die Montage ist bei ihm der Ausdruck des universalen dialektischen Prinzips, der Ausdruck des einheitsstiftenden Prinzips, das auf der Gesetzmäßigkeit des Lebens beruht.

Ėjzenštejn versteht die Struktur als Wechselbeziehung der Elemente, in der das eine jeweils erst durch das andere zu wirken vermag. In dieser strukturalistischen Auffassung ist das Montage-Werk eine organische Einheit, in der das Fehlen auch nur eines einzigen Faktors die Totalität des Werkganzen zerstören kann⁹⁰. Alle Details werden einer einheitlichen Konstruktion der Form untergeordnet, und auf allen Ebenen des Textaufbaus wird die Verbindung mit dem Sinn bewahrt. Die montagegerechte Struktur bringt auf diese Weise eine große semantische Ladung ins Kunst-

⁹⁰Vgl. hierzu S. Ėjzenštejn, a.a.O., Bd. IV, S. 126: "Glavnoe - v kontekstnoj obuslovlennosti celostnogo vosprijatija otdel'nogo takogo élementa, kotoryj mozet v inozem kontekste i v inych uslovijach čitat'sja sovsem inače".

werk. Die Montage ist für Ęjzenštejn kein ästhetisches Spiel und kein Selbstzweck, sondern die Weltanschauung, die allgemeine Idee, die sich als organisierendes Prinzip in der aus dem Thema des Kunstwerkes entwickelten Makrostruktur widerspiegelt; eine Makrostruktur, die sich ihrerseits in der Mikrostruktur jedes Details widerspiegelt.

B. Die "entblößte" Montage und die ornamentale Prosa

I. Die "entblößte"¹ Montage und die erste Hälfte der 20er Jahre

Der Grundgedanke Ėjzenštejns, der allen Entwicklungsphasen seiner Montagetheorie zugrunde liegt, ist die Auffassung, daß die Montage ein organisches Charakteristikum jeder Kunst sei. Der so verstandene Begriff der Montage bedeutet auch bei B.A. Uspenskij die "Generierung (Synthese) eines künstlerischen Textes"² schlechthin, wobei mit "Text" "eine beliebige semantisch organisierte Abfolge von Zeichen"³ gemeint ist. Insofern stimmt der Montage-Begriff Uspenskijs wesentlich mit dem Begriff "Komposition" überein, der als Gesetzmäßigkeit der strukturellen Organisation eines künstlerischen Textes definiert wird. Montage bedeutet sowohl bei Ėjzenštejn als auch bei Uspenskij das verfremdend syntheseschaffende, auf jede Kunstart anwendbare System, das sich auf den *ordo artificialis* stützt.

Generierung und Organisation verbinden sich aber bei Ėjzenštejn nicht nur mit den textinternen Gesetzmäßigkeiten eines künstlerischen Textes, sondern auch mit dem Lebenspulsschlag, der in einer unmittelbaren Wechselbeziehung zur historischen Realität und deren Entwicklung steht und mit Hilfe der Montageform in einem Kunstwerk realisiert wird. Das Verhältnis zwischen Systemhaftigkeit und Lebensenergie innerhalb eines Kunstwerkes und das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Realität stellen die beiden Zentralgedanken der im vorigen Kapitel dargelegten Montagetheorie Ėjzenštejns dar, und zwar sowohl in bezug auf Ästhetik als auch auf die Montagekategorisierung, als deren Kriterien nicht

¹Für "obnažennyj montaž" stehen auch die Termini Ėjzenštejns "javnyj montaž" und "vypuklost' montažnogo metoda". Vgl. S. Ėjzenštejn, *Neravnodušnaja priroda*. In: *Izbrannye proizvedenija*, Bd. III, S. 332.

²"Poroždenie (sinteza) chudožestvennogo teksta", vgl. B.A. Uspenskij, *Poëtika kompozicii*. Moskva 1970, S. 10.

³A.a.O.

nur die synchronisch-psychologische Wahrnehmungsebene, sondern auch das historisch feststellbare Stadium der Kunst- und Bewußtseinsentwicklung dient.

Besonders relevant für die russische Kunst der 10er und 20er Jahre dieses Jahrhunderts ist der oben genannte diachronische Aspekt. Damit ist gemeint, daß die Kunst in Stil und Form jeweils von der spezifischen sozialen Gestalt einer Epoche geprägt wird. Dieser Aspekt wird von Ėjzenštejn in seiner späteren Phase noch konsequenter ausgeführt. In seinem Vorwort zur englischen Ausgabe "The Film Sense", das er betroffen durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs schrieb und in seine 1945 verfaßte Schrift "Neravnodušnaja priroda" einfügte, ist z.B. folgende Aussage enthalten: "Iskusstvo - tončajšij sejsmograf. I neminuemy stilističeskie sdvigi v uslovijach takich krupnejšich social'nych sobytij" (III, 332).

Die Montage sowohl als allgemein organisches wie auch als spezifisch geschichtsverbundenes Charakteristikum des Kunstwerkes wird besonders unverdeckt und sinnfällig angewendet in den Epochen des Beginns und des Zerfalls. Kennzeichnend für die Kunst dieser Epoche ist die Montage der Sprünge ("skačuščij montaž", III, 336), die in Gestalt der Attraktions-, Kontrast- und Dominanten-Montage erscheint, entsprechend den Umwälzungen und der Aktivität innerhalb des gesamten sozialen Bereichs. Im Gegensatz dazu ist nach Ėjzenštejn für die Zeit der natürlichen Verschmelzung und Konsolidierung aller sozialen Kräfte die harmonische polyphone Montage charakteristisch: In der Epoche der sozialen Stabilisation geht die Kunst zu der Aufgabe über, die Wirklichkeit widerzuspiegeln, und die Sinnfälligkeit der Montagemethode verblaßt unvermeidlich.

Ėjzenštejn betrachtet die polyphone, harmonisch-feinmaschige Montage als diejenige Montage, die vorzüglich dem 3. Stadium der triadischen Bewußtseins- und Kulturentwicklung entspricht. Da Ėjzenštejn die Sowjetmacht für stabilisiert hält und zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen, dem Individuellen und dem Kollektiv eine Harmonie erreicht sieht (III, 333), hält er die polyphone Montage für die seiner Epoche entsprechende Montage. Dagegen entspricht die nackte, sinnfällige Montage der Sprünge der Grenze

zwischen dem 2. und dem 3. Stadium der triadischen Bewußtseins- und Kulturentwicklung und somit der Kunst der Revolutions- und Bürgerkriegszeit, als Rußland sich in einer grundlegenden qualitativen sozialen Veränderung befand.

Dieses Verhältnis der Übersetzung des Lebens- bzw. Realitäts- textes in den künstlerischen Text fand auch bei den Formalisten großes Interesse, besonders Anfang der 20er Jahre, als Zerfall und Anfang gewaltig zusammenstießen, als die "metel" der Geschichte über ganz Rußland tobte und alle einzelnen Momente aus der sujethaften Einheit in die sinnfällige, entblößte Kontrapunktgestalt auseinanderbrachen: "Žizn' stala iskusstvom"⁴, "Čelovečeskaja sud'ba stala chudožestvennym priemom"⁵. An die filmische Montage erinnert die Aussage Šklovskijs: "Žizn' tečet obryvistymi kuskami, prinadležaščimi raznym sistemam"⁶. Die Montage war Anfang der 20er Jahre überall sinnfällig als Montage der Sprünge bzw. als Montage der Individualisierung nicht nur im Leben, sondern auch in der Kunst, nicht nur im Film, sondern in allen Kunstarten, in denen die gewohnte Einheit des Sujets ("Vse prošloe kak takovoe sjužetno"⁷), die Einheiten des Bildes, des Satzes und auch des Morphems aufgelöst und zerlegt wurden. Die erste Hälfte der 20er Jahre, der auch Majakovskij mit seiner Montage mittels Silbentrennungszeichen aktiv angehörte, war die Epoche der Montage schlechthin: "Kogda montažnoe myšlenie i montažnye principy široko predstavleny vo vsech vidach iskusstv (...)"⁸.

⁴V.B. Šklovskij, Sentimental'noe putešestvie. Vospominanija 1917-1922. Berlin 1923, S. 383.

⁵V.B. Šklovskij, "Anna Achmatova 'Anno Domini'". In: Peterburg, 2, (1922) S. 17-18.

⁶V.B. Šklovskij, Sentimental'noe putešestvie. Vospominanija 1917-1922. A.a.O., S. 387.

⁷B.M. Ėjchenbaum, Moj vremennik. Leningrad 1929, S. 18.

⁸S. Ėjzenštejn, Izbrannye proizvedenija, Bd. II, S. 188. Zu den weiteren Beispielen für das "Žizn'-sjužet-Paradigma" vgl. A.A. Hansen-Löve, a.a.O., S. 575 ff. Vgl. auch ders., Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung. In: Russische Erzählung, Hrsg. v. R. Grübel. Amsterdam 1984, S. 11, 32.

E X K U R S

Metapher als Analogon der Montage: Die Metapherkonzeption des Krakauer Avantgardisten Tadeusz Peiper

Zur selben Zeit, in der ersten Hälfte der 20er Jahre, als sich in Rußland die entblößte Montage als Seins- und Ausdrucksform der Epoche geltend machte, wurde in der polnischen Literatur die Metapher als Prinzip der Poesie hervorgehoben. Die Metapher war Gegenstand einer heftigen Polemik, die von der Krakauer Avantgarde¹, vor allem von Tadeusz Peiper (1891-1969) geführt wurde. Die Metapherkonzeption Peipers weist mehrfache Gemeinsamkeit mit der Montagekonzeption Ęjzenštejns auf. Diese Gemeinsamkeit besteht u.a. in folgenden Aspekten:

1. Wie die Montage bei Ęjzenštejn das Wesen der Kunst darstellt, ist die Metapher bei Peiper der Wesensträger der Poesie, welcher der poetischen Sprache ihre Autonomie ermöglicht.
2. Wie die Ęjzenštejnsche Montage auf Kontrast und Konflikt heterogener Ebenen beruht, versteht sich die Peipersche Metapher vor allem als Verbrüderung weit voneinander entfernter Begriffe.
3. Wie die Ęjzenštejnsche Montage im Zusammenhang mit dem oben genannten 2. Aspekt vor allem durch den metaphorischen Erkenntnischarakter gekennzeichnet wird, ist in der Peiperschen Metapher die kognitive, intellektuelle, begriffliche Eigenschaft dominanter als die linguistische bzw. die bildhafte.
4. Wie das Ziel der Ęjzenštejnschen Montage, ausgehend von seiner

¹Die Gruppe von Dichtern und Künstlern, die in den 20er Jahren in Krakau bei der Herausgabe der von Peiper gegründeten programmatischen Zeitschrift "Zwrotnica" (1922/23, die 1. Serie, Nr. 1-6, 1926/27, die 2. Serie, Nr. 1-6) mitwirkten und Peipers theoretische Grundkonzeption als Grundlage für die künstlerische Bewegung annahmen. Die wesentliche Gemeinsamkeit der "Zwrotnica"-Leute liegt darin, alles Spontane und Naturgebundene, alle dem Unterbewußtsein entnommenen Motive abzulehnen und als Bewunderer von Maschine und Technologie, als Bewunderer von "teraźniejszość", den Nachdruck auf die reine Form ihrer Poesie, d.h. auf die wohldurchdachte Konstruktion zu legen. Zu den "Zwrotnica"-Leuten gehörten außer Peiper J. Brzękowski, J. Przyboś, J. Kurek, A. Ważyk, K. Podsadecki u.a.

Vorstellung von der Welt als einer zu organisierenden Ganzheit im Schaffen einer neuen Synthese liegt, ist die Metapherkonzeption Peipers mit der rationalen Intention verbunden, das Kunstwerk als ein einheitliches Werk zu konstruieren. Wie die Montage bei Ęjzenštejn das ganze Spektrum von der mise en scène über die Kaderführung bis zur synästhetischen Polyphonie bestimmt, erhebt sich die Metapher bei Peiper zum Konstruktionsprinzip des poetischen Werkes ausgehend vom einzelnen Ausdruck über den metaphorischen Satz bis hin zum ganzen Gefüge, welches er "Gefüge des Aufblühens" ("układ rozkwitania") nennt.

5. Wie die emotionale Aufgabe der Ęjzenštejnschen Montage im Zusammenhang mit dem oben genannten 4. Aspekt in der Orientierung auf die Rezeption und ihrer gezielten Umgestaltung liegt, verbindet sich bei Peiper die Emotionalität der Metapher mit dem rezeptionsästhetischen und rezeptionsideologischen Aspekt. Die Metapher vermittelt die Gefühle des Dichters und sein Verhältnis zur Welt, verändert die Gefühle und Vorstellungen des Rezipienten und verändert dadurch die Realität selbst.

Im folgenden Exkurs wird die Metapherkonzeption Peipers behandelt, die einerseits aufgrund der oben genannten Aspekte als Analogon der Montage, als Montage im weit gefaßten Sinne betrachtet werden kann und die andererseits aufgrund ihres spezifischen, über das ganze Werk hinausgehenden üppigen Aufblühens die Kollision zwischen der ornamentalen Zierrede und der strengen Werkkonstruktion bereits in sich begründet.

I. Pseudonymisierung und Äquivalentisierung als Eigenschaften der poetischen Sprache

"Die Prosa nennt, die Poesie pseudonymisiert. (...) Die Entwicklung der Poesie beruht darauf, daß das Wortäquivalent sich immer mehr vom Namen der Sache entfernt."²

²T. Peiper, *Tędy. Nowe Usta*. Kraków 1972, S. 341: "prosa nazywa, poezja pseudonimuje. (...) Rozwój poezji polega na tym, że słowny ekwiwalent oddala się coraz bardziej od inienia rzeczy."

Die ästhetische Konzeption Peipers beruht auf zwei Intentionen: der Intention, die poetische Sprache von der Prosasprache grundsätzlich zu unterscheiden und ihr eine eigene Autonomie zu verleihen, und der Intention, die unmittelbar gefühlentblößende und beschreibende Sprache der Romantik und des Realismus zu bekämpfen. Als Kernpunkt der avantgardistischen Poesiekonzeption proklamiert Peiper in seinem Vortrag "Nowe usta" (1925) die zwei Grundbegriffe Pseudonymisierung und Äquivalentisierung, die von den einzelnen Wort-Metaphern bis zum komplexen "Gefüge des Aufblühens" ("układ rozkwitania") als Konstruktionsprinzip des poetischen Werkes fungieren sollten.

Als Pseudonyme betrachtet Peiper die Wörter, die den eigentlichen, kanonisierten Namen des Gegenstandes ersetzen und diesem gegenüber in einer Relation der Synonymität stehen. Die Pseudonymisierung ist der Prozeß der Synonymitätsherstellung. Als solches ist sie ein linguistisches Ereignis, wodurch die Relation zwischen den Wörtern umgestaltet wird. Dieses linguistische Ereignis hat seinen spezifisch poetischen Wert in der Spannung zwischen dem ersetzten Namen und dem ihn ersetzenden Pseudonym, da diese Spannung dem emotionalen Verhältnis des Aussagesubjekts zum Gegenstand entspricht. Der Name des Gegenstands, der als Bauelement der Prosasprache fungiert, ist nach Peiper das Wort, das seine Individualität verloren hat und nur eine bloße kommunikative Funktion zu erfüllen vermag. Dagegen ist das Pseudonym "mein" Wort, das auf den individuellen Absender hinweist, der durch das Pseudonym sich selbst entdeckt, erkennt und offenbart. So gesehen kann die Pseudonymisierung als ein sekundäres Formierungsverfahren des sprachlichen Kommunikats definiert werden, das sich mehr an der konnotativen als an der denotativen Funktion der Wörter orientiert. Die mittelbare Sprache der Pseudonyme beruht weniger darauf, die Gegenstände zu bezeichnen, sondern vielmehr darauf, die mit den Gegenständen verbundenen emotionalen Werte zu suggerieren und zu aktivieren.

Der Pseudonymisierung als linguistischer Umbenennung wird die Äquivalentisierung als Erkenntnisoperation gegenübergestellt. Die

Aquivalentisierung besteht darin, sowohl für die Ordnung der Dingwelt als auch für den inneren Erlebnisbereich des Subjekts ein Ersatzsystem herzustellen, anstatt den vorgegebenen Sachverhalt mittels der denotativen Prosasprache zu bestätigen. Durch das Äquivalentisierungsverfahren erkennt das Subjekt die Dinge als Zeichen für andere Dinge. Das Subjekt stößt damit die Dinge aus dem Zustand der totalen Isolation von den anderen Dingen heraus. So entsteht zwischen den Dingen ein Ersatzsystem, das die Dinge neu klassifiziert und sie einander zugänglich macht. Um mit J. Sławiński zu sprechen, die spezifische Eigenschaft der Äquivalentisierung liegt in der "Semiologisierung der Wirklichkeit"³. Die gegebene Wirklichkeit als ein starres Klassifikationssystem der monowertigen Elemente verwandelt sich in eine andere Wirklichkeit, die durch die dynamische Relation zwischen den multiwertigen Elementen gekennzeichnet wird. In einer so geschaffenen Wirklichkeit sind die Elemente immer offen und bereit zum Austausch ihrer Werte und zur neuen Klassifikation.

Das Postulat der Äquivalentisierung betrifft nicht nur die zwischengegenständliche Relation, sondern auch die Relation zwischen Poesie und Emotion. "Die Poesie schafft die Äquivalente der Gefühle"⁴. Mit diesem Schlagwort stellt sich Peiper der Poetik des subjektiv-emotionalen Exhibitionismus entgegen, die er für die Erbschaften der Romantik und der "Młoda Polska" hält. In Peipers Poetik steht der Gefühlsergießung und der Unmittelbarkeit der Aussage die "Scham der Gefühle" gegenüber. Die Poesie ist nicht die Bestätigung und Ergießung der Gefühle, sondern die Entdeckung der poetischen Äquivalente der Gefühle. Die persönlich-emotionalen Erlebnisse dienen nur als ein Ausgangspunkt für den poetischen Prozeß, dessen Ziel in der Äquivalentisierung dieser Ausgangssituation erreicht wird.

³Vgl. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław, Warszawa, Kraków 1965, S. 124.

⁴T. Peiper, *Tędy. Nowe usta.A.a.O.*, S. 358.

II. Metapher - der Wesensträger der Poesie

Das Postulat der Pseudonymisierung und Äquivalentisierung läßt sich bei Peiper mit dem Postulat der Metaphorisierung identifizieren. Äquivalentisierung und Pseudonymisierung finden durch einen spezifischen Verlauf der Wortzusammenstellung statt, und der grundlegende Kunstgriff, in dessen Rahmen diese Zusammenstellung erfolgt, ist die Metapher.

Peipers Auffassung von der Metapher als Wesen und Hauptinstrument der avantgardistischen Poesie nimmt in seinem in "Zwrotnica" (1922, Nr.3) veröffentlichten Artikel "Metafora terażniejszości"⁵ klare Gestalt an. Peiper legte in der 1. Serie (1922-23) von "Zwrotnica" den Grundstein für die gesamte Bewegung der Krakauer Avantgarde, und diese 1. Serie stellt gleichzeitig ein Bild der Peiperschen Evolution dar, die einerseits durch den Artikel "Miasto, masa, maszyna" (in "Zwrotnica", Nr. 2)⁶, andererseits durch "Metafora terażniejszości" gekennzeichnet ist. Während Peiper in "Miasto, masa, maszyna" vor allem die neuen Werte der Zivilisation, die in der Poesie ihr Spiegelbild finden sollen, hervorhebt, wendet er sich in "Metafora terażniejszości" von den urbanistischen, futuristischen Losungen ab und konzentriert sich auf die Suche nach dem Wesen der neuen Poesie. Dabei betrachtet Peiper die Metapher als die große, die einzige Chance für die Poesie, als Kennziffer für die avantgardistische Poesie: "Die Poesie von heute zittert total vor dem Schneesturm der Metapher. Niemals ist die Metapher solch ein favorisiertes künstlerisches Mittel gewesen wie heute."⁷ Diese beispiellose Favorisierung der Metapher führte schließlich zu einer lebhaften Polemik mit Karol Irzykowski, der schon 1913 in seiner Abhandlung "Zdobnictwo w poezji" vor der Gefahr der Überrefinierung des Stils und der Vertilgung des Inhalts durch ein Übermaß an poetischen Figuren gewarnt hatte. Irzykowski bezeichnete in seiner Abhandlung "Walka o treść" (1929) die avantgardistische Praxis

⁵Enthalten in "Tędy. Nowe usta". A.a.O., S. 54-61.

⁶Enthalten in "Tędy. Nowe usta". A.a.O., S. 30-49.

⁷A.a.O., S. 54.

als "metaphorische Ausschweifung" und kritisierte die Avantgardisten, v.a. Peiper, daß sie die Metapher nicht nur mißbrauchten, sondern bereits an der Metapher krankten.⁸

Der Einsatz der Metapher als Hauptcharakteristikum der avantgardistischen Poesie wird in "Metafora teraźniejszości" mit den zwei Aspekten von Antirealismus und Ökonomie begründet.

1. Der Antirealismus der Metapher

Aufgrund der Autonomie der Poesie stellt Peiper den Antirealismus in den Vordergrund seiner Metapherkonzeption. Nach Peiper besteht die Aufgabe der Metapher in der "willkürlichen Verschwägerung der Begriffe"⁹, d.h. in der Schaffung begrifflicher Beziehungen, denen nichts in der realen Welt entspricht. Die Metapher dient dadurch einer radikalen, selbst zur Abstraktion führenden Deformation der Wirklichkeit. Die Metapher gestaltet die Wirklichkeit zu einer neuen, rein poetischen Wirklichkeit um, indem sie die Begriffe in diejenigen Landesteile überträgt, denen diese Begriffe matrikelgemäß nicht angehören. In der Metapher geht es um die "Zerschlagung des Modells"¹⁰, die Zerschlagung jeglicher Hierarchie von Sachen und Gefühlen: "Meine metaphorischen Operationen sind gerade der Gegensatz zur passiven Beschreibungsgabe, weil sie keinen einzigen Gegenstand so zurücklassen, wie er ist, sondern jeden Gegenstand durch Worte umgestalten. Jeder Gegenstand, der das Wort passiert, verläßt das Wort verändert, derart verändert, daß nur eine überdimensionale Fabriktechnik ihn in solchem Maße bearbeiten könnte".¹¹

So wählt Peiper in seiner dichterischen Praxis für den ins Allgemeineweisenden Begriff eine Metapher, die häufig einem

⁸Vgl. K. Irzykowski, *Walka o treść*. In: *Wybór pism krytyczno-literackich*. Kraków 1975, bes. das Kapitel "Metaphoritis i złota plomba", S. 255-265.

⁹Vgl. T. Peiper, a.a.O., S. 54 f.

¹⁰Vgl. T. Peiper, *Rozbijanie tworzydeł*. A.a.O., S. 91-93.

¹¹Vgl. T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*. A.a.O., S. 297. Dieser Artikel (1930) war Peipers Antwort auf die Kritik Irzykowskis (in "Walka o treść"), die an die avantgardistische Poesie gerichtet war.

(Oxymoron oder einer Verbindung von einander weit entfernter Begriffe entspringt. Er versucht dadurch disparate Vorstellungen zu wecken und kühnste Höhenflüge von der Sache weg zu ungeahnten Gegenständen hin auszulösen.

Der antirealistische Aspekt der Metapher erhält hier eine ideelle Begründung. Was in der gemeinen Erfahrung nicht existiert, und was die Natur nicht hervorzubringen vermag - eine wundersame Überwelt, in der die Normen dieser Welt keine Gültigkeit mehr haben - , das schafft der Dichter mit Hilfe der Metapher. In der Metapher errichtet der Dichter ein eigengesetzliches Universum.

2. Die Ökonomie der Metapher

Unter dem Einfluß des Konstruktivismus in Plastik und Architektur, dessen Postulat "ein Maximum an Effekten in einem Minimum an Materialien"¹² war, erhebt sich die Ökonomie zum zweitwichtigsten Prinzip. Peiper fordert von der Poesie, eine sprachliche Struktur zu schaffen, die den technischen Installationen analog ist. Damit versucht Peiper die "teraźniejszość" nicht nur in Thema und Idee des poetischen Werkes, sondern auch in der künstlerischen Arbeit selbst zum Ausdruck zu bringen. Durch diese Konzeption der Kunst als Ausdruck der Gegenwartskinetik nähert sich Peiper gewissermaßen der Haltung der italienischen Futuristen, obwohl sich die beiden durch ihre Syntaxauffassung voneinander unterscheiden.

Die Metapher ist für Peiper das Hauptinstrument, mit dem der Dichter sprachliche Ökonomie betreiben kann. Die Metapher erspart die Wortwatte, die zur Abrundung des Satzes gebraucht wird. Die Metapher erspart auch die Konjunktion "jak", die über lange Zeit

¹²In Polen wurde diese Parole v.a. in der Zeitschrift "Blok" (1924-25; Nr. 11) theoretisch erarbeitet und weiterentwickelt. "Blok" war damals das Zentrum der von Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerowna, Mieczysław Szczuka u.a. gebildeten artistischen Gruppe. Diese Gruppe übte starken Einfluß auf die 2. Serie der "Zwrotnica" aus. Przyboś stellte z.B. in seinem "Kommunikat grupy <a.r.>" dieselbe Formel auf: "Ein Maximum an Anspielungen und Vorstellungen in einem Minimum an Wörtern". In: "Europa" R. 2. 1930, Nr. 9, S. 287-288.

hinweg die "langweilige Vanille der poetischen Kochkunst"¹³ war. Die Ökonomie der Metapher besteht jedoch weniger im bloßen Weglassen von "jak" als in der semantisch kondensierten Kapazität. Die Metapher aktualisiert in sich eine homonymische Bereitschaft, den Raum der parallelen Bedeutungen zu öffnen. Während sich der Vergleich auf die einlinige Relation der Aufeinanderfolge der Worte in einer Aussage verläßt, schafft die metaphorische Relation im Satz einen neuen Kontext für den Strom der semantischen Energie. Während der Vergleich aufgrund der semantischen Einlinigkeit des Satzes als Zeichen der Nachgiebigkeit den beschriebenen Gegenständen gegenüber betrachtet wird, erweist sich die Metapher als kreative Kraft, die durch ihre Sparsamkeit den Raum der verwunderlichen, antirealistischen Vieldeutigkeit kreierte. So betrachtet steht die Metapher in den theoretischen Äußerungen Peipers in Opposition zum Vergleich sowohl im Prinzip des Antirealismus als auch im Prinzip der Ökonomie.

Diese beiden Prinzipien der Metapher verbinden sich miteinander im Raum der semantischen Oszillation zwischen Ding und Wort, der gewissermaßen analog zum "Zwischenwortbereich" ("międzysłowie")¹⁴ ist. Wie der "Zwischenwortbereich" mit potentiellen sprachlichen Werten gefüllt wird, erfüllt die Metapher diesen Raum mit potentiellen, überhaupt möglichen Gestalten und Vorstellungen der Dinge. Dadurch vereinigt die Metapher in sich die Funktion eines Äquivalents und die eines Pseudonyms -

¹³T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. A.a.O., S. 55.

¹⁴Przyboś nennt das Wesen der Poesie "międzysłowie": "Die Poesie hängt vom Strom zwischen Wort und Wort ab, von den Funken, die der schöpferischen Wort- und Phrasenzusammenstellungen entspringen. Dieses "międzysłowie" ist es, das die lyrische Vision befreit und Rührung auslöst". Vgl. J. Przyboś, *Przygody awangardy* (1946). In: *Linia i Gwar*. Kraków 1959, Bd. 1, S. 75. Zur Erläuterung des Terminus vgl. J. Sławiński, a.a.O., S. 43, 78 f. Eine erweiterte Interpretation des "międzysłowie" ist enthalten in Przyboś' "Z teorii poznania lirycznego" (1958). Przyboś beschränkt hier das "międzysłowie" nicht auf die linguistische Ebene: "... Die Poesie war, so kam es mir vor, etwas Größeres als Worte und Sätze. Sie war - ich nannte sie bescheiden, damit sie sich keine Metaphorisierung zuzieht - "międzysłowie". Zit. aus J. Przyboś, *Sens poetycki*, Bd. I, Kraków 1967, S. 17.

hinsichtlich des Erkenntnisaktes die antirealistische Äquivalent-Funktion und hinsichtlich der sprachlichen Ausdrucksoperation die ökonomische Pseudonym-Funktion.

III. Die Metapher der Gegenwart

Im Jahre 1924 erschienen die ersten beiden Gedichtbände Peipers "A" und "Żywe Linie", die ähnlich wie "Zwrotnica", "Nowe usta", "Tędy" u.a. für die neue Poesie Polens programmatisch betitelt sind. Die Mehrzahl der in "A" enthaltenen Gedichte stammt wie der zweite Gedichtband "Żywe Linie" aus Peipers schriftstellerisch fruchtbarster Phase, der Zeit der 1. Serie der "Zwrotnica"¹⁵. In dieser Phase seines Schaffens beschäftigte sich Peiper fast ausschließlich mit der metaphorischen Poesie, und seine dichterischen Experimente in "A"¹⁶ und "Żywe Linie" konzentrierten sich ebenfalls auf den Metaphorisierungsprozeß. Im folgenden wird die Metaphorik Peipers untersucht. Dabei stellen die Gedichtbände "A" und "Żywe Linie" die Hauptobjekte der Betrachtung dar.

"Gebt mir drei Metaphern, die im Werk irgendeines Dichters unmittelbar nacheinander vorkommen, dann sage ich euch über jenen Dichter ebensoviel wie sein eingehendster Biograph."¹⁷ Peiper meint mit dieser Äußerung vor allem, daß jeder Dichter eine oder mehrere ausgewählte Begriffsfamilien besitzt, die er besonders

¹⁵Dazu kommentiert J. Sławinski: "Als er "a" sagte, befand sich Peiper gerade in der Mitte seines eigenen Alphabets." Vgl. J. Sławinski, *Poetyka i poezja Tadeusza Peipera*. In: *Twórczość*. R.14. 1958, Nr. 6, S. 70.

¹⁶Anders als in "Zwrotnica" und "Poematy" (1935) sind die einzelnen Gedichte in "A" unbetitelt. Dies kann als ein Hinweis auf die konsequente Metaphorisierungsintention Peipers in jener Phase interpretiert werden, die seinem Widerwillen gegen die unmittelbare Benennung der Gefühle entsprang. Vgl. hierzu auch: R. Krynicki, *Los prekursora*. In: *Oficyna poetów*. R. III. 1968, Nr. 4, S. 14. Vgl. auch ders., *Paradoksy awangardyzmu*. In: *Nurt*. 1969, Nr. 12, S. 53.

¹⁷T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. In: *Tędy. Nowe usta*. A.a.O., S.54.

gerne mit allen anderen verknüpft. Diese Begriffsfamilien bringen diejenige Wirklichkeitssphäre ans Licht, die dem Wesen des Dichters am nächsten steht. In ihrer bewußten Konstruktion kommt das Verhältnis des Dichters zur realen Welt deutlich zum Ausdruck.

1. Die Industriemetaphorik

Die "teraźniejszość" hat in der programmatischen Auffassung eine ausdrückliche Gestalt, die mit der modernen Zivilisation leicht identifiziert werden kann. "Miasto, masa, maszyna" - die drei sprichwörtlichen Bestandteile der Peiperschen Gegenwartsversion gewinnen dort einen symbolischen Wert. Sie repräsentieren dort das "Heute", an dem sich die neue Poesie orientieren soll. Aber die "Industrie-" bzw. "Technik-Metaphorik" kommt in den Gedichten Peipers nicht so häufig vor, wie es nach seinem Postulat "Umarmung mit der Gegenwart" ("uścisk z teraźniejszością")¹⁸ und der "Metapher der Gegenwart" zu erwarten wäre. Der Gedichtband "A" enthält nicht viele Beispiele für diese Metaphorik: "rozmarzona maszyna" ("Rano"), "obcęgi miłości" ("Ujmij twoje oczy"), "gorące szyny prawdy" ("Ujmij twoje oczy"), "usta ... zalutowane milczeniem" ("Ja, ty"), "słońce - tylko benzyna lub para" ("Ulica"), "tramwaj, paw z blachy" ("Ulica") u.a. Diese Metaphern lenken jedoch, von den anderen Vorstellungen in den Hintergrund gedrängt, das Augenmerk kaum auf ihre technische, industrielle Herkunft.

Im Gedichtband "Żywe Linie" sind die Metaphern der technischen Welt überhaupt nicht zu finden, wie in dem fünf Jahre später erschienenen Band "Raz" (1929). Dies zeigt deutlich, daß sich Peiper bei seiner Verkündung des Lobes an die Technik von der Vergötterung der Maschine distanziert. Die Stellungnahme Peipers der Maschine gegenüber unterscheidet sich sowohl vom futuristischen

¹⁸ T. Peiper, Punkt wyjścia. A.a.O., S. 26.

Maschinenfetischismus¹⁹ als auch vom puristischen Glauben, daß die Maschine an sich das Ideal der Schönheit sei: "Weder Gottheit noch Meister. Der Diener. Die Maschine soll der Kunst dienen".²⁰

2. Die Metapher der "vivifikacja"

Peiper betrachtet die ontologische Verschiebung vom Unbelebten zum Belebten als das wichtigste Charakteristikum für die neue Poesie und nennt sie "vivifikacja"²¹, deren Ursprung er vor allem im sakralen Animismus der alten Griechen sieht: "Den Gegenständen in der Natur die Persönlichkeit schenkend, brachte der Animismus in die Sprache des primitiven Menschen und der Literatur der Völker der Antike einen Bilderreichtum ein, der dem wirklichen Aussehen der Welt nicht entsprach und der den realen Gegenständen die ihnen eigentlich fremden Eigenschaften zuerkannte. Die so zuerkannten Eigenschaften (...) verloren allmählich ihre ursprüngliche Bedeutung und behaupteten sich als Redensart. Mit anderen Worten, sie sind Metaphern geworden."²²

Die Funktion der "vivifikacja" läßt sich in zwei Punkten formulieren: (1) Unbelebte Dinge erhalten die plastische Bildlichkeit und die Bewegung des Belebten. (2) Die Belebung bringt eine antihierarchische Weltanschauung zum Ausdruck. Das Unbelebte erhält Leben und Bedeutung als ein Belebtes, und die zwei Existenzbereiche, der Bereich des Belebten und der des Unbelebten,

¹⁹Die futuristische Tendenz - die Faszination von der Bewegung, der Schnelligkeit und der Kraft der Maschine - kommt beim jungen Przyboś noch deutlicher vor, und zwar in seiner frühesten Schaffensphase ("Śruby" 1925, "Oburącz" 1926) meistens mit den Bildern verbunden, die auf einer Analogie zwischen der Maschine und dem Menschen basieren. Aber im dritten Gedichtband von Przyboś, "Sporad" (1930), verschwindet die Metapher der Industrie und Technik vollkommen, was als eine notwendige Folge seines veränderten Verhältnisses zur Welt zu betrachten ist.

²⁰T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*. A.a.O., S. 47.

²¹T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. A.a.O., S. 58.

²²A.a.O. Zur Affinität der Peiperschen Metapherkonzeption mit der ethnologisch-psychologischen Metapherauffassung Ortega y Gasset, den Peiper während seines Spanienaufenthalts kennenlernte, vgl. W.P. Szymański, *Neosymbolizm*. Kraków 1973. S. 340 f. Vgl. auch J. Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte. Ideas sobre novela* (1925). ²Madrid 1928.

werden dadurch zur Verbrüderung geführt.

In der dichterischen Praxis Peipers betrifft die "vivifikacja" nur einige Gruppen von Gegenständen:

(a) Peiper verwendet das Verfahren der "vivifikacja" v.a. als Mittel zur Darstellung der Natur. Naturerscheinungen und kosmische Elemente wie "gwiazda", "świat", "ogień", "ziemia", "niebo", "dym", "wiatr", "poranek", "noc", "dzień", "światło" u.a. sind am häufigsten vorkommende Objekte der "vivifikacja".

(b) Die körperlichen Details wie "noga", "oczy", "dłoń", "ręka" u.a. werden personifiziert. Sie führen ein Eigenleben und vertreten die handelnde Person in "pars pro toto"-Substitution.

(c) Die programmatische Forderung Peipers, daß die "vivifikacja" auch die zivilisatorischen Produkte miteinbeziehen soll, wird in seinen Gedichten nicht realisiert. "A" und "Żywe Linie" enthalten nur drei Beispiele für die "vivifikacja" der "neuen" Wirklichkeit: "rozmarzona maszyna" ("Rano"), "tramwaj , paw z blachy, ... gl-gl ... próżność swą rozgęgła" ("Ulica"), "pieszczące rury" ("Oczy nad miastem").

3. Die Metaphorik der Alltäglichkeit

Der Antirealismus bedeutet nicht den Ausschluß der alltäglichen Lebensrealität aus der Poesie. Peipers Intention lag nicht darin, die Kunst vom Leben abzutrennen und sie als eine für die äußere Kraft unzugängliche Struktur zu betrachten. "Die Kunst braucht das Leben als Spazierstock; die Schaffung der Kunst muß Formen und Werkzeuge der Zeit benutzen, um mit diesen ihre eigenen Mittel zu bereichern. Aber das Ziel muß ein künstlerisches sein. Es muß um die Kunst, nur um die Kunst gehen."²³

"Umarmung mit der Gegenwart" - diese Parole führt bei Peiper zum rastlosen Streben nach der Entpoetisierung derjenigen Motive, die die vorangegangene Epoche an die Spitze des Schönheitskataloges gesetzt hatte. Dies findet auch Ausdruck im Loben der kleinen Dinge, in der Apotheose des großstädtischen Durchschnittsmenschen. Peiper war ein Dichter der Stadt. Seine Vorstellungskraft ist in Großstädten und auf den Straßen zu Hause,

²³T. Peiper, *Futuryzm*. (1923). A.a.O., S. 146.

die mit Menschenmengen, prächtigen Lokalen, Cafés, Tanzlokalen usw. übersät sind. Eine beachtliche Anzahl seiner Gedichte ist in diesem Raum situiert. "Miasto" und "Ulica" (in "A") sind Paradebeispiele für Peipers urbanistische Gedichte.

Auch die Natur, die bei den jungpolnischen Dichtern Gegenstand unermüdlicher Adoration war, versucht Peiper vor diesem Hintergrund zu degradieren. In "A" und "Żywe Linie" finden sich weder Bilder der außerstädtischen Natur noch des außerstädtischen Raumes - abgesehen von zwei einleitenden Gedichten "Powojenne wezwanie" ("A") und "Z Górnego Śląska" ("A"), die rhetorische, an einem nicht-konkretisierten Ort geäußerte Appelle sind. Die urbanistischen Motive kommen in den beiden Gedichtbänden doppelt so häufig vor wie die Naturmotive.²⁴ Interessanter als dieses proportionale Übergewicht sind die Kombinationen von Naturmotiven wie "niebo", "księżyc", "słońce", "gwiazdy" u.a. in den Gedichten. Sie erscheinen als in die städtische Landschaft völlig eingeschmolzen: "Noc całą chodzilem po mieście. / Z błękitnego pułapu zdjąłem księżyc / i jak latarkę zniosłem go na ziemię." ("Wśród wiórów dnia").

Die beabsichtigte Alltäglichkeit in der Metaphorik Peipers ist die Demonstration neuer poetischer Konzeption. Die Motive der Natur erfahren durch die Metaphorisierung eine Desakralisation bzw. Materialisation. Die Naturmotive wie Sonne und Himmel verlieren ihre sakrale Funktion und werden zu bloßen Gegenständen im gewöhnlichen Alltagsleben:

"Słońce - tylko benzyna lub para" ("Ulica")

"Niebo osiadło głodne na ziemi" ("Pod dachem ze smutku")

"Słońce błaga byście je zaprzęgli do pług" ("Powojenne wezwanie")

"ma nóż, / kraje słońce na grosze i grosze rozdaje." ("Chorał robotników").

Während die Sonne im alten Glauben der Verleiher des Lebens und die vitale Energie selbst ist, wird sie hier zu einem mate-

²⁴Über die Gesamtproduktion von Natur- und Stadtelementen in "A" und "Żywe Linie" vgl. St. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk. Kraków 1968*, S. 129.

riellen Gegenstand, den man "schneiden" kann. Wie die Sonne wird auch die "ziemia" desakralisiert. Gleichzeitig mit dem Verlust des ursprünglichen, sakralen Sinnes hören die Motive "słońce" "ziemia" auf, ein Paar zu bilden, und das Motiv "ziemia" fungiert meistens als eine bloße Ortsbestimmung, die die physisch-räumliche Situierung des Menschen und der Dinge bezeichnet:

"Miasto wśrubowało się w ziemię" ("Miasto")

"Z czarnych jelit ziemi / wydobędziemy pałac ze złota" ("Z Górnego Śląska")

"Wkoło wonieją robotne tłuszcze ziemi, / hymn pszczoł uczy budować" ("Na rusztowaniu").

Diese Desakralisation kann als eine lyrische Rekonstruktion der Dingwelt durch die Metaphorisierung betrachtet werden. "Die heutige Metapher reduziert große Sachen auf kleine, erhebt kleine Dinge zu großen. Sie setzt aus alltäglichen und gewöhnlichen Sachen erhabene und sakrale zusammen, sie überträgt alltägliche Dinge in geheiligte und erhabene."²⁵ Außerdem, wenn die Poesie die "Schaffung schöner Sätze"²⁶ ist und wenn die schönen Sätze Wortkomplexe sind, die durch kunstvolle Verbindungen der Begriffe Rührung hervorrufen, müssen die Objekte der Beobachtung nicht "Perlen" sein. Dinge wie "węgiel", "chlor", "krosta", "kloaka" u.a. können durchaus auch poetische Gegenstände werden. Bei der Auswahl der Motive ist Peiper nicht wählerisch. Er bringt alles in seine Gedichte ein, was er in der Umgebung eines Durchschnittsbürgers sehen kann. Außer der gewöhnlichen Landschaft, die man aus dem Fenster der städtischen Wohnung erblickt, sind die Gedichte in "A" und "Żywe Linie" mit unzähligen Dingen aus dem alltäglichen Leben erfüllt wie "wachlarza", "dywany", "zwierciadło", "śmietana", "miód", "cukier", "owoce", "wiśnie", "nóż", "mięso"²⁷ u.a.

²⁵T. Peiper, *Metafora terażniejszości*. A.a.O., S. 57.

²⁶T. Peiper, *Poezja jako budowa*. A.a.O., S. 340.

²⁷Über die Frequenz und Bedeutung des Motivs "mięso" in den Werken Peipers siehe W.P. Szymański, a.a.O., S. 75-80.

IV. Die morphologische Besonderheit der Metapher bei Peiper

1. Die periphrastische Metapher

Die Besonderheit der periphrastischen Metapher liegt darin, daß der Name des Realbegriffs in der Metapher gar nicht oder erst ganz am Ende einer periphrastischen Reihe vorkommt. Der metaphorische Begriff begnügt sich nicht damit, als Terminus improprius eine Terminus-proprius-Aussage über einen Gegenstand zu ersetzen, sondern okkupiert den Platz des Gegenstandsbegriffs selbst. In dieser Hinsicht ist die periphrastische Metapher eine Spielart der absoluten Metapher. Wie in der absoluten Metapher wird auch in der periphrastischen Metapher das Bild selbst zum Äquivalent eines gewissen Inhalts, der in anderer Weise kaum auszudrücken ist. Hieraus erklärt sich, warum die von Peiper propagierte Äquivalentisierung und Pseudonymisierung meist zur Bevorzugung der periphrastischen Metapher führt. Die Periphrasen herrschen z.B. im Gedicht "Żyła" absolut vor; das Herz wird "mięsny zegar" genannt, das Blut "płynny chleb czerwony", die Brust "kieszonka okratowana żebrami", die Lunge "pałac z pary, który mięsne dźwigają przyciesie," usw. Beispiele für die Periphrase sind in seinen Gedichten überall zu finden: "plisowany namiot z krepdeszyny" (für den Rock, "Noga") "para gołębi, która rozpięta obłok koszuli" (für den Busen, "Noga").

Diese Beispiele verdeutlichen gleichzeitig, daß die Peipersche Äquivalentisierung mit Hilfe der periphrastischen Metapher dem Vergleich sehr nahe ist, d.h. daß sie sich auf die deutliche Abgrenzung zwischen der Zone der bezeichneten Gegenstände und der Zone der Äquivalente stützt. Die Nebeneinanderstellung eines Wortes, das einen bestimmten Gegenstand zeigt, und einer Gruppe von Wörtern, die diesen Gegenstand analysieren und durch andere Gegenstände umschreibend zeigen, - dieses für Peiper typische Verfahren steht an der Grenze zwischen Vergleich und Beschreibung, die eine Art von erweiterten, ausgeführten Periphrasen ist.

Für diese beschreibende und vergleichende Periphrase Peipers ist charakteristisch, daß es sich bei der Metaphorisierung kaum um einen bestimmten, schwer wiederzugebenden psychischen Zustand, sondern meist um Gegenstände aus der Materialwelt wie

"latarnia", "żyła", "noga", "brylant", "usta", "książka" usw. handelt. Das Charakteristikum für die periphrastische Metapher Peipers vom Typ "tramwaj - paw z blachy" ("Ulica") ist, daß die metaphorische Wortzusammenstellung nicht im linguistischen Bereich, sondern im bezeichneten Gegenstand selbst begründet ist. Ohne Erraten des gemeinten Gegenstandes bleibt die Metapher daher meist dunkel.

Der kommunikativen Schwäche seiner Metapher war sich Peiper selbst bewußt. Davon zeugt die Tatsache, daß Peiper 1935 in "Poematy" diejenigen Gedichte, die er in "A" unbetitelt veröffentlicht hatte, mit Überschriften versah, die den jeweiligen Textinhalt klarstellen, wie "Żyła", "Bezokoliczniki" usw. Aber die Gedichte unterliegen damit einer noch konsequenteren Periphrasierung, und sie werden ausgeführte Paraphrasen der jeweiligen Überschriften.

2. Der metaphorische Satz - eine periphrastische Variante

"Die Poesie ist das Schaffen schöner Sätze."²⁸ Die Dominanz der periphrastischen Metapher entspricht dem Satzkult Peipers, der den Übergang der einzelnen Wort-Metaphern zu einem metaphorischen Satzkomplex bewirkt: "In der Rede von einem Gegenstand wähle ich nicht diesen oder jenen Moment für die Metapher aus, sondern die ganze Rede ist eine kontinuierliche, ununterbrochene Metaphorisierung der Gegenstände."²⁹ Das Gedicht soll demnach von der stetigen Operation mit metaphorischen Äquivalenten leben. Durch die Metaphorisierung der Sätze entsteht im Gedicht der Strom der Visionen, in dem eine willkürliche Trennung zwischen herkömmlichen Bedeutungen der Ausdrücke und deren metaphorischen Bedeutungen nicht möglich ist. Im Gedicht entsteht eine stetige zwischenwörtliche Bedeutung³⁰.

Der metaphorische Satz wurde nicht nur von Peiper als

²⁸T. Peiper, Poezja jako budowa. A.a.O., S. 340.

²⁹T. Peiper, Komizm, dowcip, metafora. A.a.O., S. 296.

³⁰Als prägnantes Beispiel dafür nennt Peiper sein Gedicht "Noga". Vgl. a.a.O., S. 301.

identisch mit dem "schönen Satz" betrachtet.³¹ Auch die anderen Krakauer Avantgardisten billigten den metaphorischen Satz als ein wesentliches Novum ihrer Poesie. Brzękowski verteidigte sich selbst und seine avantgardistischen Gefährten vor der Kritik Irzykowskis, daß die neue Poesie an "metaphoritis", an der "Hypertrophie der Metapher" leide. Dabei erklärte Brzękowski, daß das, was Irzykowski für die Vollstopfung der Poesie mit Metaphern halte, in Wahrheit das poetische Bild bzw. der metaphorische Satz sei, der zur wesentlichen Errungenschaft der avantgardistischen Poesie gehöre³².

Jedoch im Gegensatz zu den anderen Avantgardisten (v.a. Przyboś), bei denen der metaphorische Satz auf der Homonimitätsbereitschaft der sich zueinander gesellenden Wörter bzw. Wortgruppen beruht, fehlt in den metaphorischen Sätzen Peipers ein derartiges Spiel der Bedeutungen. In seinen metaphorischen Sätzen geht es vielmehr um verschachtelte Montage bzw. verschränkte Gebilde, in denen Einzelmetaphorika aller Art aufgetürmt werden. Was die Satzkonstruktion bestimmt, ist die Synonymitätsspannung zwischen dem etablierten Namen und dem Pseudonym. Die formale Struktur des metaphorischen Satzes wird von der kompositiven Äquivalenzfunktion der Metapher bestimmt. Appositionen, Genitiv-Metaphern, Periphrasierungen führen zusammen zur schematisierten Satzkonstruktion $(1+x)+(2+y)+(3+z) \dots$, deren Bauelemente nicht die einzelnen Wörter, sondern die zumeist aus zwei Ausdrücken bestehenden, metaphorischen Zusammenstellungen sind:

"noc weźmie kąpiel w kielichu wina,
wytrze się chustą białych godzin i trzeźwymi oczami;
zatrwać będzie każde słodkie ciasto" ("Czyli")

"Włosy chmur ze szorstkich lśnień piorą.

Pieśń zauką jest dreszczem na ostrzu sztyletu." ("Noc zglądzona").

³¹"Objektive und subjektive Wirklichkeit unterliegen im poetischen Satz einer grundlegenden Verwandlung, und je tiefer diese Verwandlung, desto näher der schöne Satz". Vgl. T. Peiper, Poezja jako budowa. A.a.O., S. 341.

³²Vgl. j. Brzękowski, Poezja integralna (1933). In: Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia. Kraków 1976, S. 13 ff.

Die Peipersche Variante der metaphorischen Sätze ist der periphrastische Satz aus bruchstückhaften Kleinmetaphern. Die Vorliebe Peipers für den metaphorischen Satz führt leicht zu manieristischen Mechanismen. Peiper, der "Experimentator der Metapher", begibt sich oftmals in Gefahr, am Ende seiner Experimente ein "Märtyrer der Metapher" zu sein. Sein Gedicht "Latarnia" ist hier ein gutes Beispiel. Mit Kleinmetaphern aller Art übersät, wird das Gedicht unverkennbar von den beschreibenden, passiven Zügen getragen im Gegensatz zur programmatischen Antibeschreibungserklärung Peipers in seinen Artikeln "Metafora terażniejszości" und "Komizm, dowcip, metafora".

Im Gedicht "Latarnia" beginnt die Metaphorisierung mit einem ontologischen Wechsel. Das Licht der Straßenlaterne wird zunächst mit einer im Schatten der Abenddämmerung herauslaufenden Taube assoziiert ("Z błękitnego serca czchnął żółty gołąb w ulicę!"), um dann nach periphrastischen Definitionen ("czek słońca", "strądnia wśród nocy z przeczenia") einer Personifizierung unterzogen zu werden ("krzyknął światłem", "wydobył ich oczy z kieszeni"). Danach gewinnt die Laterne ihre primäre Eigenschaft als Licht zurück ("odbiwszy się od guzika generalskiego") und verwandelt sich weiter in einen Wal ("płetwami odbłasków skandując kazanie wieloryba,") usw.

Die Gegenstände, die das sich ausbreitende Laternenlicht aus dem Dunkel der Abenddämmerung nacheinander zur Existenz bringt, erfahren durch metaphorische Zusammenstellung gewissermaßen eine visuelle Bildlichkeit. Aber die Schnelligkeit des Übergangs von einer Zusammenstellung zu einer anderen erlaubt keiner davon eine vollkommene Entfaltung. Und so erscheint fast am Ende des Gedichts plötzlich ein Mann, ein Einzelgänger, der allen bisher im Licht aufgetauchten Gegenständen übergeordnet zu sein scheint. Aber sein "wmurowanie w dlaczego", sein bestimmter Zweifel an der Wirklichkeit wird im Schlußvers beinahe vollständig aufgehoben. Dadurch wird auch diesem Mann lediglich diejenige Rolle zuerkannt, die alle anderen Gegenstände in "Latarnia" spielen. Demzufolge geht es im Gedicht ausschließlich um die objektive Wirklichkeitsbeschreibung einer von der Laterne beleuchteten Straße. Bruchstückhafte, huschende Assoziationen vermitteln nicht meta-

phorisch Ausdrucksvolles, sondern erwecken eher den Eindruck eines Haufens.

Schwere Vorwürfe³³, die an Peiper gerichtet wurden, beziehen sich jedoch nicht auf die Idee Peipers von der kompositorischen Funktion der Metapher, sondern auf die Realisation dieser Idee in seinen Werken. Die Idee der Komposition entwickelt sich bei Peiper weiter in seiner späteren Phase. Aber interessanterweise erwähnt Peiper schon in seinem Vortrag "Nowe usta" nicht mehr direkt die Metapher und ersetzt diesen Terminus durch "Äquivalent" bzw. "Pseudonym". Durch diese terminologische Veränderung stellt Peiper die kompositorische Funktion dieses poetischen Mittels noch klarer in den Vordergrund. Bemerkenswert ist auch das völlige Verschwinden der "Ökonomie des poetischen Mittels" in den späteren Postulaten. Dies kann als ein Hinweis darauf betrachtet werden, daß sich Peiper selbst des krassen Widerspruchs dieses Postulats zu seiner dichterischen Metapher-Operation bewußt wurde.

V. Die Begriffsmetaphorik Peipers

1. Die Motivierung der Metapher durch Erkenntnis

Daß die Peipersche Metapher meistens in Gestalt einer Periphrase erscheint, erklärt einen wesentlichen Charakterzug seiner Metaphern, nämlich den Begriffs- und Erkenntnischarakter. Wie jede Periphrase, die ihrer Intention nach definitiv-deskriptiv ist, tragen auch die periphrastischen Metaphern ein definitiv-deskriptives Gewand. Eine Metapher dieser Art schwächt nicht selten die Unmittelbarkeit und Spontaneität durch einen Ballast, der von der Reflexion beigesteuert wird.

Dieser Erkenntnischarakter und die linguistische Willkür sind

³³V.a. K. Irzykowskis Kritik an der metaphorischen Tautologie (vgl. a.a.O., S. 263 f), M. Czuchnowskis Kritik an der metaphorischen Wette (vgl. M. Czuchnowski, *W głąb awangardy*. In: *Robotnik*. 1933, Nr. 267.), J. Brzękowskis Kritik an der kleinen Metapher (vgl. a.a.O., S. 22), J. Przyboś' Kritik an dem Ornaments- und Vergleichscharakter der Metapher (vgl. a.a.O., S. 34).

bei Peiper in seiner Poesiekonzeption als Schaffung einer neuen poetischen Welt durch willkürliche Begriffsverbindungen begründet. Peiper unterschätzt die positive Rolle, welche die auf einer etablierten Hierarchie von linguistischen Bedeutungen basierten Wortverbindungen beim Leser spielen können. Dagegen mißt er der negativen Wirkung solcher Verbindungen einen hohen Stellenwert bei: Um diese negative Wirkung aufzuheben, muß der Dichter die Wörter mit Hilfe der Metapher radikal von den erwarteten Verwendungen abtrennen. Metapher soll demnach eine einmalige Wendung sein, deren Motivierung durch die einmalige Situation erfolgt. Die so entstandenen, metaphorischen Wortzusammenstellungen wie "zdanie z wiśni" ("Footbal"), "linia z cukru" ("Footbal"), "strumień glukozy" ("Dzieło wina") usw. verlangen vom Leser die Bereitschaft, auf sie als Wortäquivalente der bestimmten Situation einzugehen. Der Leser soll die metaphorische Variante Wort-Wort als Ausdruck der Relation "Wort - außersprachliche Situation" erkennen und akzeptieren. Die von Peiper bevorzugte Periphrasierung, die eigentlich als begriffliches, amplifikatorisches Verfahren die Funktion der Ornamentalisierung erfüllt, wird hier auch als Mittel des Versteckspiels verwendet, das einen klaren, bekannten Begriff bzw. eine klare, bekannte Sache verschlüsselt und unter dem Deckmantel einer klärenden Figur Unklarheit präsentiert.

Peipers Gedichte stellen damit den Leser in eine Situation, in der er die Überprüfungsregeln, d.h. die Anekdote und den außersprachlichen Sachverhalt, entweder anerkennen oder zurückweisen muß. Die Rolle des Lesers wird erheblich verringert, da die Willkür der Metapher, der Äquivalentisierung und Pseudonymisierung kaum die intersubjektive Überprüfung erlaubt. Die Metapher fungiert hier eher als ein Mittel zur arbiträren Monologisierung. Und dies gegen die wiederholten Äußerungen Peipers zum Thema "widzenie", in denen er die Wirkung der Metapher auf die Vorstellungskraft des Empfängers erwähnt und der Rolle des Empfängers eine schöpferische, die Poesie mitschaffende Bedeutung verleiht.

2. Das "widzenie"

Die Metapherkonzeption Peipers verbindet sich mit dem Terminus "widzenie" (Sehen), und beide führen zur Problematik der Komposition im poetischen Werk. Peiper verwendet das "Wort" als Negation von "obraz", d.h. der Plastizität im literarischen Werk: "Das Faktum, das als Wirkung des Wortes in der Vorstellungskraft entsteht, ..., nenne ich 'widzenie'."³⁴ Das "widzenie" liegt dieser Definition zufolge nicht so sehr in sprachlichen Ausdrücken selbst wie in der Wirkung der Ausdrücke auf die Vorstellung und Psyche des Empfängers. Diese Konzeption basiert auf einer durchaus individuellen Empfängerpsychologie. Durch diese Eigenschaft unterscheidet sich der Begriff "widzenie" von den Begriffen des "poetischen Bildes" und der "poetischen Vision", die Przyboś, Kurek und Brzękowski verwenden. Przyboś knüpft zwar an den Peiperschen Begriff "widzenie" an, wenn er schreibt: "Das moderne Gedicht ist die Quintessenz, der Extrakt der in Satzverbindungen kondensierten Vision, die das Spiel der Vorstellungskraft befreit."³⁵ Aber Przyboś legt dabei das Hauptgewicht auf das Bild, das der Dichter mit Hilfe seiner sprachlichen Ausdrucksmittel suggeriert. Die poetische Vision wird also im Gedicht selbst geboren, obwohl diese Vision einer individuellen Umgestaltung in der Psyche des Empfängers unterliegt. Und wenn der "obraz" und die "poetische Vision" v.a. die Verbildlichungstechnik bezeichnen, ist das "widzenie" in der Peiperschen Auffassung das Spiel der durch das Gedicht übermittelten Begriffe. In diesem Rezeptionsästhetischen Aspekt und der Eigenschaft als verallgemeinerter Idee ist das "widzenie" beinahe identisch mit dem "obraz" Ęjzenštejns.

In diesem Prinzip des "widzenie" ist eine Erklärung für den nicht-plastischen Charakter der Peiperschen Begriffsmetaphorik zu finden, aber das "widzenie" enthält auch die Erklärung für die Bruchstückhaftigkeit seiner Metaphern: Die Poesie wird aus der gesteigerten Emotion geboren, die der Dichter in einem für seine

³⁴T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*. A.a.O., S. 299.

³⁵J. Przyboś, *Kataryniarze i strofkarze*. In: *Linia*, Nr. 1 (Mai 1931), S. 14.

Seele entscheidend wichtigen, aufregenden Augenblick erlebt. Die Poesie übermittelt diese Emotion mit Hilfe der sprachlichen Äquivalente, die beim Empfänger das dieser Emotion entsprechende, innere "widzenie" auszulösen vermögen. Der Inhalt des "widzenie" sind demzufolge nicht die Gegenstände als Ganzheiten, sondern ihre aufregendsten, rührendsten "Fragmente", die vorbeihuschend nur für einen Augenblick erscheinen und dann sofort verschwinden. In dieser Fragmentarizität besteht eine weitere Affinität mit dem Éjzenštejnschen "obraz", der durch die Montage aus "pars pro toto" entsteht. Die Schnelligkeit des inneren Sehens, die sich aus der schnellen Aufeinanderfolge der Fragmente ergibt, ist die wichtige Bedingung dafür, die im poetischen Werk chiffrierte Emotion des Dichters rekonstruieren zu können.

Wichtige Bedeutung für die Gestaltung des "widzenie" kommt nicht nur der Metapher zu, da das innere Sehen aus der Wirkung des poetischen Ausdruckskomplexes auf die Vorstellungskraft des Empfängers entsteht. Die Konzeption des "widzenie" verbindet sich daher mit der Idee der Komposition, wie der "obraz" Éjzenštejns mit der Idee der Montage. An der Gestaltung nehmen also nicht nur die Metaphern teil, sondern auch die Wort- und Satzkonstruktion, der Rhythmus, der Reim und schließlich die Werkkonstruktion, vor allem das "Gefüge des Aufblühens" ("układ rozkwitania"), wie es Peiper in seinem Vortrag "Nowe usta" (1925) und den Artikeln "Rytm nowoczesny" (1929) und "Droga rymu" (1929) klarstellt. Insofern bedeutet das "widzenie" Genese und Ziel der Poesie Peipers.

VI. Das Gefüge des Aufblühens ("układ rozkwitania")

Der Kult der schönen Sätze war kennzeichnend nicht nur für Peiper, sondern für die gesamte Krakauer Avantgarde. Für sie hatte die Neuheit der einzelnen Wörter keine besondere Bedeutung. So schreibt z.B. J. Brzękowski: "Das Wort an sich, getrennt von den anderen, hat keinen Wert als Element der Poesie. (...) Das Wesen der Poesie steckt nicht in den Wörtern, sondern in syntak-

tischen Verbindungen der Wörter."³⁶ Das Wort ist Rohstoff und Baumaterial, dagegen ist der Satz schon ein Bau. Das Wort ist ein Lausbub, und der Satz ist schon etwas Verantwortungsbewußtes.

Die Leidenschaft der Krakauer Avantgarde gilt demnach v.a. der Erfindung einer neuen Syntax. Die Poesie bedeutet für sie die Organisierung des sprachlichen Materials nach dem übergeordneten Postulat der strukturellen Schönheit und Originalität der Aussage. Nicht die "Wörter in Freiheit" als Ergebnis der Besessenheit vom Wort-Material, sondern die poetische langue war es, was die Krakauer Avantgardisten und vor allem Peiper mit aller Entschiedenheit verteidigten.

Unverkennbar ist dabei in der Peiperschen Hervorhebung der Syntax als eines organisierten Konstruktionssystems die erkenntnistheoretische Auffassung, daß nicht das einzelne Wort, sondern die Syntax dazu fähig sei, die Beziehungen zwischen den Gegenständen zu begreifen und sie als real gegeben zu erkennen - im Gegensatz zu den einzelnen Wörtern, die bloß einen Katalog der Gegenstände darstellen. Die Verteidigung der Syntax war die Verteidigung des Kontextes, in dem neue semantische Qualitäten entstehen können. Mit Hilfe der Syntax widersetzt sich der Dichter jeglicher Inventarisierung der Welt und stellt eine neue Hierarchie der Dinge her, indem er die Dinge aus dem faktischen Zustand herausstößt und sie zu einer vielseitigen Interaktion aktiviert. Nicht irgendeine zufällig entstandene Reihung der Substantiva, sondern eine konstruktive Syntax soll nach Peipers Auffassung die Errungenschaft der Poesie sein. Dieser Auffassung liegt wiederum die rationalistische, kulturoptimistische Weltanschauung zugrunde, die die Welt als eine organisierbare Ganzheit betrachtet und in der sich die Natur und die Kultur gegenüberstehen, was dann auf die Opposition von Wort und Satz ausgedehnt wird.

Peiper sah die Aufgabe des Dichters in der Schöpfung der schönen, metaphorischen Sätze, die mit der Schöpfung der neuen Syntax

³⁶Vgl. J. Brzękowski, *Poezja integralna* (1933). In: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków 1976, S. 11.

für die Konstruktion des "poemat" identisch ist. Peiper nennt diese neue Syntax, die seiner Grundidee der Poesie, d.h. der Äquivalentisierung, der Pseudonymisierung und der intellektuellen Eigenschaft der Erkenntnismetapher entspricht, den "aufblühenden Satz" ("zdanie rozkwitajace"). Das Grundmuster dieser Syntax liegt in folgenden Formeln:

1. x , $x+y$, $x+y+z$... (z.B. "głód/ głód błon/ błon rozwartych jak usta": 1. Vers des Gedichts "Upadek"),
2. $x+y+z$..., $(x+1)+(y+1)+(z+1)$... (z.B. Janek patrzy przez okno/ uśmiechnięty Janek patrzy ciekawie przez otwarte okno"),
3. $x+y+z$, $x+y+(z+1)$, ... (z.B. "Janek patrzy przez okno zakryte nachyloną gałęzią drzewa").³⁷

Die von Peiper als originell empfundene Syntax wurde zum Regelsystem der gesamten poetischen Rede erweitert und zum Prinzip der Werkkonstruktion erhoben. Nach Peipers Auffassung ist der Satz nicht nur die Zelle der Aussage, sondern die Präfiguration von deren Struktur. Die poetische Konzeption Peipers wird hier von einer vollkommenen Homogenität gekennzeichnet. Die Organisation des Werkes ist im Grunde genommen syntaktischer Struktur. Sie unterscheidet sich von der Struktur des poetischen Satzes lediglich durch einen höheren Komplikationsgrad. Der Grundsatz dieser Konstruktion, die das "Gefüge des Aufblühens" ("układ rozkwitania") heißt, lautet folgendermaßen: "Schon das erste Glied ist die stufenweise Entfaltung der Knospengestalt des ersten. Und im letzten Glied haben wir eine Blume vor uns, eine schon voll aufgeblühte Blume".³⁸

Der "układ rozkwitania" war die Konstruktion des poetischen Erkenntnisaktes, der als Intervention in die unmittelbar gegebene Ordnung der Dinge verstanden wurde. Der "układ rozkwitania" war das Weggehen von der verifizierenden Widerspiegelung der Welt, war eine eigentümliche, systemhafte Deformation der Wirklichkeit,

³⁷Vgl. St. Jaworski, U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk. Kraków 1968, S. 192-198.

³⁸T. Peiper, Tędy. Nowe usta. (1925). Kraków 1972, S. 349-350.

war die Manifestation der Autonomie der Poesie und der Triumph über das Material: "Das Gefüge des Aufblühens befreit das Gedicht nicht nur von der Ergebenheit der realen Welt gegenüber, sondern auch von den Einflüssen, welche die praktische Prosa den Formen der poetischen Aussage hinterlassen hat."³⁹ Die Entwicklung der Poesie, die von Peiper mit der Entwicklung der Redeweise gleichgesetzt wird, erreicht im Gefüge des Aufblühens ihre Blüte, deren Prozeß selbst den Gegenstand des poetischen Werkes darstellt.

Der spezifisch ästhetische Wert des "układ rozkwitania" ergibt sich aus der inneren Logik der Konstruktion, die darin besteht, daß das "widzenie" die Aufeinanderfolge von Wörtern und Sätzen bestimmt. Das "widzenie", das im Laufe des "układ rozkwitania" immer konkreter wird, steht in Opposition zum plastischen Bild. Das "widzenie" ist für Peiper der Versuch, die Plastizität und die an ihr orientierte Bestrebung zu überwinden, die die Dinge mit präzisierenden Bezeichnungen umgibt und andere Realisationsmöglichkeiten von vornherein ablehnt. Die Ausgangswirklichkeit des Bildes im Gefüge des Aufblühens ist daher nicht eine gefestigte Ordnung der Dinge, sondern eine Aufforderung zur organisierenden Aktivität des Subjekts, sich von der natürlichen "Roh-Situation" graduell zu entfernen und sie vollständig zu konstruieren. Der "układ rozkwitania" als Demonstration dieses Organisationsprozesses besteht aus drei Etappen: 1. das Nebeneinander der Hauptkomponenten des Bildes, dessen Zustand der natürlichen Statik der Dinge entspricht, 2. das Losreißen der Ding-Komponenten aus ihrem Isolationszustand und die Einführung dynamischer Beziehungen zwischen ihnen, 3. die Entstehung der ganzheitlichen Konstruktion. Dieser Prozeß, der im Grunde genommen aus Selektion und Kombination besteht, steht der kubistischen Idee sehr nahe und läßt sich als eine besondere Art der Montage betrachten. Daher wendet J. Sławiński auf das so entstandene Endergebnis des "układ rozkwitania" den von D. Hoppen-

³⁹A.a.O., S. 350.

sztand entlehnten Begriff des "piktomontaż" an.⁴⁰

Im "układ rozkwitania" stoßen zwei widersprüchliche Konzeptionen aufeinander, 1. die der poetischen Sprache als einer autonomen Redegattung und 2. die des "poemat" als Konstruktion der poetischen Rede: Die nicht unmittelbar benennende, sondern pseudonymisierende poetische Sprache führt zur immer weiteren Äquivalentsierung, Metaphorisierung und Periphrasierung. Die poetische Sprache Peipers erhält dadurch den definitiven Charakter der ornamentalen Zierrede. 2. Dieser Tendenz der expansiven Zierrede gegenübergestellt wird das logische, strenge Organisationsprinzip des "poemat", das alle dekorativen, zusätzlichen Details eliminiert und nur die organisatorischen Elemente in die Konstruktion einläßt. Mit Hilfe des "układ rozkwitania" versucht Peiper, sowohl gegen den klaren Sinn verdunkelnden Ornentalismus als auch gegen den Pointillismus anzukämpfen, indem er die Gleichberechtigung zwischen allen Komponenten des poetischen Werkes herstellt.

Die Gleichberechtigung kommt jedoch in Gestalt von Aufzählungen, Wiederholung und Anhäufung zustande. Der Versuch, durch Pseudonymisierung, Äquivalentsierung und Metaphorisierung die poetische Sprache abzugrenzen, führt zum Gegenteil. Ähnlich bewertet auch Przyboś den "układ rozkwitania": "Das Gefüge des Aufblühens widerspricht dem Streben der modernen Lyrik nach Kürze. (...) Die moderne Lyrik ist der Feind des Refrains, und das Gefüge des Aufblühens hat etwas mit dem Refrain zu tun".⁴¹ Und K. Irzykowski ironisiert den "układ rozkwitania" als einen Versuch,

⁴⁰Über den Einfluß der kubistischen Malerei auf die Krakauer Avantgarde und über das Interesse der "Zwrotnica"-Leute am Kubismus siehe N. Beaduin, O potrzebie nowej techniki poetyckiej. In: "Zwrotnica", 1922 Nr. 4 Vgl. dazu St. Jaworski, Między awangardą a nadrealizmem. Kraków 1976, S. 29-32.

Vgl. auch J. Sławiński, Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Wrocław - Warszawa - Kraków 1965, S. 128 sowie ders., Poetyka i poezja Tadeusza Peipera. In: Twórczość, 1958 Nr. 6, S. 76.

⁴¹J. Przyboś, Sens poetycki. Bd. I. Kraków 1967, S. 187.

die Anhäufung mit der Homogenität zu versöhnen.⁴²

Trotz aller Kritik kommt dem "układ rozkwitania" in zweierlei Hinsicht eine beispielhafte Bedeutung zu: 1. aufgrund seines ihm vorgeworfenen Mechanismus stellt der "układ rozkwitania" die Bestrebungen der avantgardistischen Poetik deutlich dar, möglichst viele Relationen zwischen den einzelnen Elementen der poetischen Aussage in der Oberflächenstruktur des Textes auszuführen, einen möglichst großen Komplex konstruktiver Konzeptionen zu aktivieren und die Nähe der Werkkonstruktion zu entblößen. 2. Der "układ rozkwitania" demonstriert die Transformation der Ausgangsrealität zur daraus erbauten Realität. Der "układ rozkwitania" ist die kompositorische Thematisierung der inneren Dialektik und Spannung zwischen den beiden Realitäten.⁴³

⁴²Vgl. K. Irzykowski, Od metafory do metonimii. In: Kurier Literacko-Naukowy, 1939, Nr. 15.

⁴³Im Anhang dieser Arbeit findet sich die Interpretation von Peipers Gedicht "Chwila ze złota", das von Peiper als ein gelungener Versuch des "układ rozkwitania" geschätzt wurde.

II. Realitätsbezug und Authentizität der ornamentalen Prosa

Das Verhältnis zwischen Realität und Kunst kennzeichnete in den 20er Jahren nicht nur die politisch aktiv engagierte Literatur (wie der VAPP), sondern es bestimmte auch die von VAPP und aktuellen Anlässen distanzierte Literatur, die die Freiheit des Schriftstellers von allen Reglementierungen und jeglicher Tendenziosität proklamiert ("Der Kunst nötig ist künstlerische Ideologie und nicht Tendenziosität")⁹ und daher häufig für ein fremdes, externes Element bezüglich der Revolution und der politischen Ideologie gehalten wurde.

Diese Erscheinung läßt sich weniger dadurch erklären, daß sowohl die Bejahung einer politischen Ideologie als auch ihre Negierung und Ablehnung (bzw. Distanzierung und der Vorbehalt ihr gegenüber) nur im Zusammenhang mit dem Bewußtsein der politischen Faktoren denkbar sind¹⁰, sondern vielmehr durch die Relation der Übersetzung, die zwischen dem Lebens- und dem künstlerischen Text besteht. Festzustellen ist zwischen dem Lebenstext der 20er Jahre und den literarischen Texten der Serapionsbrüder jenes Verhältnis, das dem zwischen der Epoche von Zerfall und Anfang und der entblößten kontrapunktischen Montage entspricht, obwohl die Serapionsbrüder ganz im Gegensatz zu Ęjzenštejn ("Iskusstvo -

⁹Vgl. Pis'mo v redakciju / Otvet "Serapionovych brat'ev" Sergeju Gorodeckomu. Unterschrieben von M. Nikitin, M. Zoščenko, K. Fedin, Vs. Ivanov, M. Slonimskij, V. Kaverin, L. Lunc, E. Polonskaja, M. Tichonov, I. Gruzdev. In: Žizn' iskusstva. 1922 Nr. 13, S. 7.

¹⁰L.M. Leonov erinnert sich an die Faszination der Serapionsbrüder und der "popuťiki" für die ornamentale Prosa folgendermaßen: "(...) elementare Freude des Schaffens und die Ratlosigkeit der Werkstatt den großen philosophischen Themen gegenüber, die uns damals das Leben stellte ... Es war für uns schwer, für uns war es damals sehr schwer. Und da öffnete sich vor mir die Welt mir ihrem ganzen Reichtum an Farben und Klängen, mir offenbarten sich die Magie des Wortes und seine Möglichkeit, die eigene Stimme zu hören". Zitiert nach J. Sałajczyk, Z obserwacji nad stylem wczesnej prozy L. Leonowa, Slavia Prientalis, 1973 Nr. 1, S. 23. Vgl. auch E. Korpoła-Kirszak, Borys Pilniak z dziejów radzieckiej prozy ornamentalnej lat dwudziestych. Kraków 1979, S. 11 f.

tončajšij sejsmograf") erklärten, daß "man von einem Künstler nicht verlangen sollte, ein Seismograph der Gesellschaft zu sein" (M. Nikitin)¹¹.

Es handelt sich hier nicht darum, daß die Serapionsbrüder ungeachtet ihrer Erläuterung, nicht ein Seismograph der Gesellschaft zu sein und in der Auswahl ihrer Themen unabhängig zu bleiben, fast nur über die Revolution schrieben. Sondern es geht hier um die Gestalt ihrer Kunst selbst, die "real wie das Leben selbst und ohne Ziel und ohne Sinn wie das Leben selbst ist, die existiert, weil sie existieren muß"¹². Lunc forderte mit seinem Manifest das eigene Leben des Kunstwerkes, aber die Struktur dieses eigenen Lebens wurde auch bei den Serapionsbrüdern im allgemeinen von denselben Merkmalen geprägt, welche das Leben jener Epoche verkörperten. Es handelt sich hier nicht um das Kunstwerk als Kopie der Realität, sondern um die Montage, die sich sowohl in der Realität als auch im Kunstwerk zum sinnfälligen Strukturprinzip erhob. A. Tolstoj schildert die Charakteristik der Prosa in der 1. Hälfte der 20er Jahre folgendermaßen: "In den russischen Erzählungen der Gegenwart habe ich noch keinen Menschen gesehen. Ich sehe die Erscheinungen des Lebens: es fährt der Zug, das Schneegestöber heult, die Leute sterben, lieben sich, stechen, waten durch die Einöde, kämpfen. Hier die Hand, dort das Auge, irgendwo anders huscht ein Kleidungsstücken vorbei. Aber ein ganzer Mensch ist nicht zu sehen. Die Künstler befinden sich noch im Laufe des Beobachtungsprozesses, aber nicht des Schaffens".¹³

Die montagehaft wahrgenommene Realität ("Strašno podumat', što naša žizn' - éto povest' bez fabuly i geroja"¹⁴) korrespondiert mit der montagehaften Gestalt des Kunstwerkes, das die alte

¹¹Vgl. "Serapionovy brat'ja o sebe". In: Literaturnye zapiski, 1922, 3, S. 25-31.

¹²Vgl. L.N. Lunc, Počemu my "Serapionovy brat'ja". In: Literaturnye zapiski, 1922, 3, S. 30-31.

¹³A. Tolstoj, Literaturnye zametki. In: Pisateli ob iskusstve i o sebe, Moskva, Leningrad 1924, S. 15.

¹⁴O.É. Mandel'stam, Egipetskaja marka (1923). In: Sobranie sočinenij v trech tomach. Bd. II. New York 1971, S. 40.

organische Synthese verloren und eine neue noch gar nicht gefunden hat: Verstärkte Expressivität, beabsichtigte Unklarheit, häufige Allusion, übermäßige Kondensierung und Sättigung mit den Bildern, die Nervosität, die Gereiztheit, das Fehlen der Verbindung, die Vereinfachung usw. kennzeichnen die Gestalt der literarischen Werke in den ersten Jahren der 20er Jahre.

"Ohne Fabel und Helden" - die so charakterisierte Montage-Gestalt der literarischen Werke jener Zeit untersuchten die Literaturwissenschaftler sowohl auf der thematischen als auch auf der stilistischen Ebene. Sie betrachteten die Montage-Gestalt als das der allgemeinen thematischen Orientierung entsprechende Instrument, die vielschichtigen Erlebnisse der Revolutions- und Bürgerkriegsjahre darzustellen, das Umwälzungsausmaß in allen Bereichen zu erfassen und den Problemkomplex zu zeigen, der aus dem Zusammenstoß von Altem und Neuem, von konstruktiven und destruktiven Elementen entstand. Diese thematische Orientierung verbindet sich mit der Suche nach dem formalen Vehikel, das der Realisierung der thematischen Pläne am nächsten kommt. Die stilistische und gattungsmäßige Vielfalt war für die Prosa dieser Zeit insofern kennzeichnend, als das Prosawerk nur als bloße stilistische Arbeit rezipiert wurde, die nicht imstande war, eine Möglichkeit zur neuen Gattungsmäßigkeit zu öffnen.

Die als Krise der Gattung empfundene Prosa erhielt vor allem bei Gofman¹⁵ eine vollkommen negative Bewertung. Nach Gofman ist die fragmentierte und montierte Prosa der 20er Jahre nicht fähig, eine neue Prosastruktur zu schaffen, welche die zur Eigenständigkeit nötige Widerstandskraft besitzt. Die widerstandslose, unendlich offene Prosa wurde als fieberhafte Intention auf verschiedene Stilelemente bewertet, die trotz aller Bemühungen daran scheiterte, einen eigenen, unverwechselbaren Stil herauszuarbeiten. Die Prosa der 20er Jahre ist nach Gofman die Prosa der Zeit, die nach einer gesunkenen Epoche kommt und die noch nicht ihren eigenen, den Untergang der Epoche überdauernden Stil herauskristallisiert hat.

¹⁵Vgl. V. Gofman, Mesto Pil'njaka. In: Boris Pil'njak, Stat'i i materialy, Leningrad 1928, S. 5-44.

Die Charakteristik der Prosa, die Stilmontage bzw. die Amalgamierung verschiedener Stile auf Kosten der einheitsbildenden Funktion des Sujets, dehnte sich auf den Begriff der "ornamentalen Prosa" aus, der ohne Präzisierung auf die Prosa der 20er Jahre allgemein angewandt wurde. Gofman¹⁶ stellt der sujetorientierten Erzählweise, in der das System der sprachlich-stilistischen Verfahren als Mittel zur Sujetentwicklung dient, die stilorientierte, ornamentale Prosa gegenüber, in der die stilistischen Elemente die Rolle des konstruktiven Prinzips spielen.

Aufgrund des dominanten Merkmals der stilorientierten Erzählweise wurde die ornamentale Prosa gleichzeitig als "ornamentaler skaz", "stilizacija skaza" (Ėjchenbaum), "ornamentaler Kommentar" (J. Holthusen), "skazovaja okraska povestovatel'noj prozy" (Vinoogradov), "proza poëtičeskaja" (V. Kožinov)¹⁷ bezeichnet. All diese genannten Termini lenken die Aufmerksamkeit auf das Problem der Prosagattung, auf die Krise der traditionellen Elemente der Prosastruktur, auf den "Perserteppich"¹⁸ der Prosa.

Aber über diesen Aspekt der literarischen Gattungsevolution hinaus wird die ornamentale Prosa als eine Form der literarischen Expression verstanden, die untrennbar mit der Aufgabe verbunden ist, die russische Nation und das russische Genus neu zu definieren. So kommt es ihr zu, das Pathos der Revolution in dynamischen und synkretistischen Formen und Stilen zu vergegenwärtigen. Zu den Termini, die diesen Aspekt hervorheben, gehören der "subjektive Realismus in expressiver Form" und der "expressive Realismus"¹⁹.

¹⁶Vgl. V. Gofman, Fol'klornyj skaz Dalja. In: Russkaja proza. Sb. statej. Hrsg. v. B. Ėjchenbaum und Ju. Tynjanov. Leningrad 1926, S. 232. Vgl. auch A. Schramm, Die frühen Romane B. A. Pil'njaks. Eine Untersuchung zur "ornamentalen Prosa" der zwanziger Jahre, München 1976, S. 13.

¹⁷Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Termini findet sich in E. Korpała-Kirszak, a.a.O., S. 11 ff.

¹⁸Vgl. Ju. Tynjanov, Literaturnoe segodnja. In: Russkij sovremennik, 1924, Nr. 1, S. 301.

¹⁹Vgl. A. Ėl'jaševič, Edinstvo celi, mnogoobrazie poiskov v literature socialističeskogo realizma. Leningrad 1973. Vgl. auch ders., Lirizm. Grotesk. Ekspressija. O stilevych tečenijach socialističeskogo realizma. Leningrad 1975, S. 126-165.

Diese in Kontrast zum objektiven bzw. analytischen Realismus stehenden Begriffe stellen die gegenseitige Durchdringung von Realität und immanenter Poetik der ornamentalen Prosa in den Vordergrund - im Gegensatz zu dem Terminus "ornamentale Prosa", der mit dem Wort "ornamental" einen dem Grundwert untergeordneten, zusätzlichen, ergänzenden Wert andeutet.

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt nicht, sich mit der Adäquatheit oder Nichtadäquatheit der oben genannten Termini zu beschäftigen. Es handelt sich vielmehr darum, die Montage-Eigenschaft der ornamentalen Prosa zu erörtern. Dazu werden die verschiedenen Termini in Zusammenhang mit der literarischen Evolution, der sozial-historischen und den kultur-historischen Entwicklungen herangezogen.

Die Termini "expressiver Realismus" und "subjektiver Realismus in expressiver Form" bergen in sich die Gefahr, durch die starke Betonung der organisch-strukturellen Zusammenhänge zwischen dem literarischen Text und der Realität das Wesen der ornamentalen Prosa auf die beiden Eigenschaften Subjektivität und Realismus zu reduzieren, und zwar in Richtung auf die sog. revolutionäre Romantik, die sich schon auf dem Weg zum sozialistischen Realismus befindet. Trotz dieser Vereinfachungs- und Reduktionsgefahr bringen diese Termini die wesentlichen Merkmale der ornamentalen Prosa deutlich zum Ausdruck. Daher werden hier die oben genannten Merkmale im Zusammenhang mit dem zeitgeschichtlichen Kontext betrachtet.

Die Expressivität, die extensive romantisch-psychologische Strömung, die eine enge Beziehung der ornamentalen Prosa zur Romantik²⁰ aufweist, äußert sich vor allem darin, die Revolution als natürlichen Aufstand der irrationalen Triebe des Menschen zu interpretieren, außerdem in den verschiedenen irrationalen Einstellungen und im emotionalen Stil der Übertreibungen und

²⁰Vgl. zu diesem Thema R.V. Grewitz, *Aspects of Romanticism in the 1920's in the Soviet Union. Zamyatin, Pil'nyak, and Leonov.* Ann Arbor, Michigan 1971.

grelle Kontraste²¹. Die revolutionär-romantischen Themen wie "romantik bunta", "veter revoluciji", "romantik tehniki", "geroizm podviga", "toska po romantike graždanskoj vojny" u.a.²², korrespondieren alle mit Übersensibilität und Reizbarkeit, d.h. den merkmahlhaften emotionalen Werten der Romantik.

Diese romantisch interpretierten Themen und ihre formale Gestaltung erhalten ihre eigentümliche Kontur nur im Zusammenhang mit dem historischen Kontext der Revolution und der Gründung des Sowjetstaates. Die romantischen Aspekte verbinden sich hier mit den realistischen. Die Expressivität und die Subjektivität, die in der oben genannten Formel von Ėl'jaševič den emotiven Wert der ornamentalen Prosa ausmachten, entspringen weniger den persönlichen Emotionen als einer anonymen geschichtsbedingten Emotion des Kollektivs. Hier kommt es zu einer merkmahlhaften Verbindung zwischen der romantischen Orientierung, die eigene Welt und die eigene Zeit zu konstruieren, und der realistischen, die Realität adäquat zu vermitteln und zu transformieren. Die Verbindung zwischen diesen beiden Prinzipien zeigt sich auch in der Überzeugung der Futuristen und Formalisten, die fiktive Literatur sei nicht imstande, das Tagesgeschehen faktisch und objektiv darzustellen, weil sie die Realität verzerre und entstelle, außer in der von ihnen verfochtenen "literatura fakta", die die Mischung von Kunst und Fakten bis zur äußersten Grenze vorantreibt.

Der Versuch, die inneren strukturellen Gesetzmäßigkeiten der Welt zu erfassen und sie in die neue kohärente Struktur des Kunstwerkes zu transformieren, findet sein unvergleichliches Beispiel bei A. Belyj. Entsprechend der anthroposophischen Auffassung, die die vorrangige Motivierung seines Schaffens darstellte, war Belyj bestrebt, eine multidimensionale Prosakonstruktion zu schaffen. Entsprechend der anthroposophisch verstandenen Welt, deren Gestalt mit dem Schatten eines Objekts

²¹Vgl. M. Slonim, Die Sowjetliteratur. Dt. v. H. Handke. Stuttgart 1972, S. 64 f. Vgl. auch G. Struve, Geschichte der Sowjetliteratur. Dt. v. H. Neerfeld u. G. Schäfer. München o.J., S. 28-82.

²²Vgl. G. Gorbačev, Sovremennaja russkaja literatura, Moskva, Leningrad 1931, S. 179.

vergleichbar ist, das vor mehreren Lichtquellen steht, wollte Belyj eine Prosastruktur, die multidimensional ist und sich selbst wiederholt. Die ornamentale Prosa war für Belyj das Produkt dieses Versuches, den Šklovskij aber als mißlungen bewertet: "Die anthroposophische Aufgabe wurde vom Material überwältigt und führte lediglich zur Verstärkung und Befestigung der metaphorischen Reihe. Statt der anthroposophischen multidimensionalen Prosa erhielten wir die ornamentale Prosa".²³

Dennoch zeigt sich hier deutlich, was Belyj mit seiner ornamentalen Prosa ursprünglich bezweckt hatte, nämlich die dynamische, multidimensionale Idealprosa. Die Realität, die Belyj konstruieren wollte, war nicht die vor einer quasiobjektiven Beobachtung stehende einschichtige Welt, sondern eine "andere" Realität, von der die Realität im Sinne des objektiv-analytischen Realismus nur eine mögliche Schicht darstellt. Der Schlüssel zu dieser "anderen" Realität war für Belyj die Sprache und die Kunst. Insofern waren sie eine religiöse Tätigkeit oder wenigstens ein Ersatz dafür. Kunst und Wort erhielten dadurch eine mythische Dimension. Das Schaffen des Wortes bedeutete das Schaffen des lebendigen, handelnden Wortes, die Schöpfung einer mythischen Welt, in der es keine Trennung zwischen Wort und Handlung, Bild und Sache gibt²⁴. Diese eigentlich symbolistische Idee von der Realitätskonstruktion wurde vom Formalismus, Futurismus und Ornamentalismus in dem Maße rezipiert, daß sie trotz aller Unterschiede eine Verwandtschaft herausbilden und gemeinsam die symbolistische Idee fortführen.

Der in diesem Kapitel dargestellte Realitätsbezug der ornamentalen Prosa beruht auf drei Aspekten: 1. auf dem politischen Bewußtsein der Ornamentalisten, 2. auf dem "sjužet-žizn'-Verhältnis", 3. in dem Bestreben, eine eigene Welt zu konstruieren. Im Zusammenhang mit der Theorie Ėjzenštejns ist besonders der 2. und 3. Aspekt relevant; der 2. Aspekt hinsichtlich der sinnfäll-

²³V.B. Šklovskij, O teorii prozy. Moskva 1929, S. 207.

²⁴Vgl. A. Belyj, Magija slova (1909). Smysl' iskusstva (1907). In: Simvolizm. Moskva 1910. Nachdruck: München 1969 (= Slavische Propyläen 62), S. 429-448 und S. 195-230.

ligen Montage als epochenbestimmter Lebens- und Kunstform und der 3. Aspekt in Hinblick auf den mythischen Charakter des literarischen Schaffens und des Kunstwerkes.

Die Idee von der Kunst als mythischer Weltkonstruktion, der die "Scheidung zwischen einer Welt des unmittelbaren Seins und einer Welt der mittelbaren Bedeutung fremd ist"²⁵, erinnert an die Ėjzenštejnsche Definition des Ornaments:

"(...) v samoj rannej stadii ornamenta izobrazitel'nost' otstutsvuet vovse. Na meste izobraženija - prosto sam predmet kak takovoj: na nitku natjanuty kogti medvedej, ili zuby okeanskich ryb, prosverlennye rakoviny, zasušennye jagody ili skorlupa".²⁶

Festzustellen ist hier eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen der mythischen Konstruktion und dem Ornament in seiner ursprünglichen Form, das sich noch vor der Abbildung des Gegenstandes und der Abstrahierung zur wiederholbaren Formel befindet. Wie die mythische Konstruktion nicht auf der Repräsentation der Sache durch das Bild, sondern auf dem Verhältnis realer Identität zwischen Sache und Bild beruht, fehlt dem Ornament der Aspekt der Darstellung und der Vertretung vollkommen. Das Ornament repräsentiert nicht die Realität, sondern es ist die Präsentation der Authentizität selbst.

Die ornamentale Prosa kann in dieser Hinsicht als diejenige Prosa betrachtet werden, die auf den Ornament-Textkonstituenten, auf der Erhebung der Authentizität zum Konstruktionsprinzip, auf der Nivellierung der Trennung zwischen signifié und signifiant basiert. Im Zusammenhang mit dem Terminus "Ornament" soll die deutlich progressive Intention Ėjzenštejns unterstrichen werden, die nicht an der Rückkehr zur archaischen Ornament-Stufe der Kultur und des Bewußtseins orientiert ist. Für Ėjzenštejn, der die Einbeziehung der Dinge ins Kunstwerk für eine Regression

²⁵Vgl. E. Cassirer, Philosophie der symbolistischen Formen. II. Teil, "Das mythische Denken". Berlin 1925, S. 47. Vgl. auch P.A. Jensen, The Thing as Such: Boris Pil'njaks "Ornamentalism". In: Russian Literature XVI (1984), S. 91 f.

²⁶Zitiert nach V.V. Ivanov, a.a.O. S. 148

hält, hat das Ding-Ornament eher eine symbolische Bedeutung, weil das Ornament in sich auf eine elementare Weise demonstriert, was er mit Hilfe der Montage anstrebt, nämlich die Konstruierung des zerpflückten Universums zu einem neuen, einheitlichen Ganzen. Demnach wäre die ornamentale Prosa entsprechend Éjzenštejns Bewertung des Ornaments eine regressiv Kunst, wenn sie nicht einen integrierenden Zusammenhang zwischen den Ornament-Teilrealitäten schafft, sondern lediglich eine Übersetzung des zerpflückten Lebenstextes in ein Kunstwerk bleibt.

Aber gerade in dieser Regressivität liegt die spezifische Zeit- und Epochengebundenheit der ornamentalen Prosa in der ersten Hälfte der 20er Jahre. Kennzeichnend für sie ist nicht das 3. Stadium der Kultur- und Bewußtseinsentwicklung, das Stadium der Synthese durch bewußte Montage, sondern das 1. Stadium der diffusen Synkretizität, die sich im Ding-Ornament manifestiert, und das 2. Stadium, das Stadium der Disjunktion zwischen den einzelnen Elementen. Der Begriff der ornamentalen Prosa erhält auf diese Weise zwei widersprüchliche Eigenschaften: die entdifferenzierende Eigenschaft des Ding-Ornaments auf der Mikroebene und die disjunktive Eigenschaft auf der Makroebene, die in der Auflösung des Sujet-Zusammenhangs, in der Stil- und Brockenmontage zum Ausdruck kommt. Diese beiden widersprüchlichen Eigenschaften entsprechen jedoch zusammen dem Bestreben, den höchsten Grad an Authentizität auf beiden Ebenen zu erreichen. Das ermöglicht es, die Éjzenštejnsche Definition des ursprünglichen Ornaments nicht auf die Mikroebene zu beschränken, sondern auf die kompositorische Makroebene der ornamentalen Prosa anzuwenden.²⁷

Im folgenden werden im Zusammenhang mit der epochenrelevanten entblößten, sinnfälligen Montage die allgemeine Charakteristik und der Realitätsbezug der ornamentalen Prosa Boris Pil'njaks erörtert, der als Vertreter der chaotisch-montagehaften Prosa betrachtet wird.

²⁷P.A. Jensen stellt z.B. dem "sam predmet, kak takovoj" auf der Mikroebene die "phenomena as such" auf der Makroebene gegenüber. Vgl. P.A. Jensen, a.a.O., S. 87.

III. Die montagehafte Gestalt der ornamentalen Prosa Pil'njaks

"Die Prosa (Pil'njaks und der Serapionsbrüder) gehört niemandem. Sie ist im Grunde genommen anonym. Sie ist - eine organisierte Bewegung der Wort-Masse, die mit irgendwas beliebigem zementiert ist. Das Element der Prosa ist - das Anhäufen. Sie ist insgesamt - ein Gewebe, eine Morphologie".²⁸

Die von den meisten Kritikern vertretenen Bewertungen stimmen im wesentlichen in zwei Punkten überein: der montagehaft chaotischen Komposition und dem Fehlen der Werkeinheit bei Pil'njak. Die Komposition der Werke Pil'njaks wurde vereinfachend für ein "buntes Allerlei"²⁹ gehalten, das aus allen möglichen Kunstgriffen und unzusammenhängenden Ornamenten und Zitaten montiert ist. Diese Meinung wurde vor allem von Gofman³⁰ vertreten, der die Werke Pil'njaks als launischen Wechsel der stilistischen Maske bewertet. Die stilistische Neutralität bei Pil'njak verbindet sich nach Gofman mit der Unbestimmtheit und der Offenheit der Komposition. Die Möglichkeit der Integration und der Kohärenz grundsätzlich verneinend, sieht Gofman den Zentraleffekt der schriftstellerischen Arbeit Pil'njaks in der Montierung der "kuski", in der Herstellung eines neutralen literarischen Milieus, wo jeder Stil und jede Struktur zugelassen sind. Gofman schematisiert die Konstruktion der Pil'njakschen Werke in der Formel "n+1", wobei die "kuski" unzusammenhängend aneinandergereiht werden.

Wie Gofman sieht Šklovskij die Besonderheit der Werkkomposition bei Pil'njak in ihrer "sbornost'": "Romana Pil'njaka, - sožitel'stvo neskol'kich novell. Možno razobrat' dva romana i skleit' iz nich tretij".³¹ Šklovskij sieht das Sujet als organisierenden Faktor bei Pil'njak völlig eliminiert. Nach Šklovskij

²⁸O.E. Mandel'stam, Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly. In: Sobranie sočinenij v dvuch tomach. Bd. II. New York 1966, S. 376.

²⁹Vgl. G. Struve, a.a.O., S. 57.

³⁰Vgl. V. Gofman, Mesto Pil'njaka, a.a.O.

³¹V. Šklovskij, O Pil'njake. In: Lef 3 (7), (1925), S. 127.

geht es bei Pil'njak nicht um die Einheit selbst, sondern um den Umgang mit den Verfahren, die dazu dienen, die Illusion der Einheit zu erwecken. Die Wiederholung der narrativen Segmente, der Parallelismus, die Verknüpfung der Bilder durch vage Assoziationen gehören zu diesen "priemy". Šklovskij bewertet die Pil'njakschen Verfahren der Amalgamation und der Montage als Ausdruck für die Unfähigkeit, Synthese zu schaffen, als Kunstgriff, die geistige und kompositorische Primitivität zu verbergen.³²

Auch N.A. Kovarskij nennt das Prinzip der Kunst bei Pil'njak die Montage der Teilstücke, und G. Gorbačev erklärt die "Pil'njakovščina" v.a. durch die Sujetlosigkeit, durch die nicht motivierte Zusammensetzung der Material-Teilstücke.³³ Auch nach Struve fehlt der verworrenen Komposition Pil'njaks der Sinn für die Formen.³⁴

Die als chaotisch empfundene fragmentarische Struktur veranlaßte die Forscher dazu, in jenem augenfälligen Chaos dennoch ein kompositorisches Prinzip zu suchen. Die kompositionelle Einheit wurde z.B. in der musikalischen Struktur gesucht, vor allem in der Verwendung des Refrains und der Variationen und der ständigen Wiederholung der Leitmotive. Damit ist auch der starke Einfluß Belyjs auf Pil'njak angedeutet. M. Slonim meint ebenfalls die musikalische Struktur, wenn er von dem "vorgefaßten Muster"³⁵ spricht, auf dessen Grundlage die Zusammenfügung und die Reihung scheinbar nicht aufeinander bezogener, heterogener Elemente erfolgen.

Andere Forscher suchten das organisierende Prinzip nicht in den werkimmanenten Regelsystemen, sondern in dem Verhältnis zwischen den Werken und der Realität. Ausschlaggebend für diese

³²Vgl. A.a.O., S. 126-136. Vgl. auch Šklovskij, Pjat' čelovek znakomych (1925). Tiflis 1927, S. 69-92.

³³N.A. Kovarskij, Svidetel'skoe pokazanie. G. Gorbačev, Tvorčeskie puti Pil'njaka. Beide Artikel sind enthalten in: Boris Pil'njak. Stat'i i materialy. Leningrad, 1928, S. 77-103 und S.47-74.

³⁴Vgl. G. Struve, a.a.O., S. 55-59.

³⁵M. Slonim, a.a.O., S. 70.

Richtung war die These von der unmittelbaren Widerspiegelung. Demnach galt das gewaltige Durcheinanderwirbeln in den turbulenten Jahren während und kurz nach der Revolution als form- und stilbestimmender Faktor der Werke Pil'njaks. Ihre disjunktive, elementare Komposition wurde als literarische Reflektierung der "metel'nost'" der Realität interpretiert.³⁶ Die Bemühungen Pil'njaks, sein Realitätsempfinden adäquat aufzuzeichnen, wurden als Kapitulation vor der Realität betrachtet. Aufgrund dieser Unterordnung unter die Realität faßt beispielsweise G. Belaja die Dynamik in Pil'njaks Werken als suggerierte, in ihrem Wesen oberflächliche auf und bewertet deren stilistische Konstruktion als statisch.³⁷

Im Gegensatz zu den oben genannten Kriterien, die die ornamentale Prosa Pil'njaks mit chaotischem Durcheinander gleichsetzen und den Grund für seine Montagekomposition in seiner Unfähigkeit sehen, bewertet E. Korpała-Kirszak die Komposition Pil'njaks prinzipiell positiv und erkennt Pil'njak als Meister der Werkstatt-Prosa und Wegbereiter für den "mauvizm" (abgeleitet von franz. "mauvais") an.³⁸ Sie betrachtet Pil'njaks Fabelkonstruktion, die amorphe Vision nach dem Prinzip der weit entfernten Assoziation als Suche nach der Authentizität, die die bisherige Suche nach der Schönheit ersetzen sollte. Anders als G. Belaja betrachtet Korpała-Kirszak den "mauvizm" Pil'njaks nicht als Kapitulation, sondern als maximale Treue der Realität gegenüber, als ein Versuch, die Authentizität zu vermitteln, auch wenn diese häßlich und schlecht ist. Der Neutralisierung und Nivellierung aller ästhetischen, stilistischen und gattungsmäßigen Einschränkungen liegt nach Korpała-Kirszak die allen Erscheinungen des Lebens weit geöffnete Haltung Pil'njaks zugrunde - zweifelsohne die Haltung eines Eklektikers, aber eine schöpferische,

³⁶Vgl. Vjač. Polonskij, Kritičeskie zametki: Šachmaty bez korolja. In: Novyj mir, 1927, Nr. 10, S. 183.

³⁷G. Belaja, Problema aktivnosti stilja. K issledovaniju istoričeskoj produktivnosti stilej 20-ch godov. In: Smena literaturnych stilej/ Na materiale ruskoj literatury XIX-XX vekov/. Moskva 1974, S. 156.

³⁸Vgl. E. Korpała-Kirszak, a.a.O., S. 122.

inspirierende und zur Diskussion anregende.

Kovarskij³⁹ sieht dagegen das organisierende Prinzip in der Pose des philosophierenden arroganten Betrachters. Ähnlich betont Gorbačev die psychologische Einheit, die durch die Stimme des Haupterzählers geschaffen wird.⁴⁰ Nicht auf den rasonierenden Erzähler mit der sonderbaren Hypertrophie des Geschichtsgefühls, sondern auf die Geschichtsphilosophie Pil'njaks selbst weist Struve hin. Nach Struve steht die Philosophie der russischen Revolution als zentrale, einheitliche (wenn auch flache und oberflächliche Idee) hinter dem Chaos der Werke Pil'njaks und verleiht so seinem Schaffen Geschlossenheit und Sinn.⁴¹

Gofman nennt als einheitsstiftendes Prinzip bestimmte Themen: diese Themen stehen über den Werken Pil'njaks, und die Werke selbst dienen alle deren spezifischer Illustration. So wird ein und dasselbe im trägen Sujet festgefrorene Thema unterschiedlich instrumentiert und in verschiedenen stilistischen Arrangements vorgestellt.⁴²

Der Betrachtungsaspekt erhält bei A. Schramm eine auf die konkrete Werkanalyse bezogene Differenzierung. Ausgehend von der Strukturanalyse von "Golyj god" und "Mašiny i volki" nennt Schramm als Charakteristikum der Pil'njakschen Komposition zwei Verfahren: das Verfahren der Trennung und das der Bindung. Dem Verfahren der Trennung ordnet sie folgende Merkmale zu: keine eigentliche Fabel, keine chronologisch-kausale Folge, keine durchgehaltene Erzählperspektive, die Reihung unzusammenhängender Erzählelemente, polysyndetische und asyndetische Reihung, der höhere Unbestimmtheitsgrad der Nomina usw. Das Verfahren der Bindung besteht vor allem in der Rhythmisierung und der Metaphorik.⁴³ Semantisch Disparates wird durch die Rhythmisierung (v.a. Wiederholungen und Parallelismen) und die Metaphorik miteinander verbunden. Aber Schramm macht gleichzeitig darauf aufmerksam, daß

³⁹Vgl. N.A. Kovarskij, a.a.O., S. 79-81.

⁴⁰G. Gorbačev, Tvorčeskie puti Pil'njaka. A.a.O., S. 53.

⁴¹G. Struve, a.a.O., S. 58-59.

⁴²V. Gofman, a.a.O., S. 37 f.

⁴³A. Schramm, a.a.O., S. 31-38.

die Funktion der Pil'njakschen Metaphorik nicht in der widersprüchlichen Prädikation im Sinne der eigentlichen Metapher liegt, sondern in der Repräsentation eines ideologischen Bereichs, d.h. einer thematischen Invariante. Insofern ist nach Schramms Auffassung nicht die Metaphorik, sondern das Thema das einheitsstiftende Prinzip bei Pil'njak. Indem Schramm den von der Metaphorik intendierten Wirklichkeitsbezug unterstreicht, distanziert sie sich von Gofmans Auffassung, wonach die autonome Existenz der Teile unendlich viele Kombinationen zulasse (Gofman, S. 11) sowie von der Äußerung des Ich-Erzählers in Pil'njaks Erzählung "Tri brata" (1922): "(...) každyj rasskaz vseгда beskonečen, kak bespredel'na žizn'". Nach Schramm werden die Autonomie der Teile und die unbestimmte Kapazität des Textes durch Assoziationszusammenhänge und die Thematik eingeschränkt.

Auch R. Maquire⁴⁴ schreibt dem Thema eine übergeordnete Funktion zu. Als das alle Werke Pil'njaks übergreifende Thema betrachtet er die endlose, unlösbare Dichotomie von Instinkt und Intellekt, von Natur und Zivilisation, von Chaos und Logik usw., die sich in allen Variationen durch die menschliche Geschichte hindurch als der große Mythos wiederholt. Aufgrund der Rolle dieses Themas nennt Maquire die einzelnen Werke Pil'njaks Allegorien. Sie seien Allegorien nicht nur auf der thematischen Ebene, wo sie ein und dasselbe Thema variieren, sondern auf der strukturellen Ebene, weil ihre jeweilige Struktur von dem invariablen Thema von vornherein bestimmt wird.

Maquires Auffassung wurde von K.W. Brostrom⁴⁵ als Ausgangspunkt für die Strukturanalyse der Prosa Pil'njaks aufgenommen. Er versucht, die für das allegorische Genre charakteristischen formalen Merkmale und ihre Realisation in den Werken Pil'njaks zu beschreiben. Brostrom untersucht vier Kategorien der Prosa-komposition (den Erzähler, die Personen, das Setting und die Handlung) und die Art und Weise, wie sie in das Thema als dem Gravitationszentrum integriert werden. Der Begriff der "offenen

⁴⁴Vgl. Robert Maquire, *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's*. Princeton 1968, S. 101-128.

⁴⁵Vgl. K.W. Brostrom, *The Novels of Boris Pil'njak as Allegory*. Ann Arbor 1974.

Textstruktur" kann nach Brostrom nicht auf die allegorischen Texte Pil'njaks angewandt werden. Nach Brostrom besteht das Konstruktionsprinzip eines allegorischen Textes darin, thematische Relationen herzustellen, zu entwickeln und abzuschließen. Die Werke Pil'njaks werden als Allegorie einer ewigen Dichotomie betrachtet, in der das übergeordnete Thema trotz der fragmentarischen Erzählweise dem Text eine Werkeinheit verleiht, oder genauer gesagt, die fragmentarische Komposition ist nach Brostrom der Prozeß und das Ergebnis der thematischen Entwicklung: Das Thema diktiert nicht nur die Handlung, sondern prägt die Organisation der formalen Struktur.

Die von Maquire und Brostrom vertretene Auffassung, daß die Werke Pil'njaks allegorische Texte seien, erhält bei P.A. Jensen eine gewisse Bestätigung, wenn er über den Kontext, über die "relationship in the text between the text proper and other signs represented in it"⁴⁶ spricht. Jensen nennt den Text Pil'njaks zwar nicht einen allegorischen, aber er weist auf dessen Nähe zur Allegorie vor allem dadurch hin, daß er die Subjektivität von Pil'njaks Prosa nicht als Expression einer Personalität betrachtet, sondern als "impersonal 'čuvstvo sovremennosti'" bzw. "expression of the super-personal".⁴⁷ Während bei Maquire und Brostrom die Aspekte des die Welt wahrnehmenden Autoren-Subjekts und dessen Geschichtsverständnis im Vordergrund stehen, deutet "impersonal 'čuvstvo sovremennosti'" bzw. "expression of the super-personal" die Präsenz eines übergeordneten Autors an, die dem allegorischen Text einen mythischen Aspekt verleiht. Wenn Pil'njak sagt, "byt' - ešče iskusstvo"⁴⁸, ist damit vor allem gemeint, daß das "byt'" schon ein Text ist, dessen Autor die Epoche ist. Der künstlerische Text ist demzufolge die Transformation des Welttextes in einen neuen Text. Das "super-personal", das in Pil'njaks Werken als Subjekt des Textes wahrzunehmen ist, steht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Urheber des

⁴⁶Vgl. P.A. Jensen, *Nature as Code. The Achievement of Boris Pil'njak 1915-1924*. Kopenhagen 1979, S. 307.

⁴⁷P.A. Jensen, *The Thing as such*. A.a.O., S. 95.

⁴⁸B. Pil'njak, *Zakaz naš*. In: *Novaja russkaja kniga*, 1922, Nr. 2, S. 2.

byt'- Textes, mit dem von der Allegorese verehrten "übergeordneten Autor", der sich jenseits des Individuums, des Verfassers des betreffenden Textes, befindet.

Von daher entspringt die Sprache des allegorischen Textes nicht der Initiative des individuellen, persönlichen Menschen. Sie ist, um mit Heidegger zu sprechen, "lichtend-verbergende Ankunft des Seins selbst"⁴⁹. Entsprechend ist der literarische Text Pil'njaks ontologisch unmittelbar abhängig von dem Sein, dem "byt'", dem Welttext, worin die Allegorizität seiner Texte besteht.

Der Begriff der Allegorie geht hier über Brostroms Allegorieverständnis als fortgesetzte ästhetische Metapher oder "expression of conceptual thinking through the medium of literary art"⁵⁰ weit hinaus. Im Gegensatz zu Maquire und Brostrom, die die Werke Pil'njaks deswegen für eine Allegorie halten, weil dort der große Mythos der ewigen Dichotomie als thematische Invariante metaphorisiert wird, bezeichnet Jensen die Prosa Pil'njaks als "ornamental" aufgrund ihrer ontologischen Abhängigkeit vom Welttext: Pil'njaks Prosa sei ornamental nicht nur im Sinne der "ustanovka na stil'", sondern auch im ursprünglichen Sinne des Ornaments, das noch gar keine Abbildung, gar keine Schematisierung zur wiederholbaren Formel ist, das nicht als ein Zeichen, sondern als Ding selbst, als ein Stück Authentizität existiert und wahrgenommen wird. Während Maquire und Brostrom die Metaphorizität der textkonstituierenden Elemente als wesentlich für den allegorischen Text betrachteten, unterstreicht Jensen den Ding-Charakter der Worte: Die Worte fungieren bei Pil'njak nicht als Metaphern, sondern sie sind Worte und zugleich Dinge. Aufgrund dieser Eigenschaft nennt Jensen die ornamentale Prosa Pil'njaks einen mythischen Text. Pil'njaks Prosa sei mythisch, weil dort wie im Ding-Ornament die Trennung von signifiant und signifié nicht geschieht, und weil semiotische und existentielle Be-

⁴⁹M. Heidegger, Über den Humanismus. Frankfurt a.M. 1949, S. 16. Zur allegorischen Interpretation vgl. Fischer Lexikon. Literatur 2/1. Hrsg. v. W.-H. Friedrich u. W. Killy. Frankfurt a.M. 1965, S. 18-23.

⁵⁰Vgl. K.W. Brostrom, a.a.O., S. 42

reiche entdifferenziert werden.

Aufgrund der oben zusammengefaßten unterschiedlichen Rezeption von Pil'njaks Prosa ist das organisierende Prinzip für die Montagestruktur in seinen Werken in folgenden Aspekten zu suchen: 1. in der Übergeordnetheit des Themas und der daraus resultierenden themenbedingten allegorischen Konstruktion, 2. in der Präsenz des übergeordneten Autors und der hierin beruhenden un- und überpersönlichen allegorischen Konstruktion bzw. in der Präsenz des Welttextes und dessen Transformierung in einen authentisch-mythischen Text.

Die oben genannten Aspekte der Pil'njakschen Montage werden im folgenden am Beispiel der Erzählung "Ivan da Mar'ja" (1921) untersucht. Diese Erzählung wurde in Hinsicht auf ihre Komposition bislang nur von R. Gul' und P.A. Jensen rezensiert bzw. untersucht. Gul' bewertet die Erzählung sehr negativ als sowohl sujetmäßig wie auch formal unoriginell und chaotisch.⁵¹ Jensen dagegen betrachtet sie als einzigartiges Beispiel für die assoziative Montage.⁵²

Im Mittelpunkt der folgenden Analyse steht dabei die Frage der Grenzüberschreitung (bzw. der Grenzverwischung) oder des Sprungs, der von Éjzenštejn als Wesen der Montage bezeichnet wurde.

⁵¹Vgl. R. Gul', Rezension zu "Ivan da Mar'ja". In: *Novaja russkaja kniga*, 1922, Nr. 10, S. 11-12.

⁵²Vgl. P.A. Jensen, *Nature as Code. A.a.O.*, S. 180-188.

C. B. A. P i l ' n j a k s E r z ä h l u n g " I v a n d a M a r ' j a "

I. Der Titel "Ivan da Mar'ja" als Montage

Die Erzählung "Ivan da Mar'ja"¹ ist nicht nur in ihrer Textkomposition durch die Montage gekennzeichnet, sondern ihr Titel selbst stellt eine Montage aus "Ivan" und "Mar'ja" dar. Diese formale Zusammensetzung aus zwei Elementen aktiviert auf der Bedeutungsebene die Assoziation von mehreren semantischen Linien. In diesem Titel zeigt sich schon die Vorliebe Pil'njaks für den Gebrauch mehrdeutiger Worte und Motive, was auch dem Erzählvorgang, der mit Hilfe der Aufsplitterung der zeitlichen Sukzession, die Simultaneität suggeriert, entspricht. In dem Titel "Ivan da Mar'ja" kommt die Simultaneität, die im Erzähltext wegen der medienbedingten linearen Syntax nur suggeriert werden kann, tatsächlich zustande.

Simultan impliziert und assoziiert werden zumindest drei verschiedene semantische Felder; zunächst die sich explizit aus dem Namen "Wachtelweizen" ergebende botanische Ebene², dann die beiden konnotierten Ebenen des "typisch (Alt-)Russischen" und des "Krimskrams". Jede dieser Ebenen ruft ihrerseits mehrfache Assoziationen hervor: Die botanische Ebene verknüpft sich mit den Bedeutungen "zäh", "grob", "widerstandsfähig", "ungepflegt", "nutzlos", "schädlich", "minderwertig", "Feld" usw., Die Bedeutung des typisch Russischen bzw. der typisch russischen Ivans und Marias verbindet sich mit "folkloristisch", "herkömmlich", "ganz gewöhnlich", "national", "retrograd", "nicht erneuerungsfreudig" usw., und die Bedeutung "Krimskrams" assoziiert "Unbedeutsamkeit", "Wertlosigkeit", "Charakterlosigkeit", "Unordnung",

¹Als Text für die vorliegende Analyse dient die "Gržebín"-Ausgabe, Peterburg/ Berlin 1922.

²Weitere Werke Pil'njaks, deren Titel über eine wörtliche botanische und zugleich über eine metaphorische Bedeutung verfügen, sind "Mat'-mačecha" (Huflattich, Mutter und Stiefmutter) und "Byl'e" (das Gewesene, das Gras). Vgl. hierzu auch das Vorwort von A. Schramm zu "Byl'e", München 1970.

"Chaos", "Prinzipienlosigkeit" usw.

Pil'njak änderte den Titel für die Ausgabe von 1929 zu "Čertopoloch". Dadurch werden die mit den semantischen Ebenen des typisch (Alt-)Russischen und des Krimskrans aufgehoben. Unangetastet bleibt allein die botanische Ebene ("Distel") und die mit ihr verknüpften Bedeutungsassoziationen, wodurch sie besonders hervorgehoben wird. Die Veränderung des Titels kann unter zwei Aspekten betrachtet werden: Zunächst unter dem Aspekt, daß Pil'njak mit dem neuen Titel "Čertopoloch" die im ursprünglichen Titel enthaltene Konnotation "Krimskrams" und damit den Eindruck des kompositorischen Chaos vermeiden wollte. Dies wäre die Reaktion auf die Kritik, seine Erzählung sei hinsichtlich der Handlung und ihrer Form ein chaotisches Werk und stelle einen kompositorischen Wirrwarr, eine Montage aus Bruchstücken dar. Ebenfalls liegt die Vermutung nahe, Pil'njak habe durch die Ausschaltung der Konnotation des typisch Russischen auf eine ideologische Kritik reagiert, wonach sein geschichtsphilosophisches Denken vollkommen antiquiert, retrograd, vorpetrinisch-national sei. Für diesen Aspekt besonders aufschlußreich ist die Stelle aus dem Tagebuch Pil'njaks, wo er unter dem Einfluß seiner Englandreise (1923) eine entscheidende Wende in seinem literarischen Schaffen ankündigt und sich von seinen bisherigen Themen und Helden ("polevoj cvetoček čertopolocha") distanziert:

"Stalo svetat', leg i - produmal vsju noč', dumal o svoem novom romane, o tom, kak ego napisat', - mne vperve teper', posle Anglii prozvučala kommunističeskaja, rabočaja, mašinnaja - ne polevaja, ne mužič'ja, ne bol'shevickaja, - revolucija, revolucija zavodov i gorodskich, rabočich prigorodov, revolucija mašiny, stali kak matematika, kak stal'. Do sich por ja pisal vo imja 'polevogo cvetočka' čertopolocha, ego žizn' i cvetenija, - teper' ja choču étot cvetoček protivopostavit' - mašinnomu cveteniju" (17. Sept. 1923).³

³"Otryvki iz dnevnika", Pisateli ob iskusstve i o sebe. In: Sbornik statej Nr. 1, Moskva, Leningrad, 1924, S. 81.

Zu dem semantischen Feld "čertopoloch" gehören die Merkmale "Dorf", "Wälder", "Staub", "Schneesturm", "Wölfe", "heidnische Sitte", "Sektierertum", "tierische Lebensweise", "elementares Chaos", "Bauernaufstände" usw. Seiner in "Zakaz naš"⁴ erklärten Intention, die Bauern, die Helden des russischen Volkes und der russischen Revolution, als Helden seiner Werke zu nehmen, stellt Pil'njak nun eine veränderte Auffassung der Revolution und des russischen Schicksals gegenüber. Pil'njak signalisiert in seinem Tagebuch die Wende seines schriftstellerischen Weges vom typischen Vertreter der "mužikovstvujuščie" Schriftsteller zu demjenigen, der die Maschine und die die Menschen von der Macht der Erde befreiende Technik in den Vordergrund stellt.

Mit der Umbenennung zu "Čertopoloch" ordnet Pil'njak diese Erzählung derjenigen Kategorie der Werke zu, die der emotional-ästhetischen Anschauung der Revolution als elementarem Chaos entspricht. Dies ist als Versuch Pil'njaks zu werten, sich von seiner früheren Phase zu distanzieren.

II. Der Name "Troparov" als Montage

Eine Montage ist nicht nur der Titel "Ivan da Mar'ja", sondern auch der Name "Troparov". Wie der Titel "Ivan da Mar'ja" in sich die Kompositionsart der Erzählung und die ideologische Orientierung des Autors präsentiert, bringt die in der Erzählung explizit durchgeführte Analyse des montierten Namens "Troparov" (S. 46-47) das Wesen der schriftstellerischen Arbeit und des Schriftsteller-Menschen zur Erkenntnis. Irrelevant ist hier der Aspekt der spielerischen Akrobatik, relevant dagegen die Präsentation der Montage als Erkenntnisakt. Diese basiert darauf, durch Zusammensetzung und Sprünge mehrere semantische Linien simultan in eine Interaktion zu bringen.

Die Reflexion über den Namen "Troparov" steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Gedanken an Wesen und Schicksal Troparovs. Daher erscheint die Situierung jener Reflexion an der betreffen-

⁴In: Novaja russkaje kniga, 1922, Nr. 2, S. 1-2.

den Textstelle nicht als unmotivierte Einmischung des Erzählers. Troparovs quälendes Grübeln über seine Daseinsart und das In-Frage-Stellen seines Schriftstellerdaseins (" - nu kakoe ékonomičeskoe bytie opredelilo, čtoby stat' mne pisatelem, i ničego ne ljubit', krome pisatel'stva i chodit' vse vremja po trupam?", 46) verknüpfen sich psychologisch und auch textsyntagmatisch mit der Wesensanalyse Troparovs, die mit Hilfe der Namensanatomie vollzogen wird. Es ist daher nicht eindeutig festzulegen, zu wessen Rede die betreffende Textstelle ("Mariju chožalka oboznačila - Trupareva. Pisatel' Dmitrij Gavrilovič Troparov. Pričem - trup? ...", 46-47) gehört, ob es sich hier um den inneren Monolog Troparovs handelt oder um den Kommentar des Erzählers, der sich in das Bewußtsein Troparovs versetzt und aus der Perspektive Troparovs dessen Grübeln selbst fortführt.

Das für die Künstler und Intellektuellen in den Werken Pil'njaks charakteristische Merkmal "volja videt'" ("Začem priechal?" - "Posmotret'", 46), wodurch sich die nur das Leben beobachtenden Menschen von dem engagierten, handelnden Menschen unterscheiden, verbindet sich hier mit dem Motiv des Todes, das dem Namen Troparov zugrunde liegt. Der Tod, die Todesahnung (aus der Perspektive Troparovs) bzw. die Todesandeutung (aus der Perspektive des Erzählers), die Grenzüberschreitung in Form des Diebstahls und des Todes, die allgemeine Übertretung der Lebensnorm - all diese Elemente werden in dem Namen Troparov gebündelt und wieder aufgespaltet wie der Lichtstrahl durch ein Prisma; "Trupareva", "trupa - v rvy", "vor - a - port", "vor - a - port".

Neben diesem dominierenden Element des Todes weisen die beiden Palindrome "vor - a - port" und "vor - a - a - port" auf das Verhältnis zwischen der schriftstellerischen Beschäftigung und dem Leben hin. Das Wort "vor" suggeriert, daß die Schriftstellerei Troparovs bzw. die Schriftstellerei überhaupt nicht im eigentlichen Schaffen besteht, sondern darin, den primären Lebenstext zu übertragen und zu übersetzen. Dieser Aspekt des Übersetzens und des Übertragens wird zusätzlich bekräftigt durch das Wort "port". Die beiden Palindrome enthalten außerdem eine Anspielung auf die Todeszeit Troparovs, was auch mit dem in der Erzählung wiederholt

vorkommenden Vergleich (" - kinutomu kak list v oseni v pustye ulicy ...", 27, 36 usw.) assoziiert wird: " - aport, - jakboli takie aport, daže ne zimnjaki, ibo umirajut v zolotuju osen'".

Die Anatomie bzw. die Demontage des Namens Troparov bringt die auf der Oberflächenstruktur des montierten Namens nicht leicht erkennbare Substanz wahrnehmbar in Erscheinung, und hier zeigen sich Pil'njaks Leidenschaft und Intention; wie der Numismatiker⁵ Münzen klopft er die Worte ab, um die in ihnen enthaltenen Aspekte sichtbar zu machen und die in ihnen enthaltene Geschichte zu erfahren. Aufgrund des kognitiven Ernstes unterscheidet sich die Analyse der Montageform des Namens sowohl von der spielerischen Erwartung der Zufälligkeit als auch von jenen Palindromen, hinter denen eine zynisch-kritische Haltung steht. " - O, - èto konečno sovsem ne to, što molotserp, pročtennye s konca prestolom" (47).

Die oben betrachtete Namenssymbolik Troparovs steht in gewisser Opposition zur Beschreibung des Gesichts des schlafenden Troparovs (31). Wie bei der Zerlegung des Namens in seine Bestandteile (" ... I razve ne razlučaetsja slovo Troparov prizmoj, razlugajuščeju luči slova, ..." 46) kommen in jener Textstelle (31) ebenfalls die Motive "lučiki" und "raduga" vor. Aber während sich dort die Lichtstrahlen und der Regenbogen auf die physischen Ding-Denotate beziehen und der lokalisierten Hervorhebung des Äußeren, des Gesichts und dessen Details, dienen, indem sie auf der fokussierten Oberfläche des Objekts bleiben, liegt ihre Funktion hier darin, in die Tiefenstruktur des Objekts einzudringen, dessen Substanz aus der Tiefe herauszuholen und erkennbar zu machen.

Die Erzählweise, die dort in die Nähe zu "Camera-Eye" gerückt war, stützt sich hier auf den inneren Monolog Troparovs bzw. den Kommentar des Erzählers, dessen Objekt nicht das aus der Innenperspektive der Person gesehene Äußere, sondern das Innere der Person selbst ist, das in ihrem Namen symbolisch zum Ausdruck kommt.

⁵Vgl. hierzu "Mašiny i volki" (1925), S. 166: "Ja perebiraju slova ... starye slova mne, kak moneta numizmatu. Numizmatika slov - istorija".

III. Das Handlungsgefüge

Ksenija, aus einem alten Fürstengeschlecht stammend, jung und schön, Če-ka-Mitglied und Vorsitzende des Žen-otdel in einer Provinzstadt, unterhält eine zu nichts verpflichtende sexuelle Beziehung mit dem Stabschef Čerep und ist gleichzeitig in reiner Liebe zu Troparov hingezogen, einem Schriftsteller mittleren Alters, dem sie anonyme Briefe schreibt. Es wird nicht erzählt, auf welchem Weg sie Troparov kennengelernt hat. Sie selbst ist Troparov unbekannt.

Troparov, der vor drei Jahren Moskau verlassen hat und seitdem in dem abgelegenen Dorf Darišči lebt, fährt nach Moskau, um dort drei Frauen, seine ehemalige Frau Anna, seine Kusine Natalija und seine für tot erklärte Halbschwester Marija, zu besuchen. Auf dem Rückweg nach Darišči nimmt er Ksenija, die sich im Wald verirrt hat, auf seinem Schlittenfuhrwerk mit. Bei dieser Gelegenheit stellen sich Ksenija und Troparov zum erstenmal vor. Kurz danach schlägt Troparov in einem Brief Ksenija vor, sich zu einer Diskussion über das Thema Revolution zu treffen.

Während seines Besuches bei Ksenija erfährt Troparov, daß Ksenija die Absenderin der mysteriösen, anonymen Briefe ist, - nicht zuletzt aufgrund der von Ksenija geäußerten pansexualistischen Revolutionsvorstellung und der Religion des Geschlechts. Ein Anruf der Čeka bricht dieses Treffen jedoch ab, bevor die beiden einander kennenlernen. Die Čeka hat eine geplante Verschwörung aufgedeckt. Unter den Festgenommenen befindet sich auch Čerep. Beim Verhör erkennt Ksenija, daß sie von Čerep als sexuelle Sklavin ausgenutzt worden war und sie ihm mehr gegeben hatte als er ihr. Sie exekutiert Čerep eigenhändig und genießt es, den an der Wand zersplitternden Schädel Čereps anzuschauen.

Kurz darauf erhält Troparov einen warnenden Brief. Er fühlt sich bedroht, vergräbt sein Notizbuch in eine frische Grube im Keller und bereitet die von Morž arrangierte Flucht zu den Weißen vor. Ksenija macht sich halbunbewußt auf den Weg nach Darišči zu Troparov. Unterwegs wird sie von einem Leitwolf getötet, der aus Trauer um sein getötetes Weibchen sein Rudel verlassen hat und durch die Wälder streift. Der Leitwolf wird darauf von seinem

Rudel getötet.

IV. Die Thematisierung der Grenze und der Grenzverwischung: Der Erzählvorgang im 1. Kapitel

Der Terminus Grenzverwischung wird in diese Arbeit eingeführt in Abgrenzung zu den Termini Grenzüberschreitung - im Sinne Ju. Lotmans - und der Grenzverschiebung. Grenzverwischung meint das Verunklaren der Grenze, wodurch sowohl die Grenze wie auch - als Folge davon - die Syntax aufgehoben wird.

1. Ksenijas Brief

Der Beginn der Erzählung ist gekennzeichnet von der für das Montage-Werk charakteristischen Einbeziehung des Dokuments als Zitat. Die Erzählung beginnt mit dem direkten Verweis des Erzählers ("Vot ee pis'mo") auf einen Brief, von dem der Leser nicht mehr weiß, als daß er von einer weiblichen Person verfaßt ist. Die zwei allgemeinen Funktionen der Dokumente, der Verweis auf die authentische Wirklichkeit und die Einbeziehung heterogener stilistischer Komponenten, bleiben zunächst im Hintergrund, weil es sich hier zweifelsohne um ein fiktives Dokument handelt, und weil noch gar kein Kontext vorhanden ist, in dessen Rahmen die Heterogenität bzw. die Homogenität des Stils betrachtet werden kann. Um so deutlicher tritt die mit der Textstelle (ganz am Anfang des Textes) verbundene "Öffner"-Funktion des Briefes in den Vordergrund, unterstützt durch die Geste des Erzählers ("Vot"). Als Textöffner setzt der Brief eine Grenze zwischen dem Text und dem Nicht-Text fest. Dieser Grenzmarkierungscharakter liegt schon dem Brief als fiktivem Dokument zugrunde, da er an der Grenze zwischen "authentisch" und "erfunden" steht. Das Motiv "Grenze" wird dann im selben Brief thematisiert in Gestalt der Grenzverwischung bzw. der Entdifferenzierung zwischen "iskrennost'" und "licemerie": Die strenge Grenzziehung zwischen "isključitel'naja tepličnaja iskrennost'" und "fal'š'" bzw. "licemerie" sei vollkommen grob und ungenau ~~denn das eine stehe dem anderen nicht~~

diametral gegenüber, sondern beides stehe entdifferenziert in einem "neiskusstvennyj raj Opiofaga" ("Éto odnim kraem primykaet vot k čemu", 5).

Das ironische Verhältnis der Briefverfasserin der Aufrichtigkeit und dem Betrug gegenüber wird nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern es bestimmt gleichzeitig die Textstruktur des Briefes, die durch die Aussage und die darauffolgende sofortige Negierung der vorangegangenen Aussage, durch den Experimentiercharakter gekennzeichnet ist: "No éto ne dlja vas", "Éto tože éksperiment. I tože ne dlja vas" (5-6). Und weil diese Negierung und das Experiment nicht nach dem Prinzip der Aufrichtigkeit bzw. der Lüge erfolgen, fungieren sie ironischerweise als Hervorhebung der nicht zu negierenden Wahrheit, die auf die Briefverfasserin bezogen ist. In die Terminologie des Kommunikationsmodells von R. Jakobson⁶ übersetzt, heißt dies, daß hier die Negation nur scheinbar dominant referentielle, in Wirklichkeit aber eine dominant emotive oder eine dominant konative Funktion ist. Mehr Informationen über die Briefverfasserin sind also in den Briefsegmenten enthalten, wo die Briefverfasserin über die vollkommene Desinteressiertheit an einem bestimmten Menschen und dessen Schicksal schreibt, und wo sie von einem Menschen erzählt, der für sich und seine(n) Geliebte(n) Verse schreibt und die ganze Nacht krank und vergeblich auf sie (ihn) wartet. In diesen Segmenten, die dann sofort als ein nicht auf den Briefadressaten bezogenes Experiment abgewertet und negiert werden, erfährt man mehr von der Wahrheit der Briefverfasserin. Im Vergleich dazu sind diejenigen Segmente weniger informativ, die die vorangegangenen Segmente negieren und ausdrücklich für den Briefadressaten bestimmt sind; also in den Segmenten, wo die Briefverfasserin von einem hübschen, von allen jungen Männern geliebten Mädchen erzählt, was als Anspielung auf sich selbst betrachtet werden kann.

Entsprechend der semantischen Bedeutsamkeit verfährt das 3. Briefsegment ("Byvaet, ne znaju u vsech li, ...", 5) sehr auffallend mit der Lautinstrumentierung. Die unheilbare Tiefe der

⁶Vgl. R. Jakobson, *Linguistics and Poetics. In: Style in Language*. Ed. by Th.A. Sebeok. New York 1960, S. 350-377.

Desinteressiertheit ("glubočajšee otsutstvie interesa") einem bestimmten Menschen gegenüber wird durch den dunklen, tiefen Vokal [u] markiert und mit der Wahrnehmung des Aussagesubjekts verbunden, welches das Leben des betreffenden Menschen als ausweglos "pustynno", "žutko", "skučno", "mučitel'no" empfindet. Der hier dominante Vokal [u] erreicht dann im vorletzten Briefsegment nach vierfacher Wiederholung seine höchste semantische Ladung in dem Wort "umerli" ("No u menja ustala ruka, i ja tak i ne dopišu do konca. - Daže, esli b my umerli!", 6). Auf diese Weise wird signalisiert, daß der Satz "Daže, esli b my umerli" in der ganzen Erzählung als Leitmotiv fungiert. Mit dem Motiv des Todes, das schon im 4. Briefsegment auftaucht ("Tak vot, kto znal éto, - nikogda ne vernetsja, esli že vernetsja - pogibnet. Amin'", 5), wird durch den Vokal [u] schon angedeutet, daß sich dieser zunächst auf das hübsche Mädchen bezogene Ausdruck später in ein dämonisches, mit dem Tod (von Čerep und Ksenija) verbundenes Merkmal verwandelt.

Das Thema "Grenze" wird fortgesetzt nicht nur in dem Motiv des Todes, sondern auch auf der Ebene der Zeit: Die Zeit der Abfassung der Briefe, die im 10. und allerletzten Segment mit "rassvet" angegeben wird, ist die Zeit, die an der Grenze zwischen Nacht und Morgen, zwischen Dunkel und Licht liegt.

Der Brief, der ohne jegliche Vorinformation direkt am Anfang der Erzählung steht, gewinnt eine große Bedeutung für die Thematik und die strukturelle Gestalt der Erzählung: Der Brief bringt die Gedanken und Gefühle der Personen zum Ausdruck, die in den Werken Pil'njaks kaum sprechen. Es wird hier die direkte Rede in der Funktion verwendet, die Briefverfasserin zu charakterisieren. Dies hebt sich von den anderen wenigen Beispielen direkter Rede ab, bei denen die Rede der fiktiven Figuren und die des Erzählers interferieren. Dadurch kommt es an dieser Stelle zu einer Bereicherung des Stils. Besonders wichtig ist der Brief hinsichtlich des Motivs der Grenzüberschreitung bzw. der Grenzverwischung.

Dieses Motiv wird sowohl auf der Ebene der Handlung und der Ideologie als auch auf der Ebene der Textkomposition thematisiert. Die mit dem Komplex **Aufrichtigkeit und Lüge** verbundene

Frage der Selbstidentifikation, das Thema der Liebe und des Todes gehören alle zu der invarianten Thematik der "Grenze". Die Funktion des Briefes liegt nicht in erster Linie darin, die fiktiv-dokumentarischen Stoffe einzubeziehen, sondern darin, die Grenze und die Grenzverwischung (bzw. die Grenzüberschreitung) zum textkonstituierenden Prinzip zu erheben. Diese Thematisierung der Grenze begründet eine Gemeinsamkeit zwischen der in "Ivan da Mar'ja" realisierten Montage und der Montage Éjzenštejns. Dieser betrachtet das Sprengen der Grenze, den Sprung von einer in eine andere Dimension, nämlich das Pathos, als Wesen der Montage und nicht bloß als emotionale Tonlage des Sujets.

Zwischen dem Brief und dem darauffolgenden Erzählsegment ("V štab ona prišla k sumerkam ...", 6), das mit dem Brief durch das Personalpronomen "ona" nur lose verbunden ist, besteht keine kausale Verknüpfung. Das Weglassen des Briefes würde es dem Leser nicht erschweren, der Narration "V štab ona prišla ..." zu folgen. Gerade vor dem Hintergrund der fehlenden Kausalität schafft die phonische Verweisfunktion der Leitmotive zwischen den zwei nicht zusammenhängenden Segmenten eine Bindung: "sumerkam" wiederholt in sich die Lautstruktur [umer] des Leitmotivs "umerli". Mit dieser phonischen Äquivalenz korrespondiert die thematische. Wie das Wort "umerli" die Grenzüberschreitung vom Leben in den Tod bezeichnet, beinhaltet das Wort "sumerki" die Grenzüberschreitung zwischen Tag und Nacht, Licht und Dunkel. Der dominante Vokal [u] wiederholt sich in "pustymi", "ulicu", "zub'jami v tosku" usw. und intensiviert das Thema "Tod".

Die Art und Weise dieser Verknüpfung weist darauf hin, daß sich die Erzählung nicht auf ein Erzählmuster stützt, das von einem gleichmäßigen Tempo auf der syntagmatischen Bahn der linearen Kausalität bestimmt ist, sondern auf die sprunghafte, die kausale Motivierung wenig beachtende Erzähltechnik, die Ju. Lotman als metaphorische Komposition bezeichnet⁷. "Metaphorisch" ist hier von Jakobsons Auffassung abzugrenzen, der damit die Äquiva-

⁷Vgl. Ju. Lotman, Die Struktur literarischer Texte, Übersetzt von R.-D. Keil. München 1981, S. 123-125.

lenz- und Substitutionsrelation meint. Die Art und Weise der Komposition in "Ivan da Mar'ja" ist in dem Sinne metaphorisch, daß jegliche Einschränkung bei der Kombination textueller Elemente aufgehoben ist. Der Anfang der Erzählung zeigt demonstrativ, daß die Aufhebung des Verbots von Kombinationen längs der syntagmatischen Achse (d.h. die Grenzüberschreitung bzw. die Grenzverwischung) zum leitenden Konstruktionsprinzip erhoben worden ist.

In bezug auf die sprunghaft-metaphorische Kombination gewinnt die im Brief zweimal explizit geäußerte Verneinung entscheidend an Bedeutung. Die Verneinung "Éto tože éksperiment. I tože ne dlja vas" erweitert den Kommunikationsrahmen "Ich-Du" zu dem komplexen Modell "Ich-Du-Er".⁸ Ins Unabsehbare wird dieses Modell gerade dadurch gesteigert, daß die neue Instanz, die dritte Person, nicht identifiziert wird. Das Pronomen "kto" im 4. Briefsegment ("Kto znal éto ...") ist für die Identifikation nicht ausreichend, obwohl die Briefverfasserin eine bestimmte Person zu meinen scheint. Es gibt drei Möglichkeiten der Identifikation: erstens die Person, deren Leben der Verfasserin als leer erscheint, zweitens der Adressat des Briefes selber und drittens irgendeine beliebige Person. Die Negation, die das Kommunikationsmodell erweitert, öffnet weite Perspektiven und überführt den eindimensionalen narrativen Raum in einen mehrdimensionalen Raum.

Die metaphorische Kombination, die Unkombinierbares kombiniert, läßt ein narratives Vakuum von unbestimmten Stellen als textkonstitutive Elemente im Textaufbau zu. In der Mehrdimensionalität der Perspektiven und der Position erstarren die Segmente nicht in Absonderung, sondern treten in ein Ineinander und Übereinander ein.

⁸Vgl. K. Stierle, *Text als Handlung*, München 1975, S. 91-132.

2. Die Analyse der Erzählsegmente "V štab ona prišla ..."

Das 2. Segment des 1. Teils (S. 6 Mitte - S. 15 Mitte)⁹, das dem Brief Ksenijas folgt, besteht aus drei Subsegmenten, die jeweils mit dem anaphorischen Satz "V štab ona prišla k sumerkam" beginnen und das aufgegriffene Thema durch vielfältige Perspektivierung und immer ausschweifender werdende Digression weiterentwickeln. Das Thema der Grenzüberschreitung, das in dem Thema des Todes radikalisiert wird, beginnt sich im 1. Subsegment mit Hilfe der Lautinstrumentierung vielschichtig zu artikulieren. Neben dem Thema "Tod", das sich durch die lautliche Struktur [umer] ("umerli", "sumerkam") und den dumpfen, tiefen Vokalen [u] fortsetzt, erhält das 1. Subsegment andere Paradigmen der Grenze und der Grenzüberschreitung: "zabor", "zaborniki", "vorovat'". Das mehrfache Auftauchen der phonischen Gruppen [or], [ro], [bor], [vor] semantisiert die Präposition "čerez" und das Adjektiv "černyj". Die Lautstruktur [čer] wiederholt sich dann im 3. Subsegment in den Attributen für Ksenija ("černyj"), in der Bezeichnung für Ksenija und Čerep ("dva čerta") und in dem Namen "Čerep" und fungiert als Anspielung auf den künftigen Tod von Ksenija und Čerep.

Die Emotionalität, die mit der Grenzüberschreitung bzw. der Grenzdurchbrechung verbunden ist, kommt in dem durch den Konsonanten [z] hervorgehobenen Bild "zavodskij zabor, torčaščij svoimi zub'jami v tosku" zum Ausdruck. Dieses Bild wiederholt sich leitmotivisch im Laufe des Kapitels und erhebt sich ganz am Ende des 1. Kapitels zu dessen Titel und übt dadurch nicht nur eine summarische, sondern auch eine symbolische Funktion aus.

Das Erzählen wird in dem Segment "V štab ona prišla ..." unterbrochen, entgleist und gebremst durch die Erzählerkommentare, die der für Pil'njak charakteristischen numismatischen Neigung entsprechen. Die Beschreibung des Raums, der durch das Fenster des Čeka-Gebäudes zu sehen ist, und die Beschreibung des

⁹Zur Segmentierung des 1. Kapitels vgl. unten S. 131 - 134.

Fabrikzauns führen zur zeitlichen Rückblende. Fokussiert wird nicht der Fabrikzaun in der Abenddämmerung, sondern die "zaborniki", die Burschen, die tagsüber am Zaun schwatzend bei jeder Gelegenheit versuchen, die Zaunbretter zu stehlen, die für sie den begehrten Brennstoff bedeuten.

Das Objekt "Fabrikzaun" überschreitet weit die Setting-Funktion und wird, verbunden mit den "zaborniki", zur darzustellenden Realität selbst. Das Erzählen entgleitet der sujetorientierten Narrationsbahn und führt zur Erläuterung des Neologismus "zaborniki": "Mal'čiškam est' uže naricatel'noe - z a b o r n i k i: ne rugajuščee, ne unizitel'noe, - konstatirujuščee: - zaborniki, kak kormilic. I éto - tože ot revoljucii, kak lico v samovare - rožej" (6). Nicht schmähend, doch negativ perspektiviert wird hier die Revolution: "Zaborniki" als Produkt der Revolution wird verglichen mit der Visage, dem vom Samovar verzerrt widergespiegelten Gesicht. Die Revolution wird empfunden als "sdvig" in Gestalt einer Verzerrung.

Durch Entgleisung von der Raumbeschreibung zur verallgemeinernden Charakterisierung des Revolutionsempfindens bricht das Erzählen ab. Der vorschnelle Erzähler ist dazu gezwungen, das Erzählsegment noch einmal von Anfang an zu beginnen. Das 2. Subsegment setzt also wie das erste mit dem Satz "V štab ona prišla k sumerkam" ein. Die Bemühung des Erzählers, sich an den Handlungsstrang zu halten, bringt diesmal den zweiten Satz zustande, der ebenfalls der (vermutlichen) Hauptfigur "ona" zugeschrieben wird: "Dnem ona byla v Če-ka i v Žen-otdele" (7). Aber schon die darauffolgende Beschreibung der fieberhaften Arbeit in Če-ka, Žen-otdel, štab etc. für den Aufbau des neuen Rußland stützt sich wiederum nicht auf die geordnete, zielorientierte Syntagmatik, sondern auf die paradigmatische Auftürmung von synekdochenhaften Teilstücken. Dadurch geht die ganzheitliche Wahrnehmung, der Überblick über die Tätigkeiten und der Einblick in den Sinn dieser Tätigkeiten, verloren. Im Gegensatz zu dem 1. Subsegment, das sich insgesamt als eine Art von "obščij plan" erweist, läßt sich das 2. Subsegment als eine Montage aus Großaufnahmen von Details charakterisieren. Zu sehen sind hier anstelle eines ganzen Menschen, anstelle der Zeit als

ununterbrochen weitergehender sequentieller Entwicklung, anstelle des Weges, der zu einem bestimmten Ziel führt, verschiedene Teile des menschlichen Körpers, verschiedene Ding-Fragmente:

"[...] V štabe, v Če-ka, v Žen-otdele, v Polit-prosvete - vsjudu velas' gorjačečnaja rabota sozidanija novoj Rossii, kogda, - kak v poezde, v tepluške, ot Moskvy do éтого novogo goroda, za neudobstvami, duchotoj i cholodom, i mrakom, za sumatochami mešečnikov, meškov, čajnikov, ruk, nog, slov, materščiny, vsej, ostanovok, uklonov, pod-emoj, - ne zameten put' v dve tysjači verst ot Moskvy do éтого novogo goroda, otsvistevšij telegrafnymi stolbami, meškami mešečnikov, otmel'kavšij nočami, voschodami, stancijami, ostanovkami, - i zametny liš' éti pod-emy, noči, voschody, stancii, meški, - kogda - za bumagami, rezoljucijami, slovami, dekretami, golodom, cholodom, meločami - vidny éti tol'ko gorjačečnye bumagi, rezoljucii, slova, dekreti, golod, cholod - i ne primečen put' v desjatok tysjač dnejj, vremeni, (...)" (7)

Der durch das typographische Mittel hervorgehobene Vergleich des Zeiterlebnisses mit dem Raumerlebnis führt weiterhin dazu, daß die Zeit selbst als Raum empfunden wird. Als ein riesiger, grenzenloser Raum wird die gesamte Zeitkategorie empfunden: "Ne kažetsja li mnogim, čto dni naši - splošnoj Pamir, nikem ne izučennyj vo imja Dalaj-Lamy i, poétomu, bez srokov dnejj sošestvija, - ne Christa, - a nas, - ne so kresta, - a prosto s Pamira - ?" (7) "Pamir" steht hier nicht einfach als Symbol für sozial-politische Umwälzungen, sondern vielmehr als Symbol für die ursprüngliche Zeitlosigkeit, woraus die Menschheit überhaupt hervorgeht und wohin die Revolution die Menschheit zurückführt. "Pamir" wird gebraucht als Symbol für den Raum, wo alle zeitlichen Elemente auf einer horizontalen Ebene entdifferenziert und als räumliche Elemente miteinander montiert werden. Innerhalb dieses großen Rahmens der Zeitlosigkeit, die der christlichen Geschichtsauffassung gegenübergestellt ist, werden die emotionale Vertikale des Zauns ("zabor, torčaščij v tosku") und die horizontale Länge des Zauns in Juxtaposition gesetzt. Im Rahmen des "Pamir" werden auch das Leben und der Tod, die Lebensmittelkarten und die nicht zu

den Lebenden gerechneten Stadtbewohner ohne Lebensmittelkarten, der dem sorglosen Leben zugeordnete "višnevij sad" und der Friedhof nebeneinandergestellt.

Die narrative Ausschweifung, die der Beschreibung der Ding-Objekte entgleitet und in die Nähe zur Autorendigression gerückt wird, kehrt nun zum konkreten Ding-Objekt zurück, zu der Zeitung "Volja Komunista" (8). Jedoch die darin enthaltene Anordnung zur Rückgabe der Destillierapparate und die Distanz zum Lebensalltag veranlassen den Erzähler zur nochmaligen Entgleisung. Der Erzähler geht über die sachlich-amtliche Sprache hinweg in die tiefe Schicht der "peregonye apparaty" und in die subjektive, stark emotionale Sprache der "poëzija nočej" hinüber.

Die ständigen Entgleisungen innerhalb der Narration korrespondieren konstruktiv mit dem Thema der Grenzüberschreitung und der Grenzverwischung. Dieses Thema kommt im 2. Subsegment nicht nur in der Weiter- und Rückgabe der Destillierapparate zum Ausdruck, sondern auch in "samogon" und "samogonščik", die zu dem semantischen Feld des Alkohols und der Entdifferenzierung gehören und bezüglich dieses Merkmals äquivalent zu dem "raj Opiofaga" (in Ksenijas Brief) stehen.

Der Erzählvorgang, der von Entgleisung und Bremsung der Linearität gekennzeichnet ist, stützt sich andererseits auf die Stiftung der Äquivalenz mit dem Ziel, dem Text eine gewisse Kohärenz zu verleihen. Auch im 2. Subsegment "V štab ona prišla ..." finden sich Äquivalenzen verschiedener Art. "Ob-javlenija Če-ka" und "poëzija nočej" stehen z.B. in klarer Opposition zueinander. Das Adjektiv "gluchoj" aktiviert jeweils unterschiedliche semantische Elemente: Bezogen auf "ob-javlenija Če-ka" ist die Bedeutung "nicht mitfühlend, nicht zu beeindrucken" dominant, demgegenüber wird bezogen auf "poëzija nočej" die Bedeutung "versunken im sinnlichen Rausch in einem geheimen geschlossenen Kreis" aktiviert, die weitgehend dem dämonischen Bereich zugeschrieben werden kann. Der literarische Kontext "Melkij bes" wird nicht ohne Grund erwähnt: "Pri čem že, pri čem že zdes' Spiridinov iz

"Melkogo Besa"? " (10).¹⁰ Diesem dämonischen Bereich gehört u.a. Ariša Rykova an und zwar nicht nur aufgrund ihrer Merkmale "kak gromko smeetsja Ariša Rykova, celujas' (...)", "celovat'sja rychlo vsem troim", sondern auch aufgrund der Etymologie ihres Namens "Rykova" ("ryk" = wildes, drohendes Gebrüll). Zwischen der Hauptfigur der "poézija nočej" Ariša Rykova und der Briefverfasserin, die gleichzeitig einer von den "dva čerta s Pamirov" (14) ist, besteht eine Äquivalenzrelation, die folgendermaßen dargestellt werden kann:

Die Briefverfasserin bzw.
das von ihr erzählte Mädchen

Ariša Rykova

Verse schreiben
Mädchen aus kleinbürgerlicher
Familie
kleines Häuschen mit einem
Kirschgarten
rundliche, weiche Lippen
Abendgesellschaft
Kavaliere, Anbeter
hatte eine Freundin für
Geheimnisse
Die Arbeit ging ihr schnell
von der Hand
nicht schlafen

Hauptfigur der "poézija nočej"
Mädchen aus wohlhabender
Familie
Steinhaus mit einem
Kirschgarten
überschwengliches, stürmisches
Küssen
nächtliches Trinkgelage im
dumpfen Dampfbad
der Husar Gorev, der Künstler
Polunin
für alle geheim
Mehl und Schweineschmalz
hinterlistig im Dampfbad
versteckt
Schlaflosigkeit

¹⁰Die Hauptfigur in "Melkij Bes" F.K. Sologubs heißt übrigens nicht "Spiridonov", sondern "Peredonov", worüber sich R. Gul' in seiner Rezension lustig macht. Diese Namensverwechslung bereichert jedoch die Semantik des Dämonischen, des Spirituellen, des Alkoholischen und schließlich der Grenzverwischung. In "Čertopoloch" steht der Name Peredonov. Vgl. B. Pil'njak, Čertopoloch. In: Ders., Sobranie sočinenija, t. IV, Mat - mačecha. Moskva, Leningrad 1929. S. 45.

nicht lieben dürfen

Wärme des Dampfbades und des
Körpers

Eine weitere, für die gesamte Konstruktion der Erzählung viel wichtigere thematische Äquivalenz wird in der Autorendigression gestiftet, die syntagmatisch unmittelbar nach der "poëzija nočej" steht und in der die in der "poëzija" dominante Emotionalität der Rede zum persönlichen Auftritt des Erzählers (bzw. des Autors, "Éto pišu ja, avtor", 10) gesteigert wird. Der Autor "ja" nimmt zwar nicht an den erzählten bzw. zu erzählenden Ereignissen teil, lenkt aber mit seinen literarischen oder persönlichen Erinnerungen die Richtung der Erzählung und stellt darüberhinaus ein dichtes Gefüge der Äquivalenz her. Der Autor "ja" stiftet mit Hilfe seines erinnernden Bewußtseins eine Äquivalenzrelation zwischen dem "kot Karla Karloviča", der aus den eigenen Erfahrungen sich den jeweiligen existentiellen Bedingungen opportunistisch anzupassen gelernt hat, und dem Vater von Ariša Rykova, der nicht nur dick, sondern auch solid wie ein Faß ist, der es versteht, solid und friedfertig von den politischen Gefahren freizukommen:

der Vater von Ariša

friedlich, vornehm

existentielle Gefahr: Sozial-
revolutionäre oder Weißgardisten

Signal: kaum die Zeitungen um-
drehen

Reaktion: spurlos verschwinden
in irgendeinem Gestrüpp von
Unkraut

Funktion: ausgezeichneter Baro-
meter für aktuelle politische
Lage

der Kater des Karl Karlovič

friedlich, vornehm

existentielle Gefahr: der ange-
trunkene Karl

Signal: Karls Schnurren auf
lettisch oder bloßes Zeigen der
Weinflasche

Reaktion: fliehen ins Gestrüpp
von Unkraut

Funktion: ausgezeichneter
Barometer für die Verfassung
des tyrannischen Besitzers

Die Flucht in die "bur'jany" ist hier die Grenzüberschreitung als Überlebenskunst, die nicht nur der Kater Karls und der Vater Arišas erlernt haben, sondern sie ist charakteristisch für das

Leben in Rußland der Revolutions- und Bürgerkriegszeit. Das Wort "bur'jany", das im Fall des Vaters auch metaphorisch verstanden werden kann, verleiht dem Titel der Erzählung eine weitere semantische Dimension: "Ivan da Mar'ja" verbindet sich durch die wörtliche botanische Bedeutung mit den "bur'jany" und impliziert die Bedeutung "unzählige einzelne Leben wie das des Katers von Karl und das des Vaters von Ariša, die die Grenze ständig überschreiten müssen, um ihre Existenz zu retten".

Nach der eine ziemlich lange Erzählzeit umfassenden Abweichung und Reflexion, die eigentlich dadurch veranlaßt wurde, daß er einen flüchtigen Blick auf den Tisch im Stab und die darauf liegende Zeitung "Volja Kommunista" wirft, gelangt der Erzähler zu demselben Schluß wie im 1. Subsegment: "Lico v samovare - rožej" (11). Das Leben oder, genauer gesagt, die Existenzführung des Katers, Arišas und ihres Vaters wird empfunden als Verzerrung und zwar im doppelten Sinne: Nicht nur das Leben der einzelnen Menschen spiegelt sich verzerrt auf der Oberfläche der Revolution wider, sondern durch die Folie des einzelnen Lebens erscheint die Revolution selbst in einer verzerrten Gestalt.

Das 3. Subsegment, das mit demselben Satz "V štab ona prišla k sumerkam" beginnt wie das 1. und 2. Subsegment, gibt mehr Informationen über "ona" als die beiden vorigen Subsegmente. Kurz zusammengefaßt wird die Tätigkeit des Stabs an dem betreffenden Tag berichtet. Anders als im 1. und 2. Subsegment führt der Bericht nicht zur Erweiterung der Erzählerreflexion über die Phänomenologie des russischen Lebens, sondern zur Fokussierung auf "ona", die alle Merkmale der Frauen im "Žen-otdel" in sich verkörpert und sich zugleich durch ihre Schönheit von ihnen abhebt. Die dominante Farbe "černyj" (Kleidung, Haare, Augenbrauen) deutet ihre Verbindung mit etwas Dämonischem an, das bald in der Gestalt des "molodoj čert, otricajuščij i čerta i Boga" neben ihr erscheinen wird. Das aus dem Roman "Golyj God" bekannte Symbol für die Bolschevisten, "kožanaja kurtka", taucht wieder auf, aber die positive Bedeutung als fortschrittliche, zuversichtliche Pionierkraft wird diesmal von der emotionalen, sexuellen, alles

durcheinanderwirbelnden teuflischen Macht des "Pamir" verdrängt.

In diesem 3. Subsegment, in dem Ksenija und Čerep zusammen erscheinen, experimentiert Pil'njak mit den vielseitigen Möglichkeiten der Lautinstrumentierung, die zur Aktivierung der einzelnen Momente zum Leitmotiv beitragen soll. Das dämonische Motiv "guby", das dreimal mit dem "čert" verknüpft auftaucht und bei "ona" durch die zuvor dominante Farbe "černyj" scharf kontrastierende "weiße" Frabe des an die Lippen gedrückten Handtuchs auf sich aufmerksam macht, wird lautlich unterstützt durch den Vokal [u] ("pustyj", "sumerki", drugoj", "kurtke"). Auch das Motiv "čert" findet phonische Unterstützung in "kurtke", "otricajuščij", "strojnyj" durch die Konsonantengruppe [tr] bzw. [rt]. Im Hinblick auf diese Konsonantengruppen wird schon Dmitrij Troparov in seinem Stellenwert für Ksenija suggeriert: Die umgekehrte Reihenfolge der Konsonanten stellt Troparov und "molodoj čert" in die Relation der Opposition. Das mit den Motiven "čert" und "guby" verbundene Thema "Tod", das im "Friedhof" neben dem Fabrikzaun materialisiert erscheint, schließt Ksenija und Čerep in sich ein.

Der Ort und das Setting ("za zaborom, u kladbišča"), in dem Ksenija und Čerep beim Abschied nach dem Dienst ein kurzes Gespräch führen und sich zum nächtlichen Rendezvous verabreden, erfüllen eine wichtige Funktion: Und zwar nicht nur deswegen, weil sie andeuten, daß die sexuelle Beziehung zwischen den beiden mit ihrem Tod enden wird, sondern auch deswegen, weil hier das im 1. Subsegment, in demselben Ort und Setting aufgetauchte Motiv "Stehlen" aufgegriffen und auf einer anderen, nämlich sexuellen Ebene weiterentwickelt wird. In ihrem Gespräch mit Čerep stellt Ksenija die 99% von Frauen, die bei der ersten Hingabe Seele und Körper mitbringen, der gesamten Kategorie der Männer gegenüber, für die der sexuelle Verkehr mit Nicht-Ehefrauen nichts weiter als ein schändlicher Diebstahl, eine nicht-regelgerechte Grenzüberschreitung bedeutet: "Mužčina že do ženy idet k žensčine stydjas', voruja, (...), i, uchodja ot nee mučitsja vorovstvom i moetsja" (14). Bezüglich des Merkmals "vorovstvo" stehen die

Männer und die "zaborniki" in der Relation der Similarität zueinander. Als ein weiteres Motiv, das bei den Männern und den "zaborniki" auftaucht und dabei als oppositionsstiftendes Merkmal fungiert, ist das Waschen zu nennen.

"Stehlen"

"muščiny"

Objekte: Frauen, Körper
 Emotionalität: sich schämen,
 Qualen empfinden
 Nachhandlung: sich waschen

"zaborniki"

Zaubretter als Brennholz
 Bangigkeit
 (haben sich im vergangenen Jahr
 zum letzten Mal gewaschen)

3. Die Analyse des 2. Teils des 1. Kapitels (S. 15-22 unten)

Der 1. Teil des 1. Kapitels unterscheidet sich vom 2. Teil durch die Zeitangabe "ëto bylo uže" (S.15). Diese Zeitangabe dient jedoch nicht der Verdeutlichung der chronologischen Ordnung. Nicht definitiv feststellbar ist die Abfolge von der Schneezeit im 1. Teil und der Julinacht, die als zeitlicher Rahmen für den 2. Teil dient. Die erzählte Zeit geht also vom Winter zur Julinacht über, aber diese verschiedenen Ebenen der erzählten Zeit sind similar in bezug auf die unveränderte Situation des "Wartens", das nicht zur Begegnung führt. Zwischen den beiden erzählten Zeiten besteht die Relation der Situationsäquivalenz, was den Umfang der im 1. Teil betrachteten Personenäquivalenz erheblich erweitert. Unmittelbar verknüpft ist also der Anfang des 2. Teils mit dem Ende des 1. Teils durch das Warten Ksenijas auf Čerep, der immer verbunden mit dem Motiv "gubami, ot kotorych net vozmožnosti otorvat'sja" auftaucht. In diesem Warten verbirgt sich jedoch in einer tiefen Schicht das Sehnen Ksenijas nach Troparov wie in jener Nacht am Anfang der Erzählung, in der Ksenija den Brief an Troparov schrieb.

Die dem Innern Ksenijas zugrundeliegende Ambivalenz, die sowohl in ihrem Brief als auch in ihrem "kurrikuljum vite" ("sklonnost' k romantizmu, nekotoruju ékscentričnost' i derzkuju

pravdivost'", 15) im Vordegrund steht, kommt auch im 1. Segment (S. 15 unten bis S.17 oben) des 2. Teils deutlich zum Ausdruck, vor allem in der Gegenüberstellung und Verknüpfung von "sny na javu" und der Versuchung durch den Hund, den beiden Erlebnissen Ksenijas während des nächtlichen Wartens auf Čerep: Erotik, Romantik und Exzentrik vermengen sich miteinander und steigern sich bis zur Phantastik. Aus der Traumschilderung, die vollkommen aus der Innenperspektive erfolgt und in der die Stimme des Erzählers lediglich in den Initialsätzen " - Vot éti sny. Kak ich peredat'" (16) mitschwingt, ist nicht deutlich zu ersehen, wer "Er" (ego) ist. Aber die Attribute für die Traumgestalten ("Vot ego lico, i ešče kto-to tut, kto-to takie izyskannye, blestjaščie, zamančivye") sind ein Hinweis auf Troparov, den Ersehnten.

In Zusammenhang mit dem nicht handgreiflichen realen, sondern nur angedeuteten Bereich der Sehnsucht steht die anaphorisch mit "sny" verbundene Farbe der Träume; "sinij", die Farbe der Ferne, die immer in die Ferne zurückweichende Farbe, die sich auf das bezieht, was nicht hier, sondern "drüben" existiert. Diesem (grünlich-)blauen Traum gegenübergestellt wird die Versuchung durch den Hund, der sich verirrt hat und in den "kamennyj dom" läuft. Zwischen dem Hund und Čerep wird eine gewisse Parallelität suggeriert v.a. durch die Bezeichnung der Schritte des Hundes als "kostjanye", die zu demselben semantischen Feld wie "Čerep" gehört.

Trotz dieser Gegenüberstellung werden die Träume und die Versuchung durch den Hund durch die Sinnlichkeit verknüpft: "(...) ruka ego kasaetsja talii", "(...) zabludšaja šeršavaja sobaka, (...) liznula cholodnym jazykom gorjaščee koleno Ksenii".

Das Erscheinen und Herankommen des Hundes wirkt nicht sukzessiv-nachfolgend, sondern plötzlich, jäh und abbrechend. Durch den Ausdruck "I togda", der das Erscheinen des Hundes und das Klingeln des Telefons signalisiert, wird nicht nur der Abbruch der Träume, sondern auch der Abbruch der syntagmatischen Fortsetzung der Realitätsebene hervorgehoben. Der häufige Gebrauch von "I togda" demonstriert die Sujetstruktur, die nicht auf Fortsetzung und Durchführung, sondern auf jähem Abbruch und

Sprung beruht.

Entsprechend der Pil'njakschen Montage als räumlicher Komposition werden die Abbrüche und die Sprünge in "Ivan da Mar'ja" meistens durch den Wechsel der Räume und der Settings begründet. Während dies im 1. Teil des 1. Kapitels durch die Juxtaposition von "u zabora", "v štabe", "v Če-ka", "v poezde", "v bane, "v kamennom dome", "Pamir" geschieht, sind im 2. Teil drei räumliche Setting-Komplexe gegenübergestellt: 1. "kamennyj dom", 2. "v Klube Profsojuza Sovetskich Služaščich", denen jeweils ein in höchstem Maße unabhängiges Erzählsegment zugeordnet wird. Die Funktion des 1. Segments ("kamennyj dom") liegt in der Wiederholung und Intensivierung der Grundsituation des "Wartens".

Das 2. Segment (S. 17 oben bis S. 22 oben) führt in die Erzählung ein neues räumliches Setting und die Gruppe der dazugehörigen Leute ein. Der Anfang (S. 17 Mitte) beschreibt den "Klub P.S.S." mit seinen drei Teileinheiten ("čajnaja", "čitatel'naja", "zal"), die jeweils mit einer Kategorie der anwesenden Leute verbunden sind. Der Erzähler bleibt bei der Außenperspektive, geht teilnahmslos an der Oberfläche des Objekts vorbei. Die Erzählhaltung ändert sich in der Mitte des Segments (S. 17 unten bis S. 18 unten). Über das Wissen des Erzählers erfährt der Leser von der Biographie der Personen, deren Fähigkeit zur Metamorphose und deren Doppelgängertum. Als wichtigstes Paradigma dieser Menschenkategorie fungiert Morž (Ivan Al'fonsovič, ohne Familiennamen), der nicht an eine bestimmte Ideologie, eine bestimmte politische Gruppe, ein bestimmtes Lebensprinzip gebunden ist. Morž, Opportunist und Wohltäter in einem, personifiziert die Grenzverwischung und die Entdifferenzierung, die im Brief Ksenijas als "raj Opiofaga" formuliert wurden. Diese von allem ein bißchen habende Kategorie der Lebenskünstler wird mit dem 1. Teil des Kapitels nicht nur durch ihre oben genannte Eigenschaft ("éto odnim kraem primykaet vot k čemu", 5), sondern auch durch ihr emotionales, psychologisches Merkmal "torčali v tosku, kak zabor, i terzali tosku kak zaborniki" (17) verknüpft. Dies assoziiert wiederum das im 1. Teil des Kapitels vorkommende Bild "zabor, torčaščij svoimi zub'jami v tosku" (6), und das in diesem Bild

enthaltene Motiv "zub" verbindet die Mitglieder der "Verwaltung" (die Lebenskünstler) mit allen drei Gruppen der im "Klub" Anwesenden, deren Erkennungsmerkmal "s sobačkoj v zubach", "s papirosoj v zubach", "bez papiros i bez sobaček v zubach" ist. Auf diese Weise werden nicht nur die Mitglieder der "Verwaltung", sondern auch alle Leute im "Klub P.S.S." dem emotionalen Wert "toska" zugeordnet, der sich in der Schilderung des Balls der Schönen (S. 18 unten bis S. 22 oben) zum dominanten Ton erhebt. Unter dem Schein der Wollust, Trunkenheit und übertriebenen Heiterkeit verbreiten sich in der "frakcija po bane" die "toska" und die "gluchaja poézija nočej". Unter dem Schein von "očen' veselo" erscheint alles "žutko sirotlivo". Jede Stimme, jeder Klang lärmt nur für sich allein und ertönt als Kakophonie, ohne sich einer harmonischen Polyphonie anzunähern.

Das diese Kakophonie abbrechende und das unerwartete Erscheinen Ksenijas signalisierende "I togda" (21) steht in seiner Funktion äquivalent zu dem "I togda" (17) im Segment, wo Ksenijas Warten, ihre Träume und die Versuchung durch den Hund von einem Telefonanruf unterbrochen werden. Beide Erzählsegmente (16-17, 20-21) stellen eine Situationsäquivalenz dar:

S. 16-17

Situation "A":

die private, sinnliche Ebene:
Ksenijas Warten auf Čerep,
die Träume, die Versuchung
durch den Hund.

Die Emotionalität: "toska",
"tosklivost"

"I togda" -- das Abbrechen
von "A"

das Schrillen des Telefons
aus der Če-ka

S. 20-21

Situation "A'":

die ordnungswidrige, sinnliche
Ebene
"samogon",
der Schönheitsball im "Klub
Profsojuza Sovetskich
Služaščich".

die Emotionalität: (očen' vese-
lo), "toska", "žutko sirotlivo",
"kokofonija".

"I togda" -- das Abbrechen von
"A'"

das dienstliche Erscheinen
Ksenijas

zur offiziellen Beschäftigung
in der Če-ka.

das eilige Verschwinden der
Ballteilnehmer in alle Ecken
der Stadt.

Das 3. Segment "V poljach" (S. 22) ist durch den persönlichen Auftritt des Erzählers gekennzeichnet. Die persönliche Teilnahme des Erzählers steigert sich von beinahe Null im 1. Segment über die emotionale Bewertung im 2. zur Entblößung der Erzählinstanz, zum Erzählerkommentar und zur Autorendigression im 3. Segment. Der sexuelle Aspekt wird nun nicht von Ksenija (wie im 1. Teil des Kapitels), sondern direkt vom Erzähler in Betracht gezogen und in Verbindung mit dem Thema der Grenzüberschreitung gebracht.

Die Ballteilnehmer, die sich beim Anblick Ksenijas wortlos und hastig aus dem Klub in die Straßen verstreuen, bevor der Ball richtig in Schwung kommt, werden verglichen mit den "vizguši", den "lautstarken, unfruchtbaren Pferdestuten. Wie "vizguši" sind sie unfähig zur Handlung, zur Durchführung, zur Kontaktschließung und zur Grenzüberschreitung. Ebenso unfähig dazu ist ihr Meister Morž, der Rekordinhaber hinsichtlich Eheschließung und Ehescheidung. Wegen seiner Eigenschaft, von allem ein bißchen zu haben und überall gut leben zu können, kann er für sich keinen eigenen Ort definieren, und somit ist für ihn die Möglichkeit einer wahrhaften Grenzüberschreitung prinzipiell ausgeschlossen. Hier taucht das Motiv "kot Karla Karloviča" aus dem 1. Teil des Kapitels wieder auf: Sowohl Morž als auch die übrigen Ballteilnehmer werden dadurch den Paradigmen "kot Karla Karloviča" zugeordnet: "I daže Morž, kak člen pravlenija zapasnyj chod našedšij, vykazal nekotoroe bespokojstvo, kak koški - čuja valer'janku" (21, Hervorh. von mir).

Von dieser Menschenkategorie unterscheidet der Erzähler Ksenija in seinem Kommentar zu dem von ihm zitierten Absatz Rozanovs (" ..., kul't starych dev, limonad iz pochoti mužskija i ženskija, kotoryj kvasit'sja v sobstvennom uksuse, 22)¹¹:

¹¹Trotz der Anspielung auf Rozanov ("No éta poslednaja fraza v kovyčkach - ne moja, a Rozanova, - ") kann ich dieses Zitat nicht nachweisen.

" - étot poslednij abzac ne ob Ordyninoj, ..." (22). Mit dieser Bemerkung verneint der Erzähler einerseits die Zugehörigkeit Ksenijas zu der Kategorie der "vizguši" und des "kot Karla Karloviča", andererseits deutet er eine schicksalhafte Grenzüberschreitung Ksenijas an.

4. Die Analyse des 3. Teils des 1. Kapitels (S. 22 unten - S.25)

Die persönliche Erzählerpräsenz markiert den gesamten 3. und letzten Teil des 1. Kapitels. Hier wiederholen sich beinahe alle Motive aus dem 1. und 2. Teil. Das Bild, das aus dem Gewebe dieser Motive besteht, dient dazu, die Perspektiven zu pluralisieren und den historischen Horizont zu erweitern.

Entsprechend der für Pil'njak charakteristischen Erzählhaltung, als emotional stark engagierter Sprecher und Reflektor aufzutreten, wendet sich der Erzähler direkt an den Leser. Er zieht den Leser mitten ins dargestellte Bild hinein und versucht dadurch, eine emotionale und real-historische Gemeinschaft herzustellen: "Vot, ne skazano mnoju, avtorom, no znaemo uže (...)" (22), "I vot otryvok iz poëmy čerta (...)" (23), "Vot otryvok iz poëmy loščinnych del" (25). Der Versuch der Kontaktschließung, die aufgeregte Geste des Erzählers ("vot"), mit der die Erzählung beginnt (5), wiederholen sich mehrfach und ordnen den Erzähler und Leser ein und demselben ontologischen Bereich zu: " (...) tridcat' let nazad zdes' ne bylo ni šacht, (...), ni étich rabočich, gudjaščich šmelem tjaželoj industrii. A šumel vokrug zelenyj les, šelesteli odinokie rži i peli tichie pod nebom naši russkie pesni - tichie pod nebom naši russkie pachari" (25). Der Liebe zum nicht mehr existierenden alten Rußland entspringt der melancholisch-wehmütige Nachklang, der den emotionalen Farbton des gesamten 2. Teils bestimmt.

Der 3. Teil besteht, wie der 1. und der 2. Teil, aus drei Segmenten, deren Grenze durch das Wort "vot" markiert ist. Im 1. Segment wird die öde, verwaist-einsame, vergilbte (und nicht goldene), zum Untergang bestimmte Oktoberlandschaft dargestellt.

Zu dieser Grundstimmung tragen die Motive aus dem 1. Teil bei, wie "sumerki", "zabor", "noči gluchie", "pustye okna", "dožd'" u.a., aber auch das an Rozanovs Buchtitel "Opavšie list'ja" (1913/15) erinnernde Motiv "opavšie list'ja", das in Klammern gesetzt, nochmals wiederholt und emotionalisiert wird: "... oktjabr', ... s pustymi oknami, opustošennymi opavšimi listami (i s étimi opavšimi listami, letjaščimi po ulicami v sirotstve, ...) ..." (22-23). Vor dem Hintergrund dieser Grundtöne "dunkel", "naß", "verwaist", "verfallen", "entblättert", "bedrückend", "dumpf", "leer", "schwermütig" erscheint die vordergründige Stimmung auf dem Schönheitsball ("očen' veselo", 20) flüchtig und inhaltslos wie eine Seifenblase. Als übergeordneter semantischer Wert der Oktoberlandschaft fungiert die Verwaistheit ("sirotstvo"), zu deren Paradigma die gefallenen Blätter, die durch die Wölfe verödeten ("osiročennye") Wälder, das gesamte Bild der selbst in der Mittagsstunde wie in der Abenddämmerung scheinenden Talsenke, die sich dort befindenden schäbigen Arbeiterbehausungen gehören.

Dieser Grundton der Verwaistheit verbindet den 3. mit dem 2. Teil des Kapitels, wo der Schönheitsball als "žutko sirotlivo" empfunden wird und wo die Ballteilnehmer als unfruchtbare "vizguši" betrachtet werden.

Mit dem 1. Teil des Kapitels verbindet sich der 3. Teil vor allem durch die Motive "zabor" und "zaborniki". Während im 1. Teil die Szene "u zabora" in Hinblick auf "toska" und "pečal'", die Lebensinhalte der "zaborniki" und deren Familien, wie ein "pars pro toto" erscheint, verfügt die Oktoberlandschaft im 3. Teil über einen erweiterten Rahmenkontext. Sie erscheint wie ein "obščij plan" von "toska" und "pečal'", in dessen Rahmen sich die moderne Schwerindustrie und die "podlinno-slavjanka" (23) gegenüberstehen und unter dem symbolischen Bild "Pamir" verbunden werden.

Das 2. Segment des 3. Teils besteht aus einem Ausschnitt aus der "poëma čerta" ("koleso loščinnych del") und bewahrt die räumliche Kontinuität mit dem vorangegangenen Segment. Fokussiert wird dabei aber nicht die Landschaft und das äußere Lebensmilieu,

sondern das reale, konkrete Leben der Bergarbeiterfamilie. Der Ausdruck "loščinnye dela", der nicht konkrete Industrieanlagen bezeichnet, sondern symbolisch-phantastische Elemente enthält, verleiht dem "Pamir" eine mythisch-folkloristische Dimension.

Das Bild der "loščinnye dela" steht dabei in mancher Hinsicht in Opposition zu "Pamir". Der übergeordneten, horizontalen Ebene des Pamir stehen die in der "loščina" enthaltene vertikale Struktur und die sich in der "loščina" befindenden "šachty" gegenüber. Auch dem "molodoj čert, otricajuščij i čerta i Boga", dem "čert Pamira" (13), den "dva čerta bez čerta i Boga" (14), die die Nächte mit sexueller Liebe erfüllen, steht der "čert s čertom i Bogom" gegenüber, der nachts in "loščinnye dela" sitzt und durch den Hochofen atmend geräuschlos die Räder dreht. Dem offiziellen Dienst der kommunistischen Funktionäre steht die Arbeit der Bergleute, die mit Ideologie kaum zu tun hat, gegenüber, und dem Leben der Kategorie "kot Karla Karloviča" das elende Leben der Bergarbeiterfamilie.

Die Relation der Opposition besteht auch zwischen der "poézija nočej" (im 1. und 2. Teil) und der "poéma čerta". Die Genreangabe "poéma" weist im Unterschied zur "poézija" schon darauf hin, daß es hier mehr um die Geschehnisse und die Situationen geht, die durch die Gebundenheit an die nationale Geschichte, durch die allgemein-historische Bedeutung gekennzeichnet sind. Aktiviert wird daher in der "poéma" nicht die ausschließliche Ichbezogenheit, sondern die folkloristische Ebene. Der Horizont des Ich erweitert sich, das Epische und das Lyrische durchdringen sich, was zur Erweiterung des historischen Blickfelds führt.

Auf diese Weise bleibt der "otryvok iz poéma čerta" nicht ein aus dem Zusammenhang gerissenes Bruchstück, das keine thematische Signifikanz und Kohärenz findet. Der "otryvok" erhält im Gegensatz zu seiner Bezeichnung die Rolle als "obščij plan" und "fon". Diese Funktion wird hervorgehoben durch die Stellung des "otryvok", nämlich am Ende des 1. Kapitels und am Ende der gesamten Erzählung, die nicht nur dem formalen Gleichgewicht, sondern auch der Intensivierung der Thematik dient. Die Aquilva-

lenz zwischen der "poéma čerta" und der "poézija nočej" kann folgendermaßen dargestellt werden:

"poéma čerta"

"poézija nočej"

Zeit: "černuju noč'ju"

"gluchoju noč'ju"

Personen: eine fünfköpfige Familie: ein Bergarbeiter (Neger der internationalen Schwerindustrie), seine Frau (Wächterin, eine echte Slavin), drei Kinder (das älteste Kind, "zabornik").

fünf Personen: Ariša, der Vater, die Mutter, Gorev, Polunin.

das elende Leben:

erschöpft, der tiefe Schlaf,
Schweiß, Blut, Ruß

Hütte

Kämmerchen

geschwollenes Gesicht

zersauste Haare, zottig,

ungekämmt,

Kartoffeln, Salz, Brot

stehlen "zaboriny" und

"brachmaty"

das Leben der Angepaßten:

Schlaflosigkeit

Trinkgelage

Steinhaus

Dampfbad

voll-rundes, rotes Gesicht

kurz geschnittene Haare

Hausbranntwein, Mehl,

Schweineschmalz

verstecken Mehl und Schweine-

schmalz hinterlistig im

Dampfbad

Die eindeutig folkloristischen Züge der "poéma čerta" bestehen vor allem in der dreifachen Wiederholung einzelner Motive und im häufigen Gebrauch der Dreizahl, wie "drei Kinder", "sich dreimal bekreuzigen", "alle drei Tage", "dreihundert sažen'" usw.

Die folkloristischen Züge dehnen sich über die "poéma čerta" hinaus aus und charakterisieren das 3. und letzte Segment des 3. Teils, d.h. das Ende des 1. Kapitels, in dem das Bild der "loščinnye dela" auf dem Weg zur Industrialisierung dem noch idylli-

schen Bild dreißig Jahre davor gegenübergestellt wird:

vor dreißig Jahren

jetzt

"loščina"

Ackerbau

grün

leise russische Lieder

Pflüger, der Waldgeist Egorka

Wald

Roggen

Rauschen des einsamen Roggens

"loščinnye dela"

Schwerindustrie

schwarz

Hupe, Sirene

Arbeiter

Fabrik, Schächte

Röhren

Dröhnen der Kappen der
Industriearbeiter

Der Waldgeist Egorka steht in Opposition zu den Industriearbeitern und in Hinblick auf das Paradigma des Sammlers äquivalent zu Morž und den anderen Veranstaltern des Schönheitsballs: " - Ja Krasnoj Gorke - milliony devok beregu!" (25). An dem Ausdruck "Krasnaja Gorke" zeigt sich die Neigung Pil'njaks zu mehrdeutigen Worten. Assoziiert wird mit diesem Ausdruck nicht nur das Fort bei Kronstadt und der Glasschrank, in dem Egorka die Mädchen aufbewahren kann, sondern auch die Bedeutung der Woche nach Ostern, die besonders vor dem Hintergrund der Religiosität und dem Aspekt des Todes, die in der "poéma čerta" vorherrschen, hervortritt.

Wie oben aufgezeigt, basiert der Erzählvorgang im 1. Kapitel auf dem Abbrechen der Erzählsequenz, auf der Entgleisung, auf dem Zurückgreifen und der Variation der vorher eingeführten Erzählmomente und Motive, was entsprechend dem übergeordneten Thema der Grenzüberschreitung und des Todes realisiert wird. Das scheinbar aus nichtzusammenhängenden Fragmenten und Anekdoten zusammengesetzte Kapitel erweist sich als Korrespondierung zwischen dem Thema und der formalen Struktur. Die formale Struktur entwickelt sich parallel zur thematischen Entwicklung, die vor allem mit Hilfe der Präsentation und der Repräsentation der relevanten Motive und mit Hilfe der Herstellung der fundamentalen thematischen Relation durch die Äquivalenzstiftung zustande kommt. Unter der Oberfläche der unerwarteten **Einnischung** und der

ungeordneten Eindrücke erscheint das 1. Kapitel als ein Prozeß, ein dem Thema entsprechendes Sinngefüge zu gestalten. Die Erzählverfahren sind trotz aller spielerischen Lust nicht als bloß spielerische und sinnentleerende Akrobatik gedacht. Die Verfahren sind semantisiert, indem sie nicht nur die thematische Idee der Erzählung in deren Morphologie widerspiegeln, sondern die Entwicklung der thematischen Einheit erst durch die formale Struktur der Erzählung ermöglichen und dynamisieren.

5. Der Titel des 1. Kapitels

In Hinblick auf die Korrespondenz von Thema und Form ist der Titel des 1. Kapitels signifikant, der sich nicht am Anfang, sondern am Ende des Kapitels befindet und wie eine kapitelabschließende Signatur wirkt. Durch diese Stellung des Titels wird die modellbildende Funktion des Anfangs¹², d.h. die Kategorie der Ursache für das im Laufe der Erzählung Vorkommende, stark herabgesetzt: Das Fehlen des Titels am Anfang des Kapitels weist darauf hin, daß das Konstruktionsprinzip des Textes nicht auf Kausalität und Linearität beruht. Das Fehlen der Kapitelüberschrift am Kapitelanfang bewirkt gleichzeitig eine engere, unmittelbarere Relation zwischen dem Titel der gesamten Erzählung und dem 1. Kapitel. Die aus "Ivan" und "Mar'ja" montierte Überschrift übernimmt provisorisch die Rolle der Kapitelüberschrift. Nicht nur die im Titel "Ivan da Mar'ja" enthaltenen verschiedenen semantischen Komponenten, sondern auch die in ihm manifestierte Montagestruktur dient als Anspielung auf den Bedeutungsaufbau des 1. Kapitels.

Die Endstellung des Kapiteltitels betont das Ende. Zusammen mit der Thematisierung des Todes deutet diese starke Akzentuierung des Endes die eschatologische Weltmodellierung an, was aber erst auf der Ebene der ganzen Erzählkonstruktion erörtert werden soll.

¹²Zur modellbildenden Funktion des Rahmens vgl. Ju. Lotman, a.a.O., S. 300-328.

Eine andere wichtige Bedeutung dieses am Ende gesetzten Titels liegt in der Steigerung des Leitmotivs "zabor, torčaščij v tosku" zu einem integrierenden Symbol und in seiner Funktion der Verknüpfung des 1. und 2. Kapitels, das ebenfalls ohne Überschrift beginnt. "Zabor, torčaščij v tosku" manifestiert in seiner Biographie den Werdegang eines Motivs über das Leitmotiv zum Symbol, was nicht einfach aus der Präsentation und der Repräsentation des Motivs entsteht, sondern vor allem auf dessen betonter Position beruht, von wo aus seine semantische und emotionale Energie vor- und rückwärts strahlt.

Der "zabor", ein Requisit des Settings, enthält in der verbalen Verbindung "zabor, torčaščij v tosku" eine Metaphorizität und erhebt sich zum Symbol mit betonter emotionaler Ladung. Als Symbol verbindet es die sozial-ökonomische Lage, alle Personen, alle Räume, alle Tätigkeiten, das Innere und das Äußere miteinander, wobei es nicht nur die Bangigkeit, sondern auch die innere Leere als die allen genannten Paradigmen gemeinsame Qualität zum Ausdruck bringt. In allen drei Teilen des 1. Kapitels drückt sich diese innere Leere in der metaphorischen Verbindung mit den Verben "durchlöchern" ("izrešetit'") und "zerreißen" ("terzat'") aus: " (...) A v konce zabora, gde toska okončatel'no izrešetčena, - kladbiščje" (8), " - tam v loščine - kažetsja - saditsja čert, (...) i, kak zaborniki zabory v tosku torčačšie, rešetit noč' loskut'jami trubinnych élektričestv, (...)" (23), " - v klube (...), v pravlenskoj, členy pravlenija torčali v tosku, kak zabor, i terzali tosku kak zaborniki (...)" (17).

Zwischen dem Titel und dem Text des 1. Kapitels besteht weder eine vage noch eine flüchtig-tangentiale, sondern eine symbolische Relation, in der die unmittelbar realitätsbezogene Metonymität und die Metaphorizität in bezug auf die sprachlich-semantische Grenzüberschreitung synchron mitwirken.

V. Die Bauformel der Dreiheit

Im Zusammenhang mit dem Thema der Grenze bzw. der Grenzüberschreitung ist die Textkonstruktion besonders relevant, die in der Hauptsache auf der Dreiheit beruht. Relevant ist die Dreiheit in der Textkonstruktion von "Ivan da Mar'ja" nicht nur wegen ihrer Zusammenhänge mit der Folkloristik oder der Archaizität.¹³ Als Bauformel ist sie vor allem deswegen wichtig, weil sie die Grundhaltung des Autors zum Ausdruck bringt, die Wirklichkeit möglichst genau so zu sehen, wie sie ist, und den Welt-Text nicht auf zwei gegensätzliche Kategorien zu reduzieren und die dazwischen oder drüben, draußen liegenden Kategorien nicht wegzuinterpretieren. Signifikant für die Dreiheit in "Ivan da Mar'ja" ist, daß das Dritte nicht als Synthese der anderen zwei, als Produkt der Interaktion bzw. des Aufeinanderprallens der beiden, sondern als gleichberechtigtes Paradigma äquivalent zu den anderen beiden steht. Die Funktion der Dreiheit in "Ivan da Mar'ja" liegt nicht darin, einen qualitativen Sprung zu imitieren und zu vollenden, sondern eher darin, auf den dennoch nicht zustande gekommenen Sprung anzuspielen und die Paradigmen der nicht ineinander aufgehenden Elemente zu bereichern.

Die Dreiheit dient in "Ivan da Mar'ja" nicht nur als stilisierende Formel. Sie fungiert, wie es oben am Beispiel des 1. Kapitels betrachtet wurde, als Bauformel der Gesamtkomposition¹⁴ die sich in den Kompositionsteilen bis in die einzelne sprachliche Prägung hineinspiegelt.

Die Textkomposition nach dem Prinzip der Dreizahl und der Dreiheit geschieht in der Erzählung auf dreierlei Art und Weise: 1. durch die explizite, wörtliche Benennung der Dreizahl (ein-

¹³Jensen bezeichnet in seinem Artikel "The Thing as Such" die Prosa Pil'njaks als archaisch aufgrund ihrer Eigenschaften des "Ding-Ornaments". Vgl. A.a.O., S. 95 f. Zur folkloristischen Quelle der ornamentalen Prosa vgl. M.C. Smith, Toward an Understanding of Ornamentalism in Pil'niak, Shklovskij and Vsevolod Ivanov. Ann Arbor 1979, S. 20-39.

¹⁴Vgl. hierzu M. Lüthi, Das europäische Volksmärchen, München 1981, S. 33 f., 63 f.

schließlich dreißig, dreihundert usw.), 2. durch die dreifache Wiederholung ein und derselben Einheit bzw. durch die Reihung der drei Einheiten, die grammatisch bzw. syntaktisch miteinander äquivalent sind, 3. durch die auf der Tripartition beruhende Komposition.

1. Zum genannten Punkt 1 gehören tatsächlich diejenigen Textstellen, die eng mit der folkloristischen Literatur verbunden sind, bzw. folkloristisch anmuten. Die Dreizahl herrscht z.B. vor in dem Ausschnitt aus "poéma čerta": Dort hat der Bergarbeiter drei Kinder, in der Grube geschieht alle drei Tage die Verstümmelung oder der Tod, der Bergarbeiter bekreuzigt sich dreimal, bevor er in den Fördereimer eintritt usw. (24). Auch Wölfe - ein folkloristisches Motiv - kommen sehr häufig mit der Dreizahl verbunden vor: Volod'ka erzählt Troparov, daß bei ihnen die Wölfe drei Nächte lang neben dem Haus geheult haben (52). Die "samka" wurde vor drei Nächten in der Falle gefangen (62), und im Haus, wo die gefangene "samka" liegt, leuchten drei Fenster (52, 54).

Folkloristisch anmutend ist auch die Beschreibung des den ganzen Himmel und die ganze Erde erfüllenden Schneeschlums, den der "čert s čertom i Bogom" von den winterlichen Hügeln aus schaut: " (...) pod belym nebom stupajut rati v tridcat' tri bogatyrja - (...)" (56).

Die Dreizahl taucht auch bei der Zeitrechnung und beim Zurückdrehen der Zeit formelhaft auf: vor dreißig Jahren stand an der Stelle der jetzigen "loščinnye dela" noch der grüne Wald (25), und Moskau in der verschlafenen Morgenstille sieht wie vor dreihundert Jahren aus (29, 30). Der Arzt, der folklor-alte, an der konventionellen Liebes- und Ehevorstellung gebundene Männertyp, bringt seine Frau nach dreißigjähriger Ehe um.

Unter den wichtigen Personen der Erzählung verbindet sich am häufigsten Troparov mit der Dreizahl, was in Zusammenhang mit seiner beinahe gänzlich fehlenden individuellen Handlungsbereitschaft und -fähigkeit betrachtet werden kann: Troparov lebt seit drei Jahren im abgelegenen Dorf Darišči, seine Zugreise nach Moskau dauert drei Tage, er besucht dort drei Frauen, eine von diesen Frauen, Natalija, hat im Jahr zuvor im Alter von dreißig

Jahren mit dem Musikstudium angefangen; der Tee, den Ksenija für ihn macht, kocht dreimal über usw.

Die Dreizahl trägt auch dazu bei, etwas als schicksalhaft, vorherbestimmt erscheinen zu lassen. So spielt sie in der Raumbestimmung eine wichtige Rolle. Die Provinz, in der sich der größte Teil der Handlung abspielt, gehört zur "sovetskaja respublika No.3", und die Exekution Čereps wird in Kammer Nr. 3 der Če-ka vollzogen.

2. Unter Punkt 2 gehören unzählige, meist anaphorische Reihungen wie "V štab ona prišla ..." (6, 7, 11), "V Klube Profsojuza Sovetskich Služaščich ..." (17,18), oder " ... v étom dome, v étoj komnate, na étoj krovati ..." (15), "gluchoju noč'ju, v gluchie dožd' i veter, v gluchoj bane" (9, 19) usw. Hierzu gehören auch die dreifachen Wiederholungen eines Ausdrucks in gewissem Abstand innerhalb eines Erzählsegments wie die Wiederkehr des Ausdrucks "kak kotleta" als Beschreibung des Gesichts des schlafenden Troparovs oder die des signifikanten Motivs "guby" bei der Darstellung Čereps: "I étot molodoj čert bez čerta i Boga, gubami, ot kotorych net vozmožnosti otorvat'sja, - odnimi gubami, - (...), govoril o samom tajnom - o - - - - - , o tom, kak bol'no, celovat' ee - - - - - , (...). Odnimi gubami - o samom tajnom" (13). Die Funktion dieser oder jener dreifachen Wiederholung liegt weniger in der Ergänzung und Differenzierung der Informationen als darin, (auch mit Hilfe der ursprünglich der Dreizahl inhärenten magischen Wirkung) den elementaren Rhythmus zu intensivieren und die emotionale Ladung und Spannung zu erhöhen.

Dies geschieht manchmal parallel zur sujetmäßigen Situationsentwicklung: Bei jedem Anruf, der Ksenija zur Če-ka fordert, handelt es sich um eine ernster werdende Sache. Mit der dreifachen Wiederholung des Motivs "I togda zazvonil rezko telefonnyj zvonok" entwickelt sich die Sache von "doprosy" (17) über "perebežčiki" (61) zum "otkrytyj zagovor" (72).

Während der dreifachen Wiederkehr der einzelnen Motive bzw. Erzählsegmente nähert sich die anfänglich vage Andeutung der treffsicheren Vorhersage bzw. der Realisation des Angedeuteten. Die

Wiederholung von "Esli že poezdu, (...), to v-edet on v zemli belych, gde - - " (56, 65, 69) erhöht die Wahrscheinlichkeit der Flucht Troparovs zu den "belozemli" immer stärker, und die anaphorische Wiederholung des Initialsatzes "noč', šipjat sosny" in drei Erzählsegmenten (83, 84, 85) läuft parallel zu der Realisierung der Todesahnung und -andeutung in dem zweifachen Tod von Ksenija und dem Leitwolf. Dreimal wiederholt wird auch der variierte Spruch des Apostels Paulus "Kto ne rabotaet, tot ne est!" (57, 58, 59), dessen Zitatfunktion von der Raumbeschreibung des Konferenzsaales über die humoristische Beschreibung des Teilnehmerverhaltens zur ironischen Formulierung der Tagesordnung übergeht. In der dreifachen Wiederholung wird auch das Bild des Zuges übermittelt ("Kogda - v poezde ... ne zameten put' ...", 7, 64, 86), das infolge der Wiederholung als Revolutionsvorstellung und Zeitempfinden des Erzähler-Autors gefestigt und verallgemeinert wird.

Die dreifache Wiederholung beschränkt sich nicht auf die oben genannten Ding-Merkmale oder phrasenhaften Ausdrücke. Sie gilt auch für die Personen: Die Personen tauchen innerhalb des Textraumes dreimal auf. Kapitelweise betrachtet sind den zwei wichtigen Personen Ksenija und Troparov jeweils drei Kapitel (d.h. 1., 3., 4. und 2., 3., 4.) zugeordnet. Čerep sind auch drei Textstellen zugeordnet; die Szene seines Gesprächs mit Ksenija hinter dem Zaun neben dem Friedhof (13-14), die Szene seines Gesprächs mit Morž, wobei er über seine Vorahnung von der Liquidierung spricht, und seiner darauffolgenden Festnahme (73-74) und die Szene seiner Exekution (75-77), in der Čerep zwar nicht mit seinen eigenen Worten erscheint, die aber in der Erzählerrede und dem Brief Ksenijas wiedergegeben wird.

Für die anderen Figuren ist das dreifache Auftauchen charakteristisch: vom Ingenieur Golutvin ist auf Seite 27, 45, 63-63, vom Iraner auf Seite 27, 59, 63-63, von Egorovič auf Seite 45, 86, 87, und den "zaborniki" auf Seite 6, 7, 87 die Rede.

Unter den relevanten Figuren ist "Morž" die einzige Person, die einen vierten Auftritt erlebt (und zwar beim Cognac mit Egorovič, 87). Hier beweist der allgegenwärtige "Morž" seine

Meisterschaft im Arrangement.

3. Für den semantischen Aufbau der Erzählung ist jedoch die in Punkt 3 genannte Textkomposition besonders wichtig, die auf der Tripartition beruht. Dreiteilig ist nicht nur die Mitgliederstruktur der nächtlichen Trinkgelage in "banja na kur'ich nožkach" (Ariša, Gorev, Polunin) und die Familie Arišas (Ariša, der Vater, die Mutter). Auch die wichtigste Personenkonstellation der Liebe Ksenijas besteht aus drei Momenten: Ksenija, Troparov und Čerep.

Thematisch signifikant ist auch das Raumgefüge¹⁵ zu betrachten, das auf der Tripartition (die Provinzstadt, Moskau, die "belozemli") basiert.

Durch die Dreiheit sind auch die Frauen Troparovs gekennzeichnet, die er in Moskau besucht, und die Relationen, die zwischen diesen Frauen (Anna, Natalija, Marija) aber auch den anderen beiden Frauen (Ksenija und Arina) untereinander bestehen.

1. Die dreiteilige Frauenkonstellation

In "Ivan da Mar'ja" herrscht die Dreiheit als Bauformel auf verschiedenen Ebenen. Auch die Frauen, die Troparov im 2. Kapitel besucht, sind drei; drei Frauen, die im Leben Troparovs eine Bedeutung gehabt haben oder immer noch haben bzw. noch haben werden: seine ehemalige Frau Anna, seine Kusine Natalija und seine Halbschwester Marija. Alle drei Frauen gehören für Troparov im Prinzip der Vergangenheit an, die als Material für seinen Notizblock ihre stoffliche Funktion hat oder nur in der Erinnerung schmerzvoll weiterlebt.

Besonders Anna und Natalija sind der Vergangenheit im genannten ersten Sinne zugeordnet wie die Stadt Moskau vor der Revolution, die Troparov vor drei Jahren verlassen hat. Anna und Natalija gehen wie das alte Moskau in das Notizbuch Troparovs ein, wie die Nacht vom 14. Dez. 1825 in die Geschichte und wie die

¹⁵Vgl. das Kapitel "Raum" dieser Arbeit.

"Rossijskaja Ravnina" ins topographische System der Landkarte eingegangen sind, ohne dabei irgendwelche Schmerzen oder emotionale Aufregungen zu verursachen: " - Ty lžeš', Dmitrij. Ty zavtra že napišeš' ob étoj noči v svoju zapisnuju knižku. Kak togda. Ja znaju. Éto budet materialom" (Anna, 36)¹⁶, "nu da, u pisatelja dolžna byt', tolstejšaja zapisnaja knižka" (39).

Bezüglich ihrer Bedeutung für Troparov stehen Anna und Natalija in Opposition zu Marija. Die Haltung Troparovs den beiden Frauen gegenüber zeichnet sich durch Kühle und unerschütterliche Ruhe ("v spokojstvii uverenom", 35) aus, durch innere Distanzierung, sich selbst niemals zu entblößen, nie sein Herz und seine Emotion zu öffnen. Diese Haltung Troparovs bleibt in seiner festen Rolle als Zuhörer, Beobachter und Aufzeichner starr, während sie sich gegenüber Marija verändert. Die Vortäuschung von Liebe und Treue zum Zweck des Stoffsammelns für seine Schriftstellerei verwandelt sich zum Ausbruch seines Innern. Nicht der Notizblock, sondern die "večnaja pamjat'", die durch die phonische Schreibweise ("veeečnaja-ja paaamjajaat'!") die aufgewühlte Emotion und die zeitlose Ferne der Erinnerung und des Erinnerten stimuliert, ist der Ort, wo Marija für Troparov existiert - untrennbar von ihm und unüberwindbar von ihm.

Die Relation der Gegenüberstellung besteht nicht nur zwischen Anna und Natalija einerseits und Marija andererseits, sondern auch zwischen den beiden ersteren und Ksenija. Bezüglich ihrer Liebesvorstellung stehen Anna und Natalija in Opposition zu Ksenija, indem sie zu den 99% der Frauen gehören, die in der Liebe alles aufgeben, deren Leben außer der Liebe keinen Inhalt hat, die in der Liebe vom Verlust ihrer selbst bedroht sind.

Anna und Natalija sind in bezug auf die Art und Weise ihrer Lebensführung auch Arina gegenübergestellt, der jetzigen Frau Troparovs, die mit ihren Eigenschaften ("krepkaja", "zdorovaja, glupaja") und mit ihrem Lebenszustand ("chutor", "les", "malen'-kij domik", "dikar'", "krest'jane", "skotina", "dvor" etc.) dem Leben "vo vremja čumy" (35) angehört wie die Frauen in der "poéma

¹⁶Die Ehefrau als Stoff für die Schriftstellerei wird in Pil'njaks Erzählung "Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy" (1928) thematisiert.

čerta".

In bezug auf die Daseinsart und Lebensführung fungiert Troparov als Kreuzungspunkt zwischen Arina, Anna und Natalija. Trotz seines jetzigen, bäuerlichen Lebens in Darišči und seiner inneren Distanz zu Anna und Natalija besteht zwischen ihm und den beiden Frauen eine Reihe von Gemeinsamkeiten, die sie nicht durch eheliche bzw. verwandschaftliche Beziehung, sondern durch die Lebensart und das Lebensmilieu verbinden. Anna und Troparov ist das literarische Lebensmilieu gemein, ebenso die Beschäftigung mit Literatur ("Lito", Dostoevskij, Poet-Liebhaber usw.). Natalija, die zur Gattung der "rassvet"-Frauen (im Sinne des Ingenieurs aus Golutvin) gehört ("ona - razvratnaja, merzkaja ...", 38), und Troparov sind nicht nur durch die Ambivalenz gegensätzlicher Elemente verbunden (wie Natalijas Beschäftigung mit der Theorie von Karl Marx und der altrussischen Malerei und Ikonen und Troparovs "smenjal Moskvu na gluš', zatem, čtoby rabotat' tak, kak Bog poslal" (29) und seine totale Desinteressiertheit an allem außer der Schriftstellerei (46)). Ihnen ist vor allem die Art und Weise ihrer Lebensführung gemeinsam, die nicht im unmittelbaren Erlebnis und der Teilnahme, sondern in der Beobachtung der anderen Menschen besteht. Wie der Schriftsteller-Aufzeichner Troparov nach Moskau kommt, um zu "schauen" (46), besteht das Leben Natalijas daraus, die bei ihr zur Untermiete wohnenden Studentinnen zu beobachten (" - Ja za nimi očen' často nabljudaju: mne ne žalko moego vremeni", 37) und deren künftiges Schicksal mit ihrem eigenen zu vergleichen oder ein Paar Kaninchen zu pflegen, bei deren frühem gleichzeitigem Tod sie um ihr eigenes leeres Leben weint.¹⁷

Auf der Basis des oben Dargestellten sind unter den Frauen Troparovs (bzw. um Troparov) folgende unterschiedliche Tripartitionen möglich, jeweils in bezug auf bestimmte Merkmale:

a) in bezug auf die persönliche Beziehung Troparovs zu den drei

¹⁷Dieses Motiv kommt auch in Pil'njaks Roman "Dvojniki" (1933) vor und zwar bei der Frau des Schauspielers Lašinov.

Frauen, die seiner Vergangenheit angehören:

Anna	Natalija	Marija
Ehefrau	Kusine	Halbschwester

b) in bezug auf das Verhältnis der betreffenden Frau zur Liebe:

die 99% der Frauen	die neue Frau der freien Liebe	neutral
--------------------	-----------------------------------	---------

Anna, Natalija	Ksenija	Marija, Arina
----------------	---------	---------------

c) in bezug auf ihre Daseinsart und ihre räumliche Zugehörigkeit:

Anna, Natalija	Marija	Arina
leeres, passives Schein-Leben kultiviert, belesen, angekränkelt Moskau	Tod Friedhof	bäuerisches Leben, gesund, dumm Dorf

d) in bezug auf ihre Bedeutung für Troparov:

	Anna, Natalija	Marija	Arina
zeitliche Zuordnung	Vergangenheit	Zeitlosigkeit	Gegenwart
räumliche Zuordnung	Notizblock	ewige Erinnerung "Dvorec Iskusstv", Emo- tion, Herz	Dorf-Realität

2. Die dreiteilige Komposition des jeweiligen Kapitels

Dreiteilig gebaut sind nicht nur die oben genannten Kompositionsteile, sondern auch das jeweilige Kapitel der Erzählung, die sich trotz ihres gesamten Umfangs aus vier Kapiteln kapitelweise gesehen durch deutliche Züge der Dreiheit auszeichnet.

Im folgenden wird die dreiteilige Komposition des jeweiligen Kapitels graphisch dargestellt:

1. Kapitel

Die Provinzstadt

(Winter -) Oktober

Raum	Die Provinzstadt								
Zeit	(Winter -) Oktober								
	1. Teil (S.5 - S.15 unten)			2. Teil (S.15 unten - S.22 unten)			3. Teil (S.22 unten - S.25)		
Handlung	Ksenijas Verabredung mit Čerep. Ihr Warten auf Čerep in der Nacht			Das nicht zustande gekommene Treffen von Ksenija und Čerep. Die Planung von Veranstaltung des Schönheitsballs im Klub					
1. Segment (- S.6 Mitte)	2. Segment (-S.15 oben)	3. Segment (-S.15)	1. Segment (-S.17 oben)	2. Segment (-S.22 oben)	3. Segment (-S.22 u.)	1. Segment (-S.23 u.)	2. Segment (-S.25 u.)	3. Segment (-S.25)	
Ksenijas Brief an Troparov	Ksenija verabredet sich mit Čerep zu einer nächtlichen Stunde	Ksenijas Warten auf Čerep	Der Juli-nacht-Traum Ksenijas. Der Anruf aus Če-ka	Der Schönheitsball im Klub. Das Erscheinen Ksenijas bricht den Ball ab	Die Episode über die "vizguši"	Das Oktoberbild in "loščinnye dela"	Abschnitt aus der "poëma čerta"	Der Vergleich von heute mit damals vor 30 Jahren	
Zeit	Winter: Morgen-dämmerung	- Abend-dämmerung	Nacht	Juli: Nacht	(Juli?) Nacht	Oktober	Nacht - Tag	(vor 30 Jahren)	
Raum	Im "kamennyj dom"	Der Stab. Hinter dem Zaun neben dem Friedhof	Im "kamennyj dom"	Im "Klub Profsojuza"	(Felder, Feldwege) (Im "Klub ...")	Die Tal-senke "loščinnye dela"	Die Hütte des Bergarbeiters und sein Schacht	"loščinnye dela" (Der grüne Wald)	

2. Kapitel

Europajskaja Rossijskaja Ravnina und Moskau

Oktober 1920

Raum	Europajskaja Rossijskaja Ravnina und Moskau							
Zeit	Oktober 1920							
Handlung	1. Teil (S.26 - S.34)		2. Teil (S.34 - S.45)		3. Teil (S.45 - S.49)			
	Troparovs Ankunft in Moskau und sein Herumschauen in Moskau		Troparovs Besuch bei den drei Frauen		Troparovs Besuch bei Egorovič und seine Abfahrt aus Moskau			
1. Segment (- S.29 unten)	2. Segment (- S.31 Mitte)	3. Segment (- S.34)	1. Segment (- S.36)	2. Segment (-S.39 unten)	3. Segment (- S.45)	1. Segment (- S.46 unten)	2. Segment (-S.49 Mitte)	3. Segment (- S.49)
Troparov im Zug nach Moskau	Troparovs Herumschauen in Moskau. Troparov im Schlaf	Autorendition: Die Reflexion des Autors über die Frage der Wahrheitsgetreuen Realitätsvermittlung	Troparov bei Anna	Troparov bei Natalija	Troparov bei Marija	Troparovs Gespräch mit Egorovič	Die Reflexion des Erzählers (bzw. auch Troparovs)	Troparovs Abfahrt
Zeit	Morgen - 'dämmerung	Morgen	Nacht	Nacht - Morgen - dämmerung	Tag(e) u. Nacht (Nächte)	Abend	(Abend)	(Abend)
Raum	Evropajskaja Rossijskaja Ravnina	Moskau	Moskau	"Dvorec Iskusstv" und "Sobac'ja ploščadka"	Pljuščicha	Klinken, Friedhof, "Dvorec Iskusstv"	Zarjad'e	Nikolaevskij vokzal

3. Kapitel

Europejskaja Rossijskaja Ravnina und die Provinzstadt (bzw. das Provinzdorf)

(Oktober -) November - Dezember 1920

Raum		1. Teil (S.50 - S.56)			2. Teil (S.56 unten-S.70 oben)			3. Teil (S.70 - S.78)			
Zeit		1. Teil (S.50 - S.56)									
Handlung		Troparovs Rückkehr			"uezdnyj s-ezd sovetov" und der Besuch von Morž bei Troparov			Troparovs Besuch bei Ksenija und die Festnahme und Exekution Čereps			
1.Segment (- S.52 oben)		2.Segment (- S.55 oben)		3.Segment (- S.56)		1.Segment (- S.61 unten)		2.Segment (- S.63 Mitte)		3.Segment (- S.70 oben)	
Ksenija und die Wölfe im Wald		Das erste Treffen von Ksenija und Troparov im Wald		Troparovs Ankunft zu Hause		"uezdnyj s-ezd sovetov". Das Warten Ksenijas auf Čerep		Der um sein weibchen trauernde Leitwolf		Der Iraner und der Ingenieur im Zug. Morž mit den weibgardist. Zeitungen bei Trop	
Zeit		Abend-dämme-rung, Nacht		Abenddäm-merung, Nacht		November		Nacht		Nacht -	
Raum		Der Wald auf dem Weg von der kl. Bahnstation nach Darisči		Troparovs Haus in Darisči		Die Provinzstadt: "Dom Sovetov"		Der Wald		Im Zug zu der Provinzstadt. Das Haus Troparovs	
						Dezember		Nacht		(Nacht)	
						Im "kamen-nyj dom"		Der Stab. Če-ka. Kammer Nr. 3			

4. Kapitel

Das Dorf "Darišći"

Dezember 1920

Raum	Das Dorf "Darišći"								
Zeit	Dezember 1920								
Handlung	1. Teil (S.79 - S.83 oben)			2. Teil (- S.86 oben)			3. Teil (- S.89)		
	Die Ankunft des warnenden Briefes an Troparov. Troparovs Vorbereitung für die Flucht			Der Tod von Ksenija Der Tod des Leitwolfs			Egorovič und Morž arrangieren den Abtransport der Bücher Troparovs		
	1. Segment (- S.79 unten)	2. Segment (- S.81 Mitte)	3. Segment (- S.83 oben)	1. Segment (- S.84 oben)	2. Segment (- S.85 unten)	3. Segment (- S.86 oben)	1. Segment (- S.86 unten)	2. Segment (- S.87 Mitte)	3. Segment (- S.89)
Zeit	Dezember								
	Morgen			Tag			Abend		
	Der Tag fängt bei den Troparovs ganz gewöhnlich an			Die Ankunft des warnenden Briefs. Troparov vergräbt sein Notizbuch in die Kellergrube			Morž bei Troparov. Die Planung der Flucht zu den "Weißen"		
Raum	Das Dorf "Darišći"								
	Das Haus Troparovs			Der Kiefernwald			Der Kiefernwald		
	Der Tag fängt bei den Troparovs ganz gewöhnlich an			Die Ankunft des warnenden Briefs. Troparov vergräbt sein Notizbuch in die Kellergrube			Morž bei Troparov. Die Planung der Flucht zu den "Weißen"		

VI. Nähe und Distanz zur filmischen Realitätsdarstellung

"Umen'jami kinematografa ne peredaš'" (31). Mit diesem Satz äußert Pil'njak seinen Zweifel an der Fähigkeit der Realitätsvermittlung der sich noch in ihrer Anfangsphase befindenden Filmkunst. Pil'njak distanziert sich mit den zitierten Worten vom bewußten Übergriff auf Formfolien der Filmkunst. Dennoch charakterisiert sich Pil'njaks Prosa allgemein als Modell einer filmischen Literatur, und besonders die Erzählung "Ivan da Mar'ja" wird für einen sehr radikalen Versuch einer filmischen Prosa gehalten, der die Errungenschaft der damaligen Filmkunst bei weitem übertrifft.¹⁸ Es handelt sich hier nicht darum, ob die Montagetheorie des Films und seine Instrumentarien in den Prosatext transportiert wurden, oder ob diese Transportierung in umgekehrter Richtung geschah, sondern darum, daß die Prosa Pil'njaks sehr stark mit verschiedenen Verfahren experimentiert, die als Eigenschaft der filmischen Kunst gelten, z.B. Standpunktwechsel in rascher Folge, Rückblende, Raffung, Dehnung, Gleichzeitigkeit oder Überlappen von getrennten Szenenfolgen, Antizipation, Nahaufstellung, Ballung oder Reihung von inkohärenten Elementen, Montage und multiple Gleichzeitigkeit.¹⁹ Mit Hilfe dieser Verfahren erweisen sich Zeit und Raum als manipulierbare und nicht mehr feststehende Kategorien, was zum Abbau der Handlung mit Peripherien und zu wachsender Selbstanalyse des Erzählers führt. Das Eindringen nebensächlicher Episoden und Erzählfäden, die die natürliche Chronologie zerstören, die in einen bestimmten Kontext gebrachten zeitlich-räumlichen Elemente, die den Charakter von Retardation und Retrospektive haben, sind ihrem Wesen nach der Faktor der Bremsung, der die Entfaltung der Ereignisse verlangsamt, wie es in den am Anfang der Erzählung "Ivan da Mar'ja" situierten Erzählsegmenten "V štab ona prišla ..." demonstrativ praktiziert wird.

¹⁸Vgl. dazu P.A. Jensen, Nature as Code. A.a.O, S. 183.

¹⁹Zur Affinität zwischen filmischen und literarischen Erzählverfahren vgl. H. Meixner, Filmische Literatur und literarischer Film. In: Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft. Heidelberg 1977, S. 32-43; F.K. Franzel, Theorie des Erzählens. Göttingen 1982, S. 293-299 ("Camera Eye").

Diese bremsenden Faktoren in "Ivan da Mar'ja" dienen zusammen mit der Exposition der Gegenstände in Großaufnahme und dem Gebrauch des Tempus "jetzt" der eigentlichen Dynamik der dargestellten Welt, wie es im 1. Kapitel gekennzeichnet ist (v.a. in den oben genannten Erzählsegmenten "V štab ona prišla" und in dem im 2. Subsegment enthaltenen "poezd"-Bild (7)), das sich durch den blitzschnellen Wechsel von Großaufnahmen der Details auszeichnet.

In Pil'njaks Kinematographiekenntnis liegen die signifikantesten Eigenschaften des Films 1. in der oben in "Umen'jami kinematografa ne peredaš'" zum Ausdruck gekommene Wiedergabe des äußeren Scheins und 2. in der Herstellung des beschleunigten Tempos und der Manipulation mit der Zeit überhaupt. So heißt es zum Beispiel in der Szene, in der Troparov seine Flucht vorbereitet: "Četvert' časa, - kak lenta kinematografa, kogda demonstrator spešit" (81). Die mit der Zeit manipulierenden Verfahren bringen den Leser dem Erzählten näher, indem sie die Zeit verinnerlichen, die Gegenwart intensivieren und die emotionale Ladung erhöhen. Sie eröffnen dem Leser die Möglichkeit, unmittelbar zu beobachten, was sich hier und jetzt abspielt: Die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf irgendeine Figur gelenkt, verliert sie bald wieder, wird von der konstruierten Fülle der Bilder so absorbiert, daß kleine Einzelheiten verlorengehen, dagegen aber ein bestimmter Grundriß des Ganzen, eine bestimmte Stimmung entsteht, woraus sich ein emotionales Klima und individuelles Kolorit ergeben. Dies gilt besonders für die Beschreibung des Waldes, in dem der Schneesturm heult und tobt, die Beschreibung des Waldes, die am Ende des Erzählsegments als Äquivalent zum inneren Bewußtsein Ksenijas erscheint (50-51).

Als weiteres Beispiel bietet sich das oben zitierte "poezd"-Bild an, wo die Ding-Details synekdochenhaft in Großaufnahme hervorgehoben werden und die Kohärenz zwischen ihnen vom Erzähler explizit negiert wird ("ne zameten put'", "ne primečen put'", " - i zametny liš' éti ...", " - vidny éti tol'ko ...", 7). Trotz dieser Negierung der Wahrnehmbarkeit des Ganzen und der Kohärenz entsteht aus den aneinandergereihten Ding-Details ein

Gesamtbild der sich selbst darstellenden Realität, ein Bild ohne Syntax. Das genannte Erzählsegment "kogda, - kak v poezde", in dem die fieberhafte Arbeit für den Aufbau des neuen Rußland mit dem chaotischen Bild des Zuges und des Güterwagens verglichen wird, ist bezüglich der Erzählstruktur deswegen signifikant, weil das Verhältnis zwischen dem "put'" und den Ding-Details, zwischen dem Gesamtbild und den Fragmenten, auch für die nicht sujetorientierte, sich auf das Montageverfahren stützende Prosa kennzeichnend ist.

Die Erzählart Pil'njaks ist v.a. durch die plötzlichen, nicht psychologisch motivierten Erzählfadenwechsel und -verknüpfungen gekennzeichnet, die die chronologisch-teleologische, linear-monetistische Ordnung sprengen. Der Erzähler bemüht sich nicht, den Leser lange bei immer neuen Beschreibungsobjekten oder der Beschreibung des Ganzen aufzuhalten.

Vielfältige Versuche, nicht nur über die Grenze der Sukzessivität zeitlicher Abfolge, sondern auch über die durch das lineare Medium der Sprache bedingte Sukzessivität hinwegzukommen, wurden nicht erst in der Montage unternommen. Die oben genannten, filmisch anmutenden Verfahren waren auch in der Antike nicht fremd. Sie erhalten aber eine zusätzliche Motivierung in der Zeit der vollständigen Destabilisation, worauf auch S. Ějzenštejn in seiner triadisch strukturierten Konzeption der Kulturentwicklung aufmerksam macht. Auch der Erzähler in "Ivan da Mar'ja" strebt ein Maximum an Aufzeichnung der Geschehnisse der Gegenwart an. Die Dynamik seiner Erzählform ist determiniert durch die Dynamik der Zeit, die aus dem Zusammenstoß zweier gegensätzlicher Kräfte - Entropie und Energie - entsteht.

Die Bilder in "Ivan da Mar'ja" wie das "poezd"-Bild oder das Bild der hektischen Arbeit in der Će-ka und dem Stab, die miteinander nur lose verbunden sind, intensivieren und kondensieren die Zeitdynamik in ihrer eigenen Formdynamik und dienen dazu, das von der Deformation und Umwälzung ergriffene Leben in Rußland in größerem Umfang zu erfassen. Diese Bilder sind zerrissen, frag-

mentarisch, zitternd und korrespondieren mit den Experimenten der filmischen Technik in ihrer Anfangszeit.

"Ivan da Mar'ja" (1921) wurde noch vor dem Aufkommen der Filmtechnik geschrieben, die als eine der literarischen Form völlig kongeniale Gattung der epischen Kunst betrachtet wird. In dieser Arbeit handelt es sich nicht darum, den Einbruch der Filmtechnik in die Erzählstruktur des Textes "Ivan da Mar'ja" beweisen zu wollen. Dennoch findet sich in "Ivan da Mar'ja" eine Technik und Methodik, die der Film in einer effektvolleren Weise fortsetzt:

a) Die Dominanz des Szenischen:

Ein Beispiel hierfür ist die Beschreibung des "uezdnyj s-ezd sovetov" (56-60), in der das szenische Verfahren mit Hilfe der phonischen Wiedergabe von Schreien, Gesprächen, Reden und der knappen, regieanweisungsähnlichen Wiedergabe der Bewegungen meisterhaft realisiert wird:

" - Tovariščiči! (...) U nas, tovarišč, ne socilizm, a skotolizacija. (...) A lizarjuciju mi primaem. Pravil'no. Buržuev nam ne nadot'. A što kasaetsja kamun, to tože ne nadot'! ...

- Ooo! Aaa! Uuu!..

Zvonok iz prizidiuma:

- Chorošo, tovarišč, (...)

I (...), vne očeredi, - pers, čto slučajno zakinut sjuda, člen Če-ka Ir-ka-pe, (...).

On govorit po-anglijski:

- ...??? ...?? - - -

Mužiki slušajut koso, inye razvjazali svoi uzeločki, čtoby poest' poka neponjatno." (59).

b) Die simultane Schilderung mehrerer verschiedener Ebenen:

Als Beispiel bietet sich die simultane Schilderung des im Wald tobenden Schneesturms und der Empfindungen Ksenijas an, die mit Hilfe des durchgehaltenen Tempus der Gegenwart einander durchdringen (50-51).

c) Die weite Außenperspektive, wobei die auktoriale Perspektive hinter den Kamerablick zurücktritt. Dieses Verfahren ist kennzeichnend für die Beschreibung der Oktoberlandschaft der Talsenke (23).

d) Die Schnitte, die den raschen Wechsel von der Totalen zur Nahaufnahme ermöglichen: Als Beispiel hierfür zu nennen ist außer dem oben zitierten "poezd"-Segment die Beschreibung des Gesichts des schlafenden Troparov, wo der Blick vom Zimmer, in das sich der Sonnenschein einschleicht, zu dem wie einem Kotelett mürben Gesicht Troparovs und dann weiter zu seinem Mund, den Lippen, den Zähnen, den Augenlidern usw. herüberwandert (31).

Die stark spürbare Inklinaton zur Filmtechnik wird jedoch durch das Bestreben gedämpft, unter die Oberfläche des Objekts einzudringen, was der passiven "Camera-Eye-Technik" widerspricht. Im Gegensatz zum Kamera-Auge²⁰, das die emotionale, geistig-reflexive und kontemplative Reaktion auf Erlebnisse zugunsten unvermischter Sinneswahrnehmung zurückhält und auf der Oberfläche des Objekts stoppt, ohne danach zu trachten, unter die Oberfläche zu dringen, rückt in den oben genannten Textstellen das humane, persönliche Element immer stärker in den Vordergrund.

Nicht die Präsenz des unpersönlichen Auges, sondern die des sinnliche Impressionen aufzeichnenden "Ichs" mit seiner starken Emotionalität und seinen auktorialen Kenntnissen über etwas hinter bzw. unter dem Objekt Verstecktes fungiert als Subjekt des Textes: "I vse lico (...) bylo vo sne strašnovato" (31), "Veki, (...), skryvali ostrye želtye glazki" (31).

Die Erzählerrede "Umen'jami kinematografe ne peredaš'" verleiht der genuinen Haltung des Erzählers, unter die Oberfläche des Seins zu dringen und über die Komplexität des Daseins zu reflektieren, entscheidende Befugnis. Disqualifiziert wird die Filmtechnik vom Erzähler nicht nur wegen ihrer Eigenschaft, auf der Oberfläche des Objekts zu stoppen, sondern auch wegen ihrer Unfähigkeit zur exakten Vermessung und Aufzeichnung, die gewöhnlich als Vorteil des Kamera-Auges betrachtet wird.

²⁰Über die Kamera-Auge-Technik in der modernen Erzählliteratur siehe C.P. Casparis, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*. Bern 1975, Kap. 1.4.2., **Camera-Eye Technique: Perception Before Cognition**.

Die Realität in allen ihren Aspekten wiederzugeben und so lebendig wie möglich nachempfinden zu lassen, das wahrheitsgetreue Bild von Moskau und Rußland aufzuzeichnen und zu vermitteln - im Bewußtsein dieser Aufgabe erhebt sich die pathetische Stimme des Erzählers. In den Erzählsegmenten von S. 31 bis S. 33 spricht fast ganz allein der Autor-Erzähler, indem er sich sowohl von der teilnahmslosen Oberflächlichkeit der Kinematographie distanziert als auch von der Selbsttäuschung und der illusionären Sehnsucht nach den guten alten Zeiten ("Vse čto ugodno. I maslo, i belyj chleb i materija, - vse - vse kak ran'se"), aber auch von der leichtfertig zensierten lügenhaft-quasi-wissenschaftlichen Darstellung Rußlands. Auf die zum erstenmal im Brief Ksenijas aufgetauchten Motive "licemerie" und "fal's'" wird nun zurückgegriffen. Sie werden nicht einfach negiert, sondern dienen einer Doppelstrategie des Erzählers, indem sie gerade als eine Kategorie von den der wahren Realität widersprechenden, trügerischen Vorstellungen eine wichtige Komponente der russischen Realität darstellen.

Der Erzähler distanziert sich deutlich von dem "Gudok Cektrana", der über die technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften und die Steigerung des Lebensstandards berichtet, und stellt der trügerischen Euphorie ("Vsja Rossija trianguliruetsja - pervaja v mire vsja") die "promater' vsjačeskich teodolitov", das wahrhaft "erste russische Observatorium" - die "Suchareva Bašnjaja" - gegenüber, aus der Rußland nie herauskommen kann und deren Existenz offiziell verschwiegen wird.

Weder die sauber reglementierte Schein-Realität noch die nostalgisch-verschönerte Illusion des 17. Jhs., sondern die "Suchareva Bašnjaja" und die armen kleinen Leute auf dem "Suchareva"-Markt stellen für den Erzähler die Realität Moskaus und der R.S.F.S.R. dar. Dem offiziellen Fortschritts- und Wissenschaftsglauben stellt der Erzähler seine eigene Vermessung und Aufzeichnung der Realität gegenüber: "Ibo Sucharevkoj furunkuliruet R.S.F.S.R., kak chudosočnyj furunkulami do lichoradok i kak semnadcatyj vek" (31). Das "Jetzt" der russischen Realität und das 17. Jahrhundert sind äquivalent

miteinander. "Suchareva Bašnja", die 1692-1701 von Peter d. Gr. erbaut wurde, fungiert auch in der Zeit der Revolution als exaktestes Meßgerät für Hunger, Leiden, Elend, Hastigkeit, die nach Pil'njak durch die Reformpolitik Peters verursacht und vertieft wurden und sich - ungeachtet der Revolution von 1917 - als Invariante der russischen Realität erweisen. Das so vom Erzähler aufgezeichnete Rußland besteht nicht aus der Elektrizität für die Bauern, dem dichten Netz des Gesundheitswesens, den Erholungshäusern und den Brennhölzern in Übermaß, sondern aus den Bäuerinnen, die im glitschigen Dreck der Nebengasse verhungern oder an Typhus sterben, den Greisen, die mit gänsehäutigen Fingern um einen Speiserest betteln, und den "zaborniki".

Von seiner Antipathie und Verachtung gegenüber Peter d. Gr., dessen Name auf die gesamte Gattung von geschäftigen Halunken mit Aktentasche unter der Achsel übertragen wird (33), hebt sich die Haltung des Erzählers zu den armen Leuten auf dem "Suchareva"-Markt durch die emotional stark engagierte Rede ab, die den Stil der teilnahmslos aufzeichnenden Kinematographie zu sprengen versucht.

Angesichts des dürftigen Lebens unterhalb des Existenzminimums empfindet der Erzähler die Begeisterung über die großartige Idee der Freiheit und der Revolution als naiv und selbstgefällig: "Ibo - uželi že tol'ko funt masla, - i francuzskaja bulka u prekrasnejšego vol'nejšego alogo stjaga Revoljucij, privešennaja na verevočke ko znameni i taščasčaja knizu znamja, kak krysa, privjazannaja za chvost ... - ?" (32). Diese Reflektion über das Verhältnis zwischen Brot und Freiheit bzw. Revolution erinnert an die Rede des "Großen Inquisitors" aus dem Roman "Brat'ja Karamazovy":

"Oni (ljudi) (...) najdut nas i vozopijut k nam: "Nakormite nas, ibo te, kotorye obeščali nam ogon' s nebesi, ego ne dali." (...) Nikakaja nauka ne dast im chleba , poka oni budut ostavat'sja svobodnymi, no končitsja tem, što oni prinesut svoju svobodu k nogam našim i skažut nam: "Lučše porabotite nas, no nakormite nas." Pojmut nakonec sami, što svoboda i chleb zemnoj vdovol' dlja vsjakogo v meste nemyslimy, ibo nikogda, nikogda ne sumejut

oni razdelit'sja meždu soboju! Ubedjatsja tože, čto ne mogu byt' nikogda i svobodnymi, potomu čto malosil'ny, poročny, ničtožny i buntovščiki."²¹

Auch die "Suchareva Bašnja" erinnert an die "bašnja" im "Velikij Inkvizitor", die die Leute auf dem Platz der zerstörten Kirche zu bauen beginnen werden und die wie die "Suchareva Bašnja" das menschliche Wissen und Können demonstrieren sollte, letzten Endes aber wie die "Suchareva Bašnja" das Symbol der Unfähigkeit und des Hungers sein wird.

Die betreffenden Textstellen verbindet auch die hohe emotionale Ladung: hier Mitleid und Sympathie zu den armen kleinen Leuten, dort die unheilbare Liebe zur Menschheit, zu den "nedodelannye probnye suščestva, sozdannye v nasměšku".²²

Durch diese Emotionalität unterscheidet sich der Erzähler von der Verhaltens- und Wahrnehmungsweise der Personen, vor allem von Troparov, der ebenso wie der Autor-Erzähler Schriftsteller von Beruf ist. Im Gegensatz zu dem durchaus als "Augenmensch" ("ostrye želtye glazki", 31) zu bezeichnenden Troparov, dessen Wahrnehmung - trotz seiner Beobachtungsschärfe - durch die teilnahmslose Apathie ("želtye") und Unsensibilität ("rychlomo kak kotle-tu") gekennzeichnet wird, semantisiert der Erzähler die Wahrnehmungsobjekte emotional, die von Troparov bloß stichwortartig in seinen Notizblock aufgenommen werden.

Der Erzähler erweist sich als engagierteste, am stärksten handelnde Person. Mit Hilfe seines erinnernden, erkennenden Bewußtseins vertieft und intensiviert er die flüchtigen Wahrnehmungen der Personen bis in den historischen Hintergrund.

Der erste Teil des 2. Kapitels (bis vor Troparovs Besuch bei seinen drei Frauen) ist bezeichnend für die Interferierung und Verschmelzung der Perspektiven von Troparov und dem Erzähler. Aber der Auftakt, die Durchführung und das Resümee werden mei-

²¹F.M. Dostoevskij, Brat'ja Karamazovy. In: F.M.D., Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach, t. 11, Moskva 1982, S. 298.

²²A.a.O., S. 308.

stens durch den Erzähler unternommen, unterstützt durch verschiedene Rede-Instrumentarien, die explizit oder implizit auf die Präsenz des übergeordneten Erzählers hinweisen. Dazu tragen auch typographische Mittel bei, die die Persönlichkeit des Erzählers hervorheben, und nicht zuletzt das leiblich-persönliche Auftreten des Erzählers, der seine Schriftstellerei und damit sich selbst thematisiert.

Durch das ganze 2. Kapitel hindurch folgt der Erzähler Troparov sozusagen dicht auf den Fersen, aber er distanziert sich von der Perspektive Troparovs sowie von denen der anderen Personen, d.h. von der des Ingenieurs und des Iraners, von der "gelben" Perspektive, zu deren Repräsentanten alle oben genannten Personen gehören; Troparov, ergraut, teilnahmslos, einsam und verlassen wie "list v oseni" (27) und der Ingenieur, gequält, gelangweilt und ermüdet, gehören zur gelben Perspektive, weil ihnen die spontane und ungehemmte Handlungskraft und die frische Wahrnehmung abhanden gekommen sind. Der Iraner verkörpert das Merkmal "gelb" aufgrund seiner Hautfarbe und verschiedener Eigenschaften des "gelben Ostens", darunter auch der "östlichen Naivität" ("po-vostočnomu naivnyj", 27, 59).

Sich von dieser gelben Perspektive distanzierend, sucht der Erzähler seine eigene, die geeignet ist, Moskau und Rußland zu porträtieren:

"Čtoby bylo, esli na palitre individual'nosti poručit' Dostoevskomu prigotovit' kraski dlja Moskvy, pol'zujas' tjubikami psichik - Appolinarija Vasnecova, Čurljanisa, Boscha i konečno, Lenina, Trockogo i Lunačarskogo? - Vpročem, ja ne poručil by étogo Dostoevskomu. - " (28-29)

Verschiedene geistig-seelische Prinzipien wie A. Vasnecovs idyllisches, nostalgieerweckendes altes Moskau, M.K. Ciurlionis' Streben, Töne und Melodien symbolisch in Farben auszudrücken, die weltverneinende religiös-allegorische Haltung von Hieronymus

Bosch und die Revolution, die von Lenin, Trockij, Lunačarskij²³ vertreten wird, sie alle zusammen stellen die psychisch-geistigen Aspekte Moskaus dar, zwischen denen die Relation der Dominanz kaum festzustellen ist. In der Zeit der Revolution, in der die neue Kraft über die Schwelle der Geschichte hinüberstürmt, aber die alten Kräfte weder verdrängt noch bewältigt ihre Existenz behaupten, scheint Moskau dem Erzähler in der Nähe Dostoevskijs zu stehen. Wie in der orthodox-slavophilen und gleichzeitig revolutionären Vorstellung Dostoevskijs und in seinen literarischen Werken verschiedene gegensätzliche Elemente der Psychologie polyphon nebeneinander stehen, kommt Moskau dem Erzähler wie eine Montage vor, die alle Zeiten und alle geistig-psychologischen Richtungen synkretisiert. Der Erzähler distanziert sich gleichfalls von Dostoevskij und sucht seine eigene Perspektive, um die Realität Moskaus genau zu erfassen und aufzuzeichnen.

Am Ende des 2. Kapitels unternimmt der Erzähler noch einmal diesen Versuch, aber er glaubt schon nicht mehr an die Möglichkeit, aus den einzelnen Fragmenten und Paradigmen ein zusammenhängendes Bild herstellen zu können. Aufgrund der Willkürlichkeit der zwischen den Fragmenten einsetzbaren Syntagmatik, aber auch wegen der historisch bedingten oder offiziell geregelten Zulassungseinschränkungen der Paradigmen ist ein solcher Versuch weder möglich noch nötig. Und das offiziell propagierte Rußlandbild, das aus den praktisch-ökonomischen Paradigmen, aus dem zensierten, reglementierten Leben besteht ("bol'nicy, kladbišča, Lito, načal'nik-redaktor v telefone, Kuz'ma Egorovič", 47), kann nur in dem Sinne als kompakt bezeichnet werden, als nur die dort einbezogenen Paradigmen allein zu der Kategorie der offiziellen Meßbarkeit gehören.

Das auf diese Weise entstandene Rußlandbild ist aber von der russischen Realität genauso fern wie die am 15. Dez. 1825 er-

²³In "Čertopoloch" ist der Name "Lunačarskij" weggelassen, wahrscheinlich deswegen, weil die Haltung Lunačarskijs, der sich auch für die Einbeziehung der Mitläufer in den nachrevolutionären kulturellen Aufbau eingesetzt hatte, mittlerweile scharf kritisiert wurde und seine Ausschaltung aus dem literarischen und kulturellen Leben bereits begann.

schienene Landkarte, die, an der Not und dem Elend des russischen Lebens völlig desinteressiert, Rußland nach ihrem gelben topographischen System triangliert und aufzeichnet. Das emotionale Engagement des Erzählers richtet sich auf die Existenz der offiziell verschwiegenen, unerwünschten Paradigmen, die nicht in das offizielle System der Statistik und der Vermessung passen (" - es-li-by uničtožit' furunkulez Sucharevki i chorčeven, izvožčikov, mal'čišek s jaroj, - Dvorec Iskusstv, - Annu, Nataliju, Mariju, Troparova, - bodruju svoloč' na Balčuge, - ", 47).

Gleichzeitig ist sich der Erzähler bewußt, daß manche Dinge aus der Realität tatsächlich verschwunden sind und daß sich eine neue Orthographie als allgemeines Regelsystem geltend macht, sowohl für das Schreiben als auch für den gesamten Bereich des sozialen Lebens: "Ved' isčezli uže šarmanščiki. Ved' nel'zja uže postavit' točku nad i, ibo my ne sojuz pisatelej i pišem po novoj orfografii" (48).

Der Erkenntnis, daß die genaue Realitätserfassung nun weder möglich noch nötig ist, widersetzt sich der Erzähler, der hier mit dem konkreten Autor identisch ist, mit einer ironischen Selbstverteidigung, d.h. mit der Verteidigung für sein Abweichen beim Schreiben von der vorgegebenen Orthographie:

"I - liričeskoe otstuplenie, -
 - ibo otstuplenie razve prestuplenie, - kogda
 otstuplenie so vsech frontov bylo sredstvom
 pervejšim i pervejšej seppiej dlja
 - R. S. F. S. R. -
 - ibo u každygo v karmene razve serdce ne ranit
 - mandat ... Ibo každyj razve ne rad -
 glupejšemu slovu -
 ko-ro-va! - ?" (48)

Dieses von R. Gul' als ein Beispiel für die Nachahmung des Skaz-Stils Remizovs kritisierte Segment übt zwei Funktionen aus: 1. In bezug auf die textexterne Welt wird die Abweichung als ein auf der individuellen Freiheit und Entscheidung beruhender Versuch positiv bewertet, vor den Bestimmungen und Reglemen-

tierungen von außen die eigene persönliche Identität und Existenz zu schaffen und zu bewahren. 2. In bezug auf die Textkonstruktion stellen die Abweichung und die Übertretung dasjenige Prinzip Pil'njaks dar, die linear-monistische Syntagmatik zu sprengen, alle Grenzen und Normen einschließlich der vom Autor selbst gestellten immer wieder zu übertreten.

Das Prinzipio "Abweichung" und "Übertretung" gilt auch für die Themen- und Stoffauswahl. In seiner Auseinandersetzung mit der Realität nimmt Pil'njak als Hauptfiguren der Erzählung nicht die allgemein erwarteten, vertraut-melancholischen oder romantisch-heroischen Größen, sondern die massenweise zu findende und von niemandem als Stoff für literarische Texte empfundene "Ivan da Mar'ja" (in allen ihren semantischen Qualitäten): Der Autor-Erzähler schreibt seiner Erzählung ganz bewußt diejenige Stelle zu, die sich weit von den erhabenen Gattungen wie Stimmungslirik, Ode, Elegie oder Tragödie entfernt, in unmittelbarer Nähe zum "bydlo" (49) befindet.

VII. Die Perspektivierung der Revolution

Die Jahre der Revolution und des Bürgerkriegs sind der Zeitraum, in dem sich die Handlung abspielt. Die Funktion der Revolution beschränkt sich jedoch nicht auf die zeitliche Rahmenbildung für die dargestellten Geschehnisse. Die Revolution wird von den Personen und dem Erzähler unterschiedlich perspektiviert und dadurch thematisiert.

Pil'njak geht dabei nicht den Weg, die Revolution - wie im Roman "Golyj god" - zur geschichtsphilosophischen Generalisierung zu erheben. Nicht nur der von einem Roman zu unterscheidende Umfang der Erzählung, sondern auch die zwischen "Golyj god" und "Ivan da Mar'ja" liegenden zwei Jahre (1919-1921) scheinen ein Grund dafür zu sein, daß die Revolution in "Ivan da Mar'ja" weniger durch Generalisierung und Philosophie als durch die existentiell mit der Revolution verbundenen Ding-Phänomene, Lebensbedingungen, Verhaltensweisen der Personen dargestellt wird. Mögliche ideologische Vorstellungen der Personen werden in Juxtaposition

gesetzt, ohne daß sich der Erzähler mit einer von ihnen identifiziert.

Dem Chaos, das in "Ivan da Mar'ja" in bei weitem intensiverer Form als in "Golyj god" beschworen wird, entsprechen die verschiedensten Arten der Revolutionsinterpretation. Der ansonsten für Pil'njaks frühere Werke charakteristische Biologismus, der in der "metel'" symbolisiert wird, kommt in "Ivan da Mar'ja" in einer erheblich geschwächeren Form vor. In "Ivan da Mar'ja" nicht zu beobachten ist die in anderen Werken zu findende Verbindung des Leitmotivs "Schneesturm" mit der Zukunftsperspektive und dem elementaren Gefühl der Freude.²⁴ Nicht mit der elementaren Freude, sondern mit Todesahnung verbindet sich der Schneesturm in der Erzählung ("Daže, esli b my umerli!", 51, 84 usw.).

Eine Variante der mystischen Revolutionsinterpretation, daß die Revolution ganz Rußland und die ganze Welt in ihren Bann ziehend das Unterste zuoberst kehrt, das Alte hinwegfegt und das Neue herbeiführt, wird von dem iranischen KP-Mitglied vertreten. Sie wird aber vom Ingenieur und vom Erzähler als naiver Enthusiasmus des "iz-za rubežej" Schauenden bewertet. In dem resümierenden Kommentar betrachtet der Erzähler die russische Revolution nicht als Schneesturm, sondern als Hochwasser, das trotz der gehegten Hoffnung auf Geburt eines neuen Lebens mit undurchschaubarer Finsternis und Wirrwarr identifiziert wird: "Ibo polovod'jami - mutna voda - ot nazemov" (86). In der Revolutionsinterpretation ist in "Ivan da Mar'ja" weder eine ideologische Festlegung noch eine welthistorische Generalisierung oder kosmische Mystifizierung dominierend. Anstelle eines dominanten Tones ist die Darstellung der Revolution aus mehreren, voneinander differenzie-

²⁴" (...) nad zemleju metel', nad zemleju svoboda, nad zemleju revoljucija! Kak že možno tak spat'?! Kak chorošo! Kak chorošo! - ". Zitiert aus "Metel'". In: Sobranie sočinenij, tom III, Moskva, Leningrad 1929. Nachdruck: München (= Slavische Propyläen 78) S.141.

"Metel'. Mart. - Ach, kakaja metel', kogda veter est sneg! Šoojaja, šo-ojaja, šoooojaja!...(...) Ach, kakaja metel'! Kak metel'no! ... Kak - cho-ro-šo!..." Zitiert aus "Golyj god". Berlin, Petrograd, Moskva 1922. Nachdruck: Letchworth, 1966, S. 206.

renden Tönen und Perspektiven montiert, die zusammen nicht als Schneesturm, sondern als Dünger im trüben Hochwasser erscheinen.

(1) Die Perspektive des offiziellen "Gudok Cektrana"

Die offizielle Perspektive vertritt den Stolz auf die Fortschritte und Leistungen, die Arbeitsleidenschaft und das Selbstlob.

(2) Die Perspektive der Opportunisten

Morž, Egorovič, Ariša, (Čerep)... betrachten die Revolution als gewinnbringendes Geschäft und verhalten sich dementsprechend. Die Materialorientiertheit wird am deutlichsten bei Morž demonstriert, wie z.B. in der beinahe humoristisch anmutenden Szene unmittelbar nach Troparovs Lektüre der weißgardistischen Zeitungen:

" - Papka! Gotova kartoška!

- A? Gotova? Nu, očist' i tašči, brat, sjuda!

Kakaja že éto , bratec, v suščnosti merzost'!

- Čto, kartoška?

- Net, gazety!" (69).

Für Morž und Egorovič bedeutet die Revolution Hochkonjunktur für ihre Geschäfte, die sie mit den zur Flucht gezwungenen Menschen machen, deren Zahl wegen der chaotischen Situation ständig steigt. Für sie, die jedem zu Hilfe kommen und daraus Gewinn ziehen, geht es nicht darum, wer auf welcher Seite steht, sondern um das Überlaufen, den Frontwechsel und die Grenzüberschreitung, wobei sie selbst zugleich jedem zur Seite stehend ihre Gleichgewichtskunst und den Opportunismus demonstrieren. Zwar nicht so meisterhaft wie Morž und Egorovič, aber gut genug für seine Festnahme und Liquidierung versteht es Čerep, mit den Männern, die an die Front geschickt werden sollen, mittels Fälschung nötiger Papiere Geschäfte zu machen.

(3) Die Perspektive der einfachen, armen Masse

Arbeiter, Bauern, Bergleute, "zaborniki" interessieren sich nicht für politische Ideologien. Das Essen, der auf ein Minimum reduzierte Lebensstandard und die ihre Existenz bedrohenden Wölfe

sind das einzige, was ihre Aufmerksamkeit erwecken kann. Dem entspricht auch das an der Tür des Sitzungssaals im "Dom Sovetov" hängende Schild, worauf der Spruch des Apostels Paulus zu lesen ist: "Kto ne rabotaet - tot ne est" (57). Der Spruch, der eigentlich "Wenn jemand nicht will arbeiten, der soll auch nicht essen" (2. Brief an die Thessalonicher 3,16) lautet, ist entstellt zitiert. Durch die Entstellung wird der Akzent vom Zukünftigen auf das "Jetzt", von der Arbeitsbereitschaft auf das Essen selbst verschoben, da es sich hier nicht um mangelnde Bereitschaft zur Arbeit, sondern um eine Hungersnot trotz schwerer Arbeit handelt.

Als internationales Programm für die Schöpfung einer neuen Weltordnung, als großartiges geschichtsphilosophisches Thema ist die Revolution für diese Menschen vollkommen irrelevant, unverständlich und lächerlich, uninteressanter als die Schönheit am Rednerpult und ungemein unwichtiger als ein Stückchen Wurst, das man dort im Sitzungssaal bekommen kann.

Die Kontrastierung der leidenschaftlichen, aus einer Menge von ideologischen Formeln bestehenden Rede Ksenijas mit der enthusiastischen, auf englisch gehaltenen, daher aus der Wahrnehmungsperspektive der einfachen Arbeiter und Bauern in Form von " - ... ??? ... ?? - - - " wiedergegebenen Rede des iranischen KP-Mitglieds einerseits und dem Verhalten der nur an den Wölfen und dem Essen interessierten Teilnehmer-Masse andererseits, sowie eine knappe, mit Spannung geladene Darstellung der Szene machen die Schilderung des Bezirksowjetkongresses zu einer humoristischen Glanzleistung.

(4) Die enthusiastische Perspektive "iz-za rubežej"

In krasser Opposition zu (3) steht die Perspektive des Iraners. Während die in (3) beschriebenen Menschen ganz auf dem Boden der Realität stehend eigentlich nur über eine Perspektive verfügen, die über das Essen nicht hinausreicht, entbehrt die romantisch-impressionistische Perspektive "iz-za rubežej" des Iraners, der vor lauter Begeisterung keine Worte findet, der Bodenständigkeit. Die Armut und Nacktheit Rußlands werden in

seiner Rezeption romantisiert und poetisiert: Rußland als Trägerin der blendenden Wahrheit befinde sich im wunderschönen Entbindungsvorgang, wodurch die ganze Welt grundlegend und grandios erneuert werde, wie durch Vulkanausbrüche:

" - Kogda iz-za rubežej smotriš' na Rossiju, - (...). Niščaja, razdetaja, golodnaja - prekrasnaja ženščina Rossija stala protiv vsego mira i za ves' mir. (...) Vy čuvstvuete, kakuju oslepitel'nuju, kakuju grandioznuju, - ja ne nachožu slov, - kakuju neverojatnuju pravdu neset velikaja Rossija, prekrasnaja mat' narodov... Veličajšaja stichija, kotoraja mučitsja prekrasnymi rodami. (...), ja čuvstvoval, kak na severo-zapade grandioznaja groza vulkanov azoniruet mir, - (...). Morja i vulkany - peremestilis' ..." (63-64).

Die Rolle des in der Erzählung nur fragmentarisch auftauchenden Iraners liegt beinahe ausschließlich darin, als Träger der naiven, enthusiastischen Perspektive zu fungieren.

(5) Die ermüdet-sarkastische Perspektive des Ingenieurs

Der Ingenieur aus Golutvin erfüllt zwei Funktionen: er ist einmal ein Mann, der die freie Liebe praktiziert und zum andern derjenige, der zwar die idealistische, kosmische, höhere geschichtsphilosophische Dimension der Revolution nicht verneint, aber im Gegensatz zu der "iz-za rubežej"-Perspektive des Iraners die kleine, aber aktuelle Sache mit seinem abgetragenen "bašmak" für wichtiger hält als das Philosophieren über die grandiose Revolution: "Da, čerez sto, poltorasta let ljudi budut toskovat' o teperešnej Rossii, kak o dnjach, - (...) - A u menja vot bašmak prorvalsja, i chočetsja za granicej posidet' v restorane, vypit' viski" (64).

Die Perspektive und die Verhaltensweise des Ingenieurs, der nicht nur in seinem Verhältnis zu den Frauen, sondern auch im Alltagsleben müde geworden, die Fähigkeit zur emotionalen Erregung, emotional motivierten Handlung und der frischen Wahrnehmung der Dinge verloren hat, stehen zwischen der philosophisch-enthusiastischen Perspektive des Iraners und der Perspektive der auf dem Boden der Realität stehenden Masse aus (3).

(6) Die Perspektive Troparovs

Troparov, der Schriftsteller mittleren Alters, verließ vor drei Jahren Moskau, um in einem abgelegenen Dorf zu arbeiten, "kak Bog poslal" (29). Seitdem lebt er dort in Darišči tatsächlich wie die russischen Bauern und durchlebt wie diese den Frühling mit Saatkräutern, Raben, Vogeleiern, frischen Fröschen und den Herbst mit Kürbissen und Äpfeln. Innerlich teilt er dennoch nicht die Perspektive der Bauern. Troparov bleibt derselbe; er ist ein Mensch, für den die Mitmenschen und das Leben ihre Bedeutung lediglich als Material für seine Schriftstellerei haben. In diesem Aspekt ist er ein Äquivalent zum Büchersammler Egorovič, da sowohl bei diesem als auch bei jenem die Revolution und die mit ihr verbundenen radikalen Umwälzungen in allen Bereichen die Objekte bzw. die Materialien für ihren Beruf vervielfältigen und bereichern.

Von Troparovs persönlichem Standpunkt zur Revolution erfährt man nicht viel, obwohl er Ksenija ein Treffen vorschlägt, um über die Revolution zu diskutieren. Bevor er seine Meinung über die Revolution äußert, wird das Gespräch abgebrochen. Er bleibt konsequent bei seiner Grundposition des Zuhörers, Beobachters, Sammlers. Nur der Tod Marijas scheint das einzige zu sein, was sein Inneres aufwühlt und ihn dazu veranlaßt, Emotionen überhaupt zu äußern. Aber seine so entstandenen inneren Monologe verraten, daß die innere Welt Troparovs sich vielmehr in die Vergangenheit hinein als in die Zukunft öffnet ("Veeečnajajaa paaamjajaat'! ..." 39).

Die Vergangenheit als für ihn wichtigster Zeitraum, in dem alles bewahrt wird, ist äquivalent mit seiner "tolstejšaja zapisnaja knižka". Auch sein Häuschen in Darišči gehört dem Raum der Vergangenheit an: "V usad'be vse poprežnemu buninskij Suchodol, - živ, zdravstvuet i chranit svoi predanija." (53)

Die "Rossijskaja Ravnina" und Moskau werden von ihm zunächst als verräumlichte Vergangenheit empfunden. Der Schnee bei Moskau erinnert ihn an den Schnee des 14. Dez. 1825, und Moskau in der Morgendämmerung an das von A. Vasnevov gemalte mittelalterliche

Moskau. Die Zeit "jetzt" wird von Troparov als Zeit vor dreihundert Jahren ("kak trista let nazad") empfunden.

Hinsichtlich Troparovs Revolutionsinterpretation sind die mit dem "Heute" in Verbindung gebrachten Tage besonders relevant: der 14. und der 15. Dezember 1825, also der Tag des Dekabristenaufstands und der Tag danach. Die Funktion dieser Tage liegt nicht im bloßen Zurückdrehen der Zeit, sondern in der Analogie zwischen der Lage der gescheiterten Revolution von 1825 und der Situation nach der Revolution von 1917. Bei der Reise von der Provinz-Peripherie ins Moskauer Zentrum empfindet Troparov die "Rossijskaja Ravnina" wie die vergilbte Landkarte, die am 15. Dez. 1825 vom Imperatorischen Department für Topographie herausgegeben wurde. Die Analogiebildung zwischen den beiden begründet sich in der der Landkarte und der "Rossijskaja Ravnina" gemeinsamen Farbe "gelb", die mehrere semantische Merkmale assoziiert. Troparov kommt es vor, daß die gelbe Ordnung der Orte Ortečeka und Utečeka auf allen Bahnhöfen genauso langsam, träge und apathisch funktioniert wie die gelbe Farbe der Landkarte. Die "blednaja nemoč' želtuchi" (26), die die Bewegung und Handlungsweise der offiziellen Ordnungsorgane kennzeichnet, ist mächtig genug, um jeden Epilepsieanfall, jeden Wirrwarr auf dem Bahnhof zu beruhigen und zu überwältigen.

In Troparovs Wahrnehmung verbindet sich die offizielle Ordnung von "heute" mit den imperatorischen Ordnungssystemen. Die nachrevolutionären Ordnungssysteme stehen in einer Similaritätsrelation zu jenen reaktionären Systemen nach dem Dekabristenaufstand. Beide Ordnungen werden als vergilbt und unfähig zur Erneuerung empfunden.

Die Bewegungen, die diesem Ordnungssystem gegenüberstehen, sind zwar heftig, aber fragmentarisch. Troparov sieht zwischen 1825 und 1921 die grundlegende Unverändertheit in den Dominanten, die unbeeindruckt von sich immer wiederholenden peripheren Ausbrüchen und Anfällen konstant bleiben.

Dem Bereich der gelben Ordnung, der "blednaja nemoč' želtuchi" gehört Troparov selbst an. Seine Wahrnehmung entspricht auch dem "ne žal' želč' želtuchi" (26), und seine Farbe ("kak list v

oseni", "želtje glazki") bekräftigt zusätzlich seine Einordnung in die Gruppe, die von "Erheb dich zum Handeln!" weit entfernt ist.

Pil'njak wurde häufig wegen seines "Provinzialismus" kritisiert²⁵, daß in seinen Werken das revolutionäre Geschehen in den Zentren Moskau und Petrograd kaum im Mittelpunkt steht und die Ereignisse überwiegend aus der Perspektive der Provinz dargestellt werden. Diese Neigung Pil'njaks findet sich auch in "Ivan da Mar'ja". Moskau ist gar nicht dargestellt als Ort politisch relevanter Ereignisse der Revolution. Darüberhinaus empfindet Troparov auf der Zugfahrt aus der Provinz nach Moskau die gelbe Ordnung "želtucha" als einordnende Funktion und Dominanz über die Epilepsie, auf der Rückfahrt aus Moskau in die Provinz ist die Hierarchie dagegen umgekehrt. Nicht eine einordnende, sondern die alles durcheinanderbringende Kraft der "Epilepsie" wird zunehmend dominierender. Die Epilepsie unterliegt aber sofort der Uminterpretation durch Troparov. Sie wird nicht als tatsächlich lebenskräftige gewaltige Dynamik betrachtet, sondern als bloße Epilepsie, deren Spielfeld und Spielobjekte die Landkarten sind: "(...), čtoby épilepsija byla tol'ko épilepsiej, sputyvaja karty vsech vekov i desjatiletij rossijskich bytij, čtoby - " (50).

Die Erzählung "Ivan da Mar'ja" enthält eine Menge von Unbestimmtheitsstellen. Eine davon ist der Grund, warum sich Troparov von jenem Brief so stark in seiner Existenz bedroht fühlt. Der Brief Ksenijas gibt darauf wenig Hinweise. Aufgrund seiner Verhaltensweise ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß Troparov mit dem aufgedeckten Verschwörungsplan etwas zu tun haben könnte. Und die vom Erzähler selbst explizit festgestellte Relation der Äquivalenz zwischen dem "kot Karla Karloviča", dem Vater Arišas, dem Notizblock Troparovs und schließlich Troparov selbst, und die der Äquivalenz zwischen "bur'jany", "kamennje steny", "belozemli" weisen darauf hin, daß sich Troparov von nun an immer wieder auf

²⁵Vgl. L. Trotzki, *Literatur und Revolution (Moskau 1923)*. Berlin 1968, S. 70.

die Flucht begeben wird wie der "kot" und der "papaša", und wie diese als Barometer der politischen Lage fungieren wird.

Die dunkle Todesahnung bleibt dennoch ungeschwächt aktiv. Nicht nur die dem Namen "Troparov" immanente Todessymbolik, sondern auch die zwei für Troparov charakteristischen Merkmale, die "volja videt'" und das "Buch", deuten den Tod Troparovs an: Troparov gehört dem Menschentyp an, der durch die "volja videt'" gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zum Menschentyp der "volja chotet'", dem gesunden handlungslustigen Naturmenschen, sind die Menschen mit dem "Willen zu sehen" in den Werken Pil'njaks häufig zum Tod verdammt, wie der Engländer Robert Smith in "Tret'ja stolica" oder der Schauspieler Aleksandr Lačinov in "Dvojniki". Das zweite Merkmal "Buch" verbindet sich ebenfalls mit dem Tod. Bücher stellen für Pil'njak krampfhaftige Anstrengung des menschlichen Gedankens dar, das Gesetz des Todes zu übertreten. Bücher sind Fälschungen des echten Lebens.²⁶

(7) Die Perspektive Ksenijas

Neben dem Iraner ist Ksenija die einzige Person, die ihre Vorstellung von der Revolution äußert: einmal Troparov gegenüber und einmal im "uezdnyj s-ezd sovetov". Ihre Rede in dieser Konferenz zeichnet sich aus durch Aneinanderreihung schlagwortartiger Parolen, die in jenen Jahren Rußland und die Welt ergriffen haben:" - Internacional! Antanta! Vsemirnyj kapitalizm! Vsemirnaja revoljucija! Kulak malych gosudarstv! Malaja Antanta. Belye, zelenye, krasnye: krasnaja armija, zelenye bandy i belaja

²⁶"Polki let - kak polki knig. Polki čelovečeskich let kak knigi, ibo každyja kniga - ne est' razve čelovečeskaja sudoroga, sudoroga čelovečeskogo genija, čelovečeskoj mysli, narušajuščaja zakony smerti, perešagivajuščaja čerez smert' tak že, kak sudorogi krematorija? I dólžno i dólžno každyju čeloveku inoj raz, v noči, u sebja v kabinete, v polkach knig, - chočet on togo ili net, - dólžno užasnut'sja pered licom étich knig, počuvstvovat', čto každyja kniga est' poddelka čelovečeskoj podlinnoj žizni, každyja kniga est' sudoroga mysli, obmanjavajuščaja smert', - (...), - užasnut'sja i oščutit', čto éta komnata i éti knigi sut' mertvecy v mertvečkoj, morg, otkuda unesli segodnja na kladbišče Mariju, gde pochoroneny žizn', mertvye, poddelannye pod živye, mysli, sudorogi, kak v krematorii". Zit. aus B. Pil'njak, Volga vpadaet v Kaspijskoe More. Moskva 1930. Nachdruck: Chicago 1973, S. 135.

svoloč'!". In bezug auf Ksenijas persönliche Perspektive ist ihre darauffolgende Aussage relevanter: " - K ékspresse dnej vysot Pamira bez dnej sošestvija - ne so kresta, a s Pamira, ne Christa, a nas! ..." (58).

Die Religion wird durch die Revolution ersetzt. Die Revolution wird sakralisiert und mythisiert. Sie wird symbolisiert als "Pamir", das Urland der Menschheit, wo die Zeit negiert wird. Die Vorstellung von der Revolution als Rückkehr zur Urexistenz äußert sich auch in ihrem Gespräch mit Troparov (71). Ksenija erklärt Troparov, daß es neben dem "fizičeskij golod" noch einen anderen Motor gibt, der die ganze Welt bewegt, nämlich den "golod polovoj". "Golod polovoj" bedeutet für Ksenija die Religion des Geschlechts und des Blutes. Ksenija betrachtet auch die Revolution als Freisetzung der universalen Energie des Geschlechts. (Dieser Gedanke wird übrigens von Ksenijas geliebtem Čerep ohne Änderung aufgenommen: " - govoril uglublenno, - prodolžaja v suščnosti mysl' Ksenii Ordyninoj: - Revoljucija, brat...", 74). Sie sieht den Fehler von Karl Marx darin, daß er nur den materialistisch-ökonomischen Motor des "fizičeskij golod", nicht aber den Motor des "golod polovoj" erkannt habe.

Hinter der Folie der kühlen, schaudererregenden Dienstausbübung als Čeka-Mitglied und Žen-otdel-Vorsitzende ist ihre Revolutionsvorstellung von Romantisierung, Mythisierung, Sakralisierung, Biologismus und Sexualismus geprägt, was zusammen die Persönlichkeit Ksenijas kennzeichnet.

(8) Die Perspektive des Erzählers

In der Revolutionsinterpretation identifiziert sich der Erzähler, der kaum vom konkreten Autor Pil'njak zu unterscheiden ist, nicht vollkommen mit der Perspektive irgendeiner Person. Der Erzähler integriert die Personenperspektiven vorübergehend in seine eigene, redigiert sie aber bald um und distanziert sich von ihnen, wodurch er sich zwar nicht unwiderruflich die Perspektive des ganz über den Dingen stehenden Beobachters zu eigen macht, aber - auch mit Hilfe seines häufigen Auftretts als Person "ja" -

eine übergeordnete, die Aussagen und Gedanken der Personen kommentierende Funktion ausübt. So kommt die Revolutionsvorstellung bzw. -wahrnehmung, die dem Erzähler zu eigen ist, nicht nur durch seine allgemeine Perspektive bei der Darstellung der Objekte, sondern v.a. auf zwei Arten zum Ausdruck: einmal durch seine Perspektive, aus der er die Personenperspektiven darstellt und kommentiert, und zum anderen durch die persönliche Äußerung zur Frage der Revolution.

"Éto, konečno, pišu ne ja, avtor. Éto Gudok Cektrana." (33) Der Erzähler distanziert sich ausdrücklich von der offiziell propagierten Darstellung der Revolution und sieht in allen kleinen, unbedeutenden Dingen und Leuten, die in ihrer Entstehung und Existenzform mit der Revolution untrennbar verbunden sind, das Gesicht der Revolution.

Die von ihm perpektivierte Revolution weicht aber nicht nur von der offiziellen Darstellung, sondern auch von dem in "Golyj god" dargestellten Bild ab, wo eine Gruppe von Menschen als ordnendes Element mitten in der zerrütteten, chaotischen Welt die gestaltende Kraft der Geschichte repräsentiert. Statt dieser Gruppe von "Prachtkerlen", den "kožanye kurtki", zeigt das Bild in "Ivan da Mar'ja" den Menschenschlag "kot Karla Karloviča", die Kategorie von Opportunismus, Fügsamkeit und Behendigkeit, die "zaborniki" und ihre Familien, deren Alltag von Elend, Armut und Stehlen geprägt ist, den Menschentyp der "volja videt'" wie Troparov, dem die "volja chotet'" gänzlich fehlt, oder die Leute, die jene freie Liebe praktizieren, die schon Anfang der 20er Jahre als voreilige Kanonisierung einer neuen kommunistischen Moral umstritten und verworfen wurde.

Der Erzähler in "Ivan da Mar'ja" steigt bis auf den Boden der Realität herab und betrachtet von dort aus die Revolution in Gestalt des "lico v samovare - rožej". Er bemüht sich dabei, durch die Gegenüberstellung von einzelnen Objekten bzw. Menschen das Bild der durch die Ambivalenz der gegensätzlichen Kräfte gekennzeichneten Realität wiederzugeben. Den "zaborniki" und Bergarbeitern gegenübergestellt sind die "kot"-Leute, die einen ausgezeichneten Geruchssinn für "zapachi valer'janok" (21, 82)

besitzen, und der schäbigen, zerfallenen Hütte der ersteren ist die "banja" der letzteren konfrontiert. In der Darstellung der Fabrikanlage stellt der Erzähler die gigantisch-einschüchternden, unmenschlichen Elemente ("ogromnyj zabor, trubny i cecha zavodov") den Repräsentanten des Arbeiterelends ("pomet mušinyj izb rabočego poselka, [...] tosku, pečal', dym trub i kamennougol'nuju - ot šacht - pylišču, vse poželtevšee i nišče v industrii tjaželoj", 23) gegenüber. Er sieht die Industrie mit ihren Fabrikanlagen als Gegenüberstellung zur Natur - den Wölfen, Schneestürmen, Wäldern - , den "čert", den Leiter der "loščinnye dela", in Opposition zu "Egorka", dem Waldgeist, und den "gudok" der Fabrik in Opposition zu "skazka" und "pesnja". In der Realitätsdarstellung, wo das Alte und das Neue - manchmal die Existenz gegenseitig bedingend - einander gegenüberstehen, gilt die Sympathie des Erzählers meistens dem Alten, das vom Verschwinden bedroht ist und zur Anpassung ans Neue nicht fähig ist.

Die Erzählerperspektive divergiert auch von den Perspektiven der Personen trotz etwaiger Gemeinsamkeiten.

So teilen z.B. der Erzähler und Ksenija in ihren Vorstellungen das Bild der Revolution "Pamir" miteinander. Beide empfinden die Revolution als vertikal geschehene Rückkehr zu "Pamir"²⁷, wo die dort herrschende Zeitlosigkeit das Aussteigen prinzipiell ausschließt. Aber der Erzähler macht sich gleichzeitig über Ksenija, ihre leidenschaftliche Rede und Begeisterung über die Revolution lustig, über die nicht zustande gekommene Kommunikation zwischen Ksenija und der Masse der Konferenzteilnehmer: "I tova-

²⁷Nicht die horizontale Fläche, sondern der vertikale Abhang vom Pamir steht im Zentrum des Revolutionsbildes in "Mašiny i volki" (1923-1924), das das in "Ivan da Mar'ja" eingeführte Bild wieder aufnimmt und weiterführt "(...) vzgljanut' na oktjabr' semnadcatogo goda, na os'mnadcatyj, na devjatnadcatyj i: jasno budet - kak na ogromnye dyby podnjata Rossija, vverch, v vysotu, i ot 23 oktjabra v 28-e stal otves vverch, bolee otvesnyj, čem Pamir" (62). Zit. aus dem Nachdruck: München 1971 (= Slavische Propyläen 77). Das hier enthaltene Bild "kak na ogromnye dyby podnjata Rossija" erinnert wiederum an die Reaktion Troparovs auf den Brief zu Anfang des 4. Kapitels in "Ivan da Mar'ja": "čtoby razrušit' Suchodol, ili utverdit' na dybe, kak pamjatnik Petra, - " (80).

rišču Ordyninoj schodit': ne s Pamira, a s kafedry" (58-59).

Der Erzähler distanziert sich ebenfalls von der Perspektive Troparovs, mit der er sich zu Anfang des 2. Kapitels identifiziert hat. Er nimmt Abstand von ihr, um das Bild der Vergangenheit nicht mit der Realität der Gegenwart zu verwechseln und sich mit dem von Frömmigkeit und Stille erfüllten trügerischen Bild auseinanderzusetzen.

Das Bemühen, die Realität genau zu erfassen, ist besonders deutlich zu erkennen bei seiner Distanzierung vom Enthusiasmus des Iraners. Die "iz-za rubežej"-Perspektive des Iraners und die Perspektive des Erzählers überschneiden sich darin, daß die beiden die weitreichende, welthistorische Bedeutung und Dynamik der russischen Revolution verstehen. Sie empfinden beide die Revolution als einen globalen "sdvig" ("Morja i vulkany - peremestilis'" 64, "Morja i ploskogorija peremestilis'" 86). Beide verstehen die Revolution als "Ozonisierung der ganzen Welt" (64, 86) und erkennen, daß Rußland, die wunderschöne Mutter aller Nationen, bei dieser Entbindung leidet. Jedoch im Gegensatz zu dem Iraner, in dessen Vorstellung die Großartigkeit und Grandiosität im Vordergrund stehen, handelt es sich für den Erzähler nicht um die Verherrlichung, sondern um das Leiden selbst, das mit Leiden und Chaos erfüllte und von ihnen bedrohte Leben und die Unsichtbarkeit, die Unüberblickbarkeit des Weges, den dieses Leben geht. "(...) kakuju oslepitel'nuju, kakuju grandioznuju, (...) - kakuju neverojatnuju pravdu neset velikaja Rossija, (...)".²⁸ " - Da-da! Neverojatnaja, oslepitel'naja poëma!" (64).

²⁸Die in "Ivan da Mar'ja" auf verschiedenen Ebenen thematisierte Frage der Wahrheit und Lüge findet in "Tret'ja stolica" (1922) und "Mašiny i volki" (1924) eine explizite Artikulation im erweiterten Rahmen der Revolutionsinterpretation: "Togda, oktjabrjami, kogda po kremljam, po cerkvam, kak v baraban barabanili puški - velikaja lož', kak velikaja pravda, tvorilis' v Rossii: (...)" ("Mašiny i volki", S. 62). "(...) Lgut vse, (...), vsja nacija ruskaja. Čto éto? - (...) ja mnogo dumal o vole videt' i stavil ee v porjadke voli chotet': okazyvaetsja, est' inaja volja - volja ne videt', kogda volja chotet' protivopostavljaetsja vole videt'. Rossija živet volej chotet' i volej ne videt'; étu lož' ja sčitaju gluboko položitel'nym javleniem, edinstvennym v mire" ("Tret'ja stolica", Al'manach Krug. Kn. 1, Moskva, Petrograd 1923, S. 218-219).

Dieser heroisierenden Perspektive des Iraners stellt der Erzähler seine Revolutionsempfindung gegenüber, in der die Revolution nicht der Grandiosität wegen blendend ist, sondern wegen des Chaos des fragmentierten, fieberhaft vorbeihuschenden Lebens unüberblickbar geworden ist. Zu sehen ist ein Haufen von auseinanderlaufenden Bruchstücken, aber nicht der Zusammenhang zwischen ihnen. Wahrgenommen wird nur "pars", nicht aber "pro toto". Daher kommt das Erreichen des Ziels, die Erfüllung der eventuell mit der Revolution verbundenen Zukunftshoffnungen überhaupt nicht in Frage:

"... - Kak v poezde, v tepluške, za sumatochoj ruk, nog, slov, mešečnikov, všej, ostanovok, uklonov, pod-egov, - ne zameten put' v dve tysjači verst, (...), -

- tak -

ne primeten put' v desjatok tysjač dnej, vremeni, otstvitev-šego ot Nikolaevskich treflenok budok - do vulkanov Pamira."

(64-65)

Nicht nur vom naiven Enthusiasmus des Iraners distanziert sich der Erzähler, sondern auch von der passiven Verhaltensweise Troparovs, der über die Rolle des Beobachters und des Stoffsammlers nicht hinauskommt. Der im Grunde ästhetischen Reaktion Troparovs auf die weißgardistischen Zeitungen stellt sich der Erzähler entgegen mit seiner Leidenschaft zur Revolution, zum Blut, die durch die Wiederholung des Konsonanten [k] noch intensiviert wird:

"I zdes' v gorode "Volja Kommunista" na želtoj bumage, kak Ortečeka, kričit splošnym mitingom, krasnym, kak krov'.

Krasnoe, kak krov'! - Moi mysli o krovi -

- (étoj krov'ju bujnoj, krasnoj i černoj,
krov'ju

pišu ja, eju že ubit' mogu,

eju že mogu pojti na ogon')."

Diese Leidenschaft verbindet sich jedoch nicht mit einem festen Glauben an die grundlegende Erneuerung durch die Revolution. Die

oben zitierten Worte klingen vielmehr wie eine emotionale Erklärung seines schriftstellerischen Prinzips.

"Morja i ploskogorija peremestilis'. Ibo v Rossii prekrasnye muki roždenija. Ibo Rossija - azoniruetsja, ibo v Rossii - žizn'. Ibo polovod'jami - mutna voda - ot nazemov. Éto - ja znaju. No oni vidjat - vši v materšine." (86)

Wie er nicht den Weg der Revolution, sondern nur das chaotische Durcheinander auf dem Weg sieht, sieht er auch hier das mit Dünger erfüllte trübe Wasser, das ganz Rußland überflutet. Die Revolution wird als Hochwasser empfunden, und die Richtung, wohin das Wasser fließen soll, ist nicht zu erkennen. Der Erzähler sieht weniger das die Luft reinigende Ozon als den das Wasser verschmutzenden, unsichtbar machenden Dünger, weniger Leben als Qual der Geburt. Im Bewußtsein des Erzählers läßt sich die Frage, ob das trübe , ganz Rußland überflutende Hochwasser ein heilsames Chaos sei, nicht bejahend, nicht überzeugend und nicht leicht beantworten. Er stellt sich zwar den "oni" gegenüber, die in Rußland inmitten der Revolution lediglich "vši v materšine" sehen, aber sein Glaube an die grundlegende Erneuerung der Realität und die Überwindung des gegenwärtigen Chaos und Elends scheint nicht so kräftig und fest zu sein, um sich der in die Tiefe seines Bewußtseins beharrenden Skepsis gegenüber überzeugend behaupten zu können.

VIII. Die freie Liebe

Die auf der chronologisch-syntagmatischen Achse rekonstruierbare Fabel der Erzählung ist elementar. Vor dem Hintergrund dieser Primitivität der Fabel wird denjenigen Elementen eine besonderer Funktion zugewiesen, die bei verschiedenen Personen und verschiedenen Erzählsegmenten - wenn auch nicht kompakt organisiert - ständig als thematischer Kern auftauchen und mit dem anderen thematischen Fokus der Revolution und des Todes verbunden einen großen Themenkomplex der Erzählung bilden.

Diese Elemente sind die Vorstellung der freien Liebe, der Sexualität, der Befreiung des sexuellen Lebens, - die Themen, die einige Jahre vor und nach der Revolution außerordentlich verbreitet und heftig diskutiert wurden. Die damalige Aktualität dieser Themen begründete sich in den durch die Revolution eingeführten gesellschaftlichen Umwälzungen, die zur radikalen Negierung und Destruktion aller bisherigen Normen führten, was nicht auf die politisch-wirtschaftlichen Bereiche beschränkt blieb. Zu den im Bereich der Ehe und der familiären Bindungen eingetretenen radikalen Veränderungen gehörten die Anerkennung der Zivilehe als allgemeinverbindliche Rechtsform und das vollständige Freigeben der Abtreibung.²⁹

Die ganz allgemein propagierte und in weiten Kreisen praktizierte "freie Liebe" und die Befreiung des Geschlechtslebens entwickelte sich auf der Basis zweier unterschiedlicher Ansätze; des von A. Kollontaj vertretenen humanistisch-frauenemanzipatorischen Ansatzes und des von V. Rozanov vertretenen mythisierenden Aspekts, mit dem er sich dem positivistischen Modernismus

²⁹Zu dieser Thematik vgl. R. Schlesinger (Ed.), *Changing Attitudes in Soviet Russia: The Family in the USSR*. London 1949; R. Stites, *Women's Liberation Movements in Russia, 1900-1930*. In: *Canadian-American Slavic Studies*, vol. 7/4 (1973), S. 460-474; H. Geiger, *The Family in Soviet Russia*. Cambridge (Mass.) 1968; R. Damerau, *Boris Pil'njaks Geschichts- und Menschenbild*. Gießen 1976, S. 278-295.

entgegenstellte. A. Kollontaj³⁰ stellte der "samka" den "ženščina-čelovek" gegenüber und forderte für die Erfüllung der "Mensch-Frau", der bewußten, freien, neuen Frau, die innere Disziplin, den Kampf gegen die Vorherrschaft der Gefühle und die Loslösung von der für die "samka" typischen Orientierung an Liebe und Liebeserlebnissen.³¹

Für Rozanov handelte es sich nicht um die Unverbindlichkeit und das zu nichts Verpflichtetsein der sexuellen Beziehung, sondern um den Aspekt der religiösen Verklärung. Der Verherrlichung und Vergottung der Erotik bei Rozanov liegt die Vorstellung der Erotik als Quelle des Lebens zugrunde. Im Liebesakt handelt es sich nach Rozanov nicht nur um die Verbindung zwischen Mann und Frau, sondern auch um die Verbindung zwischen Gott und dem Menschen.³²

Die oben erwähnten Vorstellungen tauchen in der Erzählung "Ivan da Mar'ja" fragmentarisch, vereinzelt auf. Auch die beiden Namen Kollontaj und Rozanov kommen vor, und Rozanov ist namentlich zitiert. Im Zentrum des Themas der "freien Liebe" steht Ksenija, deren Geschichte sich mit allen anderen, demselben Thema zugehörigen Episoden und Fragmenten verknüpft.

Das Thema der freien Liebe kommt schon in Ksenijas Brief zum Ausdruck, der als Ganzes dem Ersehnen Ksenijas nach der von ihr selbst gemalten, romantischen, reinen Liebe entspricht. Die Trennung von Liebe und Sex ist auch das Thema ihres Gesprächs mit Čerep, mit dem sie ein frustrierendes Sexualleben führt. Sich an ihrer Vorstellung der reinen Liebe festhaltend, die für sie die Sinnerfüllung des Lebens bedeutet, erklärt Ksenija sich selbst als neue Frau (im Sinne Kollontajs), die nicht zu denjenigen Frauen gehört, die bei der ersten Hingabe Seele und Körper einbringen. Ksenija gegenübergestellt werden die zwei Frauen Troparovs, Anna und Natalija, die sich von einer

³⁰Vgl. A. Kollontaj, *Novaja Moral' i rabočkij klass*. Moskva 1918.

³¹Vgl. dazu G. Raether, *Kollontaj*. Hamburg 1986.

³²Vgl. V. Rozanov, *Opavšie list'ja*. In: V.R., *Izbrannoe*. München 1970, S. 99-102, 201-204, 313, 316, 393.

Liebesvorstellung nicht lösen können, in der sie alles aufgeben, außerhalb derer ihr Leben keinen Sinn hat, in der sie vom Verlust ihrer selbst bedroht sind (Kap. 2).

Neben diesem emanzipatorischen Aspekt enthält das 1. Kapitel den biologisch-organischen Aspekt, der vom Erzähler artikuliert wird. Der vorlaute, aber zur bewußten, freien Handlung unfähige Menschentyp wird als personifizierte, unfruchtbare "vizguši" (22) bezeichnet und mit Hilfe des Rozanov-Zitats als lebensfeindlich, unorganisch, ausgeschlossen vom Prozeß der Lebensschöpfung bewertet ("kul't starych dev, limonad iz pochoti mužskija i ženskija, kotoryj kvasitsja v sobstvennom uksuse," 22).

Eine krasse Opposition zu dem Typus "vizguši" bilden die jungen Frauen im 2. Kapitel, die Schlange stehend in den Kliniken Moskaus um Abtreibung bitten:

"(...), - v chvost, v očered', pačkami, - veličajšaja radost', veličajšaja tajna začatija i roždenija! - pačkami tolptsja ženščiny, čtoby sdelat' edinstvennuju chirurgičeskiju operaciju, - aborty, (...)" (42)

Zu diesen Frauen gehört jene Frau, die mit dem die freie Liebe praktizierenden Ingenieur aus Golutvin ein Verhältnis hat (45).

Anders als diese Frauen, die nicht mit ihren eigenen Worten, sondern nur als Erzählobjekte der Personen bzw. des Erzählers auftreten, stehen der Ingenieur und Ksenija durch ihre Vorstellung und deren Verbalisierung einander nahe. Sowohl für sie als auch für ihn hat die Vereinigung von Seele und Körper keine Bedeutung. Der Ingenieur distanziert sich mit zynischem Lächeln von dem Arzt, der seine Frau wegen der vorehelichen Entjungferung erwürgt hat. Dieser Arzt ist als ein Paradigma der von Ksenija geschilderten, typischen Männer zu betrachten.

Ksenijas Philosophieren über dieses Thema radikalisiert sich in dem Maße, daß sie sich beim Gespräch mit Troparov zur Religion des Geschlechtes bekennt. Sie betrachtet den sexuellen Hunger (neben dem physischen Hunger) als den eigentlichen Motor der

Geschichte, der alle Dinge, das ganze Leben und die ganze Kultur bewegt, und erklärt es als Fehler, daß Karl Marx dies übersehen bzw. vernachlässigt hat:

" - ... Ja dumala, Karl Marx sdelal ošibku. On učel tol'ko golod fizičeskij. On ne učel drugogo dvigatelja mira: ljubvi, ljubvi kak krov', vo imja detoroždenija, dolžno byt'. Pol, sem'ja, rod, - čelovečestvo ne ošibalos' obogotvorjaja pol, - Nu, da, - golod fizičeskij i golod polovoj. Ėto očen' netočno: sleduet govorit' - golod fizičeskij i religija pola, religija krovi ..." (71)

Nach Ksenijas Empfindung ist die Revolution nichts anderes als die Freisetzung der blutvollen, in den Grund der Dinge eindringenden Energie dieses kosmischen Motors, was R. Damerau als "Pansexualismus" bezeichnet³³:

" - ... Ja inogda do boli, fizičeski, real'no, načinaju čuvstvovat', osjazaju, kak ves' mir, vsja kul'tura, vse čelovečestvo, vse vešči, stol'ja, kresla, komody, plat'ja, - pronizany polom, - net, ne točno, pronizany - - - - , daže narod, nacija, gosudarstvo, čelovečestvo, vot nosovoj platok, chleb, remen'. Ja ne odna. U menja inogda kružitsja golova i ja čuvstvuju, čto vsja revolucija, - vsja revoljucija - propachla - - - - - " (71)³⁴

Die Sexualität fungiert für Kesenija auch als Kriterium für die Unterscheidung der Kulturen von Ost und West: Die Polygamie prägte die östliche Kultur mit der süßlichen Ermüdung und der entspannten Weichheit, die durch "Samt", "Seide", "Diwan" und "bunte Teppiche" repräsentiert werden. Die westliche Kultur, die durch Stahl, Zement, angespannte Muskeln, Willenskraft und unerbittlichen Lebenskampf gekennzeichnet wird, ist getragen von der Monogamie, die nur dem Stärksten und Besten das Recht zuerkennt, das beste Weibchen zu kriegen.

³³Vgl. R. Damerau, a.a.O., S. 288.

³⁴Das Wort "propachla" ist in "Čertopoloch" weggelassen. Damit reagierte Pil'njak auf die heftige ideologische Kritik eklektisch und selbstkorrigierend.

Die kategorische Trennung von Leib und Sex, die bei Ksenija unter dem Einfluß der übermäßigen Lektüre romantischer Liebesromane seit ihrer Mädchenzeit, der bolschewistischen Revolution und der allgemein propagierten neuen Liebesmoral radikalisiert wurde, gerät schon während Troparovs Besuch in Zweifel. Die verherrlichte, reine Liebe zu Troparov kommt ihr wunderlicherweise fade und blutleer vor, im Gegensatz zur physischen Liebe mit Čerep: "Počemu ne razorvalis' ni časy, ni serdce? - Kogda vse telo razorvano, razdvoeno - polovymi organami? - " (71) Anders als im romantischen Roman zerspringt ihr Herz nicht. Die in ihrem inneren Monolog ausgedrückten Gefühle des Wunders und Zweifels werden noch konkreter und stärker bei der Exekution Čereps, weil sie da erkennt, daß sie von Čerep als bloßes Geschlechtswerkzeug mißbraucht und erniedrigt wurde, sie selbst ihm aber mehr als bloß ihren Körper gegeben hat.

Das Thema der freien Liebe wird im 4. Kapitel nicht fortgesetzt, was schon dadurch vorbereitet wurde, den Brief Ksenijas an Troparov ganz am Ende des 3. Kapitels einzuführen. Dieser Brief, der inhaltlich den ersten Brief aus dem 1. Kapitel wieder aufnimmt, verknüpft das Ende des 3. Kapitels mit dem Anfang des 1. Kapitels, verbindet die Kapitel 1 bis 3 zu einem großen kompositionellen Knoten und übt dadurch eine Signalfunktion aus, daß nun eine wichtige Veränderung innerhalb des Themas der Liebe zu erwarten sei.

Im 4. Kapitel ist als einziges Element der Sexualität Ariša Rykova zu erwähnen, aber sie dient dort lediglich als Plauderstoff für Morž und Egorovič, dessen Funktion v.a. darin liegt, die Banalität der vulgär-bürgerlichen Zuneigung der beiden Männer zu demonstrieren.

Die im 4. Kapitel dargestellte Liebe ist entweder eine Liebe noch vor der Trennung in reine und physische Liebe, wie die Liebe des Leitwolfs zu seinem Weibchen, oder eine Liebe, die sich der Illusion und Selbsttäuschung solcher Trennung allmählich bewußt wird, wie die Liebe Ksenijas zu Troparov.

Ksenija macht sich halb unbewußt auf den Weg nach Darišči zu

Troparov. Sie erreicht aber nicht das Dorf Darišči. Ihr Weg wird durch den Tod abgebrochen. Die schicksalswichtige Grenzüberschreitung, der Versuch, die geteilte Liebe zu vereinigen, endet mit dem endgültigen Abbruch, dem Tod.

In "Ivan da Mar'ja" erscheint das Thema der freien Liebe immer mit dem Thema des Todes verknüpft. Die physische Liebe als lebenskräftige Freisetzung der blutvollen Urexistenz ist von fatalem Charakter. Die gewaltige Freude und die süße Qual der Liebe werden nicht in den ununterbrochenen Strom des Lebens integriert. Die freie Liebe endet mit dem Abort oder dem Tod anstatt mit der Geburt. Die Funktion des Bildes, das die jungen, um eine Abtreibung bittenden Frauen zeigt, liegt nicht in einer Apologie für sexuelle Libertinage, sondern in der Verbindung und Konfrontierung mit dem Tod. Die "prekrasnaja radost', prekrasnaja tajna začatija" (42) wird mit der Abtreibung konfrontiert, die unter miserablen hygienischen Bedingungen durchgeführt wird. Sie wird zusammen mit Flecktyphus in dieselbe Kategorie der "krasnaja žut' nebytija" eingeordnet.³⁵

Im weiteren Kontext stehen die sexuelle Liebe und der Abort zusammen dem Tod Marijas durch Gehirnentzündung gegenüber. Die im Motiv des Aborts konkretisierte Verbindung zwischen der freien Liebe und dem Tod ist auch in manchen anderen Textstellen zu beobachten, wobei der Tod als übergeordneter thematischer Wert die Richtung der Sujetführung bestimmt. So verbinden sich z.B. jene Stellen im Brief Ksenijas, die nicht nur den Tod Čereps andeuten, sondern auch den Tod als ein psychologisches Element ihrer Liebe zu Troparov semantisieren, später mit dem Schicksal des Leitwolfs und dessen Liebe zum Wolf-Weibchen. Außer den verbal ausgesprochenen oder im inneren Monolog auftauchenden Todesahnungen und -andeutungen enthält "Ivan da Mar'ja" zahlreiche

³⁵Diese Anspielung auf die miserable medizinische Versorgung ist in "Čertoploch" weggelassen. Der Abort wird damit nicht in Verbindung mit dem allgemeinen sozialen Elend gebracht, sondern in die gleichwertige Stufe wie die unbesorgte Munterkeit und Flinkheit der Halunken eingereiht und - innerhalb ein und derselben Kategorie - dem letzteren gegenübergestellt.

Motive des Todes, wie den Ort "u kladbišča", wo Ksenija Čerep gegenüber ihre Auffassung der freien Liebe erklärt, oder die Namen "Čerep" und "Troparov", die in sich den Tod präsentieren bzw. ein tödliches Ende suggerieren.

Der Leser erfährt im Laufe der Erzählung von mehreren Toden, die von den Personen erzählt werden, wie der Tod der Arztfrau oder die Tode der Kaninchen von Natalija.

Im folgenden werden diejenigen Tode betrachtet, die für die Su-
jetführung in hohem Maße relevant sind, nämlich die Tode von Čerep, Marija, Ksenija und dem Leitwolf. In den weiteren Kapiteln "Raum" und "Zeit" wird auf der Basis der in "Ivan da Mar'ja" zu beobachtenden unterschiedlichen Aspektierung des Todes die Bedeutung des Todes in Pil'njaks Weltanschauung und Werkkonstruktion erörtert.

IX. Die Aspektierung des Todes

1. Der Tod Čereps

Der Tod kommt als Leitmotiv schon ganz am Anfang der Erzählung, nämlich im Brief Ksenijas vor, und zwar in der Mitte des Briefes ("Tak vot, kto znal éto, - nikogda ne vernetsja, esli že vernetsja - pogibnet", 5) und an dessen Ende, diesmal unterstützt durch die Lautinstrumentierung ("No u menja ustala ruka, i ja tak ne dopišu do konca. - Daže esli b my umerli!", 6). Der Tod in den beiden zitierten Stellen ist eng mit dem intimen, emotionalen Bereich des Privatlebens von Ksenija verbunden. Im ersten Zitat fungiert der Tod bzw. die Tötung als konsequente Folge des Desinteresses gegenüber dem betreffenden Menschen. Suggestiert wird dadurch, daß Ksenija die Rolle der wirkenden Kraft, die Agentivfunktion in der Sache des Todes spielen wird.

Während der Tod im ersten Zitat als "Zu-Ende-Führen" des Desinteresses aspektiert wird, liegt die Funktion des Todes im zweiten Zitat im "Abbrechen"; im Abbrechen des Kontaktversuches, im Abbrechen der Rede, die zur Begegnung von Subjekt und Objekt und zur Vereinigung der beiden in einem "my" führen sollte, aber

durch den Tod abgebrochen wird.

Das hier schon angedeutete Abbrechen konkretisiert sich später im 3. und 4. Kapitel, wo das Motiv "Tod" in ein kompliziertes Gewebe von Personenkonstellation und Sujetführung eingeflochten wird. Die Voraussage Ksenijas "Kto znal éto, - ..." realisiert sich im 3. Kapitel in Form von Čereps Tod. Čerep ist wegen Korruption (aber wahrscheinlich auch wegen seiner Teilnahme an der geplanten Verschwörung) festgenommen und von Ksenija eigenhändig exekutiert worden. Čereps Tod ist in bezug auf diesen offiziellen Aspekt als Bestrafung für die Gesetzesübertretung äquivalent mit dem Tod des Leitwolfs, der nach dem Gesetz der Tierwelt ("volčij zakon", 85) liquidiert wird.

Signifikanter ist Čereps Tod jedoch im Zusammenhang mit dem gesamten Themenkomplex von Liebe, Sex und Ksenijas Psychologie, aber auch von Lüge und Täuschung: Čereps Gesetzesübertretung, die Fälschung der Papiere und der Akten, stellt eine besondere Art von "sdvig" dar, in der die ursprüngliche, eigentliche Bestimmung und Funktion der Dinge von ihren zweiten, nicht offiziell kanonisierten Bestimmungen und Funktionen verdrängt werden, die aber zu jedem Zeitpunkt imstande sind, an die Spitze der Dominantenhierarchie zu rücken. Dieses Verhältnis zwischen Ding und Bestimmung ist nicht auf das sozial-politische Leben in Rußland beschränkt, sondern stellt die Charakteristik der spezifisch russischen Semiotik schlechthin dar:

"No ved' skazano klassikam, čto v Rossii vešč', krome prjamogo svoego naznačenija, imeet vtoroe: - byt' ukradennoj, - " (73)

Auch Čerep ist sich vollkommen des Doppelcharakters der Relation von "vešč'" und "naznačenie" bewußt. Čerep, der seine Festnahme und Liquidierung ahnt, weiß, daß hinter seiner Festnahme und seinem Tod Ksenija, seine Liebespartnerin, stehen wird und seine offiziell begründete Liquidierung bloß eine andere Form seiner Liquidierung durch Ksenija, seines Todes an der Syphilis ist.

Das mit dem Tod endende Verhältnis von Čerep zu Ksenija erfährt eine Allegorisierung durch die častuška, die von einem

Soldaten zum Zeitpunkt von Čereps Exekution in der Če-ka gesungen wird. Die Äquivalenz zwischen Čereps Schicksal und dem Inhalt der Častuška wird dabei verstärkt durch die Äquivalenz der Relationen zwischen den jeweiligen Personen und den ihnen zugeschriebenen Räumen:

"Pod goroj živet portnicha,

Na gore živet portnoj.

A portnicha: - chi-cha, chi-cha! ...

A portnoj že: oj-oj-oj!." (75)

Daß der Zustand "živet" von Čerep bald mit dem Tod enden wird, wird angedeutet, indem die "pod goroj" lebende Schneiderin und der "na gore" lebende Schneider jeweils äquivalent sind zu den Positionen Ksenijas und Čereps; Ksenija, der Vorsitzenden des "Žen-otdel", der sich im "polupodval" des "dom sovetov" befindet, und Čerep, dem Chef des Stabs, dessen Büro im Erdgeschoß eines Gebäudes liegt. Die als Exekutionsort dienende Kammer Nr. 3 im "polupodval" des Čeka-Gebäudes verstärkt die räumliche Opposition "pod - na" zusätzlich, die zur Agens-Patiens-Relation weiter semantisiert wird. "Afincirik molodoj, čto ty kotissi. V Črezvyčajku popadeš', ne vorotissii!..." (75-76) Diese vom Soldaten schon nicht mehr gesungenen, sondern einfach gesprochenen Sätze erscheinen nun als Verallgemeinerung und Allegorisierung von Čereps Schicksal.

Ksenija fungiert beim Tod Čereps nicht nur als Ursache, als Durchführende. In diesem Aspekt erhält der Tod Čereps eine besondere, psychologische Bedeutung im Zusammenhang mit dem Thema der Liebe. Beim Verhör Čereps erkennt Ksenija, daß sie von Čerep wie eine sexuelle Sklavin ausgenutzt wurde, sie ihm aber entgegen ihrem eigenen Postulat der nur physischen Liebe mehr gegeben hat. Die Liebeskonzeption Ksenijas, in der sich Seele und Körper kategorisch gegenüberstehen, gerät ins Wanken. Die Teilung der Liebe zeigt sich als Selbsttäuschung. Zwischen den bisher streng und statisch durchgehaltenen Stellenwerten der beiden Liebesarten tritt eine gewisse Bewegung ein. Der physische Genuß, den Ksenija beim eigenhändigen Erschießen und beim Ansehen des durchlöcher-ten, an der Wand zersplitterten Schädels von Čerep (und damit

realisiert sich die Semantik des Namens "Čerep") empfindet, ist nicht nur mit ihrer persönlichen Rache an Čerep verbunden, sondern auch mit Schmerz und Wut gegenüber sich selbst und ihrer als illusorisch erwiesenen Liebesvorstellung. Der Tod Čereps verknüpft sich auf diese Weise mit dem wichtigen Wendepunkt in Ksenijas Liebe und Leben.³⁶

2. Der Tod von Marija

Der Tod von Marija hat in zweierlei Hinsicht eine einzigartige Relevanz. Ihr Tod an Gehirnentzündung bildet zunächst einen Gegenpol zum Tod am weit verbreiteten Flecktyphus und dem Tod infolge einer Abtreibung, der die gängige, hochaktuelle Todesart der jungen Frauen darstellt: "Marija umerla sovsem ne sovremennoj bolezni'ju, - ." (43) Durch diese Opposition wird Marija dem schon in der Semantik ihres Namens inhärenten Bereichs des Altrussischen zugeordnet, dem Bereich, der nicht dem gegenwärtigen Trend entspricht, sondern in der tiefen Schicht des russischen Lebens seine Existenz fortführt und dessen Bedeutung oberhalb der Kategorie von ganz gewöhnlichen Episoden liegt.

Eine andere, bei weitem wichtigere Funktion ihres Todes liegt jedoch darin, daß Marija durch ihren Tod in Opposition zu Anna und Natalija gestellt wird. Während Anna und Natalija in der Frauenkonstellation bei Troparov ihren Stellenwert lediglich als Material für das Notizbuch Troparovs erhalten, gehört Marija dem Raum der Innerlichkeit und Erinnerung an. Nicht das dingliche Notizbuch, sondern die durch die phonische Schreibweise noch stärker emotionalisierte "veečnaaja-jaa paaamjajat'" (39) Troparovs ist der Ort, wo Marija existiert. Marijas Tod wühlt den Grund der Seele Troparovs auf. Die sonst immer zurückhaltende, sich distanzierende Sprechhaltung Troparovs wird gesprengt und geht zum Ausbruch der Emotionalität, zum Ausruf und inneren Mono-

³⁶In "Čertopoloch" ist die ganze Schilderung der Exekution Čereps in Če-ka weggelassen. Damit ist das emotionale - mit der Psychologie Ksenijas und der freien Liebe verbundene - Motiv des Todes von Čerep eliminiert, und die Če-ka wird von nicht-konstruktiven, nicht-ideologischen Elementen "gereinigt".

log über:

" - čtoby najti Troparovu na plane v kontore mogilku Marii -
 - in ne najti tam, - na ogorodach, - mogilki: - Tut vot, tut
 vot, rjadom, éta ili ta, ili v tom rjadu, - milaja. Milaja.
 Milaja. Marija. Marin'ka. Marišen'ka. Rodnaja. Milaja. Sestri-
 čenka. Milaja. Rodnaja. Mariinka, edinstvennaja, sestrenočka
 ... - " (43)

Auch die Erzählerrede, die durch die unpersönliche, verallgemeinernde Konstruktion von "nado" und "čtoby - " Distanz und Objektivität zum Erzählobjekt zu bewahren versucht, wird von den emotionalen Ausbrüchen Troparovs angesteckt. Das mit der unpersönlichen Form begonnene Erzählsegment ("I Troparovu nado bylo obojti vse pački abortov i vse bol'nicy, - čtoby - ", 42-44) geht zur vollständigen Verschmelzung von Erzähler- und Personenperspektive über. Die siebenfache Wiederholung der "čtoby"-Konstruktion gibt nicht nur die chronologische Abfolge der Wanderfahrt Troparovs wieder, sondern parallel dazu verschiebt sich der Einstellungsfokus vom Außenraum auf den Raum des Inneren: (1 und 2) das Krankenhaus - (3) der Friedhof im "Donskoj"-Kloster - (4) das Friedhofsbüro und der Raum der Erinnerung und des Bewußtseins - (5) der Raum der Innerlichkeit und Emotion - (6) der Raum der inneren Verfassung und der Empfindung - (7) "Dvorec Iskusstv" und die "černaja cerkov'", der Raum, der nicht für das Zusammensein mit Gott und mit dem Glauben an ihn, sondern für das Alleinsein mit sich selbst und der eigenen "večnaja pamjat'" bestimmt ist: "
 - čtoby, - čtoby vo Dvorce Iskusstv, v černoj cerkvi, (...), stojat' Troparovu vsju noč' medvedem, s licom tupym kak cholodnaja mjasnaja kotleta, toskovat', tomit'sja, bolet', ne znaja mesta sebe, gluboko vzdychat'. - Vee-ečnaja paaamjat'..." (44)

Die Verschmelzung der Perspektiven, die Verwischung der Grenze zwischen inhaltlich unterschiedlichen Bereichen kommt am deutlichsten in der Gestalt des "Dvorec Iskusstv" zum Ausdruck, in dem sich auch die "černaja cerkov'", der Raum für das Alleinsein und die subjektiven seelisch-ästhetischen Erlebnisse, befindet ("Ach, éti cerkovnye kolokola. ... I nesetsja gul, i vlivajetsja v

dušu, i plenit ee očarovaniem i vostorgom!", 44).

Im "Dvorec Iskusstv" verschwindet die Grenze zwischen dem Realen und dem Phantastischen. Jegliche vorgeschriebene religiöse Regel und ästhetische Norm verliert dort ihre bindende Kraft. Der "Dvorec Iskusstv" befindet sich außerhalb der Zone jeglicher Orthographie. Was dort einzig und allein gilt, ist die selbstbefriedigende Freiheit der Kunst. Die Charakterisierung vom "Dvorec Iskusstv" im Hinblick auf diese Freiheit erfolgt durch die zweifache Negierung: 1. die Negierung seiner Identifikation mit jeglicher Organisation, die bestimmten Regelsystemen und bestimmten Beschäftigungen zugeordnet ist, 2. die Negierung der Differenzierbarkeit überhaupt, die auf der gleichzeitigen Anerkennung und der daraus resultierenden gleichzeitigen Annullierung aller Regelsysteme beruht.

"Éto ne sojuz pisatelej v Centrospirte doma Gercena, gde pišut počemu-to po staroj orfografii. Éto ne sojuz poétov iz magazina Domino, gde počemu-to konsolidiruetsja sutenerami i Če-ka. Éto ne departament Lito, gde počemu-to strjachivajut s chartij vekov pyl' departamentov i cenzur. - No zdes' i pišut po staroj orfografii i ne pišut. No zdes' i konsolidirujutsja sutenerami i Če-ka i ne konsolidirujutsja. No zdes' strjachivajut i ne strjachivajut s chartij vekov pyl' departamentov i cenzur." (39)

Troparovs Empfindung gegenüber dem Tod Marijas emotionalisiert das Motiv "Tod", das sich durch die Wiederholung der Farbe "černyj" und der lautlichen Einheit [čer] ("prvidenie - černaja ženščina", "černaja cerkov'", "v černoj čerede",) zu einem großen thematischen Komplex entwickelt, und sie verinnerlicht den "Dvorec Iskusstv" und die "černaja cerkov'" zu den Räumen, die ontologisch von der Innerlichkeit und der Subjektivität abhängig sind: " - Nu, konečno, esli by ne bylo Troparova, - ne bylo by ni Dvorca, ni cerkvi." (41)

Die durch die phonische Struktur [ce] mit dem "serdce" verbundenen Worte "Dvorec" und "cerkov'" bezeichnen nicht bloße realräumliche Gegenstände, sondern das, was ein Künstler in seinem

Innern mit der Kunst und mit sich selbst identifiziert, was schließlich zu dem eigenen inneren Raum der Emotion und der "večnaja pamjat'" gehört. Der "Dvorec Iskusstv", der beim Telefongespräch zwischen Troparov und Anna als bloßes Setting, als eine oberflächlich-formale Verbindung zwischen zwei kultivierten Menschen diente (35), erfährt durch den Tod Marijas eine ontologisch-semantische Verwandlung in der Vorstellung und im Bewußtsein Troparovs.

3. Der Tod des Leitwolfs (und der Tod von Ksenija)

Der Wolf ist bei Pil'njak das beinahe in allen Werken zu findende Leitmotiv, das die Natur, den Instinkt, die Spontaneität und das Ahistorische vertritt und als solches im Gegenpol zu denjenigen Motiven steht, die die Zivilisation, die Stadt, die Maschine, den Verstand, die Intelligenz, die Geschichte, die soziale Forschung usw. repräsentieren. In diesem Zusammenhang erhält das Motiv "Wolf" eine große thematische Signifikanz für die Revolutionsvorstellung beim frühen Pil'njak. Der Wolf erscheint dort wie "metel'" als Symbol für die spontane, anarchistische Volksrevolution, die der organisierten kommunistischen Revolution gegenübersteht.

Aber die Bedeutung des Motivs "Wolf" in "Ivan da Mar'ja" liegt nicht in den oben genannten Funktionen als revoltierende Energie des Lebens, die das elementare wilde Tier im Menschen befreit, den so bereinigten Menschen zu seiner wahren Natur und das russische Volk zum vorpetrinischen siebzehnten Jahrhundert zurückschickt. Diese Funktionen sind in "Ivan da Mar'ja" irrelevant, obwohl die Wölfe das einzige Thema sind, das die Emotionen und die Aufmerksamkeit der an der Bezirkssowjetkonferenz teilnehmenden Bauern zu aktivieren vermag. Für die Bauern bedeuten die Wölfe die Naturgewalt, die ihre Existenz bedroht und daher auch mit Hilfe des organisierten Sowjetapparats vernichtet werden soll. Die Wölfe in "Ivan da Mar'ja" stehen als Naturgewalt und Existenzbedrohung der menschlichen Gesellschaft gegenüber. Auch hinsichtlich dessen, daß die Existenz sowohl der Wölfe als auch

der Menschen von gegenseitiger Vernichtung und Zerstörung abhängig ist, stehen die beiden Kräfte in einer äquivalenten Similaritätsrelation. Äquivalent sind sie auch bezüglich ihrer Unterordnung unter bestimmte Regelsysteme, deren Verletzung mit dem Tod sanktioniert wird.

Das Motiv der Wölfe erhält seine wichtige Bedeutung vor allem in Zusammenhang mit dem Tod des Leitwolfs, der als sippenrechtliche Bestrafung für seine Übertretung gilt und in mehrfacher Verknüpfung mit den anderen Toden zur Textkomposition und zur Entwicklung des Themas "Tod" vielfältig beiträgt.

Der Tod des Leitwolfs, der aus Wut und Trauer um den Tod seines Weibchens sein Rudel verläßt und dafür von den Wölfen seines Rudels mit dem Tod bestraft wird, steht äquivalent zu dem Tod Čereps, und zwar in bezug auf den Aspekt des Todes als offizielle Bestrafung, Entmachtung und Exekutierung des Leiters, der gegen das Gesetz der Sippe bzw. der Gesellschaft verstoßen hat.

Der Tod des Leitwolfs ist andererseits äquivalent mit dem Tod Ksenijas hinsichtlich der eigentlichen Ursache der Übertretung von Raum und Gesetz, nämlich der Liebe.

Die Tode von Ksenija und dem Leitwolf sind zugleich mit dem Tod des Weibchen-Wolfs syntagmatisch verbunden: Ksenija wird auf dem Weg zu Troparov vom Leitwolf getötet, dessen Weibchen in einer im Wald aufgestellten Falle gefangen und am nächsten Morgen von Volod'ka (höchstwahrscheinlich dem Sohn Troparovs) geholt wurde. Der syntagmatische Charakter zwischen diesen drei Toden ist kennzeichnend auch für die in "Byl'e" (1929) enthaltene Geschichte "Pozemka"³⁷, deren Hauptteil in die Erzählung "Ivan da Mar'ja" einmontiert wurde. Aber im Gegensatz zu "Pozemka", wo zwischen dem "čelovek s chutora" und dem Leitwolf keine Äquivalenzrelation bezüglich ihrer inneren Welt besteht, stehen Ksenija und der Leitwolf gleichwertig nebeneinander hinsichtlich ihrer Emotion, ihres Bewußtseins und ihres Schicksals, worin schließlich die thematische und die kompositorische Funktion

³⁷In: Boris Pil'njak, Byl'e. Revel', "Bibliofil", 1922. Nachdruck: München 1970 (= Slavische Propyläen Bd. 76). S. 104-112.

liegen, die jene aus "Pozemka" in die Erzählung "Ivan da Mar'ja" einmontierten Segmente in ihrem neuen Kontext ausüben.

Die bezüglich der Einmontierung und Wiederverwendung der einmal schon benutzten, alten Stoffe erhobenen Vorwürfe, daß in "Ivan da Mar'ja" schöpferische Kraft und Originalität fehlen, daß "Ivan da Mar'ja" nichts anderes als die Empfindung von einem mühsamen "Wortpendeln" vermittelt³⁸, vernachlässigen die Besonderheiten dieser Montage, die durch Deformierung und Umformierung der alten Stoffe und durch Schaffung eines neuen Kontextes den Fragmenten aus "Pozemka" eine neue semantische Dimension verleihen und die Erzählung "Ivan da Mar'ja" zu einem höchst individuellen Text machen.

Die Bedeutsamkeit des Motivs "Wölfe" liegt also in der Art und Weise, wie es in der Interaktion mit den anderen Textkonstituenten eine einmalige Textur entstehen läßt und wie es nicht als textzerlegender Faktor fungiert. Und die thematische Signifikanz liegt nicht zuletzt darin, daß das Motiv "Wölfe" dazu beiträgt - vor dem Hintergrund der ahistorischen, zeitlosen Dimension der im Bild des "Pamir" veranschaulichten Revolutionsvision -, die bei Pil'njak häufig mit der Revolution gleichgesetzten Lebensausbrüche nicht als konkrete Geburt, sondern als vielfältigen Tod in Erscheinung treten zu lassen.

"Daže, esli b my umerli!" Dieser Satz, der erstmals im Brief Ksenijas (6) vorkommt und dabei nicht nur den Tod der beiden (Ksenija und Troparov), sondern auch das Nicht-in-Erfüllung-Gehen ihrer Liebe suggeriert, wiederholt sich als Leitmotiv im 3. und 4. Kapitel - als innerer Monolog Ksenijas, als Heulen des Schneesturms, als Geheul der Wölfe und des Leitwolfs, als Erzählerrede, in der alle drei oben genannten Elemente miteinbezogen sind. So kann der Satz "Daže, esli b my umerli!" als Ausdruck von Ksenijas inneren Gedanken verstanden werden, die Ksenija im Stand des In-Sich-Gekehrtseins mitten im Wald allein auf sich beziehend äußert. "Daže ..." kann aber auch interpretiert werden als in

³⁸Vgl. R. Gul', a.a.O., S. 12.

Ksenijas Empfinden widergespiegeltes Geschrei und Geheul der Wälder und der Schneestürme (51). Der Kontext erweitert sich durch die Einbeziehung des Motivs der Wölfe, die nervenzerreißend heulen. Dadurch werden jedoch die vorher aufgetauchten Motive nicht nivelliert. In "Daže, ..." klingen drei Stimmen polyphon ; die innere Stimme Ksenijas, das Rohr des "dikij poezd meteli i vetra" und das Geheul der Wölfe.

Wie die Wölfe dient das Motiv "metel'" weniger der Vision von der Revolution als Ausbruch der elementaren Naturgewalt. Vielmehr steht "metel'" als diejenige Kraft, die die versunkene Schicht der Präexistenz und das Unterbewußtsein zur Oberfläche der Gegenwart und ins Bewußtsein hereinholt und die Zukunft in die Vergangenheit zurückschickt. Die Refrainisierung der mit "metel'" verbundenen Worte "prizyvaja, prizyvaja, prizyvaja ..." (51, 54, 83)³⁹ wird nicht nur als Verwendung des musikalischen Prinzips auf der sprachlich-stilistischen Ebene gedacht, sondern als ein semantisches Verfahren, mit Hilfe der Erhöhung der emotionalen Ladung noch tiefer in die Vergangenheit und die Erinnerung einzudringen und die chronologische Zeitordnung zu negieren.

Die in "Daže, ..." zum Ausdruck gekommene "metel'nost'", die den inneren Gedanken, Gefühlen, Vorahnungen von Ksenija und den Wölfen gemeinsam ist, verknüpft diese beiden räumlich und zeitlich miteinander. Das Erzählsegment "Daže, ..." (54) erhält mit Hilfe der Wiederholung und der typographischen Mittel eine noch intensiviertere, beunruhigende Dynamik. Signalisiert wird dadurch das Auftauchen Ksenijas, die im Schneesturm vom Weg abgekommen

³⁹Diese mystische, "herbeigerufene" Funktion von "metel'" steht in der "4. Symphonie" ("Kubok metelej") Andrej Belyjs ganz im Vordergrund:

"Ty, metel', - (...) Da, zarevet mirovoj kolokol, prizyvaja k vsesvetnoj ekten'e." (41), "Éto byla pervaja zimnaja metel'. (...) Znakomaja tajna v duše proletala neždanno. Znakomye vopli v dali razryvalis' prizyvno." (7), "Belokrylye letuny unosilis' skvoz' vremja: na rodinu, na neizvestnuju rodinu." (8). Zit. aus A. Belyj, Die vier Symphonien. Nachdruck der Ausgaben Moskva 1917, 1905 und 1908 mit einer Einleitung von Dmitrij Tschizewskij. München 1971 (= Slavische Propyläen 39).

ist und bald darauf von Troparov in sein Schlittenfuhrwerk aufgenommen wird. Das Segment "Daže, ..." wiederholt sich nach dem Abschied der beiden und der Ankunft Troparovs zu Hause in Darišči. Troparov hört dabei nur das Geheul der Wölfe. Jegliche innere Semantik des Geheuls überhörend, vermag seine Wahrnehmung lediglich die Anwesenheit der Wölfe in der Nähe zu vermuten.

Dagegen dringt das erlebende Bewußtsein Ksenijas tief in die Perspektive des Erzählers ein. Die rhetorisch anmutende Frage "K čemu Darišči?" (55) ist nicht bloße Einmischung des auktorialen Erzählers. Die Frage fungiert vielmehr als unausgesprochene Frage Ksenijas an sich selbst. Durch diese Frage wird suggeriert, daß sich Ksenija bald auf den Weg nach Darišči machen wird, wo Troparov lebt. "Daže, esli b my umerli - " und "K čemu Darišči?" beziehen die Wölfe, den Schneesturm, den Wald, Ksenija, Troparov, Volod'ka und das Dorf Darišči in den großen Themenkomplex des "Todes" ein. Mit zusätzlicher Hilfe des Bildes vom toten, schwarzen Kiefernblatt klingt die Erzählerrede wie eine Warnung vor dem Tod, der unmittelbar mit der Grenze zum Dorf Darišči verbunden sein könnte: "Černogo mertvogo listočka ne vidno nad sosnami, - mertvyj i tak vysoko!" (55) Negiert wird dadurch das im Wort "Darišči" implizierte semantische Merkmal "Schenken" ("darit'", "dar"), das gleichzeitig Liebe und Geburt suggeriert.

Im Gegensatz dazu fehlt der Tötung des "čelovek s chutora" durch den Leitwolf in "Pozemka" die thematische Signifikanz des Raums "polja". Der Gegensatz der "Pozemka" zu "Ivan da Mar'ja" besteht auch darin, daß in "Pozemka" die emotionalen Werte wie Liebe, Trauer, Wut, Verzweiflung nur dem Wolf zugeschrieben sind, der dadurch stark menschliche Züge erhält in Opposition zum "čelovek": Überhaupt nicht erwähnt wird die innere Welt des "čelovek", der auf dem Weg zur Stadt, wo er ein paar "Sachen" erledigen will, vom Leitwolf getötet wird.

Dagegen stehen der Leitwolf und Ksenija zunächst äquivalent zueinander in bezug auf die Liebe, die die einzige Sinnggebung für ihr Leben darstellt, auf ihren eigentlich durch die Liebe verursachten Tod, auf ihre leitende Position in der jeweiligen Gruppe und auf die verhängnisvolle Zahl dreizehn: Der Wolf wird in Alter

von dreizehn Jahren getötet (83), und Ksenija benutzt den Coupon der Arbeiterin Nr. 13, um die Birnenkonfitüre für Troparovs Besuch zu besorgen (70).

Außerdem wird die Wolfsgeschichte in "Pozemka" eingleisig im Tempus der Vergangenheit erzählt. Der Erzähler demonstriert dadurch seine Übersicht über den chronologischen Ablauf der Geschichte und bewahrt konstant seine Distanz zum Erzählten durch die gesamte Geschichte hindurch. Im Gegensatz dazu wird die beinahe identische Geschichte in "Ivan da Mar'ja" im Grundtempus der Gegenwart erzählt. Der Erzähler versetzt seine Perspektive in die des erlebenden Leitwolfs. Das unmittelbare, emotionale Engagement des Erzählers und die durch das Tempus Präsens suggerierte Simultaneität von Erleben und Erzählen reduzieren die Distanz zwischen dem erlebenden Bewußtsein und dem erzählenden auf ein Minimum. Die in "Pozemka" durchgehaltene monotone, einspurige Erzählhaltung wird in "Ivan da Mar'ja" dadurch gesprengt.

Der Tod des Leitwolfs ist in "Ivan da Mar'ja" der einzige Tod, der als ein selbstverständliches Ereignis in der Naturwelt, wo das Gesetz des Stärkeren gilt, mit dem Beginn eines neuen Kreises im ewigen Kreislauf des Lebens verknüpft wird. Mit seinem Tod schließt sich der Lebenskreis des Leitwolfs von Liebe, Geburt, Lebenskampf und Tod, aber unbeeindruckt von seinem Tod fließt der Strom des Lebens ununterbrochen weiter. Ein junger, starker Wolf wird der neue Leitwolf des Rudels und feiert seine Hochzeit. Und damit beginnt der neue Kreislauf von Liebe, Geburt, Lebenskampf und Tod.

4. Die Äquivalenzrelation zwischen den einzelnen Todesparadigmen in "Ivan da Mar'ja"

Die in "Ivan da Mar'ja" vorkommenden Paradigmen des konkreten Todes sind hinsichtlich der jeweils genannten Merkmale in vielfachen Äquivalenzrelationen zu betrachten:

- | | | | |
|----|--|------------|---------------------------------|
| 1) | Tiere | <u>vs.</u> | Menschen |
| | der Leitwolf | | Ksenija, Marija, Čerep, |
| | die Wölfin | | (Troparov), junge Frauen |
| | die Kaninchen | | im Krankenhaus, ... |
| 2) | Tod, verbunden mit | <u>vs.</u> | Tod ohne organische Verknüpfung |
| | ununterbrochenen Lebens- | | mit dem Strom des Lebens: |
| | kreislauf in der Natur: | | |
| | der Leitwolf | | alle übrigen |
| 3) | Tod im Krankenhaus: | | |
| | "sovremennaja bolezn'" | <u>vs.</u> | "sovsem nesovremennaja bolezn'" |
| | die Tode der Frauen | | Marija (Gehirnentzündung) |
| | infolge des Aborts, | | |
| | die Flecktyphuskranken | | |
| 4) | Angst und Fluchtver- | <u>vs.</u> | Verzicht, aufgeben: |
| | suchung vor dem Tod: | | |
| | Ksenija, Troparov, | | Čerep, der Leitwolf |
| | die Wölfin | | |
| 5) | Tod als Vergeltung und Bestrafung für die Gesetzesübertretung: | | |
| | Gesetz der Tierwelt | <u>vs.</u> | Gesetz der RSSR |
| | der Leitwolf | | Čerep |
- Zu 5) gehört eventuell der Tod der Arztfrau als Bestrafung für die Übertretung des herkömmlichen, von Männern bestimmten Kodexes von Ehe und sexueller Moral.
- | | | | |
|----|---------------------|------------|---------------------------------|
| 6) | Tod als Abbruch des | <u>vs.</u> | Tod als Abschluß eines Lebens- |
| | Lebens | | kreises |
| | Ksenija | | der Leitwolf |
| 7) | Tod als Selbstver- | <u>vs.</u> | Tod als erschütterndes Erlebnis |
| | ständlichkeit für | | für die anderen |
| | die Umgebung | | |

der Tod der Wölfin für
das Rudel, der Tod des
Leitwolfs für das Rudel

Marijas Tod für Troparov,
der Tod der Wölfin für den
Leitwolf, Čereps Tod für
Ksenija, der Tod der Kaninchen
für Natalija

E X K U R S

Tolstojs Erzählung "Tri smerti" - Die Todesthematik und der Stufenaufbau der Gegenüberstellung

Kennzeichnend für die Bearbeitung des Themas "Tod" in "Ivan da Mar'ja" ist, daß hier nicht nach dem Sinn des einzelnen Todes gefragt wird, der mit dem Sinn des Lebens untrennbar verbunden ist. Die Vielfalt des Todes wird nicht von einem religiösen, existentiellen Standpunkt aus aspektiert. Die Todesparadigmen stehen alle als Präsentation der Revolution, die als Freisetzung der blendend-gewaltigen Lebensenergie empfunden wird, die aber, ohne eine einzige konkrete Geburt hervorzubringen, der metaphysischen Nivellierung von Tod und Leben gleichkommt.

Die Herausarbeitung der Todesthematik steht auch im Mittelpunkt von L.N. Tolstojs Erzählung "Tri smerti" (1862), deren Textkonstruktion entsprechend den Relationen zwischen den dort dargestellten drei Toden auf dem kontrastierenden Parallelismus und dem Stufenaufbau basiert. Im Vergleich dazu ist in der Erzählung "Ivan da Mar'ja", was die oben betrachtete Nivellierung von Leben und Tod betrifft, der Aufbau ganz anders gekennzeichnet, nämlich durch die Zyklizität. Und weiterhin steht in "Tri smerti" die religiöse, sozial-existentielle Stellungnahme Tolstojs im Vordergrund im Gegensatz zur Darstellung und Gegenüberstellung der Todesparadigmen in "Ivan da Mar'ja", die als Pil'njaks politische Stellungnahme zur Revolution zu interpretieren ist. Im folgenden Exkurs wird L.N. Tolstojs Erzählung "Tri smerti" in bezug auf die Todesthematik und den Textaufbau analysiert.¹

¹Als Text dient L.N. Tolstoj, Tri smerti. In: L.N.T. Sočinenij, tom 3., Moskva 1958, S. 59-71.

I. Die Grundidee der Novelle "Tri smerti" von L.N. Tolstoj

Die Jahre, die Tolstoj vor allem dem Kampf um die Gesetze der Kunst und die Verkündigung ihres erhabenen Sinnes gewidmet hat, enden mit dem "Son" (1862), und es beginnt nun die Periode der moralischen Gesetze, der dogmatischen Gattungen und der Didaktik. Aber die didaktischen Motive treten schon in der Erzählung "Tri smerti" hervor, die Tolstoj in der Mitte des Jahres 1858 zu schreiben begann und im nächsten Jahr veröffentlichte.

Tolstoj, der immer scharfsinniger die Widersprüche und die Kontraste der umgebenden Wirklichkeit erfaßt hat, versucht in dieser Erzählung, in der er sich zum erstenmal in eine künstlerische Behandlung des für seine vitale Natur so beunruhigenden Problems - der Thematik des Sterbens und des unterschiedlichen moralischen Verhaltens in der Todesstunde - vertieft, eine Versöhnung, eine Vereinbarung aller Widersprüche zu erlangen. Um diese These der harmonischen Vereinbarung künstlerisch zu illustrieren, wendet Tolstoj das Verfahren des kompositionellen Parallelismus an (vgl. "Dva gusara" 1856). Und diesem liegt die antithetische Gegenüberstellung von Zivilisation und Natur zugrunde, die Gegenüberstellung von Menschentypen - dem zivilisierten Menschen und dem natürlichen Menschen, der seine innere Freiheit bewahrt hat, und weiterhin der unbeseelten aber lebendigen Natur.

Die Grundidee der Erzählung erläutert Tolstoj selbst in einem Brief an A.A. Tolstoj vom 1. Mai 1858: "Drei Wesen sind gestorben: eine Dame, ein Bauernkutscher und ein Baum. Die Dame ist elend und widerwärtig, sie log ihr ganzes Leben lang und lügt auch vor dem Tod. Das Christentum, wie sie es versteht, vermag für sie die Frage von Leben und Tod nicht zu lösen. (...) Der Bauernkutscher stirbt ruhig. (...) Seine Religion ist die Natur, mit der er zusammen lebte. (...) Ihm ist dieses Gesetz (des Geborenwerdens und Sterbens aller Kreatur) wohlbekannt, und er wandte sich von ihm nie ab, wie es die Dame tat, sondern sah ihm direkt und einfach ins Auge. (...) Der Baum stirbt ruhig, ehrlich, schön. Schön, - weil er nicht lügt, sich nicht ziert, nichts

fürchtet noch bedauert".²

II. Der Stufenaufbau und der kontrastierende Parallelismus

Um das Thema "Sterben" herauszuarbeiten, hielt es Tolstoj für nötig, den Tod auf drei parallelen Ebenen zu beschreiben. Aber er hat sich am Anfang noch nicht dazu entschlossen, ob er die Erzählung mit dem Tod des Baumes abschließen oder auf die Gegenüberstellung vom Tod der Dame und dem des Bauernkutschers beschränken sollte. Schließlich ist der Baum geblieben, aber nicht einfach als dritte Parallele, sondern als Kreuzungspunkt zwischen den beiden anderen. Die drei Fabeln sind durch folgende Motivierungen miteinander verknüpft: Der Kutscher Fedor gibt vor seinem Tod einem jungen Kutscher seine eigenen Stiefel. Dieser junge Kutscher, der auf der Reise mit einer schwindsüchtigen Dame Station gemacht hat, um die Pferde zu wechseln, verspricht Fedor den Grabstein als Gegenleistung für die Stiefel. Aber statt des versprochenen Grabsteins macht der junge Kutscher aus der gefällten Esche ein Kreuz für das Grab Fedors.

Die drei auf diese Weise fabelmäßig verknüpften Teile der Erzählung bilden sowohl auf der thematischen Ebene als auch auf der konstruktiven Ebene einen Stufenaufbau, beschreibbar als folgende Komposition: naturfern - naturnah - Natur. In dieser Komposition werden die Sterbeszenen dreier Wesen geschildert und in ihrem Wert und Sinn miteinander verglichen.

1) Die Gegenüberstellung unter den zivilisierten, naturfernen Menschen: die Dame - ihre Umgebung

Die kranke Dame in "Tri smerti" gehört zur höheren, reichen Klasse der Gesellschaft und ist von allen äußeren Bequemlichkeiten umgeben. In der Erzählung erscheint sie zunächst auf dem

²Leo Tolstoj. Briefwechsel mit der Gräfin A.A. Tolstoj. Hrsg. v. L. Berndt. Zürich 1926. S. 113.

Weg ins Ausland, da sie von dort eine Heilungsmöglichkeit erhofft, dann sieht man sie in ihrem herrschaftlichen Haus in Moskau, in dem sie bald sterben wird. Diese anspruchsvolle Dame, die selbst nicht mehr an ihre Genesung glaubt, verlangt dennoch von den Leuten in ihrer Umgebung Beweise für ihre Genesung. Auch diese Leute glauben nicht mehr an ihre Genesung, aber sie heucheln und lügen aus Mitleid. Und wenn die Dame statt der gewünschten Beweise die Mitleidsäußerung hört, ärgert sie sich und quält sich. Dieses Mitleid jagt ihr Furcht ein, weil es sie wiederum daran erinnert, was sie fürchtet, sich selbst einzugestehen, während ihr eigenes Gefühl ihr beharrlich sagt, daß der Tod nahe ist. Hier kann man ihren Versuch sehen, sich selbst Mut und Hoffnung einzuflößen. Sie findet aber hierin keine Unterstützung bei den Umgebenden, und die in ihr vorübergehend entstandene Lebenskraft wird nochmal vernichtet. So kann die Dame nicht in der positiven Beziehung zu den Umgebenden stehen. Jedes Erscheinen des gesunden Lebens in der Umgebung erregt sie. Sie beneidet alle um solches Erscheinen und sieht darin eine fast absichtliche Anspielung auf ihren trostlosen Zustand. In diesem nahezu feindseligen Verhältnis der Sterbenden zu allen Gesunden und Lebendigen, zu allen, die ihr Anlaß zum unabsichtlichen Vergleich mit ihrem eigenen Zustand geben, werden Leben und Lebensverlöschung einander gegenübergestellt.

Aber sowohl die Dame als auch ihre fürsorglichen, rücksichtsvollen Familienangehörigen verkörpern den Egoismus und die Heuchelei einer naturfernen Welt. Die Gesunden bezeugen der Kranken ihr Beileid, aber sie verändern deswegen ihre normale Lebensweise und Tätigkeit nicht. Und das erscheint der Kranken schon als beleidigende Gleichgültigkeit. Auf der Poststation zum Beispiel bleibt die Kranke allein in der Kutsche, ihr fürsorglicher Mann aber freut sich im Stationsgebäude über den Eßkorb und reibt sich mit vergnügtem Lächeln die Hände. Er kommt dann wieder zu seiner todkranken Frau und, noch an einem Bissen kauend, fragt er sie, wie es ihr gehe:

" - Čto, kak ty, moj drug? - skazal muž, podchodja k karete i proževyva ja kusok.

<<Vse odin i tot že vopros, - podumala bol'naja, - a sam est!>>

- Ničego, - propustila ona skvoz' zuby." (62)

Ihr Mann versucht sie zu überreden, die Reise, die ihr bei schlechtem Wetter nicht guttun würde, zu unterbrechen und nach Hause umzukehren, dabei spricht er immer von den Reisekosten, seinem Geschäft, mit dem er fertig werden müsse, und ihren Kindern. Darauf antwortet die Kranke: "Deti zdorovy, a ja net." (63)

2) Die Gegenüberstellung unter den einfachen Menschen: der Kutscher Fedor - seine Umgebung

Der Kutscher Fedor, ein armer Mensch ohne Zuhause, liegt auf dem Ofen in der engen, stickigen Küche der oben erwähnten Poststation und wartet auf seinen Tod. Seine Kutscherkollegen haben seine Existenz beinahe vergessen und erinnern sich an ihn nur dann, wenn er selbst mit Husten und Stöhnen an seine Existenz erinnert. Fedor schämt sich, daß er die Gesunden beunruhigt und ihnen zur Last fällt. Er fühlt sich ihnen gegenüber schuldig, weil er eine Ecke der Küche eingenommen hat. Die Gesunden sprechen ihrerseits offen und wie selbstverständlich über seinen bevorstehenden Tod. Sie fühlen sich bedrückt von seiner Anwesenheit und erwarten seinen Tod, während sie andererseits aus ihm irgendwie Nutzen ziehen wollen. Dieser grobe und unverdeckte Egoismus unterscheidet sich jedoch von dem Egoismus, der in der Umgebung der Dame hinter der Maske der Heuchelei erscheint. Der junge Kutscher Serega, der von Fedor die Stiefel bekommt, verspricht ihm dafür den Grabstein, und die Köchin Nastasja, die gegen Fedor mit keifender Stimme schimpft, zieht ihm dennoch den Mantel über die Beine, und nach dem Tod Fedors fordert sie Serega auf, das Versprechen zu erfüllen.

3) Die Gegenüberstellung: Zivilisation - Natur bzw. naturferne, zivilisierte Menschen - naturnahe, natürliche Menschen

(a) Die naturferne Dame - der naturnahe Kutscher

Beide Kranke werden einander gegenübergestellt, sowohl in den gesellschaftlichen Verhältnissen als auch in ihrer inneren Ver-

fassung in ihrer Todesstunde. Die Dame, die in ihrem Verlangen anspruchsvoll ist und von ihrem Zustand viel Aufhebens macht, zittert um ihr Leben. Sie gehört zur zivilisierten, naturfernen Welt, aber sie ist zugleich deren Opfer, das in der inneren Einsamkeit und Todesangst völlig der Macht und dem Grauen des Sterbens ausgeliefert ist. In auffallendem Kontrast zu ihr steht der dumme Dulder Fedor. Er sieht schicksalsergeben und gelassen seinem nahen Tod entgegen und nimmt ihn als etwas Naturgegebenes, Notwendiges hin.

D.I. Pisarev weist in seinem Artikel "Tri smerti. Rasskaz grafa L.N. Tolstogo"³ darauf hin, daß die stumme Demut, die Eingeschüchtertheit Fedors ein Produkt der langen monotonen Arbeit, des zur Gewohnheit gewordenen Leidens und der farblosen, grauen Tage des Lebens sei. Pisarev interpretiert damit die Erzählung vor allem vom Aspekt der sozialen Schichtung aus und verbindet sie nicht mit Tolstojs Vorstellung "Natur - Natürlichkeit". Außerdem ist Pisarev der Ansicht, daß der Charakter und das Verhalten Fedors ein auffallendes Merkmal der primitiven Gesellschaft sei, in welcher nicht die menschliche Persönlichkeit, sondern ihre zufälligen Attribute wie psychische Stärke, Reichtum, Gesundheit usw. geachtet werden, und daß sich Fedor nur deswegen vor dem Tod nicht fürchte, weil seine qualvollen Lebensumstände keineswegs leichter als der Tod zu ertragen seien. Allerdings ist Pisarevs Standpunkt wenig behilflich dabei zu verstehen, in welchem Verhältnis zu den beiden Todesschilderungen die des Baumes steht und welche Bedeutung sie hat. Bezugnehmend auf den oben zitierten Brief Tolstojs ist sie so zu verstehen, daß die eine Person mehr inneren Frieden als die andere habe, daß die Zivilisation bzw. das verfälschte Christentum den Geist der "Religion der Natur" unterdrücke. Dieses Mißtrauen der Zivilisation und dem Pseudo-Christentum gegenüber sowie auch das mangelnde Vertrauen zu deren Heil- und Seelsorgekünsten kann der Leser auch in den satirischen Elementen lesen, die bei der Skizzierung der nutzlosen Anwesenheit des Arztes und des

³In: L.N. Tolstoj v russoj kritike. Sbornik statej. Red. S.P. Byčkova. 2. Aufl. Moskva 1952, S. 132-144.

Priesters im ersten und dritten Teil der Erzählung eingearbeitet worden sind. Es wird dadurch angedeutet, daß Hilfe in der schwierigen Krise zwischen Leben und Tod nicht von außen, sondern von innen kommt.

(b) Zivilisation, zivilisierte Menschen - naturnahe Menschen
- Natur (Baum)

Dem "zivilisierten Menschen" wird nicht nur der einfache Kut-scher, sondern auch die "unbeseelte Natur" gegenübergestellt. Das Sterben des Baumes, das in der fast allegorischen Schlußepisode vorgeführt wird, erreicht ein Höchstmaß an schlichter Erhabenheit und Natürlichkeit, welches der Mensch noch nicht erlangt hat. Dabei kann man auch den erschütternden Gegensatz zwischen Leben und Tod sehen: "Derevo vzdrognulo vsem telom, pognulos' i bystro vyprjamilos', ispuganno kolebajas' na svoem korne." (71) Dieser Gegensatz bildet jedoch bald danach eine harmonische Vereinigung, in der die abgeteilten Einzelheiten von Leben und Tod einander ergänzen und erheben. Im Sterben des Baumes zeigt sich die harmonische Schwankung, in der alle scheinbar unversöhnlichen Widersprüche auf einzigartige Weise vereinigt werden.

Tolstoj führt diese Thematik der "Natürlichkeit" bis zu einem solchen Punkt weiter, daß er später die zivilisierten Menschen "verdorben" nennt und die Zivilisation als eine den Menschen verderbende Kraft ablehnt. Tolstoj verlangt immer stärker die Rückkehr des Kulturmenschen zu seinem natürlichen, gesunden, einfachen offenherzigen Zustand, der z.B. bei Onkel Epiška in "Dva gusara" und Platon Karataev in "Vojna i mir" ausdrucksvoll verkörpert ist.

III. Stilistische Besonderheiten

1) Die Gegenüberstellung auf der Darstellungsebene

Zur Hervorhebung des Gegensatzes von zivilisiertem Menschen und natürlichem Menschen bzw. von ihrem völlig verschiedenartigen Erleben des Sterbens trägt die entsprechende Gegenüberstellung

auf der Darstellungsebene bei.

(a) Die psychologische Analyse in der Schilderung der Dame und das Nicht-Analysieren des Kutschers

Wenn man die Verfahren, die der Autor in der ersten und zweiten Episode anwendet, miteinander vergleicht, stellt man fest, daß er in der ersten Episode überwiegend das Denken und Fühlen der Dame verfolgt, während in der zweiten Episode fast ausschließlich die äußeren Umstände des Sterbens geschildert werden. Dieser Kontrast kann folgendermaßen erklärt werden: In der ersten Episode sind die äußeren Umstände kaum von Bedeutung. Sie können keine Hilfe darstellen, um in die innere Welt der Kranken hineinzublicken. Aber der Kampf der Dame zwischen der klebrigen Anhänglichkeit an das Leben und dem Warten auf den Tod hat seinen Ursprung in der inneren Welt der Dame und konzentriert sich auf diese innere Welt. Der Erzähler bleibt hier nicht ein einfacher Beobachter. Er versetzt sich in die Perspektive der Dame und bemüht sich, in das Innere der Kranken hineinzublicken und die darin verborgenen Bewegungen zu erfassen. Dieses Verfahren ist auch in den Gedankenzitaten als Vorstufe des inneren Monologs zu finden: "« Nikomu im do menja dela net, - pribavila ona pro sebj, (...). - Im chorošo, tak i vse ravno. O! bože moj! »" (61) "« Vidno, ja strašna stala, - dumala bol'naja. - Tol'ko by poskorej, poskorej za granicu, tam ja skoro popravljus' »" (62) "« Vse odin i tot že vopros, - podumala bol'naja, - a sam est! »" (62)

Andererseits hat das völlige Fehlen der psychologischen Analyse in der zweiten Episode selbst eine wichtige Bedeutung und bildet einen unentbehrlichen Bestandteil des Inhalts. Hier tritt keine Analyse auf, weil es hier nichts gibt, was zu analysieren wäre. In der inneren Welt Fedors gibt es weder Härte noch Sturm, weder Kompliziertheit noch Vielfalt. In seinem ganzen Wesen, in seinen Worten und Bewegungen, in seinem Verhältnis zur Umgebung äußert sich einfach Demut. Der Demut und Schlichtheit des Wesens Fedors entspricht die Erzählhaltung, die Situation und die Bewegungen des Menschen einfach zu schildern und dessen Worte wieder-

zugeben.

(b) Französisch - Russisch

Der Gatte der Kranken redet seine Frau auf Französisch an (61), was dann vom Erzähler sofort ins Russische übersetzt wird. Demgegenüber sprechen die Menschen aus dem Volk in der zweiten Episode ein genau wiedergegebenes, lebendiges, einigermaßen mundartlich gefärbtes Russisch.

IV. Die kompositorische Funktion der jahreszeitlich bestimmten Naturschilderung

Die Jahreszeiten bilden den Hintergrund der Erzählung, und die jahreszeitlich bestimmten Naturschilderungen haben eine kompositorische Funktion, indem sie in den Lauf der Geschichte integriert werden und die jeweilige Verfassung der Personen akzentuieren.

Der erste Teil der Erzählung beginnt mit "Byla osen'" (59) und die Herbststimmung deutet schon die Hoffnungslosigkeit der Schwerkranken an. Die kurze Skizze am Ende des ersten Teils der Geschichte bringt dies noch kräftiger und anschaulicher zum Ausdruck:

"Ona dolgo i gorjačo molilas', no v grudi tak že bylo bol'no i tesno, v nebe, v poljach i po doroge bylo tak že sero i pasmurno, i ta že osennjaja mgla, ni čaščé, ni reže, a vse tak že sypalas' na grjaz' dorogi, na kryši, na karetu i na tulupy jamščikov, kotorye, peregovarivajas' sil'nymi, veselymi golojami, mazali i zakladyvali karetu ..." (63)

Die betrubte Physiognomie des grauen Herbsttages entspricht dem hoffnungslosen Zustand der Kranken, und die lebendigen Alltags-tätigkeiten auf der Poststation dienen als auffallender Kontrast zur beklommenen, niedergeschlagenen Verfassung ihrer Seele. Die kranke Frau prüft all die Eindrücke, die sich ihr durchs Fenster der Kutsche bieten, an sich selbst. Sie sucht in der Natur eine Stütze, aber alles ist betrüblich, alles erinnert sie an die verschwundene Hoffnung und den bevorstehenden Abschied vom Leben.

Sie wendet sich an die Leute, in der Hoffnung, bei ihnen Mitgefühl zu finden. Die Leute sind jedoch mit ihren eigenen Angelegenheiten beschäftigt; ihre gesunden Gesichter, ihre lärmende, geschäftige Arbeit, ihr Gleichmut, die Fülle ihres Lebens und der Überfluß der Lustigkeit schmettern die Kranke erneut nieder.

Im zweiten Teil der Erzählung ist es auch ein kühler, grauer, feuchter Herbsttag, als Fedor stirbt, und die Natur ist mit ihm auf dem Weg zum Sterben.

Der dritte Teil beginnt mit "Prišla vesna" (66). Es wird das Frühlingserwachen in der Natur, der Durchbruch der Natur ins Leben skizziert. Einen Mißklang dazu stellt das Sterben der naturfernen Dame dar. Die ersten Frühlingstage bedeuten die letzte Stunde des Zwiespalts zwischen dem krampfhaften Versuch, am Leben festzuhalten, und der unumgänglichen Notwendigkeit des Sterbens.

Im vierten und letzten Teil der Erzählung ist es auch Frühling, als der Baum den Tod erlebt - ein Ausdruck für den Tod als Phänomen des natürlichen Lebens, als komplementäre Erscheinungsform des Seins. Damit wird die Harmonie in der Schöpfung im Sinne eines Ineinanderfließens von Leben und Tod erreicht.

V. Die Entwicklung der Todesthematik in den Werken Tolstojs

"D'jačok, ne ponimaja svoich slov, merno čital, i v tichoj komnate stranno zvučali i zamirali slova. (...)

<< Sokroeš' lico tvoe - smuščajutsja, - glasil psalmyr', - voz'meš' ot nich duch - umirajut i v prach svoj vozvraščajutsja. Pošleš' duch tvoj - sozidajutsja i obnovljajut lico zemli. Da budet gospodu slava voveki.>>

Lico usopšej bylo strogo, spokojno i veličavo. Ni v čistom cholodnom lbe, ni v tverdo složennych ustach ničto ne dvi-galos'. Ona vsja byla vnimanie. No ponimala li ona čot' te-per' velikie slova éti?" (70)

Maksim Gorki und später Käte Hamburger⁴ weisen darauf hin, daß die elementare Erschütterung von Tolstojs Lebensgefühl der Tod war, eine Erschütterung, die nie überwunden wurde, sondern weiterhin Kernpunkt seiner seelischen Krise blieb. Schon in "Detstvo - Otročestvo - Junost'" (1852-54) beschreibt Tolstoj sein Gefühl beim Anblick der Leiche der Großmutter, und im Tagebuch 1852 schreibt er: "Alles stirbt, wird man mir entgegenen. Nein: Alles wandelt sich und diese Wandlung nennen wir Tod, nichts aber verschwindet."⁵ In "Tri smerti" - einem Zeugnis seines wachsenden Interesses für das Thema des Todes - wird der Tod als Phänomen des Lebens gedacht, denn das Leben stirbt nicht, sondern verwandelt sich lediglich. Hierbei wird postuliert, daß der Mensch, der noch nicht ein so natürliches Leben erreicht hat, das Grauen des Todes dadurch mindern kann, indem er das Bewußtsein vom individuellen Ich reduziert, wenn nicht sogar völlig aufgibt.

Diese Vorstellung, die eine "Religion der Natur" verkündet, nach der die Idee des Lebens durch den Tod nicht nur nicht aufgehoben, sondern bestätigt und verstärkt wird, wird aber durch den Anblick des Todeskampfes seines Bruders Nikolaj 1860 zunichte. Der Tod wird nun als Vernichter des Lebens und Vernichter des Sinnes, der Bedeutung der menschlichen Existenz erlebt. In den späteren Werken wird der Tod als existentielles Phänomen des Lebens dargestellt. Nun steht bei Tolstoj beides nebeneinander: einerseits die ursprüngliche Mächtigkeit des kreatürlichen und menschlichen Todesgrauens und andererseits das Sterben, dieses Todesgrauen als Freilegung der sonst überall verfälschten letzten Wahrheit, dieses als Desillusionierung des menschlichen Daseinsbewußtseins zu verstehen.

In diesem Zusammenhang versucht Tolstoj, die Phänomenologie des Todes in eine Sinndeutung des Todes umzuwandeln, indem er die

⁴Vgl. Käte Hamburger, Leo Tolstoj. Gestalt und Problem. München 1950, besonders das Kapitel "Die Transzendierung des natürlichen Lebens" (S. 79-181).

⁵L. Tolstoj. Tagebücher 1847-1910. Aus dem Russischen übersetzt von Günter Dalitz. Ausgewählt und kommentiert von E. Dieckmann. München 1979, S. 79 (19. Okt. 1852).

Sterbe-geschichte mit einem Erlösungsmotiv abschließt, wie etwa der Erlösung des Sterbenden von seinen körperlichen und seelischen Qualen und der im Lichte des Todes aufgegangenen Selbsterkenntnis (z.B. das Fragment "Zapiski sumasšedšego" 1833, die Erzählung "Smert' Ivana Il'iča" 1886, die Erzählung "Chczjain i rabotnik" 1895, auch der Tod des Fürsten Andrej Bolkonskij in "Vojna i mir"). Tolstoj versucht damit, seine Helden über den Tod hinauswachsen zu lassen, was in "Tri smerti" nicht zu sehen ist.

X. Die Raumkonstruktion von "Ivan da Mar'ja"

Die als räumliche Aktion verstehbare Grenzüberschreitung bzw. Grenzverwischung ist in "Ivan da Mar'ja" als jene Lebensform dargestellt, die besonders durch die Revolution entstanden ist und so die Revolution repräsentiert. Die Grenzüberschreitung und die Grenzverwischung sind signifikant nicht nur als eine auf die einzelnen Personen bezogene Existenzweise, sondern auch in bezug auf die geschichtsphilosophische Bedeutung der Revolution: "Morja i ploskogorija peremestilis'" (86). "(...) épilepsija byla tol'ko épilepsiej, sputyvaja karty vsech vekov i desjatiletej rossijskich bytij, (...)" (50)

Die Revolution wird als ein globaler räumlicher Prozeß betrachtet, und das räumliche Prinzip steht in der Erzählung nicht nur im Zentrum der Revolutionsinterpretation, sondern auch im Zentrum der Textstrukturierung. Entsprechend dem "peremestit'sja" als Revolutionsbestimmung beruht der Aufbau der Erzählung auf dem Prinzip "peremeščenie" bzw. "smeščenie planov", das nach Pil'njak die revolutionsbedingte Textkonstruktion charakterisiert:

"Revoljucija sozdaet novoe literaturnoe masterstvo. Revoljucija zastavila razorvat' v povesti fabulu, zastavila pisat' po principu 'smeščenija planov': Revoljucija zastavila v povesti operirovat' massami, - massa-stichija vošla v 'ja' organičeski. To (...) - Zazubrin ponjal instinktivno. Poétomu u nego net fabula, a est' kuski."⁴⁰

Anstelle der Linearität der Handlung und der Chronologizität der Zeit treten Apposition, Juxtaposition und Sprünge ohne logische bzw. psychologische Motivierung. Anstelle der Dominanten treten Obertöne und Polyphonie, die sich aber anders als bei Éjzenštejn nicht der Harmonie, sondern der Kakophonie nähern.

"Smeščenie planov" bzw. "peremeščenie planov", das die Prosa

⁴⁰B. Pil'njak, Dva mira. In: Pečat' i revolucija, Moskau 1922, Nr. 1, S. 294-295.

Pil'njaks trotz der medienbedingten Sukzessivität der sprachlichen Darbietung zu einer "spatial form"⁴¹ konstituiert, soll natürlich auf der Basis der allgemeinen Ästhetik der Moderne betrachtet werden, die vor allem durch das Fehlen der Fabel und der Charakterentwicklung, durch die emotionale, rhythmisch-musikalische Komposition gekennzeichnet wird. Einen spezifischen Zusammenhang sieht P.A. Jensen zwischen Pil'njaks Operation mit Raum und Zeit und der Operation Belyjs, der in der Musik ein neues Kompositionsprinzip gefunden hat, das die mit der Zerstörung des realistischen Weltbildes ungültig gewordene traditionell-temporale Weltstruktur ersetzen sollte. Wie die Musik versuchte Belyj gleichzeitig mit Raum und Zeit zu operieren, indem er das temporale Band des Sujets lockerte, um der Prosa den "Körper"⁴², die "räumliche Simultaneität" zu verleihen. Das Sprachmaterial wird bei Belyj in Fragmenten präsentiert, angeordnet nach dem rhythmisch-musikalischen Prinzip. Die Zerstörung der Linearität, die Umstellung und die Vermischung der Ebenen geschehen bei Pil'njak noch radikaler als bei Belyj.

Das "peremeščenie" bzw. "smeščenie planov" ist aber nicht nur in der Avantgarde, sondern auch in der folkloristischen Literatur und der mittelalterlichen Kunst zu finden, wobei die Distortion von Raum und Zeit und die Aperspektivik in den letzten beiden als Funktion der Anonymität des Autors, d.h. als Ausdruck der mythopoetischen Kommunikation inhärenten universalen und zeitlosen Anwendbarkeit betrachtet werden können. Demgegenüber sieht Jensen das Fehlen der referentiellen Bezugsrahmen bei Pil'njak in der Natur als Code begründet; in der Natur, deren Leben nicht eine lineare, sondern eine zyklische Sequenz darstellt.

Die Zeit wird bei Pil'njak nicht als eine chronologische Ordnung erlebt, sondern als ein Raum, als ein Zustand, als "Punk-

⁴¹Vgl. J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*. In: *The Sewanee Review*, vol. 52 (1945), S. 221-240, 433-456, 643-653. Vgl. P.A. Jensen, *Nature as Code*, a.a.O., S. 335 und A. Schramm, a.a.O., S. 56.

⁴²Vgl. P.A. Jensen, a.a.O., S.322.

te"⁴³ im ewigen Zyklus der Natur und des Lebens. Von diesem Aspekt betrachtet, bedeutet das Ende des "Leitwolfs" nichts anderes als einen natürlichen Abschluß des Kreises von Geburt, Zeugung, Lebenskampf und Tod, nichts anderes als ein selbstverständliches Ereignis im Rahmen der Naturordnung, in der das Leben immer weitergeht. Auch R. Maquire meint die Verräumlichung der Zeit, wenn er über die unendliche, pfadlose Gegenwart spricht: "His (Pil'njaks) landscapes are flat, (...); they form an endless, trackless present through which his men wander."⁴⁴

Das Symbol "Pamir", die Beschreibung des Zuges "kogda v poezde ..." und das Revolutionsempfinden "Morja i ploskogorija peremestilis'" zeigen deutlich die wichtige Eigenschaft der räumlichen Modellierung der Revolution. Im symbolistischen Bild "Pamir" präsentiert sich einerseits der steile Abhang; die radikale Umwälzung, die die Zeit vor der Revolution von der Zeit danach unwiderruflich trennt. Andererseits bringt das Symbol "Pamir" durch seine horizontal grenzenlose Leere die noch nicht geformte Syntax der Elemente auf dem "Pamir", wo es wie in dem Bild des "Zuges" und dem des "Morja i ploskogorija peremestilis'" um die nicht zusammenhängenden Fragmente, das blendende Tempo und die Umstellung selbst geht, zum Ausdruck, womit sich auch die Fragmentarizität und die sog. Sujetlosigkeit der Erzählung erklären lassen. Das Sujet ist variabel und unabhängig vom Raumwechsel. Der Wechsel des Ortes und des Settings bewirkt die Aufsplitterung und Verstümmelung der Fabellinie. Der Raum spielt dem Sujet gegenüber eine übergeordnete Rolle, und die temporale Dimension ist im Vergleich zur räumlichen Kategorie weniger signifikant.

Wie "Pamir", das Bild "kak v poezde ..." und das Bild "Morja i ploskogorija peremestilis'" das Thema "Revolution" in ihren räumlichen Modellierungen interpretieren und präsentieren, fungieren auch die anderen dargestellten Orte bzw. räumlichen Objekte als Projektion eines allgemeinen Themas bzw. mehrerer Themen.

⁴³A.a.O., S. 341.

⁴⁴Vgl. R. Maquire, a.a.O., S. 138.

Der thematische Kern entwickelt sich durch die Juxtaposition der Räume und der ihnen zugehörigen Figuren, und nicht durch die temporale Relation zwischen den Geschehnissen.

Die Raumkonstruktion in "Ivan da Mar'ja" besteht aus drei größeren Räumen; der Provinz, wo sich der größte Teil der Handlung abspielt, Moskau und den "belozemli" - drei Räumen, die jeweils eine primäre thematische Signifikanz besitzen. Entsprechend der großen Thematik der Grenzüberschreitung und der Grenzverschmelzung wird die Raumkonstruktion nicht nur auf der Makroebene durch die Tripartition gekennzeichnet, sondern auch auf der Mikroebene: Mit Ausnahme des Raumes "belozemli", der in der Erzählung nicht als konkreter Fabelort dargestellt und beschrieben wird, sondern lediglich als Fluchtrichtung, als Ort der Konterrevolution erwähnt wird, sind die Provinzstadt und Moskau jeweils in drei Teilräume aufgeteilt; die Provinzstadt - in "novyj gorod", den Wald und das Dorf "Darišč'i", und Moskau - in das Moskau, das die Illusion der alten Zeit hervorruft, das Moskau des alltäglichen, desillusionierenden Daseins und das Moskau als Raum für die Subjektivität, die Einsamkeit und die emotionale Innerlichkeit.

Auf der Tripartition beruht das räumliche Gefüge jedes Kapitels. Im 2. Kapitel, dessen räumlichen Rahmen Moskau darstellt, geschieht die Tripartition auf zweifache Weise; einerseits als die oben genannte Raumaufteilung Moskaus, wobei die psychologische Wahrnehmungsebene eine wichtige Rolle spielt, andererseits als die Konstruktion des Raums aus Moskau und zwei zusätzlichen Räumen, nämlich der "Velikaja Rossijsko-Evropejskaja Ravnina" (und der am 15. Dez. 1825 erschienenen Landkarte der "Velikaja Rossijsko-Evropejskaja Ravnina" als verräumlichten Zeiterlebnissen) und dem "Nikolaevskij vokzal".

Für die anderen drei Kapitel, deren Handlung sich in der Provinz abspielt, ist die räumliche Tripartition ebenfalls charakteristisch. Der Raum im 1. Kapitel ist aufgeteilt in den Raum für das intime Leben und die geheimzuhaltende Unterhaltung ("kamennyj dom", "banja", "Klub Profsojuza" etc.) und den Raum des elenden Lebens ("rabočij poselok", "loščinnye dela").

Den genannten drei größeren Raumkategorien von Moskau, Provinz, "belozemli" sind die relevanten Figuren der Erzählung zugeordnet: Moskau - Troparov, Egorovič, Anna, Natalija, Morž, der Ingenieur aus Golutvin, (Ksenija hinsichtlich ihrer Vorgeschichte, des Besuches des "Moskovskij Nikolaevskij Institut Blagorodnych Devic"), der Provinz - Ksenija, Troparov, Čerep, Egorovič, Morž, die Wölfe, der Ingenieur aus Golutvin, und den "belozemli" - Troparov, Egorovič, Morž (und der Ingenieur aus Moskau, der wahrscheinlich derselbe Ingenieur aus Golutvin ist). Besonders signifikant für den Bedeutungsaufbau der Erzählung ist, daß die dem Raum "belozemli" zugeordneten Figuren gleichzeitig allen drei Räumen zugehören und damit den Typus "kot Karla Karloviča" darstellen, während sich die Grenze für die anderen Figuren (Ksenija, Čerep, den Leitwolf) als unüberschreitbar erweist. Die zuletzt genannten Figuren scheiterten entweder an der Überschreitung (Ksenija), oder sie werden danach liquidiert wie Čerep und der Leitwolf, wobei die Gesetze, die mit dem Tod der letzteren verbunden sind, an sich nicht räumlicher Natur, dennoch in räumlicher Modellierung darzustellen sind.

Durch die Konfrontierung der Orte dargestellt sind besonders die Tode von Ksenija und Čerep. Bei der Liquidierung Čereps durch Ksenija fungiert die räumliche Relation "oben - unten" mit Hilfe der Einbeziehung der "častuška" als Projektion der weiteren thematischen Opposition Mann - Frau, Tod - Rache bzw. Verhängnis:

oben	"na gore"	Schneider	Mann	Opfer	Stab
unten	"pod gore"	Schneiderin	Frau	Verhängnis	Ženotdel
oben	Čerep	Tod			
unten	Ksenija	Tötung im "polupodval" in Če-ka.			

Beim Tod Ksenijas werden drei Räume, "gorod", Wald und das Dorf "Darišči" miteinander konfrontiert, wobei dem Wald die Rolle

des Zauns zugeschrieben wird, der das Dorf Dariščiči und das Haus Troparovs von den durch "gorod" und Ksenija präsentierten Merkmalen trennt. Die Überschreitung dieser Grenze bedeutet für Ksenija das Übergehen von der Teilung der Liebe in eine nur physische und eine nur seelische zur Vereinigung der Liebe, von der Disjunktion zur Konjunktion, von der Identitätsspaltung zur Identitätsrealisierung, von der Lüge und Heuchelei zur Lebenswahrheit. Diese Grenze erweist sich jedoch als unüberschreitbar. Als Warnung vor dem Weitergehen, als dunkles Vorzeichen für den Tod, erscheint das am Waldrand stehende Haus mit drei erleuchteten Fenstern, wohin auch die in der Falle gefangene Wölfin geschleppt wurde. Das wiederholt aus dem Schneesturm auftauchende Haus fungiert wie ein Signal sowohl für den Tod des Leitwolfs als auch für den Tod Ksenijas und ruft besonders bei Ksenija eine sichere Todesahnung hervor. Ksenija empfindet das Haus wie einen Sarg: "Po proselku k usad'be idet ženščina: na poljane u opuški dom, kak grob, smotrit v noč' tremja osveščennymi oknami. Ženščina dolgo stoit u okna, - "Mne ne nado v Dariščiči." Ženščina idet dal'se - k Dariščičam." (84)

Die Signifikanz der Räume kommt auch in den Kapitelüberschriften zum Ausdruck, die entweder selber die Raumangabe sind oder die Objekte mit der Funktion der räumlichen Markierung bezeichnen.

Der im Titel des 1. Kapitels ("Zabor, torčaščij v tosku") vorkommende "zabor", der gleichfalls am Anfang und am Ende des Kapitels situiert ist und als bedeutungsschwerer Rahmen für das Kapitel dient, zeichnet sich durch zwei Funktionen aus: durch die dem Zaun eigene raumtrennende Funktion und die öffnende, verknüpfende Funktion des durch die "zaborniki" "durchlöcherten" Zauns, entstanden durch den sozialen Zustand der Armut und Not.

Diese öffnende, verknüpfende Funktion wird im 2. Kapitel durch das am Anfang und am Ende wiederholte Leitmotiv des Zuges verstärkt. Sie dehnt sich in ihrem Umfang auf die "Rossijskaja Ravnina" aus. Sie wird dann in dem ganz am Ende des Kapitels stehenden Titel "Tropa v rov" wiederum mit der abgrenzenden, abtrennenden Funktion verknüpft und signalisiert dadurch die künftige

Bewegung und Verknüpfung in Richtung "Tod".

Die Überschrift des 3. Kapitels "Volč'ja pustynja Rossijskoj Ravniny" knüpft unmittelbar an den Schlußsatz des 2. Kapitels an, wobei durch die Verbindung von der Wildnis, der Öde, der Weite, den Wölfen, dem Zug und den "Gruben" die Ausbrüche, die Überschreitung und der Tod andeutungsvoll auf ganz Rußland ausgedehnt werden.

"Rossijskaja Ravnina" kommt am Anfang des 4. Kapitels als "bur'jany Rossijskoj Federacii" vor. Durch diese Variierung erhalten die in der Überschrift des 3. Kapitels eher topographisch gemeinten, sehr stark mit der Natur verbundenen Ausbrüche und Überschreitungen den politischen Aspekt einer in ganz Rußland verbreiteten Existenzform.

Der Titel des 4. und letzten Kapitels "Konec" hat für die gesamte Konstruktion der Erzählung und deren räumliche Modellierung eine entscheidende Bedeutung. Das Wort "Konec" ist im Schlußteil des 4. Kapitels zweimal eingesetzt. Mit dem ersten "Konec" geht es weniger um die Angabe des Titels, sondern vielmehr um die Erklärung, daß die Erzählung nun beendet sei:

"I ešče. - Molodoj vožak, ubivšij starika, u kotorogo ničego ne ostavalos', - dekabr'skimi volč'imi svad'bami, - povel svoju samku - v burelom, gde bylo logovo starogo vožaka.

K O N E C."

(86)

Diese Erklärung wird dann sofort revidiert, und es wird weiter erzählt unter dem Vorwand der Hinzufügung: "Vot ešče čto." (86) Dieses Verfahren erkennt dem "konec" die Endgültigkeit ab und weist darauf hin, daß das bisher Erzählte nicht ein handlungsmäßig Abgeschlossenes mit einem Anfang und einem festen Ende ist. Hierzu trägt auch das unmittelbar vor dem "Konec" 1 Erzählte bei; der Tod des Leitwolfs durch den jungen, starken Wolf, die Macht ergreifung des jungen Wolfs als neuer Leitwolf und seine Hochzeit. All dieses wird nicht als ein einmaliges, sondern als ein gesetzmäßig zu wiederholendes, selbstverständliches Ereignis innerhalb des ewigen Kreislaufes der Natur dargestellt.

Trotz der verbalen Endbetontheit und der vielfältigen Tode hat der "Konec" 1 weder etwas mit der eschatologischen Feststellung noch mit der unwiderruflich abgelaufenen Erzählzeit zu tun. Der

"Konec" 1 ist ein künstlich gesetztes Ende des Erzählens und nicht ein organisch motiviertes Ende.

Die Informationen, die nach der Verschiebung des "konec" 1 durch "Vot ešče čto." hinzugefügt werden, enthalten nichts Neues für den Leser. Sie bestehen aus drei Teilen: 1. aus der Revolutionsinterpretation durch den Erzähler, der die Zeit als Raum und den Raum als einen globalen "sdvig" erlebt (" - čtoby ne zametit' puti v desjatkí tysjač dnejí - - do Pamira. ... Morja i ploskogorija peremestilis'."), 2. aus der Ankunft Egorovičs im Dorf mit dem Plan, die Bücher Troparovs abzutransportieren, und sein unterhaltsames Treffen mit Morž, 3. aus dem Ausschnitt aus der "poéma čerta", der diesmal ohne Quellenangabe zitiert wird. Die Information 2 erweckt zwar den Anschein, als ob hier etwas Neues erzählt würde, aber das Erzählte stellt die Routinebeschäftigung von Egorovič und Morž dar, die überall anwesend sind. Die handlungsmäßige Funktion der Information 2 liegt vielmehr darin, auf diese Weise nachträglich darauf hinzuweisen, daß die von Morž arrangierte Flucht Troparovs schon unternommen wurde.

Die informative Funktion der hinzugefügten Teile liegt also nicht im handlungsmäßigen Bereich, sondern darin, die Revolutions- und Realitätsauffassung des Erzählers anschaulich darzustellen und die Textgestalt der Erzählung dementsprechend zu konstruieren.

Die zwei Grundmerkmale des Realitätsempfindens beim Erzähler, die Verräumlichung der Zeit und die Unterlegung des Raums mit dem Prinzip "peremestit'sja", erhalten einen verstärkten Zustandscharakter, der einerseits durch das Auftauchen von Morž und Egorovič mit dem Merkmal der Wiederholbarkeit verknüpft wird und andererseits durch die Wiederaufnahme des Ausschnitts aus der "poéma čerta" zur grundlegenden Unverändertheit gefestigt wird. Die Wahrnehmung der Unveränderlichkeit wird dadurch noch evidenter, daß sich die das elende Leben der Arbeiterfamilie beschreibende "poéma čerta" aus dem 1. Kapitel ganz am Ende des 4. Kapitels und damit gleichzeitig am Ende der gesamten Erzählung wiederholt.

Der Anfang und das Ende der Erzählung stellen einen unverän-

dersten Zustand dar. Die Geschichte wird als Zyklus empfunden. Das Chaos, das einen Überblick unmöglich macht, die Qualen, die ganz Rußland erfüllen, das in der "poéma čerta" dargestellte Elend des Lebens, werden vom Erzähler als ein Zustand wahrgenommen; als ein Zustand des qualvollen Wartens auf die Geburt, die mehr erhofft wird, als daß der Erzähler von ihr überzeugt ist. Dieser Zustands- und Zyklizitätscharakter verstärkt sich durch die Verknüpfung des 4. Kapitels mit dem 1., die nicht nur durch die Wiederholung der "poéma čerta" zustande kommt, sondern auch dadurch, daß die Figuren aus der "poéma čerta", die "zaborniki", ganz am Anfang der Erzählung, noch vor der "poéma čerta" erscheinen.

Der Titel des 4. Kapitels "Konec" 2 weist stärker als der "Konec" 1 auf die Zyklizität der Geschichte hin. Und während der "Konec" 1 auf den ewigen Zyklus von Zeugung, Geburt, Lebenskampf und Tod hinweist und mit der Erwähnung der Hochzeit des neuen Leitwolfs die Härte der im Wort "konec" implizierten Feststellung "nichts mehr zu machen" mildert und lebensfreudige Züge nicht ausschließt, fehlt der im "Konec" 2 implizierten Zyklizität der Aspekt der Geburt. Rußland und seine Geschichte werden in der Empfindung des Erzählers durch das "Sich-im-Kreis-Drehen" gekennzeichnet. Die Realität wird als ein Zustand empfunden, dessen grundlegende Erneuerung erhofft, aber bezweifelt wird. So fängt jeder neue Kreis ohne Geburt an, bietet keine Geburt, sondern Aborte und Tode. Die gesamte Erzählung erhält dementsprechend eschatologische Züge. Die modellbildende Funktion des Anfangs ist durch das Fehlen der Geburt stark herabgesetzt, dagegen ist die des Endes sehr stark betont. Dieser inhaltlich-thematischen Struktur entspricht auch die formal-gestalterische Struktur der Erzählung, die ohne Überschriftsangabe des 1. Kapitels beginnt und als Titel des allerletzten Kapitels das Wort "konec" nimmt, diesen Titel in kurzem Abstand wiederholt und ihn zusammen mit dem Titel der Erzählung als Markierung des Textendes einsetzt.

1. Das Leitmotiv "poezd"

"Ne skazano mnoju, ne podčerknuto, - no po vsej étoj povesti polzajut poezda, - ..." (86)

Das Motiv des Zuges, das sich durch die gesamte Erzählung hindurch zieht, ist von besonders großer Bedeutung in Zusammenhang mit der Raumkonstruktion in der Erzählung. Der Zug fungiert zunächst als Verknüpfungsmittel zwischen drei größeren Räumen (Moskau, der Provinzstadt und den "belozemli") und steht daher als Bindeglied zwischen dem 1. und dem 2. Kapitel sowie zwischen dem 2. und 3., wo jeweils ein Raumwechsel von der Provinz nach Moskau stattfindet. Dagegen bleibt das Motiv des Zuges zwischen dem 3. und 4. Kapitel ausgespart, weil der Fabelort in den beiden Kapiteln die Provinz ist.

Neben dieser raumverknüpfenden Funktion, die dem disjunktiven Sujet eine gewisse Sukzessivität verleiht, übt das Motiv des Zuges eine andere, nämlich assoziative Funktion aus. Aufgrund des Merkmals "Tempo" wird der Zug als Metapher der tosenden Naturgewalt "metel'" gebraucht, bringt dabei nicht nur die elementaren Gefühle der Freude zum Ausdruck, sondern deutet die sich nähernde, nicht aufhaltbare, schicksalhafte Katastrophe für Ksenija an: "Ja idu v dikom poezde meteli i vetra." (51), "Mčit dikij poezd meteli i vetra." (53)

Das Motiv des Zuges wird dort gebraucht, wo die Perspektiven und die Wahrnehmungen mehrerer Personen bzw. Figuren (Ksenija, Troparov, Volodja, der Wald, die Wölfe) unruhig ineinander eindringen und wo besonders das Erscheinen von Ksenija und den Wölfen signalisiert wird, was den Zusammenhang zwischen ihren späteren Schicksalen andeutet.

Eine weniger naturvitale, aber im Zusammenhang mit der existenzentscheidenden Grenzüberschreitung nicht weniger assoziative Funktion wird dem Motiv "poezd" zugeschrieben, wenn der Erzähler seinen der sukzessiven Handlungslinie entgleisten Kommentar andeutungsvoll in den Text einschiebt:

"Esli že poezdu, kotoryj skinul Troparova na polustanke pered gorodom, projti vniz pod gorod ešče sto verst, to v-edet on v zemli belych, gde. - - - " (56)

Dieses Erzählsegment, das unmittelbar nach Troparovs Heimkehr mit dem Zug aus Moskau steht, bringt zum erstenmal und vorsichtig Troparov, den Zug und die "belozemli" in Verbindung miteinander. Der zweite Einschub desselben Kommentars in den Text (65) hat zwei Funktionen: Einerseits distanziert sich der Erzähler von dem unmittelbar vorher geäußerten Revolutionsenthusiasmus des Iraners, indem er mit seinem oben zitierten Kommentar an das Motiv des Zuges als ein metonymisches Bild vom Chaos der Revolution anknüpft (" - kak v poezde ...", 64). Andererseits verbinden sich - vor dem Hintergrund des unmittelbar darauf erzählten Besuchs von Morž bei Troparov - Troparov, der Zug, die "belozemli" und Morž miteinander. Es wird dadurch angedeutet, daß Morž die Flucht Troparovs zu den "belozemli" arrangieren wird. Diese Andeutung wird noch konkreter durch die Wiederholung des Kommentars "Esli že poezdu ..." (69), unmittelbar nachdem Troparov die von Morž mitgebrachten weißgardistischen Zeitungen gelesen hat.

Außer den genannten, mit der Handlung verbundenen Funktionen übt das Motiv "poezd" eine qualitativ andere Funktion aus; der "poezd" steht in "Ivan da Mar'ja" vor allem als Metonymie für das Chaos der Revolutionsjahre, die wie ein epileptischer Anfall "vse veky i desjatiletija rossijskich bytij" (26, 49) durcheinander bringen, statt den künftigen Weg der russischen Geschichte wahrnehmbar zu machen.

Am Ende der Erzählung führt der Erzähler das Bild " - kak v poezde ..." (86) noch einmal vor Augen, diesmal auf eine einzigartige, signifikante Weise. Durch die Postierung unmittelbar nach dem einmal gesetzten, aber dann durch "Vot ešče čto." annullierten "Konec" gewinnt das Zug-Bild mehr an Aussagekraft. Hervorgehoben durch die scheinbar zurückhaltende Erzählhaltung ("Ne skazano mnoju, ne podčerknuto, - no ...") erzählt das Zug-Bild Objektivität und steht als allgemeine Schlüsselempfindung der Revolution zusammen mit "Ibo polovod'jami - mutna voda - ot nazemov" (86).

XI. Die Zeit

Der Erzählvorgang in "Ivan da Mar'ja" beruht nicht auf der zeitlichen Sukzession, die öfters als lineares Erzählen bezeichnet wird. Der eingleisige Ablauf der Geschichte, die monotone Sukzession der erzählten Zeit beim Erzählen wird verzerrt, unterbrochen, umgestellt durch mannigfaltig eingesetzte zeitliche Verschränkung, Überlagerung, Aufsplitterung und Interruption, wie es oben am Beispiel des 1. Kapitels gezeigt wurde. Entsprechend dem Pil'njak und seiner Epoche eigenen Lebensgefühl wird die Geschichte nicht als sukzessive, lineare Entwicklung, sondern als in den Phänomenen des Augenblicks präsent wahrgenommen. Als formbildendes Element der Erzählung fungiert nicht die Metrik, sondern der dem Zeitempfinden entsprechende Rhythmus, der aus dem Konflikt von gegensätzlichen Kräften - der Entropie und der Energie - entsteht. Um mit der Terminologie Éjzenštejns zu sprechen, ist für den Erzählvorgang in "Ivan da Mar'ja" nicht die metrische, sondern die rhythmische Montage und die Montage der Attraktionen kennzeichnend.

Die Zeit, die auf der Mikroebene des vorbeihuschenden "Jetzt" als Hektik, Nervosität, Zittern, Epilepsieanfall und auf der Makroebene als Statik und Zyklizität empfunden wird, fungiert aber nicht nur als formbildendes Element des Erzählvorgangs. Das Zeitempfinden und die Zeitsuche kommen auch unmittelbar als semantische Einheit zum Ausdruck.

Sie werden z.B. als Zeitlosigkeit im grenzenlosen, unendlichen Raum "Pamir" symbolisiert. Ähnlich wird Moskau als ein Raum empfunden, in dem die zeitliche Differenz verwischt wird, in dem die Sukzessivität durch die Simultaneität ersetzt, in dem die Vergangenheit und die Gegenwart entdifferenziert sich miteinander mischen:

"Moskva ešče ne prosypalas', i po ulicam ne begali daž sobaki, kak v Konstantinopole. Den' roždalsja, kak trista let nazad, (...) Perezvanivali kolokola v cerkvach v rassvete, kak trista let nazad, i Krasnye Vorota sdvinulis' na dva stolet'ja vglub'." (29)

"(...), i éto nočnoe bezljudie, daže bez sobak, - dvadcatye li gody dvadcatogo stoletija? - i ne semnadcatyj vek? - " (30)

Moskau ist Konstantinopel. In der Morgenstille kommt es Troparov vor, als ob die Zeit zum siebzehnten Jahrhundert zurückgekehrt wäre. Dieses Zeitempfinden unterscheidet sich jedoch von demjenigen in anderen Werken Pil'njaks zu findenden geschichtsphilosophischen Gedanken der Rückkehr zur "dopetrovskaja Rus'", zum wahren, unverfälschten Leben Rußlands: "Evropejskaja kul'tura - put' v tupik. Russkaja gosudarstvennost' dva poslednich veka, ot Petra, chotela prinjat' étu kul'turu. Rossija tomilas' v uduš'i, sploš' gogolevskaja. I revoljucija protivopostavila Rossiju Evrope. I ešče. Sejčas že posle pervych dnejj revoljucii Rossija bytom, nravom, gorodami - pošla v semnadcatyj vek." (Golyj god", 101).

Demgegenüber ist die Rückkehr zur Zeit vor dreihundert Jahren in "Ivan da Mar'ja" weder Feststellung der Tatsache noch Propagierung. Sondern sie ist das Zeitempfinden Troparovs und des Erzählers, das aber bald der desillusionierenden Realität gegenübergestellt wird.

Die Vergangenheit (v.a. das siebzehnte Jahrhundert) wird in "Ivan da Mar'ja" nicht wie üblich als verlorenes Paradies dargestellt, das durch die Revolution zurückgewonnen werden soll. Es fehlt in "Ivan da Mar'ja" jene romantische Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft, wodurch alle Oppositionen vereint werden und die Realität zur höheren Wahrheit führt. In "Ivan da Mar'ja" wird die Zeit als ein Raum empfunden, in dem verschiedene Prinzipien und Schichten von der Vergangenheit und der Gegenwart miteinander montiert werden, ohne daß eine von ihnen die definitive Oberhand in der Zeitgestaltung erhält. Nicht zufällig ist daher auch, daß der Erzähler in seinem Bewußtsein niemanden anders als Dostoevskij, den Schriftsteller der Polyphonie, beinahe beauftragt, die Farbe für Moskau vorzubereiten.

Pamir und Moskau sind die zwei wichtigsten Leitmotive, die für die Verräumlichung der Zeit stehen. Durch einen ähnlichen räumli-

chen Charakter wird auch die subjektive Zeit Troparovs gekennzeichnet. Die subjektiv-seelische Kategorie "večnaja pamjat'" ist für Troparov ein innerer Raum, in dem die von ihm erlebte Zeit als eine in der Zeit gemachte Erfahrung bewahrt wird und in dem die Zeit mit Hilfe des Bewußtseins zurückgedreht und umgestellt wird.

In Hinblick auf den Aspekt der Grenze bzw. der Grenzverwischung besonders wichtig ist das Motiv "rassvet". Die Zeit der Tagesdämmerung liegt zwischen Nacht und Tag, erhält in sich die beiden Zeitschichten, verknüpft diese beiden miteinander und trennt sie voneinander. Durch dieses grenzmarkierende Merkmal verbindet sich das Motiv "rassvet" mit dem Thema der Ambivalenz, Ambiguität und Antinomie. Der Brief Ksenijas, der u.a. die Relation zwischen Lüge und Wahrheit, zwischen Heuchelei und Aufrichtigkeit thematisiert, wurde z.B. kurz vor Tagesanbruch geschrieben. Für den Ingenieur bedeutet "rassvet" die Zeit, in der er sich nach der nächtlichen Liebesfreude mit Entfremdung und Langeweile auseinandersetzen muß. Die Zeit "rassvet" dient nicht als bloßes zeitliches Setting. Sie korrespondiert mit dem Thema, wobei sie aufgrund ihres grenzmarkierenden Merkmals immer als ein kognitives Motiv fungiert.

Die Fabelzeit, in der sich die Handlung abspielt, ist das Jahr 1920, was aus der Textstelle "Nazad tri goda - do Pamirov - Troparov smenjal Moskvu na gluš'..." (29) zu erraten ist. Kapitelweise betrachtet sind das 2. Kapitel dem Monat Oktober, das 3. Kapitel dem November und dem Dezember und das 4. Kapitel dem Dezember zugeordnet. Im Gegensatz zu diesen drei Kapiteln, in denen die fabelzeitliche Einordnung trotz vielfacher Überlagerung und Umstellung ohne allzu große Verwirrung zu verfolgen ist, experimentiert Pil'njak im 1. Kapitel sehr stark mit der Zeitordnung. Der Textabschnitt vom Anfang bis S. 15, wo das Warten Ksenijas auf Čerep geschildert wird, bezieht sich auf die Zeit vom späten Herbst bis zum Winter ("... i sneg pod zaborom, pomjatyj sažej,", 6). Auf Seite 22 erscheint der Erzähler persönlich und macht die Zeitangabe: "Vot, ne skazano mnoju,

avtorom, no znaemo uže, čto nad zemleju oktjabr', ..." (22) Zwischen diesen beiden genannten Zeiten ist die Julinacht eingeschoben, in der Ksenija wie am Ende des oben genannten ersten Abschnitts auf Čerep wartet und im halbwachen Zustand von "ego lico" träumt. Dieser zweite Abschnitt beginnt mit dem Satz "Éto bylo uže." (15) und wird mit dem ersten Abschnitt durch denselben Ort "kamennyj dom" verknüpft. Unklar bleibt, ob der Traum in der Julinacht als Rückblende, als schon vor langer Zeit Geschehenes in die Erinnerung Ksenijas hervorgerufen wird, oder ob sich der Traum und das Warten in der Julinacht wie damals wiederholen, oder ob das Warten, der Traum und die Versuchung durch den Hund in der Julinacht – all dieses zusammen ihr Traum und das gesamte erste Kapitel dem Monat Oktober zugeordnet sei.

Wichtiger für die Erzählintention scheint jedoch nicht solche zeitliche Abfolge der Handlung oder der Zeitfluß selbst zu sein, sondern die literarische Gestaltung des Zeitempfindens, in der die Zeit nicht als die Dinge verändernder Faktor, sondern als Zustand (in diesem Fall als unveränderter Zustand des Wartens) erlebt wird.

Im Zusammenhang mit dieser Charakteristik des Zeitempfindens, mit dem Fehlen der zielbewußten Progressivität und mit der Vorstellung von der Geschichte als zyklischer Wiederholung, sind die Jahreszeiten besonders interessant. Die erzählte Zeit besteht aus Juli, Oktober, November und Dezember. Nicht zu finden ist der Frühling, der den Beginn des Lebens, das Erwachen der gesamten Natur und die Freude des Zeugens signalisieren kann. Auch der Juli wird nicht als Sommermonat dargestellt, in dem die Sonne und die Hitze das Leben reif machen. Der Juli erscheint als erfrorene nächtliche Stille und als Warten, das zu keiner Begegnung führt. Auch der Herbst ist nicht die Zeit der Ernte. Der Oktober ist nicht der goldene Oktober, sondern der vergilbte Oktober; es ist die Zeit der bis auf die Knochen dringenden Nässe, der Vereinsamung, des Verfallens, der Verwaistheit, der Öde und der Todesahnung. November und Dezember stehen dann als Zeit des Todes und der Flucht.

Das totale Fehlen des Frühlings und die Dominanz der Wintermo-

nate entsprechen dem absoluten Fehlen einer konkreten Geburt in der Erzählung, die vielfältige Tode präsentiert und die Geschichte als zyklische Bewegung erscheinen läßt, wobei in jedem Zyklus nicht der Anfang, sondern das Ende stark betont wird.

XII. Die Personen

Das Konstruktionsprinzip, das sich nicht auf die Sukzessivität, sondern auf die Äquivalenz stützt, ist in "Ivan da Mar'ja" beispielhaft demonstriert. Das Sinngefüge der gesamten Erzählung basiert auf verschiedenen Arten der Äquivalenz; auf den phonischen Äquivalenzen wie "umerli" und "sumerki", "Troparov" und "Ravnina, "kot Karla Karloviča" und "kotlet" (das Gesicht Troparovs) u.a., die als Konstituierung und Aktualisierung thematischer Äquivalenzen fungieren, auf den syntaktischen Äquivalenzen, die sich häufig in Gestalt der anaphorischen Reihung und des Parallelismus präsentieren, oder auf der Äquivalenz der semantischen Einheiten. Als wichtigste Art der thematischen Äquivalenz in "Ivan da Mar'ja" ist die Personenäquivalenz zu betrachten. In bezug auf ein bestimmtes Merkmal sind die Personen äquivalent zueinander und gehören zu den Paradigmen ein und derselben Kategorie:

<u>Merkmal</u>	<u>Personenäquivalenz</u>
leitende Funktion im offiziellen Bereich	Ksenija, Čerep, der Leitwolf
Sex, freie Liebe	Ksenija, Čerep, Frauen in den Kliniken, der Ingenieur und seine Partnerin
Liebe, die Liebenden	Ksenija, Natalija, Anna, der Arzt, der Leitwolf

ländliches Leben	Arina, Volodja Troparov
Moskauer Leben	Anna, Natalija, Egorovič
Sammler	Egorovič, Egorka, Troparov
Sammelobjekte	Natalija, Anna, (Ksenija, Marija)
Stehlen	"zaborniki" und ihre Mütter, die Männer
Schmuggel, Schmiergeld	Morž, Egorovič, Čerep, Ariša
Literatur und Kunst	Troparov, der Autor "ja", (passiv: Ksenija, Anna, Natalija, Egorovič)
Barometer der politischen Lage, Überlebenskunst	"kot Karla Karloviča", der Vater von Ariša, Troparov und sein Notizblock, Egorovič, Morž, die Teilnehmer am Ballabend
Tod	Ksenija, Marija, Čerep, der Leitwolf und sein Weibchen, die Arztfrau, Bergarbeiter, Kaninchen, junge Frauen in den Kliniken, die Flecktyphuskranken, (Troparov), verhungerte Leute
Tötung	Ksenija, der Arzt, der Leitwolf und sein Rudel

Die Personen treten nicht als Repräsentanten für ein einziges Merkmal, sondern als Bündel von mehreren, zum Teil auch gegensätzlichen Merkmalen auf. Es ist daher nicht ganz zutreffend, die

Personen in "Ivan da Mar'ja" "algebraische Zeichen"⁴⁵ zu nennen. Jedoch ist das mit "algebraisch" gemeinte allgemeine Merkmal – das dem Thema und der thematischen Erzählsituation Untergeordnetsein – auch in "Ivan da Mar'ja" deutlich zu erkennen.

Die Merkmale, die der Mehrzahl der Personen zukommen, beziehen sich auf die große Thematik der Grenze – der Grenzüberschreitung und der Grenzverwischung. Die Paradigmen des "kot", des Stehlens, der Liebe, des Todes sind die Sinnlinien, die die Erzählung auf der thematischen Ebene konstituieren. Die Personen treten auf der Achse der jeweiligen Paradigmatik fragmentarisch aber kalkuliert auf.

Die Dominanz der thematischen Äquivalenz bei der Personengestaltung ist in "Ivan da Mar'ja" mit der Depsychologisierung verbunden, die den Personen ihren eigenen Charakter und die Fähigkeit zur bewußten, psychologisch motivierten Handlung nimmt. Die Personen sind im Grunde genommen statisch. Sie bleiben eigentlich unverändert, was vor dem Hintergrund der Umwälzung der sozialen Systeme und äußeren Lebenssituation noch deutlicher wahrzunehmen ist.

Von der Entwicklung und Veränderung der Charaktere ist in der Erzählung wenig zu erfahren. Die Handlungen der Personen sind gewohnheits- und routinemäßig, vorausbestimmt durch ihre Berufsausübung und allgemeine Lebenssituation. Die einzige Person, die sich von diesem statischen Muster der Handlung zu lösen scheint, ist Ksenija, die sich – im Gegensatz zu den Paradigmen des "kot" – derjenigen Grenze nähert, die mit der Persönlichkeitsverwandlung verbunden ist. Dennoch wird diese Grenze nicht überschritten, und die Relevanz ihrer Handlung wird abgeschwächt. Außerdem ist sich Ksenija der Bedeutung ihrer Handlung ("nach Darišči gehen") – "das Übergehen von der Trennung zur Vereinigung" sowohl in der Liebe als auch in ihrer Persönlichkeitsgestaltung – nicht bewußt, und dieses Übergehen bricht mit dem Tod ab.

Den Personen fehlen nicht nur Handlung und Erleben, sondern

⁴⁵Vgl. V. Gofman, a.a.O., S. 18.

auch ihre eigene Sprache. Die strenge Differenzierung von auktorialer und personaler Rede ist in der Erzählung nicht intendiert. Die pathetische Rede des Iraners, die Sprache Annas, die dem Erzähler wie "siedendes Wasser" (35) vorkommt, die dem "Selterswasser" ähnliche Sprache von Egorovič (45) finden sich auch beim Erzähler. Auch die inneren Monologe Ksenijas und Troparovs sind von der Sprache des Erzählers kaum zu unterscheiden. Kaum unterscheidbar sind die Sprachen der Personen nicht nur von der des Erzählers – mit Ausnahme der phonisch wiedergegebenen Sprache der Kongreßteilnehmer und des Dialekts von Morž – , sondern auch voneinander.

Das Fehlen der Individualität, die sprachliche Affinität zwischen den Personen und dem Erzähler, die kalkulierte Position der Personen innerhalb der Entwicklungsschemata der Themen lassen die Personen statisch und beliebig erscheinen. Darin begründet ist die häufige Bezeichnung der Personen Pil'njaks als Puppen des Erzählers, scheinbare Helden, Schatten des Erzählers, Illustrationen der Themen, literarische Klischees usw. Die Personen bleiben aber nicht literarische Klischees, sondern sie üben eine kompositorische Funktion aus. Durch ihre unmittelbare Verbindung mit der Thematik wirken die "algebraischen" Personen der Tendenz zur Disjunktion und Autonomie der Teile entgegen, die der paradigmatischen Darstellung zugrundeliegt. Die Personen dienen dazu, die die Teile integrierenden thematischen Zusammenhänge zu verstärken und durchschaubar zu machen.

Die Personen, die weniger sich selbst präsentieren als repräsentativ für ein bestimmtes Thema stehen, können sowohl in ihrer eigenen Gestaltung als auch in ihrer Konstellation zueinander als Dominanten-Montage (nach Ėjzenštejn) betrachtet werden, die den Ober- und Untertönen kaum einen Spielraum läßt und zugunsten der Eindeutigkeit die Vieldeutigkeit einbüßt.

Aufgrund der Personenfunktion als Themeninstrumentierung erscheint die Frage besonders relevant, in welchem Verhältnis das algebraische Zeichenmerkmal der Personen und die ornamentale Eigenschaft (im Sinne Ėjzenštejns) des Prosatextes zueinander

stehen. Das algebraische Merkmal, d.h. die themenbedingte, repräsentative Metaphorizität der Personen, und die ornamentale Eigenschaft bzw. die Authentizität überschneiden sich in solchem Maße, daß die Personen in sich eine Miniatur der von Pil'njak wahrgenommenen Realität darstellen, d.h. daß die Personen in sich das Realitätsempfinden Pil'njaks in folgender Weise thematisieren:

(1) Wie die zerrüttete, der logisch-kausalen Gesetzmäßigkeit entbundene Realität sind auch die Menschen depsychologisiert und des eigenen, persönlichen Charakters beraubt. Sie werden als wiederholbares Fragment empfunden und als solches in die Erzählung eingebaut.

(2) Wie die nicht als lineare Entwicklung, sondern als ewiges Sich-im-Kreis-Drehen empfundene Weltgeschichte zeichnet sich das Leben des Menschen durch die statische Nicht-Veränderung auch inmitten der Revolution aus.

(3) Wie zwischen den Ding-Fragmenten der Realität herrscht auch zwischen den Menschen-Fragmenten nicht das Verhältnis von Sukzessivität und Kausalität, sondern das von Äquivalenz und Paradigmatik vor.

(4) Die Personen verkörpern die für die Jahre während und kurz nach der Revolution typischen Menschen in verschiedenen Einzelaspekten.

Der Doppelcharakter von Algebraizität und Ornamentalizität bzw. Metaphorizität und Ikonizität bringt die Personen in "Ivan da Mar'ja" in einen gewissen Zusammenhang mit dem "tipaž" Ėjzenštejns, da auch der "tipaž" die beiden Merkmale besitzt, wobei Ėjzenštejn sich vom unkritischen "veščizm" distanzierend den Hauptakzent seines ästhetischen Programms auf die erste Eigenschaft, d.h. die Metaphorizität bzw. Symbolizität legt. "Tipaž" ist in solchem Maße ikonisches Zeichen oder sogar "Ornament", daß er als realer Mensch ins Kunstwerk einbezogen wird und diese authentische Eigenschaft bewahrend möglichst wenig spielen soll. Gleichzeitig ist der "tipaž" Ėjzenštejns nicht bloßer "fakt", der außerhalb der Geschichte und soziokulturellen Tradition existiert. Der "tipaž" ist bei Ėjzenštejn ein konditionales Symbol-Zeichen, ein "obraz", das als eine bildliche Methode für

die Materialisierung der Idee und Offenbarung des Themas dient.

Unter den Personen in "Ivan da Mar'ja" stehen die "zaborniki" dem "tipaž" am nächsten, weil sie als Menschen-Wirklichkeitsfragmente selbst das unmittelbare Produkt der Revolution sind und gleichzeitig das Thema – die Revolution – widerspiegeln: "I éto – tože ot revoljucii, kak lico v samovare – rožej." (6,11)

Der wesentliche Unterschied zwischen den Personen Pil'njaks und dem "tipaž" liegt jedoch darin, daß der den Personen Pil'njaks erlaubte geringe Spielraum einer Realitätsauffassung entspricht, in der die Menschen nicht als die Weltgeschichte organisierende Kraft hervorgehen, während das Prinzip des "tipaž" "Spiel möglichst wenig!" der Forderung "die Authentizität nicht verstellen" entspringt, ganz unabhängig davon, welche Bedeutungen und Funktionen den menschlichen Handlungen in der authentischen Realität zukommen. Mit anderen Worten, das "wenig Spielen" der Personen ist bei Pil'njak in der authentischen Realität selbst begründet, das "wenig Spielen" des "tipaž" bezieht sich dagegen auf das Verhältnis zwischen der authentischen Realität und der im Kunstwerk dargestellten Welt.

XIII. Der Autor-Erzähler

Allgemein vertreten wird die Ansicht, daß die Kohärenz des ornamentalen Prosatextes bei Pil'njak durch die übergeordneten thematischen Bereiche geschaffen wird, bzw. durch die Äquivalenzstiftung, die neben den thematischen Äquivalenzen auch die narrativen einbezieht. Dagegen sieht Jensen die für Pil'njaks ornamentale Prosa spezifische Kohärenz vor allem durch die Subjektivität begründet, d.h. durch die kräftige Expression des Subjekts, das mit Hilfe seines subjektiven Apparats der verbalen Instrumentierung seine Empfindung der Realität artikuliert. Zu diesem subjektiven Apparat gehören z.B. die rudimentäre aber dynamische Syntax, jähe Brechung des narrativen Gangs, ständiger Wechsel der Perspektive etc.

Die kräftige Expression des Subjekts kommt aber auch durch das für Pil'njak charakteristische Verfahren der Entblößung der Erzählinstanz in Gestalt von "éto pišu ja, avtor" vor, manchmal unterstützt von der Partikel "vot". Durch die emotive, sich selbst als Erzählinstanz entblößende Gestik ("vot") kommt neben den beiden ikonischen Zeichen konstitutiven Dimensionen, d.h. der primären Existenz des Objekts und der Existenz des ihm ähnlichen Text-Zeichens, die Präsenz des wahrnehmenden und textkonstituierenden Subjekts aktiv zum Ausdruck.

Der Erzähler geht aber trotz seines Status der 1. Person ("éto pišu ja, avtor.") nicht in die Rolle der handelnden Person über. Mit der Hervorhebung seiner Präsenz stellt er der Ikonizität des Textes den Artefakt-Charakter gegenüber. Mit den Bemerkungen "éto pišu ja, avtor.", "ne skazano mnoju, avtorom ..." u.a. weist er auf die Grenze zwischen dem Erzähltext und der Realität hin.

Eine andere, pragmatische Funktion dieses Verfahrens liegt darin, den Leser in denselben ontologischen Bereich wie den des Erzählers einzubeziehen und das gemeinsame Teilen des Wissens mit dem Leser als Voraussetzung für das weitere Erzählen anzudeuten: "Vot, ne skazano mnoju, avtorom, no znaemo uže, čto nad zemleju oktjabr', ..." (22)

Das persönliche Auftreten des Erzählers dient häufig dazu, zu den von den Personen vertretenen Meinungen und Perspektiven Stellung zu nehmen ("Éto, konečno, pišu ne ja, avtor. Éto gudit Gudok Cektrana.", 33) und sich von ihnen kommentierend zu distanzieren.

Manchmal geht der Autor-Erzähler mit Hilfe dieses Entblößungsverfahrens zur Autorendigression über. Als Stoff für seine nicht sujetgebundene Gedankenabschweifung dienen die Revolution, Rußland, die Lebensrealität u.a., wobei der Erzähler zugunsten der Objektivität der Ansicht seine Präsenz nicht selten hinter dem Allgemeinen versteckt: "Ne skazano mnoju, ne podčerknuto, – no ..." (86)

Der Autor-Erzähler thematisiert durch die Autorendigression auch sich selbst – und zwar nicht als fiktiver Erzähler, sondern als konkreter Autor, der mitten in der russischen Realität lebt

und die von ihm wahrgenommene und erlebte Realität möglichst ikonisch zu vermitteln versucht: "Étoj krov'ju bujnoj, krasnoj i černoj, krov'ju pišu ja, eju že ubit' mogu, eju že pojti na ogon'." (70) Pil'njaks Orientierung an der Ikonizität des Textes in bezug auf die authentische Realität äußert sich auch in der langen Digression auf Seite 48 und 49, wo er sich sowohl vom Sentimentalismus als auch von der heroischen Romantik und dem Enthusiasmus distanziert und nicht im Erhabenen und Edelmütigen, sondern im "bydlo" und Abort die desillusionierende Realität und die Themen seiner schriftstellerischen Arbeit sieht.

XIV. Zitate und Dokumente

Zitat und Dokument werden häufig als zwei Quellen für die Montagekomposition Pil'njaks erwähnt. So nannte z.B. Tynjanov Pil'njak einen "cimator besprimernyj"⁴⁶ und betrachtete die Werke Pil'njaks an sich als Zitate, da bei Pil'njak sowohl die Grenzen zwischen seinen eigenen Werken als auch die zwischen ihm und den anderen Schriftstellern verschwinden.

Wie Tynjanov machte auch Gofman keinen Unterschied zwischen dem Selbstzitat und dem Fremdzitat und sieht die schriftstellerische Arbeit Pil'njaks in der Montierung der "kuski"⁴⁷. Gofman bewertete Zitate und Dokumente bei Pil'njak ausschließlich negativ und bezeichnete sie als Beweis für mangelhafte Originalität sowie für die widerstandsschwache, beliebige Konstruktion. Bei dieser allgemein negativen Bewertung unterschied Gofman zwischen Zitaten und Dokumenten: Er sah die Funktion der Zitate in der für die Schriftsteller der Krisenepoche der Literatur charakteristischen konstruktiven Neutralität und der Toleranz anderen Schriftstellern gegenüber, während die Funktion der Dokumente und des faktischen Materials in der Suggestierung von

⁴⁶Vgl. Ju. Tynjanov, Literaturnoe segodnja. In: Russkij sovremennik. Kn. 1, Leningrad 1924, S. 303.

⁴⁷Vgl. V. Gofman, a.a.O., S. 12.

Authentizität und Illustration gesucht wurde.

Šklovskij betrachtete die Frage unter einem erweiterten Aspekt, indem er nicht nur auf die "nesvjazannost'" des Textes, sondern auch auf die kontextuelle und die rezeptionsästhetische Funktion hinwies: "Čitaja odin otryvok, my vosprinimaem ego vse vremja na fone drugogo. Nam dana orientacija na svjaz', my pytaemsja osmyslit' ètu svjaz', i èto izmenjaet vosprijatie otryvka."⁴⁸

Als ein gutes Beispiel hierfür dient die aus "Pozemka" (in "Byl'e") in die Erzählung "Ivan da Mar'ja" einmontierte Wolfsge- schichte, die nicht eine bloße Schilderung des Wolfstods als selbstverständliches, gesetzmäßiges Ereignis in der Tierwelt bleibt, sondern - den anderen Todesarten (v.a. dem Tod Ksenijas) gegenübergestellt - zur Entwicklung des Themas "Tod" zu einem größeren Themenkomplex von Tod und Liebe beiträgt.

Interessante Zitate, weniger aus textgestalterischer Hinsicht als aus der bestimmten Thematik und der dahinter stehenden Erzählperspektive, sind der Spruch des Paulus (57), die Rozanov-Zitate (22), die durchaus als Zitat betrachtbare Stimme des "Gudok Cektrana" (33) oder die častuška (74, 75), die aber ihre Funktion nicht in der Illustration der Thematik (Liebe und Verhängnis) erschöpft, sondern durch die Einbeziehung der Folkloristik die Palette der Sprache und des Stils bereichert.

Als Dokumente sind neben den fiktiven Dokumenten, dem Brief Ksenijas und ihrem Curriculum vitae, die weißgardistischen Zeitungen "Vremja" und "Rossija" in die Erzählung einbezogen. Entscheidend ist dabei nicht die Wahrhaftigkeit dieser Dokumente, sondern ihre Funktion, den Eindruck von Authentizität zu erwecken. Irrelevant ist daher auch die Frage, ob die im Erzähltext stehende Zeitungsform die tatsächliche Gestalt jener Zeitungen wiedergibt oder eine durch die Hand des Autors redigierte Form darstellt, oder ob das alles nur eine die Authentizität suggerierende, erdachte Fiktion, eine Stilisierung des Dokumentarischen ist.

⁴⁸Vgl. V. Šklovskij, O Pil'njake. In: Lef 3 (7), 1925, S. 128.

Wichtig ist dagegen – neben der oben genannten Empfindung der Authentizität – die stilistische Funktion, eine andere Sprach- und Stilebene in den Erzähltexten einzubeziehen, sowie die informative Funktion. So scheint z.B. nicht nur Troparov, sondern auch der Erzähler selbst aus den zitierten Zeitungen die Informationen über die Weißgardisten und die "belozemli" zu erhalten, beziehungsweise behält der Erzähler jene Informationen für sich und gibt sie erst in dem Augenblick weiter, als Troparov mit der Lektüre der Zeitungen fertig ist. So gibt der Erzähler nähere Schilderungen über die "belozemli" erst auf Seite 69 ("Esli že poezdu ne svernut' kruto vlevo i spolzti vniz pod gorod ešče na sto verst, to upretsja on v zemli, gde daže v boj idut oficery s čemodanami, a dobrovol'cy (est' i takie v Dobr-armii) idut v ataku: v cilindrach i v trech enotovych – odna na druguju – šubach, raspolzšichsja v myškach.") im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Textstellen, wo der Informierungsvorgang jäh gestoppt wurde ("Poezdu že, esli ne svernut' kruto ..., to upretsja on v zemlju belych, gde – – – " 56, 65).

Die für die Sujetführung signifikante Funktion der Zeitungsdokumente liegt darin, Troparov, Morž, die Weißgardisten und die "belozemli" in Verbindung zu bringen und dadurch die künftige Flucht Troparovs zu den "belozemli" anzudeuten, die von Morž arrangiert wird. Zu erwähnen ist außerdem die emotive Funktion, durch die Kontrastierung zu der Zeitung "Volja Kommunista" das eindeutige emotionale Engagement des mit dem konkreten Autor identifizierbaren Erzählers für das Rote, das Blut, das Lebensrechte zu deklarieren.

Außer den genannten Funktionen ist die Signifikanz der Dokumente und der Zitate im Zusammenhang mit der Realitätsempfindung Pil'njaks zu betrachten, was auch nötig ist, um die kompositionellen und existentiellen Grundzüge seines Textes zu verstehen. Die Zitate sind nicht dadurch charakterisiert, daß sie die Authentizität abbilden und daß sie als repräsentative, symbolische Zeichen für die authentische Realität dienen, sondern dadurch, daß sie sich selbst als Authentizität präsentieren. In diesem Punkt unterscheiden sich Zitate und Dokumente nicht

voneinander, darauf weist auch Jensen hin.⁴⁹ Sie sind beide existentiell abhängig von dem authentischen Objekt, das sie selber manifestieren. Diese existentielle Relation besteht aber nicht nur dem textexternen Objekt gegenüber. Durch dieselbe unmittelbare existentielle Relation zeichnen sich auch die Wiederholungen von Phonemen, Wörtern, Erzählsegmenten im Rahmen ein und desselben Textes aus, die die primäre, textinterne Existenz der wiederholten Einheiten voraussetzen und die Identität von Wiederholtem und zu Wiederholendem manifestieren. In diesem Sinne sind die Wiederholungen (Selbst-)Zitate.

Diese Merkmale, die ontologische Abhängigkeit vom authentischen Ding und die Präsentation der Authentizität in sich selbst, erweisen sich als relevant auch für die Raum- und Zeitgefüge in "Ivan da Mar'ja". Die authentische Realität konkretisiert sich in der Erzählung als "sdvig" der Zeitdimensionen und deren Montage zu einem Raum "Pamir", wo alle Zeiten gleichzeitig vorhanden sind. Die nicht-sukzessive, fragmentarische Struktur, die Brechung der Perspektive, die Zerstörung der chronologisch-kausalen Kohärenz, Äquivalenzen und zyklische Wiederholungen auf allen Ebenen – dies alles zeigt sich als Präsentation der so empfundenen Realität in all ihren Qualitäten.

Aufgrund dieser Identität der authentischen Realität und des literarischen Textes erhält die Erzählung mehr Ikonizität und Ornamentalität. Damit öffnet sich hier eine erweiterte Perspektive, die sich von den Richtungen differenziert, Zitate und Dokumente als Beispiel für Pil'njaks stilistische Unendlichkeit und sein fieberhaftes Losgehen auf unterschiedlichste Stile aus Mangel an eigenem Stil zu betrachten oder ihre Funktion ausschließlich in der Illustration einer bestimmten Thematik zu sehen.

⁴⁹Vgl. P.A. Jensen, *Nature as Code, a.a.O., S. 273 ff.*, *The Thing as Such, a.a.O., S. 89.*

D. S c h l u ß b e t r a c h t u n g

Ikonizität und Allegorizität der Montage in "Ivan da Mar'ja"

Aus den oben angestellten Betrachtungen und Analysen geht hervor, daß die Werkkonstruktion bei Pil'njak die authentische Wirklichkeit als Vorbild voraussetzt. Primär ist die Realität, und die Realitätsempfindung wird in die Textstruktur der Erzählung übertragen. Sie wird dort als auf der Äquivalenz und Paradigmatik beruhendes Konstituierungsprinzip präsentiert, worin die Ikonizität des Textes zur authentischen Realität besteht.

Dagegen stellt die Ikonizität für Ėjzenštejn nicht das Prinzip und das Ziel der Textkonstruktion dar. Sie dient bei ihm als Ausgangsbasis für die Schöpfung eines neuen Sinns, die dadurch realisiert wird, daß er nicht bei der Äquivalenz und der Paradigmatik stehenbleibt, sondern zur syntheseschaffenden Syntagmatik übergeht. Daher bedeutet die Metaphorisierung für ihn denjenigen Prozeß, in dem aus zwei oder mehreren ikonischen Zeichen ("izobraženie") eine nicht mit der Summe ihrer Bedeutungen identische neue Qualität und Bedeutung entsteht, und nicht wie bei Pil'njak die Zuordnung der Wirklichkeitsfragmente zu einem bestimmten thematisch-ideologischen Bereich. Die Ėjzenštejnsche Metaphorisierung besteht dabei aus zwei Stufen: (1) der Aktualisierung aller ikonische Zeichen enthaltenen (auch mit kultureller Tradition verbundenen) Bedeutungsebenen und der Entstehung eines daraus assoziierten, montierten Ganzen und der Entstehung eines vollkommen abgerundeten, einheitlichen thematischen "obraz".

Dieser Aspekt der Schöpfung einer neuen Sinndimension fehlt in "Ivan da Mar'ja". Konflikte und Äquivalenzen bleiben Konflikte und Äquivalenzen als ein großer, kosmischer Mythos, der sich in Form und Inhalt in den Werken Pil'njaks immer wieder – mit geringem Variationsgrad – präsentiert. Die Synthese, die Geburt eines neuen Ganzen gerät nicht ins Blickfeld. Nicht ein wahrhaft qualitativer, bewußter Sprung wie bei Ėjzenštejn, sondern die Grenzverwischung durch Hochwasser, Schneesturm, Vulkanausbrüche,

das Unsichtbarwerden der Grenze stellt das Wesen der Montage in "Ivan da Mar'ja" dar. Die Montage ist wie das Ding-Ornament vorherbestimmt von der Erscheinungsform der authentischen Realität.

Aufgrund der Dominanz der Ikonizität und Metonymität über die Symbolizität und Metaphorizität, aufgrund der aus der authentischen Realität übertragenen Montageform, die in der Juxtaposition der Dinge, dem plötzlichen Abbruch eines Erzählsegments durch ein anderes, der Obstruktion der Referenz, dem Fehlen des Charakters, der Aufsplitterung der temporal-kausalen Relation, dem jähen Wechsel der Perspektive besteht, läßt sich die Erzählung "Ivan da Mar'ja" in die Gruppe der ikonisch-ornamentalen Prosatexte einstufen.

Ornamental ist "Ivan da Mar'ja" im Sinne Ėjzenštejns, der sich mit dem Begriff "Ornament" an der Überwindung der Trennung von Form und Inhalt, von Erfindung und Realität orientiert. Ornamental ist sie auch in dem Sinne, daß ihr auf der Äquivalenz, dem Parallelismus, der Wiederholung beruhendes Formprinzip derjenigen historischen Evolution des Ornaments entspricht, in der das Ornament vom vollkommenen Fehlen der Abbildlichkeit ("prosto sam predmet, kak takovoj") über die unmittelbare Abbildlichkeit zur kompositionellen Vermittlung des Sichtbaren in wiederholbare geometrische Formeln übergeht. Ėjzenštejn bezeichnet das Ornament als Erscheinungsform der Kunst in ihrer Beginn- und Zerfallphase. Gemeint ist damit das Versinken der lebendigen Welt in die Welt der Mineralien, deren im Kristall materialisierte Gesetzmäßigkeit sich am Anfang der Kulturentwicklung auf die pflanzliche Welt ausdehnte und diese zum Ornament machte, im Sinne eines ersten Schrittes zur Formgebung den Naturerscheinungen gegenüber.

Ornamental ist "Ivan da Mar'ja" auch im Rahmen des für die Epoche charakteristischen Trends, auf der Schwelle zwischen Zerfall und Neubeginn das Bild ins Ornament aufzulösen und von seiner Inhaltlichkeit zu befreien, des Trends, der im Zusammenhang mit dem von der Schwellensituation geprägten Realitäts- und Geschichtsbewußtsein die Selbstbesinnung der Kunst auf ihr eigenstes Mittel forderte, was zunächst zur semantischen Entleerung der künstlerischen Mittel führte. Das Ornament

zeichnet sich nun durch das vollkommene Fehlen der semantischen Ebene, durch die Verdrängung des signifié durch das signifiant aus – im Gegensatz zum ursprünglichen Ornament, für das die Undifferenziertheit von signifié und signifiant merkmalshaft ist. Diese totale Negierung der Semantik stellt bei Ęjzenštejn einen der wichtigsten Gründe dafür dar, warum er sich von jenem Trend distanziert, Welt und Natur rein spielerisch in ihre Elemente zu zerlegen, um sie darauf zum einander übersteigenden, sich ins Endlose fortspinnenden Ornament zu komponieren.

Pil'njaks ornamentale Prosa unterscheidet sich von der rein spielerischen Ornamentik. Sie weist mehr Affinität mit dem Ornament im ursprünglichen Sinne auf. Bei Pil'njak ist die Semantik nicht verdrängt, sondern sie fällt mit der Syntax zusammen, und in dieser Übereinstimmung zwischen Form und Inhalt besteht die wesentliche Gemeinsamkeit von Ęjzenštejn und Pil'njak. Auf der Basis dieser Gemeinsamkeit unterscheiden sich die Textarten der beiden durch die Geschichtsauffassung und die Realitätsempfindung voneinander.

Für Ęjzenštejn liegt das die Lebensenergie ausstrahlende Strukturprinzip der Welt nicht im bloßen Konflikt ohne Synthese, schon gar nicht in der Zerpflücktheit und Isoliertheit ohne Verknüpfung und Überschneidung. Das Getrenntsein ist für Ęjzenštejn nicht ein transzendentes a priori, sondern ein historisch entstandener, daher ein veränderbarer Zustand – und dies mit Hilfe der bewußten Montage. Er schreibt der Montage die Funktion der Umformung und synthetischen Konstituierung der Realität und des Lebens zu. In der Montage Ęjzenštejns verbinden sich daher nicht nur die Ding-Ornamente miteinander, sondern auch die progressive Orientierung auf der thematisch-ideologischen Ebene und die Regressivität in formalen Methoden, zu denen die archaischen Komponenten des undifferenzierten, ganzheitlich wahrnehmenden sinnlichen Denkens wie Dynamik, Wiederholung, Simultanität, Synästhesie usw. gehören. Die Überwindung der Trennung von Form und Inhalt bedeutet für Ęjzenštejn nicht die Vereinigung von archaischer Form und archaisch-regressiver Thematik, sondern sie

bedeutet, daß der aus Segmentierung, Deformierung, Konfrontierung, Kollision, Interaktion und Synthese bestehende Formprozeß mit der Aufzeichnung des Entstehungs- und Konkretisierungsprozesses der neuen Werte ("obraz") zusammenfällt.

Der der Geschichtsphilosophie Ėjzenštejns zugrundeliegende Gedanke der Schöpfung einer neuen Synthese und neuer Werte, die den gesamten Lebensbereich umfassen soll, realisiert sich zunächst im Kunstwerk. Diese Orientierung an der Schöpfung der Synthese durch die Montage ist die Grundposition Ėjzenštejns, darum unterscheidet sich seine Montage von der Pil'njaks.

Mit dem Aspekt des Neuen untrennbar verbunden ist das wichtigste Merkmal der Montage bei Ėjzenštejn, nämlich der Sprung in eine neue Qualität, in eine neue Dimension. Die den filmischen Medien immanente Ikonizität des Kaders bleibt nicht bei dieser medienbedingten Eigenschaft, sondern erlebt einen qualitativen Sprung in die Symbolizität – mit Hilfe des in den Dingen selbst und in deren Rezeption verborgenen kulturhistorischen Hintergrundes und der Interaktion zwischen den Dingen, die durch die mise en scène zustande kommt, und zwar nicht zuletzt mit Hilfe der Kadermontage.

Zusammen mit der Symbolizität, der Dominanz der semantischen Ebene läßt die als Orientierung fungierende ideologische Progressivität die Vermutung entstehen, sie verleihe der Abstraktheit des Themas die unerschütterliche Priorität gegenüber der jeweiligen Formgestalt des Kunstwerkes. Jedoch konstruiert die Symbolizität der Dinge, der Kader und des als Endprodukt der Montage entstehenden "obraz" bei Ėjzenštejn das Verhältnis zwischen dem Thema und der Formgestalt auf umgekehrte Weise. In seiner symbolischen Werkkonstruktion ist nicht die Abstraktheit des durch das Bild ausgedrückten, explikativen Sinnes (Thema) primär, sondern das konkrete Bild selbst, und das Thema wird erst durch das Bild offenbart. Nicht das verallgemeinerte Idee-Thema ("obraz"), sondern die konkreten Abbildungen ("izobraženie") sind primär für die Konstruktion. Die Detail-Bilder sind nicht bildhafte Darstellungen des von vornherein festgeschriebenen Themas, sondern das Thema wird erst durch die Relationen und Interaktionen zwischen

den Detail-Bildern, zwischen den Blöcken ersichtlich. Seine symbolische Konstruktion beruht auf der immer neuen kognitiven Aktivität, wodurch Schematisierung und Schablonisierung verhindert werden. Die Verbindung zwischen den gegebenen Elementen der Darstellung und deren "obraz" wird bei weitem eher durch einen individuellen, einmaligen als durch einen konventionellen Charakter gekennzeichnet: D.h. in der Semantik der symbolischen Konstruktion bei Ęjzenštejn spielt neben dem gegebenen Sprachcode der Werkcode eine wichtigere Rolle als der konventionelle Kulturcode. In Hinsicht auf die Tatsache, daß Ęjzenštejn die in den Ding-Fakten verborgene lange kulturelle Geschichte als einen Bestandteil seiner symbolischen Montage betrachtet hat, kann man die symbolische Semantik Ęjzenštejns – die Formeln A. Zgorzelskis⁵⁰ variierend – folgendermaßen formulieren: $Ss (=) SzKJ \cdot nSz \cdot nKK \cdot nSz \cdot KU$ ($n \geq 2$), d.h. die Bedeutung des Symbols (Ss) ist nicht gleich der Bedeutungsmenge des Zeichens, das nicht nur in einem gegebenen Sprachcode (KJ), sondern auch in einer Reihe von verschiedenen Kulturcodes (KK) und nicht zuletzt im gegebenen Werkcode (KU) funktioniert, nach dem das gegebene, individuelle Kunstwerk geschaffen ist.

Ęjzenštejn betonte die Synthese und Einheit der Werkkonstruktion nicht nur in seinem intellektuellen Kino und in der Phase der Dominanten-Montage, sondern auch in seiner späteren Phase der Oberton-Montage und der polyphonen Montage, indem er – ganz im Gegensatz zur Bachtinschen Auffassung der Polyphonie in den Werken Dostoevskijs – das Mitschwingen aller Ober- und Untertöne, die harmonische Synthese aller Werte und Ebenen hervorhob.

Von dieser Ęjzenštejnschen Montage unterscheidet sich die Textart der ornamentalen Prosa in "Ivan da Mar'ja" durch das Fehlen der progressiven Zukunftsorientierung und durch die Weltempfindung als Zeitlosigkeit ("Pamir"). Die die Weltempfindung

⁵⁰Bei Zgorzelski lautet die semantische Formel der eigentlichen, rein individuellen Symbole $Ss (=) SzKJ \cdot nSz \cdot KU$, und die des konventionellen Symbols $Ss1 (=) SzKJ \cdot nSz \cdot nKK$ ($n \geq 2$). Vgl. hierzu A. Zgorzelski, O funkcjonalnym pojmowaniu tropów. Propozycje. In: Teksty 1976, Nr. 1, S. 57-59.

Pil'njaks prägende Zeitlosigkeit und Zyklizität schließt die Schöpfung des Neuen prinzipiell aus. Aus dem Alten wird nicht das Neue geschaffen, aus dem Getrenntsein wird keine Vereinigung. Die trennende Grenze wird nicht pathetisch gesprengt, sondern verwischt. Der Sprung in eine neue Dimension geschieht nicht. Die Elemente sind zueinander in Juxtaposition gesetzt und miteinander chaotisch gemischt, und die Aussicht, daß aus diesem Chaos und Wirrwarr ein neues Leben geboren wird, ist finster. Die Dingfragmente werden nicht in einen neuen Wert überführt. Sie bleiben Brocken. Sie nähern sich einem kakophonem Zustand ohne Wert-hierarchie, und nicht der Ėjzenštejnschen Polyphonie.

Entsprechend dem Fehlen des Sprungs ergibt sich auch keine qualitative Veränderung zwischen der Mikro- und Makroebene der Textstruktur. In die Terminologie Jensens übersetzt: Zwischen dem "Ding als solchem" und den "Phänomenen als solchen" besteht kein wesentlicher qualitativer Unterschied in semiotischer Hinsicht. Beide sind ornamental und existentiell abhängig von der authentischen Realität. Der für Ėjzenštejn charakteristische semiotische Sprung aus dem ikonischen "izobraženie" in den symbolischen "obraz" ist in "Ivan da Mar'ja" nicht zu finden. Die Realitätsempfindung Pil'njaks bestimmt die Gestalt der Erzählung konsequent von der Mikro- bis zur Makroebene. Sie wird im ganzen Raum der Erzählung thematisiert und fungiert als Leitidee der Erzählung. Das Thema wird nicht erst durch die konkreten, einmaligen Wortbilder offenbart, sondern das Thema – die Weltempfindung – ist von vornherein da als Mythos des Konflikts, der jedoch keinen Sprung in ein neues Leben erlebt, sondern sich im vielfältigen Tod präsentiert. Die Übergeordnetheit des Themas ist für die Textkonstruktion so entscheidend, daß die gesamte Erzählung "Ivan da Mar'ja" als Allegorie des Todes erscheinen kann. Der allegorische Plan wird manifestiert unter der formalen Oberfläche, die zur Konkretisierung und vielfältigen Aspektierung des Todes dient. Im Gegensatz zur symbolischen Konstruktion bei Ėjzenštejn ist in "Ivan da Mar'ja" das Thema "Tod" als Revolutionsinterpretation primär, und dessen unterschiedliche Aspektierung dient mehr zur Bereicherung der Paradigmen und zur Inten-

sivierung und klaren Artikulation des Themas als zu einer bildlich-gestalterischen Präsentation.

Zu den allegorischen Merkmalen gehören die von Schramm bemerkte Korrespondenz von Thema und Metaphorik, die darin besteht, daß jedes Wirklichkeitsfragment und jede Einzelszene repräsentativ für das übergeordnete Thema steht und dem Thema als ein Aspekt korrespondiert, aber auch die strenge Bewachung der Personen durch den Erzähler, der sie nur innerhalb des ihnen bestimmten thematischen Bereiches fungieren läßt. Zu den weiteren, auf die allegorische Konstruktion hinweisenden Merkmalen gehören die thematisch signifikante Raumaufteilung, das als Projektion eines oder mehrerer Themen fungierende Setting, die häufig vom Wechsel des Raums abhängige, nicht sukzessive Handlung, die geringe Relevanz der chronologischen Relationen zwischen den Ereignissen und nicht zuletzt die traditionelle Methode der Tripartition und der dreifachen Wiederholung, die die Organisation und die Entwicklung des Themas leichter macht.

Alle diese genannten Merkmale korrespondieren mit dem Thema, und zwischen der Textkonstruktion und der im Text thematisierten Realitäts- und Weltempfindung besteht die Relation einer vollständigen Übereinstimmung. Oder, mit Jensen zu sprechen, das Subjekt schafft die Kohärenz des Textes mit Hilfe eines "focus", von dem aus es die Welt empfindet und seine Empfindung in den künstlerischen Text transformiert.

Die Signifikanz des Todes bzw. der Nivellierung von Leben und Tod, die in der semantischen Struktur der Erzählung "Ivan da Mar'ja" die Stelle des Zentralthemas aufnimmt, steigert sich dadurch, daß die Erzählung mit der Passage "otryvok iz počty čerta" aus dem 1. Kapitel endet. Die Art und Weise dieses Abschlusses dient weniger zur Herstellung des durch die Wiederholung entstehenden formalen Gleichgewichts. Ihre Funktion liegt vielmehr darin, (1) mittels der Rückkehr zu demselben Setting und derselben Jahreszeit wie am Anfang der Erzählung die Zyklizität der Geschichte und die Unverändertheit der Lebensrealität zu demonstrieren und (2) vor dem Hintergrund dieser Unverändertheit

noch kräftiger auf die Unterschiede zwischen dem Anfang und dem Ende eines Zyklus aufmerksam zu machen – auf die Unterschiede, nämlich die innerhalb dieses Zyklus geschehenen vielfältigen Tode. Dazu trägt auch der neue Titel des 4. und allerletzten Kapitels "Smerti" für die Ausgabe der Erzählung von 1929 bei. Und dies gegen die Intention Pil'njaks, der durch diese Veränderung des Titels "Konec" zu "Smerti" das Thema "Tod" auf die Präsentierung der einzelnen konkreten Tode beschränken und nicht zur Revolutionsinterpretation verallgemeinern wollte; damit versuchte er, seine veränderte politische Stellungnahme zur Revolution zum Ausdruck zu bringen.

Die oben dargestellten Charakteristika der Erzählung "Ivan da Mar'ja" – das Fehlen des Sprungs in eine neue Dimension, das Fehlen der Geburt und der progressiven Zukunftsvision, der unveränderliche Fragment-Zustand der Dinge und der Menschen, die Zyklizität der Geschichte, in der die Tode den Katalog der Ereignisse für sich in Anspruch nehmen – weisen eine größere Affinität der Pil'njakschen Montage zur Allegorie-Konzeption Benjamins als zur Montage-Konzeption Ėjzenštejns auf.

Anders als Ėjzenštejn, aber ähnlich dem Allegoriker in Benjamins Verständnis, ist Pil'njak von dem Bewußtsein durchdrungen, daß seine Fixierung auf das Einzelne unbefriedigend bleiben muß und ihm die Wirklichkeit als eine gestaltende Synthese entgeht. Die Realitätsfragmente sind aus dem Funktionszusammenhang der Lebenstotalität herausgerissen und bleiben so tote Bruchstücke. Wie die Rezipienten der allegorischen Werke (im Benjaminschen Sinne) die "facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft" vor Augen haben, präsentiert sich die Geschichte in "Ivan da Mar'ja" in der Zeitlosigkeit und der Vielfalt des Todes.

ANHANG ZUR METAPHERKONZEPTION T. PEIPERS:

T. Peipers Poem "Chwila ze złota"

Peipers Poeme, die im Band "Tar" (1929) enthalten sind, sind alle durch den "układ rozkwitania" gekennzeichnet. Unter ihnen ist das Poem "Kwiaty ulicy" (es erschien ursprünglich in Peipers Gedichtband "Żywe Linie" 1924) derjenige Text, den die Kritiker Peipers zum Zweck der Bloßlegung des "Gefüges des Aufblühens" am häufigsten zitierten. Im folgenden wird nicht das Poem "Kwiaty ulicy" interpretiert, das von Peiper selbst für eine allzu mechanisch durchgeführte Organisation des "układ rozkwitania" gehalten wurde¹, sondern das Poem "Chwila ze złota" (erschieden zuerst in "Żywe Linie"), das von Peiper als gelungene Realisierung seiner kompositorischen Idee geschätzt wurde.²

Das Poem "Chwila ze złota"³ besteht aus vier Strophen, d.h. aus vier Gliedern des "Aufblühens", die jeweils 2, 8, 12, 22 Verse haben. Schon aus diesem proportionalen Aspekt zeigt "Chwila ze złota" einen musterhaften Vorgang des Aufblühens.

(I) "Noc. Jedno tylko okno. Gorzelnia w fortepianie.
Księżyc nagiej piersi. Jego zachód w mej kieszeni."

Das 1. Glied des Aufblühens ist nichts anderes als eine Zusammenstellung der Elemente, die als Ausgangswirklichkeit, als unbearbeitete rohe Motive des zu konstruierenden Bildes dienen. Die genannten fünf Motive sind einander äquivalent, und das 1. Glied des Poems stellt die Inventarisierung dieser fünf Motive dar. Dennoch, anders als das allzu mechanisch gebaute Gedicht "Kwiaty ulicy" deutet hier schon das 1. Glied die künftige Entwicklungsrichtung des Poems an, erstens durch die fabelmäßige Verknüp-

¹Vgl. T. Peiper, *Tędy. Nowe Usta*. Kraków 1972, S. 349.

²Vgl. a.a.O.

³Enthalten in Peiper, *Poematy i utwory teatralne*. Kraków 1979, S. 86-87.

fungsmöglichkeit der einzelnen Motive und zweitens durch das Pronomen "jego", das zwischen zwei nebeneinander stehenden Motiven eine Kontinuität herstellt.

Das 1. Glied erfüllt auf diese Weise die Funktion, eine Übersicht über die Ganzheit entstehen zu lassen. Die für Peiper entscheidend wichtige Äquivalentsetzung kommt auch hier nicht nur durch die Anerkennung der gleichen Stellenwerte den einzelnen Motiven gegenüber zustande, sondern auch durch die Metaphorisierung in den einzelnen Motiven. "Gorzelnia w fortepianie" verbindet z.B. zwei heterogene Bereiche miteinander, den der Musik und des Klangs und den des Alkohols. Durch diese Verbindung hervorgehoben wird die berausche, zur Selbstvergessenheit und Ekstase führende Eigenschaft des Klavierklangs. Das Moment "księżyc nagiej piersi" ist in Form einer Genitiv-Metapher strukturiert; der nackte Busen wird als Mond empfunden. Diese Mond-Metapher setzt sich im darauffolgenden Motiv "jego zachód w mej kieszeni" fort. Der "Monduntergang in meiner Tasche" wird durch die Verbindung mit der vorangegangenen Genitiv-Metapher eine erotische Metapher, die aber schon durch "gorzelnia" suggeriert wurde.

Die fabelmäßige Verknüpfbarkeit der fünf Motive ohne zusätzliche Umstellung ihrer Reihenfolge beruht auf gewissen semantischen, aber auch konnotativen Gemeinsamkeiten zwischen ihnen. Die zum semantischen Feld der "Nacht" gehörenden Motive "noc", "księżyc" und der auf den "księżyc" bezogene "zachód w mej kieszeni" verbinden sich mit dem zum semantischen Feld der "emotionalen Erregung" gehörenden Motive "naga pierś" und "gorzelnia" durch die Genitiv-Metapher "księżyc nagiej piersi", die als Bindeglied zwischen ihnen fungiert. Unmittelbare Verknüpfung ist auch zwischen dem "okno" und der "gorzelnia w fortepianie" möglich, und zwar durch die Funktion des Fensters, zwei Räume nicht nur voneinander zu trennen, sondern die Grenze zwischen ihnen zu öffnen, und durch die Wirkung der "gorzelnia", die mit der Entdifferenzierung und Grenzverwischung des Bewußtseins verbunden ist. Als weitere Bindeglieder dienen die Merkmale Licht und Feuer, Leuchten und Brennen und der Vokal [o], der in den beiden oben

genannten Motiven dominant ist.

Die im 1. Glied ansatzweise gegebene Situation wiederholt und entfaltet sich im 2., 3. und 4. Glied: die Nacht. Nur ein einziges Fenster ist beleuchtet. Aus dem Fenster dringt der Klavierklang auf die Straße hinaus. Plötzlich hört der Klavierklang auf. Im Fenster steht eine Frau mit der üppigen nackten Mond-Brust. Das lyrische Ich schaut sie gierig an, bewahrt diesen "goldenen" Augenblick in seinem Gedächtnis.

Die Motive, die im 1. Glied nicht in einer syntaktischen Hierarchie stehen, gehen im 2. Glied eine dynamische Verbindung zueinander ein, die dann im 3. und 4. Glied weiter kompliziert wird. Die Dynamik der vielfältigen Verbindung kommt dabei zustande erstens durch die Äquivalentsetzung innerhalb ein und desselben Motivfeldes (d.h. das immer neue Einsetzen der Varianten der im 1. Glied gegebenen Invariante) und zweitens durch die Verbindung zwischen verschiedenen Motivfeldern.

Die streng schematische Formel des "zdanie rozkwitania": $x, x+y, x+y+z, \dots$ oder $x+y+z+, (x+1 \dots) + (y+1 \dots) + (z+1 \dots) + \dots$ gilt hier nur in begrenztem Maße. Es geht in dem Poem "Chwila ze złota" nicht um eine wörtliche Wiederholung und Anhäufung, sondern um die Entfaltung und Vervielfältigung der Situation mit Hilfe von Metaphern, Periphrasen und Assoziationen. Was im 2., 3. und 4. Glied entsteht, ist z.B. nicht ein um ein paar syntaktische Einheiten bereicherter, aber in seiner Grundstruktur gleich gebliebener Satz mit dem Motiv "noc", sondern ein jedesmal vollkommen neuer syntaktischer Aufbau:

< II > "Powietrze kładło swą skórę bez dziur na moje cienie,"

< III > "Noc była zmięta dreszczem. Na jej brukowanych fałdach
płynęły moje cienie, wieloryby na kamiennych bedłkach,
głaskane powietrzem niemym."

< IV > "Co druga latarnia była szufladą nocy i wydłużała
moje dwa cienie, niewstrzymane rzuty wyżła

Żaden ciężki głos, żaden, nie dziurawił powietrza,
które na ścięgnach północy wznosiło się nieme po wieże.

Hier geht es um eine mehrmalige, jedesmal umfangreicher, konkreter werdende Darstellung der Grundsituation "Nacht", die mit Ausnahme einiger sporadischer Wiederholungen in einem immer anderen Wortkomplex erscheint, wobei der sich jedesmal wiederholende Ausdruck "moje cienie" die besondere Aufmerksamkeit auf die Intensivierung und Aktivierung von subjektiven Erlebnissen des lyrischen Ich lenkt.

Nicht nur die "noc", sondern alle im 1. Glied vorgestellten fünf Motive entfalten sich in drei turnusmäßig gebauten Gliedern gleicherweise. Der Klavierklang entfaltet sich z.B. von "gorzelnia" (I) über "ciarki dźwięczne i gorące" (II) und "kropkami które z fortepianu sypały się w zeszyt mroków, milczeniem zlepiony" (III) zu "natchniona gorzelnia - ciecz gorąca (...) dźwięczne ziarna z korca. (...) jak zaczarowana bułka (...)" (IV).

Interessant ist dabei auch die Tatsache, daß die Motive "okno" und "gorzelnia w fortepianie" im 2., 3. und 4. Glied immer syntaktisch miteinander verbunden in ein und demselben Satz erscheinen, nicht zuletzt deswegen, weil die beiden Motive semantisch nicht so viel Gemeinsamkeit miteinander haben wie die anderen. Die fehlende semantische Gemeinsamkeit wird daher durch die räumliche und fabelmäßige Verbindung ergänzt, die mit Hilfe der Syntax hergestellt wird.

Das Bild, das in jedem Glied entsteht, enthält in sich eine Ganzheitlichkeit. Das Bild wird im darauffolgenden Glied wieder aufgenommen und weiterentwickelt. Das "Aufblühen" bedeutet hier einen immer größer werdenden Umfang des Bildes. Dazu trägt vor allem die Periphrasierung erheblich bei. Auch das als Verknüpfung zwischen den anderen vier Motiven dienende Motiv "księżyc nagiej piersi" erfährt eine üppige periphrastische Wucherung: Die Frau mit dem nackten, üppigen Busen wird periphrasiert in "żyrandol z

białego atlasu, nagością swych mlecznych piersi świecąc (...)", "lampy świecące bez knota" (II), "żyrandol o kształtach kobiety, o kryształe zerwanym z krzaków pałacowej grzędy", "biały ogień" (III), "elektryczny żyrandol o ciele zerwanym z krzaków (...)", "biały pożar", "trójkąt piersi lśniący (...)" (IV). Die angeführte Reihe der Periphrasen kehrt dann zurück zur Initialmetapher "księżyc" (IV, 18), wobei diese auch aufgrund der darin implizierten Farbe mit "biały atlas" (II, 5), "biały ogień" (III, 9) und "biały pożar" (IV, 16) unmittelbar verbunden ist.

Die signifikante Funktion der vier genannten Metaphern wird herorgehoben durch ihre Stellung im jeweiligen Glied. Sie sind alle die Worte, die die vom Motiv 1 ("noc") bis Motiv 4 ("piers") reichende Darstellung abschließen und den Übergang zur Aussage des lyrischen Ich über sich selbst und sein Verhältnis zur Situation markieren. Das "rozkwitanie" macht sich auch in dieser Selbstthematization des Ich geltend.

In der Ausgangswirklichkeit (I) geht es um die gegenständliche Situierung des Ich, um seine Lokalisierung inmitten der gegenständlichen Dinge und der Situation. Das Ich im 1. Glied ist nichts anderes als eines der aufgezählten Elemente (oder sogar nicht einmal das, da das lyrische Ich nur als Possessivpronomen vorkommt). Auch im 2. Glied zeigt sich das lyrische Ich zunächst als Possessivpronomen ("na moje cienie"), tritt aber am Ende des 2. Gliedes als Subjekt auf ("ja znam"), wodurch eine Situationsveränderung signalisiert wird. Dieser Vorgang wiederholt sich im 3. Glied und im 4. Glied, im letzten Stadium des Aufblühens ist die Veränderung der Situation vollkommen. Hier wird das "Ich" die übergeordnete Instanz, die die Aussage organisiert. Die Aktivierung der Manifestation des Ich zeichnet sich deutlich ab beim Vergleich von drei auf das "Ich" bezogenen Zuständen bzw. Handlungen in den Gliedern II, III, IV:

"Ja znam" (II),

"Ja (...) nie gonię; (...) wysłałem (...) nic (...)" (III),

"Ja umiem brać, (...) wrywam oczy / i po nagą pierś wysyłam je na karkach noży. / (...) złożyłem to srebro między moje chwile ze złota." (IV)

Im Gegensatz zum handlungsneutralen "znać" in II steht in IV das handlungsfähige "umieć", im Gegensatz zur Negation "nie" und "nic" in III stehen in IV die wiederholten Handlungen "wrywać" und "wysyłać" und die nun vollendete Handlung "złożyć". Hier im letzten Vers "złożyłem to srebro między moje chwile ze złota" manifestiert das lyrische Ich seine Souveränität und Überlegenheit in zweifacher Weise: d.h. seine Übergeordnetheit gegenüber der Dingwelt kommt nicht nur in den oben genannten Tätigkeitsverben zum Ausdruck, sondern auch in der Relation zwischen "srebro" und "złoto". Die Dingwelt, selbst das berauschendste Objekt "księżyc nagiej piersi" ist sekundär ("srebro") und der Welt des Subjekts "Ich" untergeordnet. Das Ich erweist sich als Zentrum aller Bezugssysteme: "moje chwile ze złota".

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

I. Textausgaben der Primärliteratur

- Pil'njak, Boris Andreevič: Ivan da Mar'ja. Berlin - Peterburg - Moskva, "Izd-vo Z.I. Gržebina", 1922.
- Čertopoloch. In: Boris Pil'njak. Sobranie sočinenij, t. IV. Mat'-mačecha. Moskva, Leningrad, 1929, S. 39-108. Nachdruck: München 1970 (= Slavische Propyläen Bd. 78).
- Byl'e. Revel', "Bibliofil", 1922. Nachdruck: München 1970 (= Slavische Propyläen Bd. 76).
- Mašiny i volki. Leningrad, 1925. Nachdruck: München 1971 (= Slavische Propyläen Bd. 77).
- Golyj god. In: Boris Pil'njak. Sobranie sočinenij, t. I. Moskva, Leningrad, 1929. Nachdruck: Letchworth 1966 (= Rarity Reprints No. 3).
- Tret'ja stolica. Al'manach Krug. Kn. 1, Moskva, Peterburg 1923.
- Volga vpadaet v Kaspijskoje More. Moskva 1930. Nachdruck: Chicago 1973.
- Dvojniki. Vstupitl'naja stat'ja i podgotovka teksta Michaila Gellera. London 1983.
- Zakaz naš. In: Novaja russkaja kniga, 1922, Nr. 2, S. 1-2.
- Pisateli o sebe. In: Novaja russkaja kniga, 1922, Nr. 2, S. 42-43.
- Otryvki iz dnevnika. In: Pisateli ob iskusstve i o sebe. Sbornik statej No. 1, Moskva, Leningrad, 1924, S. 79-89.
- Rezension zu Vlad. Zazubrin, Dva mira. Roman. In: Pečat' i revoljucija, 1922, Nr. 1, S. 294-295.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič: Tri smerti. In: L.N. Tolstoj, Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach, t. 3. Moskva 1958. S. 59-71.
- Briefwechsel mit der Gräfin A.A. Tolstoj. Hrsg. v. L. Berndt. Zürich 1926.
- Tagebücher 1847-1910. Übersetzt von Günter Dalitz. Ausgewählt und kommentiert von E. Dieckmann. München 1979.

Belyj, Andrej: Četyre simfoni. Nachdruck der Ausgaben Moskau 1917, 1905 und 1908 mit einer Einleitung von Dmitrij Tschizewskij. München 1971 (= Slavische Propyläen Bd. 39).

Dostoevskij, Fedor Michajlovič: Brat'ja Karamazovy. In: F.M. Dostoevskij, Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach, t. 11/12. Moskva 1982.

Rozanov, Vasilij: Izbrannoe. Hrsg. Eugenia Ziglevič. Eingel. v. Heinrich Stammler und Eugenia Ziglevič. München 1970.

Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič: Izbrannye proizvedenija v šesti tomach. Moskva 1964-1971.

— Grundproblem (CGALI f. 1923, op. 2, ed.chr. 236-243, 259-270).

— Schriften Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. Bd. 1-3. München 1973-1975.

— The Film Sense. Hrsg. v. J. Leyda. New York 1942.

Peiper, Tadeusz: Tędy. Nowe usta. Eingel. und kommentiert von Stanisław Jaworski. Hrsg. v. Teresa Podoska. Kraków 1972.

— Poematy i utwory teatralne. Hrsg. v. Stefan Góra, Stanisław Jaworski und Teresa Podoska. Kraków 1979.

II. Sekundärliteratur

1) Zu S.M. Ėjzenštejns Montagekonzeption und zur Montage in der Kunst

Adorno, Theodor W.: Rückblickend auf den Surrealismus. In: Th.W. Adorno, Noten zur Literatur I. Frankfurt 1970, S. 153-160.

Aumont, Jacques: Montage Eisenstein. Avec 12 pages d'illustr. hors-texte. Paris 1979.

Barrow, C.W.: Montage in James Joyce's Ulysses. Potomac/Md. 1980.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt 1981.

- Bystrzycka, M.: Eisenstein as Presecutor of Semantics in Film Art. In: Sign, Language, Culture. Hrsg. v. A. J. Greimas u.a. Mouton 1970, S. 469-484.
- Ėjchenbaum, Boris Michajlovič (Red.): Poëtika kino. Leningrad 1927.
- Frank, Joseph: Spatial Form in Modern Literature. In: The Sewanee Review, vol. 52 (1945), S. 221-240, 433-456, 643-653.
- Godzic, Wiesław: Pojęcie metafory i metonimii filmowej. In: Język Artystyczny, 1978, S. 141-154.
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978 (= Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft Nr. 5).
- Hauser, Arnold: Im Zeichen des Films (1951). In: A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1973, S. 993-1030.
- Heil, Jerry: Russian Writers and the Cinema in the Early 20th century - A survey. In: Russian Literature XIX (1986), II, S. 143-174.
- Hughes, Robert: Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf, Wien 1981.
- Iser, Wolfgang: Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und T.S. Eliots "Waste Land". In: Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Hrsg. v. W. Iser. München 1966 (= Poetik und Hermeneutik II), S. 361-393.
- Ivanov, V.V.: O strukture znakov kino. Tezisy dokladov. Tartu 1970, S. 117-122.
- Očerki po istorii semiotiki v SSSR. Moskva 1976.
- Jakobson, Roman: Kubizm. In: Iskusstvo, 6 (1919), S.2 f.
- Jensen, H.: Geschichte der Schrift. Hamburg 1935.
- Knilli, F. (Hrsg.): Semiotik des Films. Frankfurt a.M. 1971.
- Levin, H.: Montage. In: Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951. Ed. W. Aldridge. S. 143-159.
- Mailand-Hansen, Christian: Filmtheorie und Filmarbeit der russischen Formalisten. In: Scando-Slavica, t. 29, (1983), S. 45-56.

- Nänny, M.: Ideogramm und Montagen. In: Neue Zürcher Zeitung, 24. März 1962.
- Pudovkin, Vsevolod I.: K voprosu zvukogo načala v fil'me. In: Kino i kul'tura, 1929, Nr. 5-6.
- Riha, Karl: Cross-Reading and Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik. Stuttgart 1971.
- Robbe-Grillet, Alan: Last Year at Marienbad. New York 1962.
- Schreurs, Marc: Montage as a Constructing Principle in Cinematic and Narrativ Art: Ėjzenštejn and Babel'. In: Russian Literature XIX (1986), S. 193-254.
- Selezneva, T.F.: Kinomysl' 1920-ch godov. Istoki sovetskoj kinematografičeskoj teorii. Leningrad 1927.
- Šklovskij, Viktor Borisovič: Ich nastojaščee. Moskva, Leningrad 1927.
- Za sorok let. Stat'i o kino. Moskva 1965.
- Sergej Ėjzenštejn i "neigrovaja fil'ma". In: Novyj Lef 4 (1927), S. 34 ff.
- Ėjzenštejn. Moskva 1973.
- O zakonach kino. In: Russkij sovremennik 1 (1924), S. 245-252.
- Tynjanov, Jurij Nikolaevič: Ob osnovach kino. In: Poëtika kino. Moskva, Leningrad 1927, S. 53-85.
- Wissmann, Jürgen: Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk. In: Immanente Ästhetik, a.a.O., S. 327-360.
- Witte, Karsten (Hrsg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt a.M. 1972.
- Wollen, P.: Eisenstein's Aesthetics. In: P. Wollen, Signs and Meaning in the Cinema. London 1969, S. 19-74.

2) Sekundärliteratur zu Pil'njak und zur Literatur der Zeit

- Belaja, Galina: Problema aktivnosti stilja. K issledovaniju istoričeskoj produktivnosti stilej 20-ch godov. In: Smena literaturnych stilej/Na materiale ruskoj literatury XIX-XX vekov. Moskva 1974, S. 122-177.
- Brik, O.E.: Fiksacija fakta. In: Novyj Lef 11/1 (1927), S. 44-50.

- Brostrom, K.W.: The Novels of Boris Pil'njak as Allegory. Ann Arbor 1974.
- The Enigma of Pil'njak's 'The Volga Falls to the Caspian Sea'. In: Slavic and East European Journal, vol. 18, no. 1 (1974), S. 271-298.
- Boris Pil'njak's A Chinese Tale: Exile as Allegory. In: Mosaic IX, 1976, No. 3, S. 11-25.
- Damerau, Reinhard: Boris Pil'njaks Geschichts- und Menschenbild. Biographische und thematische Untersuchungen. Gießen 1976.
- Döring-Smirnov, J.R. / I.P. Smirnov: "Istoričeskij avangard" s točki zrenija évoljucii chudožestvennyh sistem. In: Russian Literature VIII-V (1980), S. 403-468.
- Edwards, T.R.N.: Three Russian Writers and the Irrational. Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov. Cambridge 1980.
- Éjchenbaum, B.M.: Moj vremennik. Leningrad 1929.
- Él'jaševič, A.: Edinstvo celi, mnogoobrazie poiskov v literature socialističeskogo realizma. Leningrad 1973.
- Éngel'gardt, B.M.: Formal'nyj metod v istorii literatury (Voprosy poétiki, Vyp. XI). Leningrad 1927.
- Gofman, Viktor: Mesto Pil'njaka. In: Boris Pil'njak. Stat'i i materialy. Sbornik pod red. B. Kazanskogo i Ju. Tynjanova (= Mastera sovremennoj literatury, III). Leningrad 1928, S. 5-44.
- Gorbačev, G.: Tvorčeskie puti Pil'njaka. In: Pil'njak. Stat'i i materialy, a.a.O., S. 45-74.
- Očerki sovremennoj russkoj literatury. Leningrad 1924.
- Grewitz, R.V.: Aspects of Romanticism in the 1920's in the Soviet Union: Zamyatin, Pilnyak, and Leonov. Ann Arbor 1971.
- Gruber, P.: Boris Pil'njak. In: Letopis' Doma Literatorov. 1921, Nr. 4.
- Gul', R.: Rezension zu "Ivan da Mar'ja". In: Novaja russkaja kniga, 1922, Nr. 10, S. 11-12.
- Hayward, M.: Pilnyak and Zamyatin. In: Survey 36, 1961, S. 85-91.
- Holthusen, Johannes: Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman. In: Die Welt der Slaven VIII, H. 3, 1963, S. 252-267.
- Russische Literatur im 20. Jahrhundert. München 1978.

- Jensen, Peter Alberg: *Nature as Code. The Achievement of Boris Pil'njak 1915-1924*. Copenhagen 1979.
- *The Thing as Such: Boris Pil'njaks "Ornamentalism"*. In: *Russian Literature XVI* (1984), S. 81-100.
- Korpała-Kirszak, Ewa: *Borys Pilniak. Z dziejów radzieckiej prozy ornamentalnej lat dwudziestych*. Kraków 1979.
- Kovarskij, N.: *Svidetel'skoe pokazanie*. In: *Pil'njak. Stat'i i materialy, a.a.O.*, S. 75-103.
- Markov, Vl.: (Hrsg.): *Manifesty i programmy russkich futuristov*. München 1967.
- Kuzmich, Ludmila: *Language and Stylistic Characteristics of Boris Pil'njak's Novel "The Naked Year"*. Ann Arbor 1967.
- Lunc, L.N.: *Počemu my "Serapionovy brat'ja"*. In: *Literaturnye zapiski*, 1922, Nr. 3, S. 30-31.
- Majakovskij, V.V./ O.E. Brik: *Naša slovesnaja rabota*. In: *Lef 1* (1923), S. 40-41.
- Mandel'stam, Osip Ėmil'evič: *Egipetskaja marka*. In: *O.E. Mandel'stam, Sobranie sočinenij v trech tomach, t. II*. New York 1971, S. 43-82.
- *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly*. In: *O.E. Mandel'stam, Sobranie sočinenij v dvuch tomach, t. II*, New York 1966, S. 332-338.
- Maquire, Robert A.: *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's*. Princeton 1968.
- Nikitin, M. u.a.: *Pis'mo v redakciju/ Otvet "Serapionovyh brat'ev" Sergeju Gorodeckomu*. In: *Žizn' iskusstva*, 1922, Nr. 13, S. 7.
- *"Serapionovy brat'ja o sebe"*. In: *Literaturnye zapiski*, 1922, Nr. 3, S. 25-31.
- Polonskij, V.: *Kritičeskie zametki : Šachmaty bez korolja. O Pil'njake*. In: *Novyj mir*, 1927, Nr. 10, S. 170-193.
- Saławczyk, J.: *Z obserwacji nad stylem wczesnej prozy L. Leonowa*. In: *Slavia Orientalis*, 1973, Nr. 1, S. 21-32.
- Schramm, Adelheid: *Die frühen Romane B.A. Pil'njaks. Eine Untersuchung zur "ornamentalen Prosa" der zwanziger Jahre*. München 1977 (= *Forum Slavicum* Bd. 44).

- Šklovskij, V.B.: Anna Achmatova 'Anno Domini' ... In: Peterburg 2 (1922), S. 17-18.
- Sentimental'noe putešestvie. Vospominanija. 1917-1922. Berlin 1923.
- O Pil'njake. In: Lef 3 (7), (1925), S. 126-136. Dasselbe in: Pjat' čelovek znakomych. Tiflis 1927, S. 69-92.
- Voskrešenie slova. In: Texte der russischen Formalisten II. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Eingel. und hrsg. v. Wolf-Dieter Stempel. München 1972, S. 2-17.
- Slonim, Marc: Die Sowjetliteratur. Deutsche Bearbeitung von Heidrun Handke. Stuttgart 1972.
- Smith, Mary, Carroll: Toward an Understanding of Ornamentalism in Pil'niak, Shklovskij and Vsevolod Ivanov. Ann Arbor 1978.
- Struve, Gleb: Geschichte der Sowjetliteratur. Deutsch von Horst Neerfeld und Günter Schäfer. München o.J.
- Tolstoj, Aleksej Nikolaevič: Literaturnye zametki. In: Pisateli ob iskusstve i o sebe. Moskva, Leningrad 1924.
- Tret'jakov, Sergej Michajlovič: Otkuda i kuda. In: Lef 1 (1923), S. 194 ff.
- Trockij, L.: Literatur und Revolution. (Moskva 1923) Berlin 1968.
- Tynjanov, Jurij: Literaturnoe segodnja. In: Russkij sovremennik 1 (1924), S. 291-306.
- Van der Eng, Jan: Pil'njak's "Tale of the Unextinguished Moon". In: Wiener Slavistischer Almanach, Bd. 10 (1982), S. 373-417.
- Weber, Robert W.: Der moderne Roman. Bonn 1981.

3) Sekundärliteratur zu L.N. Tolstoj, "Tri smerti"

- Ardens, N.N.: Tvorčeskij put' L.N. Tolstogo. Moskva 1962.
- Éjchenbaum, B.M.: Molodoj Tolstoj. Petrograd, Berlin 1922.
- Lev Tolstoj. Leningrad 1928/31. Nachdruck: München 1968 (= Slavische Propyläen Bd. 54).
- Hamburger, Käte: Leo Tolstoi. Gestalt und Problem. München 1950.

Nikolaeva, N.V.: Stil' rannich proizvedenij L.N. Tolstogo. Moskva 1967.

Pisarev, D.I.: Tri smerti. Rasskaz grafe L.N. Tolstogo. In: L.N. Tolstoj v russkoj kritike. Sbornik statej. Red. S.P. Byčkova (2. ergänzte Ausg.). Moskva 1952, S. 132-144.

4) Sekundärliteratur zu T. Peipers Metapherkonzeption

Bartmiński, Jerzy: Metaforyka wierszy Awangardy krakowskiej. In: Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, vol. XVI, 7, Sectio F, Lublin 1961, S. 161-184.

Biękowski, Zbigniew: Peiperyzm dzisiaj. In: Twórczość, 1971, Nr. 8, S. 116-118.

Brzękowski, Jan: Poezja integralna (1933). In: j. Brzękowski, Wyobrażenia wyzwolona. Szkice i wspomnienia. Kraków 1976.

— Awangarda (Szkic historyczno-teoretyczny). In: Przegląd humanistyczny, 1958, Nr. 1, S. 46-81.

Czaykowski, Bogdan: Poetyka Peipera — Uwagi krytyczne. In: Oficyna poetów. Kwartalnik, Rok III, 1968, Nr. 4 (11), London 1968, S. 10-16.

Drozdowski, Piotr: O aktualności Peipera. In: Poezja, 1976, Nr. 5, S. 30-39.

Hutnikiewicz, Artur: Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia. Warszawa 1976.

Irzykowski, Karol: Walka o treść. In: K. Irzykowski, Wybór pism krytyczno-literackich. Bearbeitet v. Wojciech Głowala. Kraków 1975, S. 193-320.

— Od metafory do metonimii. In: Wybór pism krytyczno-literackich, a.a.O., S. 643-651.

Jaworski, Stanisław: U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk. Kraków 1968.

— Między awangardą a nadrealizmem. Kraków 1976.

— Krytyka literacka i artystyczna w "Zwrotnicy". In: Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Filologia, z. VII (Prace historycznoliterackie). Kraków 1961, S. 107-143.

- Koźmiński, Zbigniew: Z problematyki teorii kompozycji utworu poetyckiego w ujęciu przedstawicieli awangardy krakowskiej. In: Prace humanistyczne. Rok 1, seria 1. Rzeszów 1970, s. 353-396.
- Krynicky, R.: Paradoksy awangardyzmu. In: Nurt, 1969, Nr. 12, s. 52-54.
- Markiewicz, Henryk: Teoria literatury i badań literackich w latach 1918-1939. In: Pamiętnik literacki LXX, 1979, z. 2, s. 49-60.
- Piechal, Marian: Rewelator Nowej Poetyki. In: Poezja, 1970, Nr. 3, s. 12-19.
- Przyboś, Julian: Przygody awangardy. In: J. Przyboś, Linia i gwar. Szkice, t. I. Kraków 1959, s. 57-78.
- "Zwrotnica" Tadeusza Peipera. In: Sens poetycki, t. I. Kraków 1967, s. 161-173.
- Z "teorii" poznania" lirycznego. In: Sens poetycki, t. I. s. 15-24.
- O metaforze. In: Sens poetycki, t. I. s. 25-42.
- Sławinski, Janusz: Poetyka i poezja Tadeusza Peipera. In: Twórczość. R. 14, 1958, Nr. 6, s. 54-77.
- Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. Wrocław, Warszawa, Kraków 1965.
- Szymański, W.P.: Spadkobiercy Peipera. O "Linii". In: Poezja, 1967, Nr. 3, s. 15-24.
- "Tyle mówił co znaczył" (o poezji Tadeusza Peipera). In: Poezja, 1969, Nr. 10, s. 25-38.
- : Neosymbolizm. Kraków 1973.
- Walińska, Hanna: Systemy Tadeusza Peipera. In: Litteraria IV, 1972, s. 43-59.
- Waśkiewicz, A.K.: Projektant nowej konstytucji poetyckiej. In: Litery. Miesięcznik społeczno-kulturalny wybrzeża, Nr. 10 (82), Gdańsk 1968, s. 24.
- Rygor i marzenie (Szkice o poetach trzech awangard). Łódź 1973.
- Ważyk, Adam: Pięćdziesiąt lat temu. Ptak z węgla. In: A. Ważyk, Gra i doświadczenie. Warszawa 1974, s. 53-73.
- Dziwna historia awangardy. Warszawa 1976.

5) Sonstige Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. v. Gretel Adorno/R. Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, 7). Frankfurt a.M. 1970.
- Bachtin, Michail M.: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Moskva 1963 (2. erw. Aufl. d. Buches: *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Leningrad 1929).
- *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*. Moskva 1965.
- Benjamin, Walter: *Zur Lage der russischen Filmkunst (1927)*. In: W. Benjamin, *Angelus Novus*. Frankfurt a.M. 1966, S. 195-199.
- *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hrsg. v. R. Tiedemann. Frankfurt a.M. 1963.
- Bisanz, Adam J.: *Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge*. In: *Erzählforschung 1. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Beiheft 4. *Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Hrsg. v. W. Haubrichs. Göttingen 1976, S. 184-223.
- Bubner, R.: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*. In: *Neue Hefte für Philosophie 5 (1973)*, S. 38-73.
- Casparis, C.P.: *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*. Bern 1975.
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen. II. Teil, "Das mythische Denken"*. Berlin 1925.
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. München 1972.
- Friedrich, W.-H. und W. Killy (Hrsg.): *Das Fischer Lexikon. Literatur 2/ 1*. Frankfurt a.M. 1965.
- Gofman, V.: *Fol'klornyj skaz Dalja*. In: *Russkaja proza. Sbornik statej pod red. B. Ėjchenbauma i Ju. Tynjanova*. Leningrad 1926, S. 232-261.
- Grimminger, Rolf: *Die ästhetische Versöhnung. Ideologische Aspekte zum Autonomiebegriff am Beispiel Schillers*. In: *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. W. Müller-Seidel. München 1974, S. 579-597.

- Hansen-Löve, A.A.: Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung. In: Russische Erzählung. Hrsg. v. R. Grübel. Amsterdam 1984, S. 1-45.
- Heidegger, Martin: Über den Humanismus. Frankfurt a.M. 1949.
- Jakobson, Roman: Linguistics and Poetics. In: Style in Language. Ed. by Thomas A. Sebeok. New York 1960, S. 350-377.
- Kant, Immanuel: Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1975. Bd. 8. Kritik der Urteilskraft. S. 237-620.
- Kollontaj, Aleksandra: Novaja moral' i rabočij klass. Moskva 1918.
- Lotman, Ju.M.: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dieter Keil. München 1981.
- Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. München 1981.
- Meixner, Horst: Filmische Literatur und literarischer Film. In: Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft. Heidelberg 1977, S. 32-43.
- Potebnja, A.A.: Iz zapisok po teorii slovesnosti. Char'kov 1905. — Iz lekcii po teorii slovesnosti. Basnja. Poslovica. Pogovorka. Char'kov 1914.
- Raether, Gabriele: Alexandra Kollontai zur Einführung. Hamburg 1986.
- Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: F. Schiller, Schriften zur Philosophie und Kunst. Eingel. v. B.H. Bonsels. München 1964, S. 150-221.
- Schlesinger, E. (Ed.): Changing Attitudes in Soviet Russia: The Family in the USSR. London 1949.
- Schmid, Wolf: Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs. In: Russische Erzählung. Hrsg. v. R. Grübel. Amsterdam 1984, S. 79-118.
- Šklovskij, V.B.: O teorii prozy. Moskva 1929.
- Špet, G.G.: Vnutrennaja forma slova. Ètjudy i variacii na temy Gumbol'dta. Moskva 1927.

- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen 1982.
- Stierle, Karlheinz: Text als Handlung. München 1975.
- Uspenskij, B.A.: Poétika kompozicii. Moskva 1970.
- Van der Eng, Jan: The Arrangement of the Narrative. In: Miscellanea Slavica; To Honour the Memory of Jan M. Meijer. Amsterdam 1983, S. 223-234.
- Semantic Construction and Semiotic Essentials of the Narrative. In: American Journal of Semiotics, vol. II/ 3 (1983), S. 99-129.
- Zgorzelski, A.: O funkcjonalnym pojmowaniu tropów. Propozycje. In: Teksty 1, (25) 1976, S. 54-70.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Wichtiger Nachdruck im Verlag Otto Sagner, München:

Petr Andreevič Gil'tebrandt

SPRAVOČNYJ I OB-JASNITEL'NYJ

SLOVAR' K NOVOMU ZAVETU

Nachdruck besorgt von
Helmut Keipert und František Václav Mareš

Mit einer Einleitung
„Zur Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen“
(Band I)
und einer Einführung in
„Die neukirchenslavische Sprache des russischen Typus
und ihr Schriftsystem“
(Band II)

(Sagners Slavistische Sammlung, hrsgb. von P. Rehder, Bd. 14.)

Nachdruck der sechsteiligen, 1882-1885 in Petersburg erschienenen und 2448 Seiten umfassenden Konkordanz zum neukirchenslavisch-russischen Neuen Testament („Erläuterndes Handwörterbuch zum Neuen Testament“), wie es seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis heute bei den orthodoxen Slaven verwendet wird. – Der gesamte Wortschatz des NT ist akribisch erfaßt; zu den einzelnen Lemmata sind die griechischen und lateinischen Entsprechungen angegeben, dazu die russische Übersetzung, eine genaue Kommentierung sowie alle Belegstellen. Dieses von der zeitgenössischen Kritik sehr positiv aufgenommene, monumentale Werk ist wegen der ungünstigen Zeitläufte wenig bekannt geworden und gehört heute nicht nur im Westen zu den größten Raritäten. – Band I enthält zusätzlich eigene Forschungen zusammenfassenden Überblick über die Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen von Prof. H. Keipert (Bonn) und Band II eine wissenschaftliche Darstellung der neukirchenslavisch-russischen Sprache und ihres Schriftsystems von Prof. F. V. Mareš (Wien). — Interessenten: Slavisten, Theologen, Kirchenhistoriker, Historiker Ost- und Südosteuropas.

1988-1989. Bd. I: S. 1-20, I-XX, 1-400. — Bd. II: S. I-XXXVIII, 401-768. — Bd. III/IV: S. I-IV, 769-1424. — Bd. V: S. I-IV, 1425-2000. — Bd. VI: S. I-IV, 2001-2448. — ISBN 3-87690-389-0.

Wichtige Neuerscheinung im Verlag Otto Sagner, München:

ARS PHILOLOGICA SLAVICA

Festschrift für Heinrich K u n s t m a n n

Herausgegeben von V. Setschkareff, P. Rehder, H. Schmid

(Sagners Slavistische Sammlung, hrsgb. von P. Rehder, Bd. 15.)

Die Festschrift enthält eine Kurzbiographie und eine vollständige Bibliographie (einschließlich aller aufgeführten bzw. gesendeten Übersetzungen) des Jubilars sowie 45 wissenschaftliche Aufsätze in- und ausländischer Kollegen und Freunde zur slavischen Philologie, Sprach- und Literaturwissenschaft und angrenzenden Gebieten: Ethnogenese der Slaven; grammat. Belebtheit als Genusgrammem; V. Linhartová; E. Nagrodskaja; Dalimil-Chronik; G. Ajgi; slav. ON in NO-Bayern; das Lyrische bei Ingarden; Parum Schultzes Glossar; Literatura wobec nowomowy; Dadaismus im „Švejk“; die Namen der slavischen Wochentage; Mythopoesie des russ. Symbolismus; slav.-german. Siedlungsgrenzen; Kuśniewicz und die Deutschen; A. D. Kop'ev; die hl. Ludmila und der hl. Wenzel; Paganismus der Main- u. Regnitzwenden; zur Frühgeschichte der Slaven; sorb. Moderne; S. I. Witkiewicz; ON und Wohnplatzmobilität; russ. und engl. Aspekt; St. Brzozowski; B. Hrabal; V. Braun auf Poln.; zu Čapeks Philosophie der Gerechtigkeit; Wortverbindungen im dramatischen Text; A. Šopovs „Gebete meines Körpers“; die „Hussitenglocke“; Klangmotive als innere Form; Amerika bei tschechischen Dichtern; Wahrheit und Lüge im Theater des Absurden; Elemente der Volksdichtung bei J. Aistis; Judas bei Iredyński; Witkiewicz's „Kurka Wodna“ deutsch und englisch; Nerudas „Kleinseitner Geschichten“ als Antidylle; Conrad Celtis; M. Aldanovs „Linija Brungil'dy“; Pirandello's „Sechs Charaktere“; zum „Dictionaire“ des Jean Palerne; handschriftliche Literatur in Polen u. Rußland; Šklovskijs „Ostranenie“ u. Brechts „Verfremdung“; zur Rezeption literarischer Texte; phraseologische Verbindungen mit „tot“ im Russischen.

München 1988 (1989). Leinen. 512 S. ISBN 3-87690-419-6.

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(1988-1989)

218. Besters-Dilger, Juliane: Zur Negation im Russischen und Polnischen. 1988. VI, 400 S.
219. Menke, Elisabeth: Die Kultur der Weiblichkeit in der Prosa Irina Grekovas. 1988. VI, 309 S.
220. Hong, Gabriel: Palatalisation im Russischen und Chinesischen. 1988. X, 193 S.
221. Kannenberg, Gudrun: Die Vokalwechsel des Polnischen in Abhängigkeit von Flexion und Derivation. Eine generative Beschreibung. 1988. 353 S.
222. Fuchs, Ina: "Homo apostata". Die Entfremdung des Menschen. Philosophische Analysen zur Geistmetaphysik F.M. Dostojevskijs. 1988. 802 S.
223. Thomas, George: The Impact of the Illyrian Movement on the Croatian Lexicon. 1988. 291 S.
224. Filonov Gove, Antonina: The Slavic Akathistos Hymn. Poetic Elements of the Byzantine Text and Its Old Church Slavonic Translation. 1988. XIII, 290 S.
225. Eggers, Eckhard: Die Phonologie der deutschen Lehnwörter im Altpolnischen bis 1500. 1988. IX, 221 S.
226. Srebot-Rejec, Tatjana: Word Accent and Vowel Duration in Standard Slovene. An Acoustic and Linguistic Investigation. 1988. XXII, 286 S.
227. Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter: Andrzej Kuśniewicz' synkretistische Romanpoetik. 1988. 248 S.
228. Ammer, Vera: Gottmenschentum und Menschgottum. Zur Auseinandersetzung von Christentum und Atheismus im russischen Denken. 1988. X, 243 S.
229. Poyntner, Erich : Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok. 1988. XII, 275 S.
230. Slavistische Linguistik 1987. Referate des XIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Tübingen 22.-25. 9. 1987. Herausgegeben von Jochen Raecke. 1988. 444 S.
231. Fleischer, Michael: Frequenzlisten zur Lyrik von Mikołaj Sep Szarzyński, Jan Jurkowski und Szymon Szymonowic und das Problem der statistischen Autorschaftsanalyse. 1988. 336 S.
232. Dunn, John F.: "Ein Tag" vom Standpunkt eines Lebens. Ideelle Konsequenz als Gestaltungsfaktor im erzählerischen Werk von Aleksandr Isaevič Solženicyn. 1988. X, 216 S.
233. Kakridis, Ioannis: Codex 88 des Klosters Dečani und seine griechischen Vorlagen. Ein Kapitel der serbisch-byzantinischen Literaturbeziehungen im 14. Jahrhundert. 1988. X, 362 S.

234. Sedmidubský, Miloš: Die Struktur der tschechischen Lyrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum lyrischen Frühwerk von K. Toman, F. Šrámek und F. Gellner. 1988. 291 S.
235. Standard Language in the Slavic World. Papers on Sociolinguistics by Hamburg Slavists. Edited by Peter Hill and Volkmar Lehmann. 1988. 161 S.

236. Ulff-Møller, Nina K.: Transcription of the Stichera Idiomela for the Month of April from Russian Manuscripts from the 12th Century. 1989. VIII, 245 S.
237. Cienki, Alan J.: Spatial Cognition and the Semantics of Prepositions in English, Polish, and Russian. 1989. X, 172 S.
238. Leithold, Franz-Josef: Studien zu A. P. Čechovs Drama "Die Möwe". 1989. 193 S.
239. Bock, Hildegard: Die Lerntheorie P. Ja. Gal'perins und ihre Anwendbarkeit im Fremdsprachenunterricht. 1989. X, 365 S.
240. Pogačnik, Jože: Differenzen und Interferenzen. Studien zur literarhistorischen Komparativistik bei den Südslaven. 1989. 254 S.
241. Kretschmer, Anna: Zur Methodik der Untersuchung älterer slavischer schriftsprachlicher Texte (am Beispiel des slavenoserbischen Schrifttums). 1989. 255 S.
242. Slavistische Linguistik 1988. Referate des XIV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Mainz 27.-30. 9. 1988. Herausgegeben von Wolfgang Girke. 1989. 350 S.
243. Псалтырь 1683 года в переводе Авраамия Фирсова. Подготовка текста, составление словоуказателя и предисловие Е. А. Целуновой. 1989. VI, 652 S.
244. Simeonova, Ruska: Die Segmentssysteme des Deutschen und des Bulgarischen. Eine kontrastive phonetisch-phonologische Studie. 1989.
245. Федор Сологуб: Неизданное и несобранное. Herausgegeben von Gabriele Pauer. 1989. XLVI, 282, 4 S.
246. Tomei, Christine D.: The Structure of Verse Language: Theoretical and Experimental Research in Russian and Serbo-Croatian Syllabo-Tonic Versification. 1989. XVIII, 192 S.
247. Fleischer Michael: Strömungen der polnischen Gegenwartsliteratur (1945-1989). Ein Überblick. 1989. 130 S.
248. Heil, Jerry T.: No List of Political Assets: The Collaboration of Iurii Olesha and Abram Room on "Strogii Iunosha" [A Strict Youth (1936)]. 1989. X, 128 S.
249. Davis, Margaret G.: Aspects of Adverbial Placement in English and Slovene. 1989. XIV, 342 S.
250. Götz, Diether: Analyse und Bewertung des I. Allunions-Kongresses der Sowjetschriftsteller in Literaturwissenschaft und Publizistik sozialistischer und westlicher Länder (von 1934 bis zum Ende der 60er Jahre). 1989. X, 244 S.
251. Koschmal, Walter: Der russische Volksbilderbogen. (Von der Religion zum Theater.) 1989. XII, 132 S.