

Autor: Robert Hodel
Titel: Textkohärenz und Narration in realistischer und modernistischer russischer Literatur

Exposition	1
Situierung: Realismus versus Moderne	2
Die Moderne als sekundäre, am Realismus orientierte Stilformation.	4
1. Rationalismuskritik und Kritik des rationalistischen Weltbildes	5
2. Verwerfung des Moralkodexes	5
3. Verschiebung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses	6
4. Autorbild	7
5. Erweiterung des Kulturkreises	8
6. Literarisierung der Wirklichkeit	9
7. Deklaration der Kunst	9
8. Hybridisierung der Gattungen	10
9. Leseakt	11
10. Eigenthematisierung der Sprache	12
11. Fokussierung des Autors	17
12. Auflösung der Fabel	17
13. Perspektive und Redewiedergabe	18
14. Menschenmaß, Granularität	19
15. Metaphorisierung, Universalisierung	19
16. Rekurrenz	20
17. Interpunktion	20
Textbeispiel	21

Textkohärenz und Narration in realistischer und modernistischer russischer Literatur

Exposition

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Frage: Gibt es formalisierbare Merkmale, die einen Text als „realistisch“ oder „modernistisch“ ausweisen? Anhand dieser Merkmale soll ein Text oder Textauszug dem Realismus, der Moderne oder keiner der beiden literarischen Strömungen zugeordnet werden können. Die Merkmale, die in Betracht zu ziehen sind, stammen aus den Bereichen der Textlinguistik und der Narratologie. Diese Parameter, die in den nachfolgenden Kap. einzeln besprochen werden, sind ausgewählt aufgrund a) ihrer Leistung, realistische von modernistischer Prosa zu unterscheiden, b) ihrer Formalisierbarkeit und c) ihres innovativen Charakters. [...]

In einem Übersichts Kapitel sollen zunächst die beiden Epochen Realismus und Moderne in Hinsicht auf die zu verwendenden Parameter vorgestellt werden.

Situierung: Realismus versus Moderne

Die Begriffe „Realismus“ und „Moderne“ bezeichnen zunächst zwei *literarische Epochen*.¹ Der „Realismus“ verdrängt in Russland in den beginnenden vierziger Jahren des 19. Jh. die romantische Literatur, erreicht in den sechziger und siebziger Jahren seinen Höhepunkt und wird in den achtziger und neunziger Jahren vom „Modernismus“ (*modernizm*, Moderne im engeren Sinn) abgelöst. Diese neue Literatur, deren Hauptstoßrichtung den Namen „Symbolismus“ trägt, geht um die Zeit des ersten Weltkrieges mit den Dichterbewegungen „Akmeismus“ und – zentral – „Futurismus“, aber auch innerhalb der symbolistischen Bewegung selbst (Blok, Belyj), in die „Avantgarde“ über, die ihrerseits mit der Etablierung des „Sozialistischen Realismus“ ein vorläufiges Ende nimmt. *Moderne* verwenden wir hier also als Oberbegriff für „Modernismus“ (*modernizm*; ca. 1890-1910) und „Avantgarde“ (*avangarda*; 1910-1929²). Dieser erweiterte Epochenbegriff umfasst somit die Zeitspanne vom letzten Jahrzehnt des 19. Jh. bis zum Ende der 1920er Jahre.

Mit „Epoche“ bezeichnen wir eine in sich vielgestaltige, zeitlich begrenzte und gegenüber anderen Epochen unterscheidbare kultur-, kunst- und geistesgeschichtliche Strömung, die über den nationalen Rahmen hinaus Gültigkeit und Vergleichbarkeit erreicht. Gerade im Hinblick auf westeuropäische aber auch andere slawische Literaturen, in denen z.T. beträchtliche Phasenverschiebungen und Überschneidungen stattfinden, erscheint der Oberbegriff der Moderne als gemeinsamer Nenner sinnvoll.

Die zu verwendenden Untersuchungsmethoden setzen freilich mit den epochalen Begriffen „Realismus“ und „Moderne“ jeweils auch eine Summe charakteristischer Merkmale voraus, die diese Zeitabschnitte als Kunstrichtung ausweisen (vgl. Jakobson 1921 // 1969, 375). Mit „Realismus“ bezeichnen wir insofern die dominante poetologische Ausrichtung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in den 1890er Jahren ihren Primat an die Kunstrichtung der Moderne verliert. Auch diese ästhetische Konzeption macht die Trennung zwischen Modernismus und Avantgarde, die etwa Flaker (1976, 415) mit der avantgardistischen Überwindung des Transzendentalen im Symbolismus und des Dekorativen in der Sezession begründet und die er durch das Konzept der Desintegration des Realismus zugleich auch aufhebt (Flaker 1976, 311), in keiner Weise zwingend. Man kann vielmehr, insbesondere in Bezug auf die Prosa, von einer Radikalisierung des modernistischen Ansatzes (*modernizm*) in der Avantgarde sprechen. Was Japp (1986, 131) auf der Grundlage der deutschsprachigen Literatur formuliert, die Moderne werde von einer „Vielzahl von Modernismen und Avantgardismen pluralisiert“, gilt auch für Russland. Auch hier sind neben den genannten dominanten „Ismen“ (Symbolismus, Akmeismus, Futurismus u.a.), die sich vor allem auf das in Manifesten und Programmen geäußerte Selbstverständnis dieser Gruppierungen stützen, Beschreibungskonzepte in Betracht zu ziehen, die sich stärker an die Begriffe westeuropäischer Strömungen wie Naturalismus, Dekadenz, Impressionismus, Expressionismus u.a. anlehnen (vgl. etwa Golubkov 1992, aber bereits auch Maca 1926), ohne hierbei die zeitliche Trennlinie zwischen Modernismus und Avantgarde deutlich werden zu lassen.

Die Merkmale, die eine Epoche charakterisieren, bilden eine nicht abgeschlossene Menge. Sie bestimmen die Epoche als Ganzes, d.h. die *Summe* der sie bildenden Texte. Ein Einzeltext hingegen vereinigt lediglich ein Mehr oder Weniger an konstitutiven Merkmalen. Je mehr

¹ Zum umfassenderen Gebrauch des Begriffs der Moderne siehe Schönert 1986, 394: Schönert unterscheidet drei verschiedene Anfänge von Moderne, einen „denkgeschichtlichen“ (zwischen 1450 und 1600), einen „sozialgeschichtlichen“ (in der zweiten Hälfte des 18. Jh.) und einen „kunst- und literaturgeschichtlichen“ (mit der kunstprogrammatischen Fixierung von Modernität 1859 durch Baudelaire).

² Das Jahr 1929 bezeichnet nicht das Ende der Avantgarde-Literatur, man denke an die „Oberiuty“ (Charms, Vvedenskij, Zabolockij), an Platonov, Achmatova u.a., steht wohl aber für das Ende ihres offiziellen Gesichts.

Merkmale er bindet, umso näher kommt er einem realistischen bzw. modernistischen *Prototypus*.

Prototypen einer Epoche sehen wir approximativ in Werken von Tolstoj und Turgenew (*Vojna i mir*, *Anna Karenina*, *Otcy i deti*) bzw. Belyj, Pil'njak oder Babel' (*Peterburg*, *Golyj god*, *Konarmija*) realisiert. Wie die Werke Gončarovs und Dostoevskijs nahelegen, kann ein Text aus der Epoche des Realismus Züge aufweisen, die ihn an die Romantik zurückbinden (*Oblomov*) oder ihn als modernistisch „avant la lettre“ erscheinen lassen (*Dvojniki*). Umgekehrt können Texte außerhalb der Epoche des Realismus als weitgehend realistisch taxiert werden (Radiščevs *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*), was sehr häufig bei nachrealistischen Autoren der Fall ist, die sich dem Einfluss modernistischer Verfahren weitgehend entziehen (Bunin, Gor'kij, Kuprin, Šolochov). Bereits die genannten „Deviationen“ von einem Prototypus lassen erkennen, dass das Ziel der Untersuchung nicht in der Eruierung durchgehender Merkmale „realistischer“ und „modernistischer“ Literatur bestehen kann, vielmehr soll ein Bestand an Merkmalen die Beschreibung zweier Epochen ermöglichen, die ein Text mehr oder weniger intensiv vertritt.

Die Ablösung des Realismus durch die Moderne ist in einer engeren als nur chronologischen Beziehung zu sehen, leitend ist hierbei für uns Lichačevs Vorstellung von ungleichen Paaren, in denen das zweite das erste voraussetzt und modelliert. Es handelt sich hier um eine Vorstellung, die sich in sehr unterschiedlichen Betrachtungsweisen der Moderne wiederfindet. So bezeichnet Žirmunskij (1967, 10) die Moderne als eine „Menge poetischer Mikrosysteme“, die nichts anderes seien als „Teile des universalen Makrosystems“, das dem Realismus entgegenstehe. Auf Žirmunskij stützt sich Flaker (1976, 311), wenn er die Moderne als „Desintegration des Realismus“ bestimmt. Bürger (1992, 384) fasst die Moderne als eine ästhetische Kategorie auf, die man „als ganze nur dann in den Blick [bekommt], wenn man sie nicht mit einem ihrer einander widerstreitenden Impulse identifiziert, sondern sie als Prozess des Auseinandertretens in Extreme begreift“ (vgl. auch Fähnders 1998, 6). Und nach Gumbrecht (1978, 126) ist die ästhetische Moderne „Imperativ des Wandels“ und verfolgt seit ihren Anfängen eine Pathetik des Bruchs.

Diese Versuche, nachrealistische Literatur *ex negativo* zu definieren, berufen sich maßgeblich auf die Modernisten selbst. Bereits mit der ersten Verwendung des Begriffs „Moderne“ im Berliner Literaturverein „Durch“ (1887) wird die Innovation als Wert an sich deklariert: „Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne.“ (zit. nach Grimminger 1995, 14). 1890, zwei Jahrzehnte vor Marinettis futuristischem Manifest, fordert Hermann Bahr: „Es darf keine alte Meinung in uns bleiben, kein Betrug der Schule [...]. Es muss ausgeholt werden, dass der Morgenwind der Freiheit durchstreichen kann [...]. Die Axt muss mörderisch übers Gestrüpp.“ (zit. nach Grimminger 1995, 21). Die literarische Moderne, so schließt Grimminger (1995, 21), entsteht und entwickelt sich in einer „dezentrierten Kunstszene, die sich von der Zentrale der Institutionen abgespalten hat“.

Den Drang, sich von den Fesseln der Poetik und der ideologischen Leitlinien des 19. Jh. zu befreien, teilen auch die russischen Modernisten:

Преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. [...]

В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. (D.S. Merežkovskij. O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury, S.-Pbg., 1893 // Literaturnye manifesty 1929, 11 und 13)

А один из принципов нового направления — всегда идти по линии наибольшего сопротивления. (N. Gumilev. Nasledie simvolizma i akmeizm. 1913. // Literaturnye manifesty 1929, 42)

[...]

до нас не было словесного искусства
были жалкие попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию (что называлось романами, повестями, поэмами и пр.) были стишки для всякого домашнего и семейного употребления, но
искусства слова
не было (А. Крученых. *Novye puti slova*. 1913 // *Manifesty i programmy...* 1967, 65).

Но вредная литература полезнее полезной: потому что она - антиэнтропийна, она – средство борьбы с обызвещением, склерозом, корой, мхом, покоем. (Е. Zamjatin. *O literature, revoljucii i éntropii*. 1923 // *Zamjatin* 1988, 293).

Die russische Moderne scheint geradezu maßgeblich ihre Identität in der Abgrenzung vom Realismus zu finden. Zweifellos stellt die ungeahnte Wirkung der Realisten (von Gogol' und Gončarov über Tolstoj und Dostoevskij bis zu Čechov) weit über die Landesgrenzen hinaus einen beträchtlichen Faktor dieser Haltung dar, mitzuveranschlagen ist aber nicht weniger der veränderte Wahrnehmungshorizont der Literatur: Die Verfahren, die realistisches Erzählen charakterisieren und die Flaubert 1857 mit den Forderungen nach „impartialité“, „impassibilité“, „impersonnalité“ (Flaubert 1980, 691) auf einen programmatischen Punkt gebracht hat, finden ihre Vorlage in der Poetik nichtliterarischer (publizistischer, wissenschaftlicher, juristischer) Diskurse. Das bedeutet, dass die der Moderne vorlaufende Literatur von Verfahren bestimmt wird, die auch nach ihr das öffentliche Leben (Staat, Presse, Wissenschaft) beherrschen. Die realistische Literatur behält ihre Präsenz auch in nachrealistischer Zeit, und zwar nicht so sehr, weil sie auch nach 1900 weiter geschrieben wird, sondern weil ihre Verfahren mit nichtfiktionalen Texten identifiziert werden.

Auf der Grundlage dieser Leseerfahrung kann der Realismus – in Erweiterung des Lichačevschen Ansatzes – als *Primärstil* bezeichnet werden. Der Realismus bildet somit eine Reihe mit den einfachen, rationalen und normsetzenden Stilen Romanik, Renaissance und Klassizismus, deren Verfahren durch die *Sekundärstile* Gotik, Barock und Romantik bzw. nunmehr Moderne aufgenommen und modelliert werden. Damit liegt nahe, dass manche Züge, die für die Moderne konstitutiv sind, bereits auch für frühere Sekundärstile bestimmend sein können. Man mag hier an die barocke Sprach- und Formkunst, an das „Wortflechten“ (pletenie sloves) oder an die Fokussierung des Subjekts in der Romantik denken. Wichtiger freilich ist, dass der Begriff des Primärstils nicht eine willkürliche, umkehrbare Reihenfolge impliziert, nach der etwa der Realismus in Hinsicht auf die Romantik als Sekundärstil zu sehen wäre. Der Primärstil stellt aus verschiedenen Gründen einen Default dar. Das ästhetische Normsystem, das von einer sekundären Formation deformiert und überstiegen wird, bezeichnet das Bestreben, eine Sprachnorm zu etablieren und zu stützen; hierin entspricht es dem Primat des Staates vor dem Individuum und dem Primat der Vernunft und des Verstandes vor anderen Erkenntnisquellen. Dieses hierarchische Verständnis der Epochenabfolge erlaubt die Konzentration unserer Darstellung auf die Moderne als Deviation des Default Realismus.

Die Moderne als sekundäre, am Realismus orientierte Stilformation.

In der synthetisierenden Betrachtung der Moderne als sekundäre Stilformation gehen wir zunächst von einem erkenntnistheoretischen Standpunkt aus: Wie ist im literarischen Text Erkenntnis möglich? Was ist die Rolle des Subjekts im Erkenntnisvorgang? Gibt es einen unabhängigen Erkenntnisgegenstand? Was leistet die Sprache im Erkenntnisvorgang? Diese Hinsichten führen zu Fragen nach dem Autorbild, der Möglichkeit textextern begründeter Werturteile, der Semiotisierung des Textraums, nach den Auswirkungen auf die Gattungsgrenzen und den Leseakt. Die Frage nach dem Status der Sprache bildet dabei den Übergang zu enger literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten wie der Perspektive, der Textinterferenz,

dem Grad und der Funktion der Metaphorisierung und der Rekurrenz. Die Erörterungen sind, soweit möglich, durch Zitate aus Manifesten und programmatischen Texten im Umkreis der Moderne zu belegen und zu illustrieren.

1. Rationalismuskritik und Kritik des rationalistischen Weltbildes

Das dem Realismus zugrundeliegende Weltbild wird von den Modernisten als rationalistische Reduktion verworfen. Nicht nur der vernünftige Teil der menschlichen Seele soll für sie das Leben bestimmen, sondern auch das der Ratio nicht zugängliche Unterbewusste und Transzendente. Mit dieser Defokussierung des Rationalen verblasst die Vision einer vernünftigen und gesetzmäßigen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft. Statt eines linearen Progresses erhalten nun zyklische Zeitvorstellungen und religiös oder mythisch begründete Wirklichkeitsmodelle Aufschwung. Die Kritik des rationalistischen Denkens ist dabei freilich nicht notwendigerweise auf ein transzendentes Sein ausgerichtet, sie kann auch als rationale Kritik an einem wissenschaftlich überholten, von der Erfahrung desavouierten Weltbild verstanden werden.

Преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. [...]

В сущности все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. [...]

«Мысль изреченная есть ложь». В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. (D.S. Merežkovskij. O pričinach upadka i o novyx tečenijach sovremennoj ruskoj literatury, S.-Pbg., 1893 // Literaturnye manifesty 1929, 11, 13 und 15).

Ныне искусство, наконец, свободно.

Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности. (Valerij Brjusov. Ključ i tajn. Vesny, 1, 1904 // Literaturnye manifesty 1929, 29).

Истинно свободное в природе не естественно. Принцип естественного – неизбежные законы природы. Принцип свободного – чудо, как нарушение этих законов – чудо, как протест против насилия природы. (K. Erberg. Cel' tvorčestva. Izd. „Rus. Mysl“ 1913, str. 26-28, zit. in: I. V. Ignat'ev. Ego-futurizm. 1913 // Literaturnye manifesty 1929, 69)

И казалось бы, модуляция ритмов должна бы нас наиболее далеко отводить от осмысленной внятности переживаний мыслей поэта; между тем с наибольшей внятностью в ее музыке отражен смысл дневной (Žezl Aarona // Belyj 1917, 200).

2. Verwerfung des Moralkodexes

Mit der Rationalismuskritik und der Hinwendung zum Unbewussten geht die Verneinung traditioneller Normen und Moralvorstellungen einher; Maßstab des Lebens ist nicht mehr die allen Menschen gemeinsame Vernunft, die auf ein Leben in der Gemeinschaft (Familie) und Gesellschaft (Staat) abzielt, sondern das Individuum in seiner umfassenden, intelligiblen wie empirisch-sinnlichen Existenz. Die Bedürfnisse und Willensäußerungen dieses Einzelnen stehen über den allgemein verbindlichen und verbürgten Werten. Nicht: Wie muss sich der Einzelne verhalten, damit ein gemeinschaftliches Leben entsteht?, sondern: Wie kann er jenseits der Auflagen der Gesellschaft seinen Bedürfnissen gerecht werden? Das Schöne, dem er sich zuwendet, bildet einen vom Guten unabhängigen Bereich. Dieser Standpunkt äußert sich auch in Bezug auf den menschlichen Körper. Der Blick auf das Körperliche löst sich von den

Normen der geltenden Moral, die es in seiner Nacktheit als „niedrig“ und „hässlich“ erscheinen ließen. Die Erotik wird zu einem thematischen Bereich der Literatur.

Tolstoj (16. Jan. 1900) kommentiert seine Lektüre von Čechovs Erzählung „Die Dame mit dem Hündchen“, von der Gor'kij am 5. Januar desselben Jahres schrieb, sie „erschlage den Realismus“ (Убиваете реализм. Čechov 1977, X, 425), mit den folgenden Worten: „Это все Ницше. Люди, не выработавшие в себе ясного мирозерцания, разделяющего добро и зло. Прежде робели, искали; теперь же, думая, что они по ту сторону добра и зла, остаются по сию сторону, то есть почти животные. (Tolstoj 1985, XXII, 111)

Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т.п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. [...]

Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед. [Письмо Чехова А.С. Суворину (30 мая 1888г., Сумы) // А. Р. Čechov. O literature. М., 1955.)

Преобладание моралистической, эмпиристической мысли (явно правильной) губит стихотворение. (Sergej Bobrov. Liričeskaja tema. 1913 // Manifesty i programmy... 1967, 103).

Жизнь бывает моральной и аморальной. Искусство не знает ни того, ни другого...

[...] Искусство есть форма. Содержание одна из частей формы. Целое прекрасно только в случае, если прекрасна каждая из его частей. [...] Глубина в содержание – синоним прекрасного. (А. Mariengof. Imažinizm. Mertvoe i živoje. „Bujan-ostrov“ Imažinizm. Maj 1920g. // Literaturnye manifesty 1929, 95).

Die Kunst ist real wie das Leben und wie das Leben ohne Ziel und Sinn. (Lev Lunc, 1922; zit. nach Hansen-Löve 1983, 329).

Ляшко (пролетарский писатель), чувствующий ко мне непреодолимую антипатию (инстинкт), возражал мне с худо скрытым раздражением:

– Я не понимаю, о какой «правде говорит т. Булгаков? Почему / всю кривизну/ нужно изображать? (...)

Больше всех этих Ляшко меня волнует вопрос – беллетрист ли я? (Michail Bulgakov. Moj dnevnik. 1923g. Moskva 26 dekabrja. (V noč' na 27e). // Bulgakov 2000, t. 10, str. 130; Zitat kontrollieren!).

3. Verschiebung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses

Die Wirklichkeit modernistischer Kunst ist nicht mehr jener Objektbereich, der an und für sich gegeben ist, auf den sich das Erkenntnisobjekt einstellt, um ihn durch Beobachtung und intellektuelle Durchdringung in seiner Gesetzmäßigkeit zu erfassen und abzubilden. Wirklich ist nicht so sehr, was erscheint, sondern was durch die Erscheinung verdeckt ist. Um diese hintergründige Wirklichkeit zu erfassen, muss das erkennende Subjekt fähig sein, die allen gemeine, offenbare und empirisch-rational erfassbare Oberfläche zu durchstoßen und in den Bereich des Vor- und Überrationalen vorzudringen. Hierbei stellt der Blick nach innen, in die Welt der Triebe, Träume und kollektiven Bilder, ein zentrales Erkenntnisfeld dar. Prädestiniert für ein solches Erkennen sind folglich Subjekte, deren intuitiver Zugang nicht verschüttet ist, die fähig sind, ihre ganze Person auf eine verdeckte Wirklichkeit auszurichten (Symbolismus) oder die Welt nach ihrer Persönlichkeit, in der sich die Struktur der Wirklichkeit wiederfindet, zu formen oder zu konstruieren (Konstruktivismus). Das Subjektive – das körperlich und geistig vielfältig definierte Erkenntnisobjekt in seiner einmaligen Anlage und Verfassung – wird damit unabdingbarer Faktor der Erkenntnis. Diese Fokussierung des Subjekts führt mit einer gewissen Hybris auch die radikale Infragestellung und Negierung des Selbst mit sich, sei

es in Form eines rigorosen Nihilismus und einer weitgehenden Dissoziierung des Ich, sei es in seiner Auflösung in ein übergeordnetes Prinzip.

Символизм связан с целостностью личности как самого художника, так и переживающего художественное откровение... (Vjačeslav Ivanov. Mysli o simvolizme. 1912 // Literaturnye manifesty 1929, 39)

Но живое, изреченное слово [...] – выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. [...] вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего (А. Belyj. Magija slov. 1909 // Belyj 1994, 131).

И каждый знает, — это не конечность. Будущий, нескорый путь литературы — безмолвие, где слово заменится книгой откровений — Великой Интуицией. (I. V. Ignat'ev. Ego-futurizm. 1913 // Literaturnye manifesty 1929, 67).

”Подлинный” художник должен знать, что существование жизни (или мира, космоса и пр.) возникает только посредством ощущения, и что таким образом человек имеет мистическую власть над миром. Поэтому подлинный художник не подчиняется вещи, не копирует явления, а проектирует их на самого себя. Он – не пассивный зритель мира, не размножает явлений, не воспроизводит их, а производит, творит. Вот философская основа экспрессионизма... (I. Maca. Iskusstvo sovremennoj Evropy. M.-L. 1926, 27).

4. Autorbild

Mit der stärkeren Gewichtung des Erkenntnissubjekts im Erkenntnisvorgang verändert sich auch das Selbstverständnis des Dichters. Der moderne Autor, der seine Schlüsseltexte gegenüber den Realisten in bedeutend jüngeren Jahren schreibt³, sieht sich nicht mehr als umfassend gebildeten Schriftsteller, der philosophische, historische, soziologische, naturwissenschaftliche und psychologische Kenntnisse mit der Gabe der mimetischen Darstellung vereinigt und die Handlungen und Stimmungen seiner Figuren nachvollziehbar entwickelt und wertet. Statt seine Fähigkeiten und Ziele in einer Koexistenz mit Wissenschaftlern und Mitbürgern und sein Werk als Beitrag zu einer aufgeklärten Welt zu sehen, erfährt er sich als einzelner und vereinzelter Künstler, der sich für Sphären der menschlichen Natur interessiert, die gemeinhin nicht als Gegenstand des Wissens betrachtet werden. Er liebäugelt mit dem Bild des Wahrsagers, des Magiers, des Priesters, des Ekstatikers, des Ausgestoßenen, des Süchtigen, des Verrückten, der sein Leben der Kunst verschrieben hat, dessen bürgerliche (vernünftige) Existenz von der Kunst aufgezehrt wird und dessen Leben selbst eine Form von Kunst darstellt. Seine Person

³ Die zentralen realistischen Romane werden in der Regel zwei Jahrzehnte später geschrieben als Schlüsselwerke der Romantik und der Moderne (Zahlen nach: Sovetskij éncyklopedičeskij slovar'. M. 1987).

Romantik		Realismus		Moderne/Avantgarde	
Lermontov:		Gončarov: <i>Oblomov</i>	47	Remizov: <i>Prud</i>	28
<i>Geroj našego vremeni</i>	26	Turgenv: <i>Otcy i deti</i>	44	Zamjatin: <i>Uezdnoe</i>	29
Puškin: <i>Boris Godunov</i>	26	Dostoevskij: <i>Prestuplenie i</i>		Belyj: <i>Peterburg</i>	34
<i>Evgenij Onegin</i>	31	<i>nakazanie</i>	45	Pil'njak: <i>Golyj god</i>	27
		<i>Brat'ja Karamazovy</i>	58	Zoščenko: <i>Rasskazy Nazara</i>	
		Tolstoj: <i>Vojna i mir</i>	41	<i>Il'iča, g. Sinebrjuchova</i>	28
		<i>Anna Karenina</i>	49	Babel': <i>Konarmija</i>	32
		Leskov: <i>Sobor</i>		Oleša: <i>Zavist'</i>	28

Kommt hinzu, dass die Hauptprotagonisten der realistischen Werke wie ihre romantischen Vorgänger fast allesamt im jugendlichen Alter sind, sodass eine beträchtliche zeitliche und mentale Distanz zur Erlebniswelt des Verfassers entsteht.

und seine persönliche Verfassung (Ekstase, nächtliche Existenz, religiöse Bestimmung), die auf Erkenntnis durch Intuition angelegt sind, werden zum genuinen Teil der Kunst, die er der Welt der Bürger und der bürgerlichen Vernunft entgegenhält. In dieser Dekontextualisierung als Bürger gründet auch die Überzeugung, einem auserwählten und elitären Kreis anzugehören, der den Massen der sich rasant entwickelnden urbanen Zentren entgegensteht. Diese Selbsteinschätzung wird (insbesondere angesichts der zunehmenden Bedeutung wissenschaftlicher Diskurse) mitum als Hybris erfahren und kann durch eine ironisierende Geste gebrochen sein.

Толпа, довольная понятным для нее феноменализмом событий, рисовки, психологии, не подозревает внутренних черт, которые служат фоном описываемых явлений; эти черты доступны немногим. Таков аристократизм лучших образцов классического искусства, спасающегося под личной обыденности от вторжения толпы в его сокровенные глубины. (А. Belyj. Simvolizm kak miropanimanie. 1904 // Literaturnye manifesty 1929, 32).

Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы – интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все века пользовались философы, мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. [...] искусство есть постижение мира иными, нерассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Valerij Brjusov. Ključī tajn. Vesny, 1,1904 // Literaturnye manifesty 1929, 27).

[...] эго-футуристы 1912г. [...] признают: а) восславление Эгоизма, б) Интуицию-Геософию, в) душу в качестве Истины и г) Мысль до Безумия; ибо лишь Безумие (в корне) индивидуально и пророчественно. (I. V. Ignat'ev. Ego-futurizm. 1913 // Literaturnye manifesty 1929, 54).

И иногда, во время неожиданного интуитивного восприятия, под влиянием совпадения моего данного настроения с настроением творца в момент творчества, вдруг познаю я что-то значительное. Становится понятным и бессознательный протест творца, и дерзкое свободное преодоление им косных законов природы [...] (I. V. Ignat'ev. Ego-futurizm. 1913 // Literaturnye manifesty 1929, 69).

[...] творческий процесс проходит главным образом в таинственной области подознания. [...] Недаром же многие писатели, как известно, прибегают во время работы к наркотикам, для того чтобы усыпить работу сознания и оживить работу подсознания, фантазии. (E. Zamjatin. Psihologija tvorčestva. 1919-1920 // Zamjatin 1988, IV, 366-372, str. 368, 369).

5. Erweiterung des Kulturkreises

Indem die neue Literatur ihren Erkenntnisgegenstand nicht mehr an der Oberfläche, im einzelnen und konkreten Phänomen sucht, das sie mit anderen Sachverhalten zu größeren Einheiten und kausalen Zusammenhängen verkettet, sondern jenseits dieses phänomenalen Bereichs, um durch Intuition zum Wesentlichen und allem Gemeinsamen vorzustoßen, wächst das Interesse für das Andere und Ähnliche. Der modernistische Künstler entdeckt die fremde Kultur und das Fremde in der eigenen Kultur. Das Unzivilisierte, Triebhafte, Unbestimmte und Unkontrollierte in der eigenen Seele findet sein Pendant in „primitiven“, einheimischen und vor allem fremden Volkskulturen, deren materielle Güter im Zuge der Kolonialisierung massenweise in die Museen gelangen. Hierbei wird die Verhaftung des „Primitiven“ in seiner eigenen Tradition weitgehend ausgeblendet, im Vordergrund steht der Bruch mit den Kanones der zivilisierten Welt: Die „primitive“ Kunst fasziniert zwar durch ihre Reduktion und Abstraktion, durch ihr unmittelbares Erfassen des Wesentlichen, doch steht sie zugleich für die Abkehr von der westlichen, durch die Aufklärung geprägten Zivilisation und ihrer sozialen und ideologischen Verunsicherung wie auch für den Willen, erneut in einen übergeordneten Zusammenhang (Natur, Religion) zurückzukehren. Das Interesse am Fremden – von der indischen Philosophie und japanischen Dichtung bis zur orientalischen Welt und afrikanischen Maske – verbindet sich mit dem Drang nach dem Ursprünglichen (vom byzantinischen Erbe bis zum „lubok“), die Internationalisierung der Kunst ist gekoppelt mit der Hinwendung zu den nationalen „Wurzeln“

(dem Indogermanischen, dem Panslavischen, dem Skythentum). Dieser Neoprimitivismus stößt im slavischen Osten (wie auch Süden), anders als in den meisten europäischen Ländern, auf eine reiche literarische und künstlerische Tradition (*bylina, častuška, lubok, ikona*).

Von einigen, vorbildlichen Poemen aus der Sammlung „Smert' iskusstva“ sagt I. V. Ignat'ev: Тут перед нами встает электризованный, продолженный импрессионизм, особенно характерный для японской поэзии. (I. V. Ignat'ev. Ego-futurizm. 1913 // Literaturnye manifesty. M., 1929, 67).

Его [ясный чистый честный звучный русский язык] лечить и совершенствовать нельзя, и мы совершенно правильно заявили «бросить Пушкина, Толстого, Достоевского и проч. с парохода современности» чтоб не отравляли воздух! после былин и «слова о полку Игореве» словесное искусство падало и при Пушкине оно стояло ниже чем при Тредьяковском [...]

Когда хилому и бледному человечку захотелось освежить свою душу соприкосновением с сильно-корявыми богами Африки, когда полюбился ему их дикий свободный язык и резец и звериный (по зоркости) глаз первобытного человека, то семь нянюшек сразу завопили и стараются охранить заблудшее дитя [...]

(A. Kručenyč. Novye puti slova. 1913 // Manifesty i programmy... 1967, 65 und 70).

Der originellste unter diesen Dichtern war Chlebnikov, der die urbane Zivilisation und die westliche Kultur verneinte, zur russischen und slavischen Mythologie zurückkehrte und eine Rückkehr zu den angeblich „montenegrinischen“ Quellen der russischen Sprache aus der Zeit vor Puškin forderte (A. Flaker. Die slavischen Literaturen zur Zeit des Modernismus. Das Auftreten der Avantgarde und des Expressionismus. In: Jahrhundertende-Jahrhundertwende. Teil 2. Von H. Hinterhäuser. (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 19, Wiesbaden 1976, 391-428, S. 422)

6. Literarisierung der Wirklichkeit

Die Orientierung an einer urtümlichen Kunst ist Teil eines dichten Netzes literarischer Allusionen, die den Zeichencharakter der Welt offenlegen. Neben die Schilderung einer unmittelbar erfahrbaren Wirklichkeit tritt eine vermittelte, gedeutete, bereits als Text vorhandene Welt. Der Autor sieht sich weniger einem Erkenntnisobjekt gegenüber als er sich in eine Reihe von Erkenntnissubjekten, i.e. Dichtern, einordnet. Seine Aussagen haben somit betont literarischen Charakter. Die Textwirklichkeit erscheint ästhetisiert und semiotisiert. Dieses Selbstbewusstsein einer ästhetischen Tradition ist nicht nur da gegeben, wo der eigene Text als Beitrag zum überindividuellen literarischen Gedächtnis verstanden wird (Akmeismus), sondern auch im offenen Bruch mit der literarischen Tradition (Futurismus).

Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма – готический собор – ныне эстетически действует, как чудовищное – Notre Dame, есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. (O. Mandel'stam. Utro akmeizma. 1919. // Literaturnye manifesty. M., 1929, 48).

7. Deklaration der Kunst

Mit dem neuen Autorbild einher geht die veränderte Position des Dichters in der Öffentlichkeit. Der neue Dichter deklariert seine Kunst, er schließt sich in Gruppen zusammen, gibt Manifeste und Kampfschriften heraus, polemisiert gegen synchrone Strömungen, expliziert seine Abneigung und Vorbehalte gegenüber der Literatur der Alten, sucht die öffentliche Lesung und Deklamation, die Auseinandersetzung und Provokation. Die theoretische Beschäftigung mit seiner Materie ist genuiner Bestandteil seiner Kunst und seiner künstlerischen Identität und wirkt sich unmittelbar in seinen Werken aus. Er beschäftigt sich ausdrücklich mit dem Sinn seines Schaffens (dabei neigt er dazu, die Kunst als selbständigen und absoluten Bereich zu betrachten), mit der Rolle als Künstler, mit der Funktion der Sprache, mit formal-technischen

Aspekten wie der Semantik des Metrums, der Erweiterung des Reims (vgl. Ignat'ev 1919), der Interpunktion. Diese „Profilierung“ der Literatur und des Schreibens rührt daher, dass er mit der bürgerlichen Welt (dem gemeinen Menschenverstand, den Wissenschaften) nicht mehr den Gegenstand seiner Betrachtung teilt und sich damit auch selbst dekontextualisiert. Er hat die Existenz seiner Kunst als absoluten, dem pragmatischen Kontext enthobenen Bereich gleichsam beständig gegen den gesunden Menschenverstand zu behaupten und zu bestätigen. Die Kunst wird zur sekularisierten Religion, zur Offenbarung. Die rhetorisierte Deklamation ihrer Aussagen ersetzt deren Herleitung und psychologische Motivierung. Wie ein Produkt auf dem Markt seine Konkurrenten ausschalten muss, entsteht ein Wettbewerb der literarischen Schulen und Programme.

Восстановив свою связь с религиозным сознанием, поэтическое творчество станет когда-нибудь, как это было в Элладе, лучшим делом для человека. (А. Volynskij. Dekadentstvo i simvolizm. 1900. // Literaturnye manifesty. М., 1929, 23).

Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время, как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей и стен, замыкающих нас, – искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того – оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами. (V. Brjusov. Ključī tajn. *Vesy*, 1, 1904 // Literaturnye manifesty. М., 1929, 29-30).

Искусство организует посредством живых образов социальный опыт не только в сфере познания, но также в сфере чувства и стремлений. Вследствие этого, оно самое могущественное орудие организации коллективных сил, в обществе классовом – сил классовых. (Proletariat i iskusstvo. *Proletarskaja kul'tura*, 5, 1918 // Literaturnye manifesty 1929, 130).

Подобно тому, как французы искали новый, более свободный стих, акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов, более, ем когда-либо, свободной перестановкой ударений, и уже есть стихотворения, написанные по вновь продуманной силлабической системе стихосложения. (N. Gumilev. Nasledie simvolizma i akmeizm. *Apollon* 1, 1913. In: Literaturnye manifesty 1929, 41).
В кругах, близких к акмеизму, чаще всего произносят имена Шекспира, Рабле, Виллона и Теофиля Готье. Подбор этих имен не произволен. Каждое из них кареугольный камень для создания акмеизма, высокое напряжение той или иной его стихии. (Ebd., str. 44).

Только мы – лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. (Poščečina... Literaturnye manifesty 1929, 77).

Футуристическое разорванное сознание отходит в область «милых» курьезов. (Imažinizm. Počti deklaracija, 1923, Literaturnye manifesty 1929, 123).

8. Hybridisierung der Gattungen

Der natürliche Hang der Prosa, die begriffliche Funktion der Sprache zu betonen, so wie es in der alltäglichen Kommunikation meist geschieht, geht im Realismus mit der Ausrichtung auf eine unabhängig gegebene Wirklichkeit und auf der Subjektseite mit dem Primat des Intelligiblen einher. Darüber hinaus versteht sich der Realismus als „prosaische“ Hinwendung zum Menschen auf der Straße, dessen Bedeutung mit der Emanzipation und dem Primat der Prosa angehoben wird. Dieser Einzelne will in seiner alltäglichen sozialen und materiellen Umgebung geschildert sein, und zwar so, dass seine Handlungen und Gedanken real, d.h. wahrscheinlich und psychologisch nachvollziehbar werden. Die Situierung des Menschen in ein umfassendes soziales Milieu und die glaubwürdige Motivierung seiner Entfaltung und Entwicklung bringt umfangreiche Texte hervor. Der Roman wird zum dominanten Genre.

Die Moderne dagegen verwirft prinzipiell die Möglichkeit und die Intention, die Sprache auf ihre begriffliche Funktion zu reduzieren. Sprache ist, will sie nicht bloß oberflächliche Phänomene beschreiben, notwendigerweise *poetisch* und autoreferentiell. Der Unterschied zwischen

Poesie und Prosa wird hinfällig. Beiden Gattungen liegt eine profilierte Sprache zugrunde, die neben der begrifflichen auch die bildliche und lautliche Seite instrumentalisiert. Durch diese umfassende Integration des sprachlichen Zeichens gerät die Literatur auch in die Nähe anderer Künste, insbesondere der Musik, aber auch der Malerei.

Робею и боюсь, что моя «Степь» выйдет незначительной. Пишу я ее не спеша, как гастрономы едят дупелей: с чувством, с толком, с расстановкой. Откровенно говоря, выжимаю из себя, натужусь и надуваюсь, но все-таки в общем она не удовлетворяет меня, хотя местами и попадаются в ней "стихи в прозе". (Brief Čechovs an A. N. Pleščevu vom 23.1. 1888 // Čechov 1949, t. 14).

Да, и четыре лирических стиха могут быть прекраснее и правдивее целой серии грандиозных романов. Сила этих мечтателей в их возмущении. (D.S. Merežkovskij. O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury, S.-Pbg., 1893 // *Literaturnye manifesty*. M., 1929, 13)

Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. [...] Музыка окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия. (Andrej Belyj. Simvolizm, kak miroponimanie. *Mir iskusstva*, 5, 1904 // *Literaturnye manifesty*. M., 1929, 30-31)

В искусстве нет ни смысла, ни содержания, и не должно быть. Поэзия и проза это одно и то же. Типографическая привычка не критерий для раздела. Литература – это искусство сочетания самовитых слов. (B. Šeršenevič. Dva poslednich slova. *Zelenaja ulica*, 1916 // *Literaturnye manifesty* 1929, 73).

Ко времени появления неореалистов – жизнь усложнилась, стала быстрее, лихорадочней, американизировалась [...] В соответствии с этим новым характером жизни – неореалисты научились писать сжатей, короче, отрывистей, чем это было у реалистов. Научились в десяти строках сказать то, что говорилось на целой странице. Научились содержание романа – втискивать в рамки повести, рассказа. (E. Zamjatin. *Sovremennaja russkaja literatura*. 1918 // Zamjatin 1988, IV, 348-365, str. 360).

Кубизм грамматики – это требование трехмерного слова. Прозрачность слова клич имажинизма. Глубина слова – требование каждого поэта. (V. Šeršenevič. 2X2=5, Moskva, Fevral' 1920g. // *Lomat' grammatiku*. *Literaturnye manifesty* 1929, 112).

Но для меня ясно: между поэзией и художественной прозой – нет никакой разницы. [...] Внутренние изобразительные приемы в поэзии и прозе – те же: метафоры, метонимии и т.д. Внешние изобразительные приемы в поэзии и в прозе – когда-то различались. Но теперь у нас есть стихи без рифм. Есть стихи без определенного ритма – свободный стих. С одной стороны, в новейшей художественной прозе – мы часто находим пользование определенным ритмом; с другой – в прозе мы находим частое пользование музыкой слова – весь арсенал новейшей поэзии: аллитерации, ассонансы, инструментовку. (E. Zamjatin. O jazyke. 1920-1921. // Zamjatin 1988, IV, 373-389, str. 373).

9. Leseakt

Der Glaube des realistischen Autors an die Diskursfähigkeit des Menschen und damit auch an die Möglichkeit eines gesellschaftlichen Fortschritts setzt in jedem Kunstwerk einen Kern voraus, der die Kunst transzendiert. Diese Orientierung auf etwas, das „außerhalb“ ist, das in der denotativen Bedeutung eines jeden Wortes liegt, wirkt sich auch im Leseakt aus. Der Leser realistischer Werke fixiert eine autonome, kohärente, kausal-logisch bestimmte Wirklichkeit. Jedes Textelement ist in Bezug auf diese einheitliche Welt zu befragen, muss Teil dieser Ordnung werden. Das modernistische Werk hingegen zwingt den Leser auf die Sprache selbst zu hören, auf ihren Klang, ihren Rhythmus und das Zusammenspiel ihrer Bilder. Die Orientierung an einem Handlungs- und Entwicklungsrahmen, der zum Weiterlesen drängt, der nach Klärung offener Fragen und nach Bestätigung von Vermutungen und Hypothesen über den weiteren Verlauf verlangt, ist stark zurückgenommen. Der Leser verliert oft die Orientierung, schweift ab, muss nachlesen, rezipiert die Leseabschnitte eher als selbständige Gedichte denn als Teile eines Prosaganzen. Wie die Welt in Perspektiven und Fragmente zerfällt und wie das

Autorsubjekt nur mehr eine deklarative Einheit erreicht, wird auch der Leser in der Lektüre dissoziiert.

«[...] Например: как много можно выразить одним лишь куценьким двусложием «Весна». От буквы «с» получается представление солнечности, буквой «а» – радость достижения долгожданности и пр. – целая пространная поэма».

У каждого читателя, протим, может быть индивидуальное восприятие, ибо «современным творчеством предоставлена полная свобода личному постигу». (I. V. Ignat'ev. Ego-futurizm. 1913 // Literaturnye manifesty 1929, 67).

Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно. (V. Šklovskij. Iskusstvo kak priem. 1916. // Striedter 1969, 2-35, str. 14).

10. Eigenthematisierung der Sprache

Die Sprache als Medium der Kommunikation wird in der Moderne von zwei Seiten her unter Beschuss genommen. Für die einen ist sie zur Übertragung rein logischer Gedanken zu ungenau und muss in Richtung eines mathematischen Begriffssystems diszipliniert werden⁴, für die andern ist sie den feinen Nuancen und Tiefen der menschlichen Seele gegenüber unempfindlich geworden und bedarf einer Erneuerung durch den Dichter.⁵ In dieser Aura der Sprachskepsis kommt der Literatur eine neue Bedeutung zu: Die für die Modernisten maßgebliche Welt ist durch die Ratio allein nicht nur nicht erschließbar, sie eröffnet sich Autor wie Leser erst im Medium der Sprache. Die Sprache ist kein widerstandsloses Vehikel des Denkens, das vor ihr und unabhängig ihrer existiert und in unterschiedlicher Weise verbalisiert werden kann, die Sprache ist in ihrer einmaligen, über Generationen hinweg gewachsenen Ausgestaltung Quelle der Erkenntnis. Der Dichter „horcht“ auf sie, „reinigt“ sie von unnötigem Ballast, um die ihr eingeschriebene ursprüngliche Erfahrung wieder aufleben zu lassen, oder „schafft“ und „konstruiert“ sie (die bestehenden Formen radikal verneinend) von Grund auf neu. Da die bürgerliche Existenz eines Schriftstellers ganz in der künstlerischen aufgeht, bleibt seine Sprache auch in vor- oder nichtliterarischen Texten (Tagebüchern, Manifesten bis hin zur mündlichen Gesprächssituation) profiliert. Der exaltierte Ausdruck ist nicht Zierde und Ornament, Erkenntnis ist notwendigerweise an eine „profiliertere“, „autothematische“ Sprache gebunden. Einen extremalen Ausdruck hat diese Tendenz, die Sprache vom Objektbereich (Denotat) abzukoppeln, in der Forderung nach handschriftlichen Texten gefunden, in denen das Wort in seiner wiedergewonnenen Materialität eine eigene Sinndimension entfaltet.

МЫСЛЬ И РЕЧЬ НЕ УСПЕВАЮТ ЗА ПЕРЕЖИВАНИЕМ ВДОХНОВЕННОГО, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный

⁴ So sieht bereits Gottlieb Frege 1879 eine Aufgabe der Philosophie in der Brechung der „Herrschaft des Wortes über den menschlichen Geist“, indem sie „die Täuschungen aufdeckt, die durch den Sprachgebrauch über die Beziehungen der Begriffe oft fast unvermeidlich entstehen, indem sie den Gedanken von demjenigen befreit, womit ihn allein die Beschaffenheit des sprachlichen Ausdrucksmittels behaftet“ (Gottlieb Frege. Begriffsschrift – eine der arithmetischen nachgebildete Formelsprache des reinen Denkens. Zit. nach W. Schiffels, A. Estermann. Nichtfiktionale deutsche Prosa 1870-1918. In: Kreuzer 1976, 225-264, S. 232).

⁵ Wie Fritz Mauthner (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1901/02; *Die Sprache*, 1906) zeigt, kann diese Haltung durchaus mit einer radikalen nominalistischen Position zusammengehen. Für Mauthner ist die Sprache stets metaphorisch und subjektiv, da Worte Erinnerungen sind, die nie identisch sein können. Alle Anwendung von Sprache ist somit „Dichtung“, objektive Erkenntnis ist nicht möglich. (nach: Kreuzer 1976, 233).

позволяет выразиться полнее [...]. (А. Крученых: Deklaracija slova, kak takovogo. 1913 // Manifesty i programmy... 1967, 63).

Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот. (D. Burljuk, Guro, N. Burljuk, Majakovskij, Nizen, Chlebnikov, Livšic, A. Крученых. Predislovie. *Sadok Sudej*, 1914 // Literaturnye manifesty 1929, 79).

Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень и скромная внешность проиведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает. Эта реальность в поэзии – слово, как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не в поэтической форме, я говорю в сущности сознанием, а не словом. (О. Mandel'stam. *Utro akmeizma*. 1919. // Literaturnye manifesty. М., 1929, 45).

А ведь спросите любого из речарей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании. [...]

Есть два положения:

1) Что настроение изменяет почерк во время написания.

2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. [...]

Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те свои чары, которыми снабдил ее почерк в час «грозной вьюги вдохновения». (V. Chlebnikov, A. Крученых. *Bukva kak takovaja*. 1913 // Manifesty i programmy... 1967, 60-61).

Symptome dieser Profilierung sind:

a) das mit Baudelaire⁶ geforderte Zusammengehen von Begriff, Bild und Laut⁷:

Der sprachliche Ausdruck erhält durch den Einbezug seiner bildlichen und lautlichen Seite jenen Grad der Motiviertheit, der die Sprache der Poesie (im Sinn der „poïesis“) charakterisiert. Er ist weniger Träger von Gedanken als „geschaffenes“, „gemachtes“ Werk. Mit der Betonung des Bildlichen und Lautlichen wird der Wahrnehmungsvorgang sinnlicher gemacht, d.h. über das ausschließlich rationale Verstehen hinausgehoben und an ein *ästhetisches* Empfinden (im Sinne der griechischen und formalistischen „aisthēsis“) geknüpft. An die Stelle des rein intellektuellen Verständnisses tritt die Suggestion (vgl. *suggerere* – ‘von unten herantragen’). Verfahren dieser suggestiven Wirkungskraft der Sprache sind Euphonie, Metrisierung, Paronomasie, syntaktische Parallelismen, Postpositionen, Ellipsen, graphische Gestaltung, Synästhesie (Farbenhören, Klängesehen) u.ä.

Давно пора знать, что каждая буква имеет не только звук и цвет, – но и вкус, но и не разрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность. (I. V. Ignat'ev. *Ego-futurizm*. 1913 // Literaturnye manifesty 1929, 67).

Главное задание в написании – чтобы звук и краска вскричали смыслом, чтобы тенденция была звучна и красочна. (A. Belyj. In: Biely, Gorky, Zamiatin 1930, 20).

В области гармонических приемов – наиболее распространенный это так называемая инструментовка, то есть построение целой фразы или даже ряда фраз на определенную гласную или согласную, что

⁶ Die zweite Strophe des 1857 verfassten Sonetts „Correspondances“ lautet: „Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité,/Vaste comme la nuit et comme la clarté./Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.“ (Baudelaire. *Poésies choisies*. Paris 1936).

Baudelaire (1855) zitiert im *Salon de 1846* aus E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana*, wo es heisst: „Ce n'est pas seulement en rêve... c'est encore éveillé... que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums.“

⁷ Vadim Šeršenevič unterscheidet in seinem „Otkrytoe pis'mo M. M. Rossijanskomu“ (1913) neben dem „slovo-zvuk“, dem „slovo-soderžanie“ und dem „slovo-obraz“ auch ein „slovo-zapach“ (vnutrennjaja fizionomija slova) (Manifesty i programmy... 1967, 95).

вполне соответствует построению в определенной тональности (E. Zamjatin. O stile. Undatiert. // Zamjatin 1988, IV, 581-588, str. 588).

Если вы попытаете произносить вслух слова с ударениями на последнем слоге – назовем их условно анапестическими, то вы увидите, что есть потребность первые произнести быстрее, а вторые медленнее. Это естественно: при произнесении слова есть стремление поскорее найти опору в ударении. В анапестических словах – эта опора в конце – и естественная тенденция поскорее проскочить неударяемые ступени; наоборот, в словах дактилических – опора уже дана в начале, и поэтому спокойнее, медленнее произносятся неударяемые слога. (E. Zamjatin. O ritme v proze. Undatiert. // Zamjatin 1988, IV, 594-599, str. 597)

b) der Bruch mit der literatursprachlichen Norm:

Da der informative, diskursiv-logisch mitteilbare und verhandelbare Gehalt einer Aussage nicht im Vordergrund steht und für ein intuitives Erkennen hinderlich ist, wird der syntaktisch-logische Bau eines Satzes, der die begriffene Ordnung der Wirklichkeit widerspiegelt, systematisch zerschlagen. Verfahren der sprachlichen Deformation sind nichtneutrale Wortstellung, Parzellierung, Asyndese, Ellipse, normwidrige, rhythmisch bestimmte Interpunktion, auffällige Rekurrenz, sozial und regional markierte Lexeme, Neologismen⁸, Nicht-Isosemie, Transposition. Die Hypotaxe wird entweder radikal abgebaut, sodass der zusammengesetzte interpunktorische Satz durch Nebenordnung nicht explizierbare, i.e. kausal-logisch nicht fassbare „Verbindungen“ suggeriert, oder sie wird in einem Ausmaß ausgebaut, das den Rahmen der logisch geordneten Periode sprengt und damit wiederum ikonisch den Verlust der gedanklichen Durchdringung der Wirklichkeit manifest macht. Der zu weitgehend selbständigen Einheiten zerstückelte, das einzelne Wort hervorhebende Satz („Wortprosa“) wird so zum Ausdruck des zerstörten Weltbildes des 19. Jahrhunderts, zum Symptom der Auflösung der Welt.

Als eines der vier Rechte der neuen Poeten deklarieren die Verfasser der „Pošćečina obščestvennomu vkusu“ (1912) den „unüberwindbaren Hass auf die vor ihnen existierende Sprache“ (Непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку; Literaturnye manifesty 1929, 78). Und enger auf die Syntax bezogen:

Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны *совершенно новые слова и новое сочетание их*.

Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики или грамматики, как это делалось до нас. [...]

Поэтому мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей – надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений – тем лучше (A. Kručenyč, 1913 // Manifesty i programmy... 1967, 68).

Als Mittel der „Aufrüttelung“ (расшатать) der Syntax wird auch die Interpunktion mobilisiert:

Мы расшатали синтаксис. [...] Нами уничтожены знаки препинания, – чем роль словесной массы – выдвинута впервые и осознана. (D. Burljuk, E. Guro, N. Burljuk, V. Majakovskij, E. Nizen, V. Chlebnikov, V. Livšic, A. Kručenyč: „Sadok sudej“, 1914. In: Literaturnye manifesty 1929, 79).

Существительное, существенное, освобожденное от грамматики или, если это невозможно, ведущее гражданскую войну с грамматикой – вот главный материал поэтического творчества. [...]

По тому же принципу, по которому футуристы боролись против пунктуации, мы должны бороться против пунктуации архитектурно-грамматической: против предлогов. [...]

⁸ Auffällige Lexeme im modernistischen Kontext sind in erster Linie Neologismen, aber auch Dialektismen und Soziolektismen. Die letzteren spielten zweifellos bereits im Realismus eine gewichtige Rolle, man denke beispielsweise an die ethnographischen Beschreibungen der Kleider bei L. Lazarević und Ks. Š. Đalski oder an N. Leskovs „skaz“. Dennoch ist ihre Funktion im realistischen Text eine andere. Während sie hier Personen und ihre Rede charakterisieren, dem Autor und seiner Standardsprache also gegenüberstehen, werden sie im modernistischen Text vom Autor weitgehend subjektiv vereinnahmt, sodass die anscheinend „fremde“ zur „eigenen“ Rede wird. In der Verwendung dieser lexikalischen Schichten manifestiert sich das neoprimitivistische Verhältnis zum „Ursprünglichen“.

Ломая грамматику, мы уничтожаем потенциальную силу содержания, сохраняя прежнюю силу образа. (V. Šeršenevič. 2X2=5, Moskva, Fevral' 1920g. // Literaturnye manifesty 1929, 107, 108 und 110).

Современный народный язык – это прежде всего язык разговорный, диалогический. А основная особенность диалогического языка – будь это народный или ненародный – это отсутствие периодов и придаточных предложений второй и третьей степени. [...] Следствие этого является то, что в народном языке почти совершенно отсутствуют такие союзы, как "когда", "так как", "потому что" [...](E. Zamjatin. O jazyke. 1920-1921. // Zamjatin 1988, IV, 373-389, str. 377).

Старых медленных, дормезных описаний нет: лаконизм – но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. (...) и синтаксис становится эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов разобраны по камням самостоятельных предложений. В быстроте движения канонизированное, привычное ускользает от глаза: отсюда – необычная, часто странная символика и лексика. Образ – остр, синтетичен, в нем – только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля. (E. Zamjatin. O literature, revoljucii i entropii. 1923 // Zamjatin 1988, IV, 296).

[...] Гоголь доказывает: революция языка может обойтись без соблюдения всех грамматических чопорностей, потому что язык – в «языке языков»: в мощи ритмов и в выблесках звукословия, или в действиях опламененной жизни, – не в правилах вове; звукопись, переходящая в живопись языка, есть выхватившееся из вулкана летучее пламя. (A. Belyj. Masterstvo Gogolja. 1934. // Belyj 1934, 9).

У Гоголя фраза взорвана, разметанная осколками придаточных предложений, подчиненных главному, соподчиненных между собой [...]. Но для фразы Гоголя не типична и периодическая речь: «когда..., когда..., тогда»; в готическом периоде Карамзина на придаточных «когда – когда», как на стрельчатых дугах, возносится вверх главное предложение; Гоголем разорван период Карамзина; ряд придаточных предложений становятся побочными главными; но строй их образует – целое повторов (Belyj 1934, 8).

c) Erweiterung der Sprachregister

Bereits der Realismus wendet für die Figurencharakterisierung breit das Mittel der ungewöhnlichen Sprache an (Dialekte, Soziolekte, Übermaß an Fremdwörtern u.ä.). Hierbei handelt es sich freilich ausschließlich um Figuren, die regional, sozial oder ideologisch vom Autor distanziert und in einer gewissen Weise deklassiert sind. Die Rede des auktorialen Erzählers sowie ethisch-ideologisch gestützter Figuren bleibt an eine merkmallose Standardsprache gebunden. Ihre Rede steht nicht in der Funktion, Repräsentanten einer Bildungsschicht zu porträtieren, vielmehr hat sie den Status einer Metasprache und dient dem Ausdruck der Gedanken: Der Leser hält sich nicht darüber auf, wie, d.h. in welchem Register etwas gesagt ist, er bleibt auf das Was fixiert.

In der Moderne beginnt sich die Sprache der Straße und der entlegenen Landstriche in der Erzählerrede systematisch auszubreiten. Vermittelnd wirkt dabei der realistische „skaz“ (Gogol', Leskov), auf den sich die Modernisten (zunächst Remizov, später Zamjatin u.a.) berufen. Hierbei verändert sich zusehends der Status der nichtstandardsprachlichen Signale: Sie sind nicht mehr so sehr Symptom eines dissoziierten Bewusstseins, als vielmehr Teil einer erweiterten auktorialen Rede. Damit wirkt die exaltierte Erzählerrede im Vergleich zur dialektal oder soziolektal gefärbten Rede des realistischen Erzählers und Protagonisten allgemeingültiger, umgekehrt gerät sie als „autorisierte“ und zugleich „exaltierte“ Rede in den Sog des Subjektiven. Und darin wird der Hiatus zwischen Sprache und Welt offenkundig.

Положение о том, что язык диалогов должен быть языком изображаемой среды – уже стало бесспорным. Но я распространяю этот тезис – на все произведение целиком: языком изображаемой среды должны быть воспроизведены и все авторские ремарки, все описания обстановки, действующих лиц, все пейзажи. (E. Zamjatin. O jazyke. 1920-1921. // Zamjatin 1988, IV, 373-389, str. 376). Hierbei geht es Zamjatin nicht bloß um eine effizientere Darstellung eines „Milieus“, er sieht darin auch eine notwendige Demokratisierung der Gesellschaft:

Вопрос о разговорном языке в художественной прозе – в сущности говоря – вопрос социального порядка, как это ни парадоксально на первый взгляд. Но это так. Если мы оглянемся назад, мы увидим: чем ближе было общество к феодальному строю, тем больше, резче было различие между литературным и разговорным языком. [...] Появились новые адмиралы шишковые, которые так же рьяно защищают неприкосновенность тургеневского языка [...] сближение литературного и разговорного языка [...] одет в ногу с общей исторической тенденцией демократизации всей жизни. (ebd., 382, 383)

Обычно думают, что я искажаю ‘прекрасный русский язык’, что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком для того, чтобы помешать почтеннейшую публику.

Это не верно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица. (M. Zoščenko. Pis'ma k pisatelju. L. 1929, 58).

В числе грандиозных задач создания новой, социалистической культуры перед нами поставлена и задача организации языка, очищение его от паразитивного хлама. [...]

Борьба за очищение книг от “неудачных фраз” так же необходима, как и борьба против речевой бессмыслицы. С величайшим огорчением приходится указать, что в стране, которая так успешно – в общем – восходит на высшую ступень культуры, язык речевой обогатился такими нелепыми словечками и поговорками, как, например, *мура, буза, вольнитить, шамать, дай пять, на большой палец с присыпкой, на ять* и т. д. (M. Gor'kij. O jazyke. 1934 // Gor'kij 1953, t. 27, 169).

d) sprachimmanente Autoverweismittel:

Sprachimmanente Autoverweismittel sind Elemente, die an sich ein Bewusstsein vom Hiatus zwischen Sprache und Welt evozieren, da sie über die denotative Bedeutung hinaus auf die Bezeichnungsfunktion der Sprache verweisen. Im Vordergrund stehen graphische Verfahren und Tropen. Graphische Elemente wie die Schrift oder die bewusste graphische Gestaltung eines Textes nach Vorbild der Poesie können in modernistischen Texten eine eigene Bedeutungsdimension entfalten (vgl. A. Kručenychs handschriftlich gefertigtes und vielfältiges Buch *Vzorval'*, 1913). Bei der Modellierung der Schrift wirkt sich die Typographie der Printmedien und der Werbeplakate aus, die den Satz auf das Schlagwort verkürzen und das Erscheinungsbild der Schrift graphisch aufwerten. Wichtige Tropen sind die poetische Etymologie und die realisierte Metapher: Die *Figura etymologica* oder verwandte rhetorische Figuren lassen gegenüber der aktuellen die historische Bedeutung eines Ausdrucks hervortreten, die realisierte Metapher thematisiert implizit das Verfahren des bildlichen Sprechens, indem sie den eingeschliffenen Vorgang der Übertragung ad absurdum führt. Die Funktion der Eigenthematisierung der Sprache ist dabei nicht bloß im Sinne der Zerstörung der alten Einheit von Denken (Wissen) und Welt zu sehen (also nicht bloß relativistisch), sondern auch als neue Gewichtung des Ausdrucks. So zeugt die *Figura etymologica* auch von der überindividuellen, über Jahrhunderte hinweg gewachsenen Macht der Sprache und damit von der prinzipiellen Unmöglichkeit des begrifflichen, nur dem Hier und Jetzt zugewandten Denkens, und die realisierte Metapher suggeriert die Grenzen des Diskursiven, indem sie die Trennung zwischen eigentlichem und bildlichem Sprechen aufhebt.

Громадное значение имеет расположение написанного на бумажном поле. Это прекрасно понимали такие утонченные Александрийцы, как Аполлоний Родосский и Каллимах, располагавшие написанное в виде лир, ваз, мечей и т. п. (Nikolaj Burljuk. Poëtičeskie načala. Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov. 1-2, 1914, Moskva // Manifesty i programmy... 1967, 78).

Но живое, изреченное слово [...] – выражение сокровенной сущности моей природы; и поскольку моя природа есть природа вообще, слово есть выражение сокровеннейших тайн природы. [...] вне речи нет ни природы, ни мира, ни познающего (in „Magija slov“; Belyj 1994, 131)

11. Fokussierung des Autors

Auch wenn der realistische Erzähler Handlungen und Situationen wertet und sein Weltbild dem Leser oft in ausgedehnten Exkursen kundtut, bleibt sein Rezipient auf die geschilderte Welt konzentriert. Der Sprecher des Gesamttextes ist nur dann fokussiert, wenn er, wie im „skaz“, in Distanz zum Autor tritt, d.h. personalisiert wird. Anders im modernistischen Text. Mit der markierten Sprache ist hier auch der Sprecher des Gesamttextes profiliert. Der Leser bleibt zwar sehr wohl auf die erzählte Welt ausgerichtet, doch nimmt er diese nicht als objektiven, nüchternen Bericht, sondern in Abhängigkeit von einem „demiurgischen“ Vermittler wahr. Statt Wirklichkeit zu konstatieren, wird sie behauptet. Der Vermittler wird dabei nicht zur Person, d.h. er wird nicht in gebührender Distanz zu einem unbeteiligten Autor wahrgenommen, die geschilderte Welt erscheint vielmehr als Produkt einer zwar subjektiven aber dennoch auktorialen Schöpfungskraft und büßt damit als Ganzes an Objektivität ein. (Im realistischen „skaz“ bleibt die auktoriale Instanz frei von jeglicher Subjektivierung.) Durch diese profilierte Stellung des Sprechers wird die dargestellte Wirklichkeit nicht nur defokussiert, sondern auch in ihrer Kohärenz geschwächt. Dies zeigt sich am deutlichsten auf der Ebene der Fabel.

12. Auflösung der Fabel

Die dem rationalistischen Weltbild inhärente „progressive“ Geschichte der Gesellschaft findet im Realismus eine Entsprechung in der Struktur der Fabel. Auch wenn sie durch Rückblenden und Linearisierung paralleler Handlungsstränge kein isomorphes Abbild einer Wirklichkeit liefert, ist ihre zeitlich-kausale Ordnung der Ereignisse und Situationen gleichwohl erkennbar. Im modernistischen Text hingegen löst sich die Fabel mit der Verwerfung des linearen Entwicklungsgedankens und parallel zur Atomisierung und Fragmentarisierung des Satzes, zur Betonung des einzelnen Wortes auf. Sie ist oft bruchstückhaft und in ihrer Verbindung von Ereignissen kosmischen Ausmaßes und feinsten Details undurchsichtig. Durch die ausgedehnte Entfaltung innerer, geistiger Welten werden die äußeren Vorgänge systematisch durchbrochen, sodass der Ereignischarakter generell reduziert ist. Diese fehlende Kohärenz auf der Fabelebene, die durch eine profilierte, poetische Sprache sowie einen profilierten Sprecher kompensiert wird, spiegelt sich in unterschiedlichen Bereichen und Aspekten des Textes wider:

- in der zeitlichen Strukturierung: Die zeitliche Abfolge der Ereignisse, die dem Entwicklungsgedanken inhärent ist, wird ersetzt durch die Synchronizität. Diese Destruktion des Chronologischen manifestiert sich u.a. im freien Wechsel zwischen Präteritum und Gegenwart. (Im Realismus ist dieser Wechsel in der Erzählerrede ohne Fokussierung einer subjektiven Position nicht möglich.)
- in der Absatzstruktur: Die semantisch-logische Gliederung des Textes, die durch die Reduktion des Ereignischarakters an Stringenz einbüßt, ist nicht mehr ausschließliches Kriterium der Absatzgrenzen, die Segmentierung des Textes folgt ebenso sehr rhythmisch-lautlichen und graphischen Kriterien.
- in der Thema-Rhema-Struktur: Durch den systematischen Einbezug des Subjekts in den Erkenntnisvorgang, der zu einer weitgehend assoziativen Verknüpfung von äußeren Situationen und Handlungen mit inneren Vorgängen führt, tendiert die neue Prosa dazu, ein Thema nicht psychologisch nachvollziehbar zu entwickeln, sondern nach Vorgabe der Poesie „rhematisch“ zu setzen. Diese rhematische Grundstruktur zeigt sich etwa in der redundanten Wiederholung von Eigennamen, in der normwidrigen Interpunktion, in der Häufigkeit von Nominalsätzen oder – besonders augenscheinlich – in der Parzellierung.
- in der Zuordnung von Räumlichkeiten (Raum-Frames): Genauso wie ein chronologisch bestimmtes Zeitmuster nicht mehr vorausgesetzt werden kann, ist auch der Ort der Handlung oft nur vage bestimmbar. Realer vermischt sich mit imaginärem Raum (Traum, Tagtraum,

Halluzination), konkret-episodische Situationen reichen unmerklich in generische oder legendär überhöhte Wirklichkeitsstrukturen hinein.

Рассказ [Часы Ремизова] ведется так дико-причудливо, такими капризными зигзагами, психология лиц так осложнена намеками, юродством, фантастикой, и, главное, внешняя манера изображения – слог, разговор – так ненужно эксцентрична, что на каждой странице хочется с досадой бросить книгу. Зачем юродствовать, отчего не говорить человеческим языком? (М. Гершензон. „Časy“. *Vestnik Evropy*, 8, 1908, str. 770).

Времена глаголов не особенно твердо связаны грамматикой. Эта аграмматичность объясняется, ибо все надо объяснить, живостью речи! Характерное объяснение! Во имя этой живости речи сочетание: «иду я вчера по улице и смотрю» мы возводим в принцип. Долой согласованность времен! (V. Šeršenevič. 2X2=5, Moskva, Fevral' 1920g. // *Lomat' grammatiku. Literaturnye manifesty 1929*, 113).

Фабулой интересовались и фабулу культивировали у нас в последнее время писатели третьестепенные, скорее даже бульварные, вроде Вербицкой и Нагордской. Настоящие же мастера художественного слова – как-то пренебрежительно относились к фабулистической стороне и как будто даже считали ниже своего достоинства интересоваться фабулой. (E. Zamjatin. *O sjužete i fabule. 1920-1921.* // *Zamjatin 1988*, IV, 390-399, str. 398).

13. Perspektive und Redewiedergabe

Im Realismus geht der an sich gegebene Objektbereich mit der unbefragten Existenz eines beobachtenden Standpunktes einher. Dieser zentral perspektivierende, als neutral rezipierte Ort manifestiert sich prototypisch im Wechsel von Global- und Naheinstellung, Kommentar, Beschreibung und Erzählung, auktorialer und personaler Sichtweise. Dabei weiß der Leser jederzeit, aus wessen Perspektive berichtet wird, sodass er jedes Phänomen am auktorialen, absoluten Standpunkt messen und in seinem jeweiligen Modalisierungsgrad einschätzen kann. Diese Kenntnis vom hierarchischen Ort einer narrativen Instanz schließt auch die sichere Einschätzung ihrer Rede mit ein. Auch im Fall der erlebten Rede und des inneren Monologs besteht kein Zweifel darüber, ob bestimmte subjektive Signale der Wahrnehmung, der Wertung und des sprachlichen Ausdrucks der Erzähler- oder Personenrede zuzuordnen sind.

Anders verhält es sich in modernistischen Texten. Durch den Verlust eines an sich gegebenen, allgemein zugänglichen Objektbereichs ist jede Erkenntnis notwendigerweise perspektiviert. Folge dieser radikalen Modalisierung der Wirklichkeit ist auf der Textebene die Ausweitung personaler Perspektiven sowie die Markierung (i.e. Subjektivierung) der zentralen auktorialen Sicht. Hierbei kann dem Leser die Gewissheit, aus wessen Warte berichtet wird, sehr wohl verloren gehen. Im Bereich der erlebten Rede spiegelt sich diese Desorientierung in der systematischen Verwischung der Redegrenzen zwischen Erzähler- und Personentext wider: Durch die Profilierung und Subjektivierung der auktorialen Rede verlieren subjektive Signale aus der Personenrede weitgehend ihre differenzierende Wirkung.

Eine besondere Form der grundsätzlichen Perspektivierung und Modalisierung jeglicher Aussage ist die Metalepse, i.e. die implizite oder explizite Thematisierung des Erzählvorgangs. Während sie im Realismus selten ist, eher rhetorischen Charakter hat (z.B. als Hinwendung des Sprechers zum Leser) oder die Authentizität des Berichteten unterstreicht (z.B. in autobiographischen Erzählungen) und die Textränder bevorzugt, ist sie in modernistischen Texten häufig, im Text omnipräsent und meist gegen die Illusionsbildung gerichtet: sie soll die Subjektivität, Willkür und Konstruiertheit der geschilderten Welt unterstreichen.

14. Menschenmaß, Granularität

Das „Menschenmaß“ (vgl. Marszk 1996) bezeichnet den auf der Grundlage seiner natürlichen Wahrnehmungsfähigkeiten basierenden Umgang des Menschen mit seiner Umwelt. Es ist ein Aspekt des „common sense“. So ist die maßvolle (neutrale) Distanz zu einem unbekanntem Gesprächspartner etwa jene, bei der dessen Gestalt und Augen sichtbar und somit seine Reaktionen einschätzbar sind; der Bezugspunkt für die Einteilung der Tierwelt in „kleine“ und „große“ Tiere ist die Größe des Menschen, usw.

Der Realismus hält sich tendenziell an das Menschenmaß, während die Moderne es voraussetzt, um oft bewusst gegen es zu verstoßen. So nähert sich der porträtierende realistische Autor einer Figur in der Regel über deren Gestalt und Kleidung, um dann auf die Augen und ggf. die spezifische Form der Lippen oder andere Details einzugehen. Diese kontinuierliche Annäherung unterwandern modernistische Porträtisten, indem sie nach Vorgabe einer Synekdoche ein Detail (eine Falte, ein Ohr, einen Blick) herausgreifen und an ihm gleichsam das Wesen der Figur festmachen, oder aber sie verharren in einer Globalperspektive und lösen damit den Einzelnen in der Menschenmasse auf.

Die erwähnten realistischen und modernistischen Verfahren sind mit einer bestimmten Körnigkeit (Granularität, vgl. Marszk 1996) der Verben und mit einer Tendenz zur Iosemie verknüpft. Modernistische Texte zeichnen sich auch hier gesondert aus, indem sie nicht selten eine merkmalfhafte, zu kleine oder zu große, Granularität sowie Nicht-Iosemie aufweisen.

То, что увидите, будет очень мало похоже на привычный вид кожи и покажется неправдоподобным, кошмарным. Теперь задайте себе вопрос: что же есть более настоящее, что же есть более реальное – вот эта ли гладкая, розовая кожа – или эта, с буграми и расселинами? Подумавши, мы должны будем сказать: настоящее, реальное – вот эта самая неправдоподобная кожа, какую мы видим через микроскоп. (E. Zamjatin. *Sovremennaja russkaja literatura*. 1918 // Zamjatin 1988, IV, 348-365, str. 356).

Такой человек... [Пильняк] до крайности близорук, как часовой мастер, привыкший к мелочам [...] (A. Lunačarskij. *SS*, t. 8, str. 58; zit. nach V. Novikov. *Tvorčeskij put' Borisa Pil'njaka*. // B. Pil'njak. *Izbrannye proizvedenija*. Moskva 1976, 3-28, str. 4).

15. Metaphorisierung, Universalisierung

Der Autor realistischer Werke erweckt die Illusion einer vom Schöpfer unabhängigen Welt, die sich der außertextlichen Wirklichkeit maximal angleicht. Diese Illusionsbildung beruht auf zwei Stützen, die sich in einem gewissen Sinne widersprechen: Die geschilderten Personen, Ereignisse und Situationen haben einmaligen Charakter und sind dennoch unbestimmt, d.h. „typisch“ genug, um für ein ganzes Milieu oder eine ganze Zeit zu stehen.

Modernistische Texte verfolgen zwei die Episodizität und Typizität realistischer Prosa destruierende Verfahren. Durch die Fokussierung von Details wird die Einmaligkeit des Gegenstands gesteigert und zugleich die Möglichkeit, diese auf mehrere Gegenstände anzuwenden und insofern Typisches darin zu erkennen, reduziert. Andererseits wird durch einen rigorosen Analogie-Stil, durch ein ausgedehntes Netz von Metaphern, die u.a. von der mikroskopischen, nicht dem menschlichen Auge angemessenen Betrachtung der Details herrühren, und durch eine Destruktion der logisch-syntaktischen Bindung die episodische Welt Darstellung unterwandert. Die geschilderten Gegenstände lassen eine universale Struktur erkennen. An die Stelle der lokal und sozial definierten Typizität tritt die kosmische Gültigkeit.

Скажу короче: материал для творчества у неореалистов тот же, что у реалистов: жизнь, земля, камень, все имеющие меру и вес. Но пользуясь этим материалом, неореалисты изображают главным образом то, что пытались изобразить символисты, дают обобщение, символы.

Леонид Андреев называет действующих лиц в "Жизни Человека" – Человек, Жена Человека, Друзья Человека, Враги Человека – для того, чтобы заставить читателя задуматься о человеческой жизни вообще.

Теперь возьмите неореалиста Ремизова. [...] Речь о Маракулине и Мурке. Но так это написано, что мысль читателя сразу переходит на всю Россию [...]

Вы видите еще одну особенность неореалистов: они заставляют читателя приходиться к обобщающим выводам, к символам, изображая совершенно реальные частности. (E. Zamjatin. *Sovremennaja russkaja literatura*. 1918 // Zamjatin 1988, IV, 348-365, str. 359-360).

16. Rekurrenz

Verwendet ein realistischer Autor rhetorische Mittel wie die Wiederholung gleicher sprachlicher Elemente (Rekurrenz), charakterisieren sie ein subjektives Bewusstsein. Sie sind Teil der personalen Rede. Innerhalb der auktorialen Rede sind sie selten und dienen ausschließlich der überzeugenden (meist polemischen) Darstellung eines Standpunktes. Dabei sind sie so gesetzt, dass sie der Leser nicht als effektvolle Sprachgestaltung rezipiert.

In der Moderne wird die Rekurrenz – nach Vorgabe der Lyrik – für den gesamten Erzählbericht zu einem zentralen Verfahren. Entscheidend dabei ist, dass in der erhöhten Frequenz gleicher sprachlicher Elemente ein unmittelbares Bewusstsein der Wiederholung entsteht. Wiederholt werden rhythmische und syntaktische Muster, Motive und Motivkomplexe, Laute, Silben und Wörter bis hin zu ganzen Sätzen und Absätzen. Die Funktionen der Rekurrenz sind hier vielfältig: Als rhythmisch-lautliches Mittel verstärkt sie die suggestive Kraft des Textes, gleichzeitig hindert sie als selbstreflexives Signal den kontinuierlich von links nach rechts fortschreitenden, logisch-semantisch und kausal-chronologisch organisierten Informationsfluss – sie wird zum Symptom des Zerfalls progressiver Entwicklung, Ausdruck eines zyklischen oder mythischen Weltverständnisses. Als merkmahlhafte Sprachgestaltung zeugt sie von der Subjektivität und willentlichen Geformtheit der dargestellten Welt. Sie ist Symptom des profilierten Autors.

Раз мы говорим о музыке слова – естественно будет расположить анализ по музыкальным категориям: гармонии и мелодии.

Гармония трактует вопросы о благозвучии в музыке, о консонансах и диссонансах. В области художественного слова параллельные явления и приемы – это рифма, аллитерация и ассонанс. [...]

Всякий звук человеческого слова, всякая буква – сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. (E. Zamjatin. *Instrumentovka*. Undatiert. // Zamjatin 1988, IV, 589-593, str. 591 und 592).

17. Interpunktion

Die Interpunktion dient in einem realistischen Text der Verdeutlichung grammatischer und semantischer Aspekte, sie kennzeichnet zitierte Rede und spiegelt in der personalen Rede Intonationsverläufe wider. Sätze der auktorialen Rede werden regelhaft mit einem Punkt abgeschlossen, subjektiv empfundene Intonationsmuster, wie sie durch Frage-, Ausrufezeichen, Auslassungspunkte und Gedankenstriche suggeriert werden, verweisen innerhalb der Erzählerrede auf ein subjektives Bewusstsein, d.h. eine personale Rede. Diese klare Trennung zwischen dem nüchtern berichtenden Ton der Erzählerrede und den subjektiv intonierten Personenreden wird im modernistischen Text weitgehend verwischt. Das Intonationsspektrum des Sprechers des Gesamttextes wird breiter, in seine Rede halten sämtliche Intonationszeichen Einzug. Besonders häufig sind Auslassungspunkte – sie zeugen von der Fragmentarizität und zugleich vom Textcharakter der dargestellten Welt –, und der Doppelpunkt, der oft kausale Konjunktionen ersetzt.

Нами уничтожены знаки препинания, – чем роль словесной массы – выдвинута впервые и осознана. (D. Burljuk, Guro, N. Burljuk, Majakovskij, Nizen, Chlebnikov, Livšic, A. Kručenych. Predislovie. Sadok Sudej. 1914 // Literaturnye manifesty 1929, 79).

Textbeispiel

Ваши превосходительства, высокородия, благородия, граждане!

.

Что есть Русская Империя наша?

Русская Империя наша есть географическое единство, что значит: часть известной планеты. И Русская Империя заключает: во-первых – великую, малую, белую и червоную Русь; во-вторых – грузинское, польское, казанское и астраханское царство; в-третьих, она заключает...– Но – прочая, прочая, прочая.

[...]

Аполлон Аполлонович Аблеухов был почтенного рода: имел своим предком Адама. И это не главное: важней, что один из этого почтенного рода был Сим: прародитель семитских, хесситских и краснокожих народностей.

Здесь сделаем переход к предкам не столь удаленной эпохи.

Они проживали в киргиз-кайсацкой орде, откуда в царствование императрицы Анны Иоанновны доблестно поступил на русскую службу мирза Аб-Лай, прапрадед сенатора, получивший при христианском крещении имя Андрея и прозвище Ухова. Для краткости после был превращен Аб-Лай-Ухов уже в Аблеухова просто.

Этот прапрадед и оказался истоком рода.

.

Серый лакей с золотым галуном пуховкою страхивал пыль с письменного стола; в открытую дверь заглянул колпак повара.

– «Сам-то, вишь, встал...»

– «Обтираются одеколоном, скоро пожалуют к кофию...»

– «Утром почтарь говорил, будто барину – письмецо из Гишпани; с гишпанскою маркою».

– «Я вам вот что замечу; меньше бы вы в письма-то совали свой нос...»

Голова повара вдруг пропала. Аполлон Аполлонович Аблеухов прошествовал в кабинет.

.

Лежащий на столе карандаш поразил внимание Аполлона Аполлоновича. Аполлон Аполлонович принял намеренье: придать карандашному острию отточенность формы. (А. Belyj. Peterburg. // Sočinenija v dvuch tomax. Т. II, 8 und 10)

Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.

Все смешалось в доме Облонских. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме. Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожителстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских.

[...]

На третий день после ссоры князь Степан Аркадьевич Облонский – Стива, как его звали в свете – в обычный час, то-есть в 8 часов утра, проснулся не в спальне жены, а в своем кабинете, на сафьянном диване. Он повернул свое полное, выхоленное тело на пружинах дивана, как бы желая опять заснуть надолго, с другой стороны крепко обнял подушку и прижался к ней щекой; но вдруг вскочил, сел на диван и открыл глаза.

«Да, да, как это было? – думал он, вспоминая сон. – Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте; Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, – и столы пели: *Il mio tesoro*, и не *Il mio tesoro*, а что-то лучше, и какие-то маленькие графинчики, они же женщины», вспоминал он.

Глаза Степана Аркадьевича весело заблестели, и он задумался, улыбаясь. «Да, хорошо было, очень хорошо. Много еще там было отличного, да не скажешь словами и мыслями, даже наяву не выразишь». И, заметив полосу света, пробившуюся с боку одной из суконных стор, он весело скинул ноги с дивана, отыскал им шитыя женой (подарок ко дню рождения в прошлом году), обделанные в золотистый сафьян туфли и по старой, девятилетней привычке, не вставая, потянулся рукой к тому месту, где в спальне у него висел халат. И тут он вспомнил вдруг, как и почему он спит не в спальне жены, а в кабинете; улыбка исчезла с его лица, он сморщил лоб.

(L. Tolstoj. Anna Karenina.....)

Subjekt-Objekt-Verhältnis:

Beide Texte beginnen mit einer generischen Struktur, die durch ein gnomisches Präsens angezeigt ist, und gehen zur Schilderung einer einmaligen Situation über, die als Exemplifizierung der gnomischen Aussage aufgefasst werden kann. Während freilich Tolstojs Feststellung über das Glück und Unglück von Familien in ihrer Objektivität nur textextern in Zweifel gezogen werden kann, unterliegen die Ausführungen über das russische Imperium bereits einer textimmanenten Ironisierung und Korrektur. Die Erzählerrede erscheint aufgrund der auffälligen Sprachführung (Ironie, Tautologien und der überzogen-kanzleisprachliche Duktus) als subjektiv, geradezu exaltiert, ohne dass freilich diese subjektiven Signale personal umgedeutet würden. So gibt es außer dem Erzähler keine fiktive Gestalt, die für die merkmahlhafte Reihung „семитские, хесситские и краснокожие народности“ und ihre Verschiebung von der Beschreibung einer mythisch-historischen Realität zu einer Haltung dieser Realität gegenüber verantwortlich gemacht werden könnte. Hieraus ergibt sich ein verminderter Grad der Existenzbehauptung, der Belyjs dargestellte Welt insgesamt kennzeichnet. Das bedeutet, dass die geschilderte Welt in hohem Maß an den Autor zurückgebunden und als setzender, demiurgischer Akt rezipiert wird.

Das Bewusstsein der Abhängigkeit der Objektwelt vom wahrnehmenden Subjekt fördert auch der Metakommentar „Здесь сделаем переход...“, der über den klassischen, realistischen Rahmen der Hinwendung an den Leser, wie man sie etwa bei Turgenev oder Dostoevskij⁹ findet, hinausgeht. Dieser Kommentar ist selbstironisch, da er statt einer rhetorischen Kompetenz gerade deren Mangel offenlegt: Der seriöse, an wissenschaftliche Essays, psychologische Romane oder altrussische Erzählungen¹⁰ erinnernde Wortlaut des auktorialen Einschubs steht in einem schrillen Missverhältnis zur Nichtigkeit der vorlaufenden Aussagen.

Literarisierung:

Der Illusionsverlust der realen Welt wird in *Peterburg* durch eine weitgehende Literarisierung, Semiotisierung und Poetisierung des Textraums kompensiert. Den betont literarischen Charakter des Werks belegt bereits die Fülle der Allusionen in den ersten Zeilen: Mit der Ahnenreihe paraphrasiert und parodiert der Autor die Genesis und bringt sich als konkurrierender Demiurg ins Spiel, die Formel „pročaja, pročaja, pročaja“ ist eine Anspielung auf den offiziellen Titel des russischen Imperators, der ca. 60 Namen ihm untertaner Länder einschließt und mit eben dieser Formel endet. Der Name Apollon Apollonovič Ableuchov nimmt Bezug auf Solov'evs Magier Apollon aus „Kratkaja povest' ob Antichriste“, der halb Asiate und halb Europäer ist, auf den griechischen Gott Apollon und seine Funktion in Nietzsches Dionysos-Kult sowie auf mehrere historische Figuren der russischen Geschichte und der Gegenwart (vgl. die Kommentare von Piskunova/Piskunov in Belyj 1990, II, 624f.).

Diese verdichtenden Allusionen sind verantwortlich dafür, dass sich schon zu Beginn des Romans jene Konfrontation zwischen Ost und West entfaltet, die zum zentralen thematischen Kohärenzfaktor des Werks avancieren wird. Dieser dichotomen Struktur unterwerfen sich weitgehend auch die Figuren: wir nehmen sie nicht in erster Linie als Personen wahr, deren Handlungen in einem sozialen Umfeld und einer persönlichen Entwicklungsgeschichte

⁹ Der erste Metakommentar in Turgenevs „Отцы и дети“ findet sich im dritten Absatz und bezieht sich auf Nikolaj Petrovič Kirsanov: Барин вздохнул и присел на скамеечку. Познакомим с ним читателя, пока он сидит, подогнувши под себя ножки и задумчиво поглядывая кругом. (Turgenev, VII, 1981, 7). Auch wenn das Bewusstsein des Schreibaktes nicht verleugnet werden kann, bleibt der Leser auf Geschehen und Figur konzentriert, deren Existenz durch diese abstrahierende Geste nicht in Frage gezogen ist.

¹⁰ Vgl. den formelhaft wiederkehrenden Ausdruck „якоже рекохомъ“ aus der *Povest' vremennyx let*. Belyjs Romanbeginn ist mit dieser Erzählung auch thematisch verbunden – der Anfang der *Povest'...* lautet: Се начнемъ повѣсть сию. По потопѣ трие сынове Ноеви раздѣлиша землю, Симъ, Хамъ, Афетъ.. (zit. aus: Памятники литературы древней Руси).

motiviert und nachvollzogen werden, sondern als Verkörperungen zweier konkurrierender Prinzipien.

Wertung und Moral:

Die Stellung des Autors zum thematischen Komplex Westen-Osten bleibt in *Peterburg* weitgehend ausgeklammert, wir entnehmen dem Text lediglich die Überzeugung, dass diese Konfrontation Russland in einer genuinen Weise charakterisiert. Einer klaren ethisch-ideologischen Zuordnung entzieht sich der Autor bereits dadurch, dass er auch im Hauptvertreter des Apollinischen (Ableuchov) und damit im Zentrum Peterburgs einen „asiatischen“ Kern ansetzt. Anders verhält es sich in Tolstoj's Text, der die Doppelwelt eines verwestlichten Petersburgs und eines autochthonen Moskau aufbaut: Die Welt des Stepan Arkad'evič Oblonskij – angefangen von seinem Vatersnamen Arkad'evič und Spitznamen Stiva über seine Schwäche für alles Ausländische (die französische Gouvernante, Darmstadt, Amerika, die italienisch singenden Glastische) bis hin zu seinem pompösen und arbeitsscheuen Leben – wird vom Autor einhellig verurteilt. Auch die Meinung, dass das Schöne nicht in Gedanken und Worten zu fassen sei – ein Topos der Moderne –, charakterisiert ihn als negativen Helden. Der Autor ist auf der Seite des Lichts, das am späten Morgen trotz der Storen ins Zimmer dringt und Stepan Arkad'evič aus seinen Träumen in die Welt der Vernünftigen, Moralischen und Arbeitsamen zurückholt.

Poetisierung:

Die Poetisierung des Textes betreibt Belyj maßgeblich durch Metrisierung und graphische Gestaltung des Textraums. Die Strukturierung durch Leerzeilen, Auslassungspunkte, Einrückungen, Stufungen (stupenčatost', Šklovskij 1919, 36f.), eingeschobene Gedichte und Überschriften erinnert bereits optisch an die poetische Vers- und Strophengliederung. Dabei setzt Belyj die großen und kleinen Pausen, die durch Leerräume und Zeichensetzung entstehen, z.T. bewusst gegen die logisch-syntaktische Textgliederung ein, um paradigmatischen Beziehungen Vorschub zu leisten.

Intensiviert wird dieser poetische Diskurs durch die weitgehende Metrisierung des Textes, deren Rhythmisierung durch euphonische Strukturierung und Rekurrenz unterstrichen und damit Gegenstand des bewussten Wahrnehmens wird (vgl. z. B. den paronomastisch klingenden Satz „Голова повара вдруг пропала“). Streng metrisch gestaltete Syntagmen kommen freilich auch in *Anna Karenina* vor, doch fallen sie hier aufgrund der fehlenden „Instrumentalisierung“ nicht auf. Der Autor sucht derartige Effekte in der auktorialen Rede gerade zu vermeiden, er reduziert den Selbstverweisungscharakter der Sprache dort maximal, wo diese unvermittelt auf ihn bezogen wird.

Auch die lautliche Gestaltung bezieht Belyj systematisch in die thematische Organisation des Textes ein. So steht der Laut „l“, der im penetrant wiederholten Namen Apollon Apollonovič Ableuchov als lautliches Leitmotiv eingeführt wird, für den Glanz der westlichen Hauptstadt, und der Explosivlaut „p“ für die zerstörerische Kraft des „asiatischen“ Prinzips. Mit dieser Motivation der sprachlichen Form bringt Belyj seine Prosa in die Nähe der suggestiven Wirkung poetischer Texte und deren Präferenz paradigmatischer Verhältnisse.

Syntagmatik versus Paradigmatik:

Die poetische Textgestaltung wird in *Peterburg* durch die systematische Reduktion syntagmatischer Beziehungen gestützt und ermöglicht. Diese Reduktion erreicht Belyj durch den schroffen Wechsel der Szenerien, den Lakonismus und die Abgerissenheit der Sätze, die häufigen Postpositionen sowie die redundante Wiederholung einzelner Wörter, Syntagmen und ganzer Sätze. Anstatt wie Tolstoj, nachdem er Stiva mit Namen genannt hat, den Textfluss durch ein Pronomen zu verstärken, evokiert der wiederholte Eigenname Apollon Apollonovič

(am Ende des zitierten Ausschnitts) eine gewisse Autonomie des Satzes und des Wortes. Gleichzeitig wird auch die Person zu einer Größe, die nicht vorgegeben und abzubilden, sondern immer wieder neu zu setzen ist.

In Tolstoj's Text hingegen haben die auffälligen Wiederholungen – die Partikel „da“ und der italienische Spruch – eine diametral entgegengesetzte Funktion. Beide Elemente desavouieren, wie die kurz darauf folgenden Interjektionen „aj“ und „ach“, Oblonskijs oberflächliches, fröhlich-sinnliches Leben und stehen damit stilistisch wie axiologisch in Opposition zur neutralen Rede des auktorialen Erzählers.

Perspektive, Menschenmaß:

Tolstoj's Erzähler zeichnet über den nüchtern berichtenden Ton hinaus auch ein neutraler Blick auf die beschriebene Welt aus. Er nimmt die Dinge so wahr, wie sie Menschen gewöhnlich sehen (Menschenmaß). Entsprechend selten sind Tropen, nichtneutrale Wortstellung, Umkehrung des Agens-Patiens-Verhältnisses oder ungewöhnliche Blickwinkel. Wendet er verfremdende Perspektiven an, signalisieren sie eine subjektive, entweder personale oder polemisch-auktoriale Sicht. Belyj hingegen verstößt beinahe konstant gegen gewohnte Sicht- und Ausdrucksweisen. Dabei beginnt die Grenze zwischen personaler und auktorialer Perspektive, die bei Tolstoj auch in der erlebten Rede klare Konturen zeigt, zu verfließen. Dies zeigen bereits die zitierten Absätze: so lässt sich die Synekdoche „kolpak povara“ zwar durch das Gesichtsfeld des Lakaien begründen, doch unterscheidet sie sich in der Ausdrucksweise kaum vom Prolog oder von der Beschreibung des Bleistifts: Лежащий на столе карандаш поразил внимание Аполлона Аполлоновича. Аполлон Аполлонович принял намеренье: придать карандашному острию отточенность формы. Die Verselbständigung des Gegenstands durch seine Rolle als Agens ist kaum durch die Wahrnehmung der Person zu motivieren. Dennoch bilden der papierene Nominalstil und die Transposition (statt: „чинить карандаш“), die in keinem Verhältnis zur Banalität des Vorgangs stehen, den stupiden Geist des spröden Beamten geradezu ikonisch ab.

Sprachregister:

Die Verwischung der Redegrenzen in der erlebten Rede, die in *Peterburg* durch die Profilierung der Erzählerrede als Ganzes bedingt ist, verändert auch die Funktion dialektaler und soziolektaler Elemente. Betrachtet man genauer den Dialog der beiden Bediensteten, erkennt man sehr deutlich einen Standesunterschied: der Koch duzt den grauen Lakaien und spricht von seinem Herrn in der 3.P. Sg. (встал), der Lakai siezt den Koch und spricht vom Hausherrn in der Höflichkeitsform (обтираются). Ähnliche Stilisierungen finden sich in *Anna Karenina* in Bezug auf Levins Bedienstete und Bauern. Dennoch ist die Wirkung dieser Sprachregister unterschiedlich. Während sie bei Tolstoj, neben ihrem informativen Gehalt, das beschriebene Milieu charakterisieren und es von der aristokratischen Stadtkultur abheben, wird diese ikonische Funktion der Sprache bei Belyj aufgeweicht: Da die Erzählerrede selbst profiliert ist und deutlich Elemente der Umgangssprache aufweist, entbehrt die stilisierte Rede der Lakaien jenes neutralen Hintergrundes, vor dem sie sich auszeichnete. Der gesamte Erzählbericht wächst zu einer Rede zusammen, hinter der der demiurgische Autor steht.

Zitierte Werke:

Belyj, Andrej. Žezl Aarona (o slove v poezii). In: Skify. Pb. 1917. Sb. 1, 155-212.

Belyj, Andrej. Magija slov. In: A. B. Simvolizm kak miroponimanie. M. 1994, 131-142.

Belyj, Andrej. Simvolizm, kak miroponimanie. *Mir iskusstva*, 5,1904 // Literaturnye manifesty. M., 1929, 30-37.

- Belyj, Andrej. Masterstvo Gogolja. M.-L. 1934, Ann Arbor 1982.
- Biely, Andrei, Gorky, M., Zamiatin, E. et al. Kak my pišem. Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade. 1930. Reprint 1983.
- Bobrov, Sergej. O liričeskoj teme. *Trudy i Dni*, 1-2, 1913 // Liričeskaja tema. Manifesty i programmy... 1967, 103, 98-106.
- Bulgakov, M. Sobranie sočinenij v 10 tomach. Moskva 2000.
- Bürger, Peter. Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt/M. 1992.
- Brjusov, Valerij. Ključi tajn. *Vesy*, 1, 1904 // Literaturnye manifesty. M., 1929, 27-30.
- Burljuk, David, Guro, Elena, Burljuk, Nikolaj, Majakovskij, Vladimir, Nizen, Ekaterina, Chlebnikov, Viktor, Livšic, Venedikt, Kručenych, A. Predislovie. *Sadok Sudej*, 11, 1914 // Literaturnye manifesty 1929, 78-80.
- Burljuk, Nikolaj. Poëtičeskie načala. Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov. 1-2, 1914, Moskva // Manifesty i programmy... 1967, 77-80.
- Čechov, A. P. Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Moskva 1977, t. 10.
- Čechov, A. P. Polnoe sobranie sočinenij i pisem. Serija vtoraja. Pis'ma. T. 14. 1888-1889. Moskva 1949.
- Fähnders, Walter. Avantgarde und Moderne 1890-1933. Stuttgart 1998.
- Flaker, A., Škreb, Z. Stilovi i razdoblja. Zagreb 1964.
- Flaubert, G. Correspondance. II, 1851-1858. Paris 1980.
- Geršenson, M. „Časy“. *Vestnik Evropy*, 1908, No 8.
- Golubkov, M.M. Utračennye al'ternativy. Moskva 1992.
- Gor'kij, M. Sobranie sočinenij v tridcati tomach. Moskva 1953.
- Grimminger, Rolf. Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne. // R. Grimminger, J. Murašov, J. Stückrath (Hg.). Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Hamburg 1995, 12-40.
- Gumbrecht; Hans Ulrich. Modernität, Moderne // Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Hrsg. Otto Brunner. Bd. 4. Stuttgart 1978, 93-131.
- Gumilev, N. Nasledie simvolizma i akmeizm. *Apollon*, 1, 1913. In: Literaturnye manifesty 1929, 40-44.
- Hansen-Löve, A.A. Der russische Formalismus. Wien 1978.
- Hansen-Löve, A.A. Zur Diskussion um die narrative Kurzform in der russischen Prosa der frühen zwanziger Jahre. *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer*. Amsterdam 1983, 317-339.
- Hinterhäuser, Hans. (Hg.). Jahrhundertende – Jahrhundertwende (II. Teil). Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 19. Wiesbaden 1976.
- Hodel, Robert. Jezik, glavni likovi i simbolika „Seoba“. *Polja*, Novi Sad, Sept. 1988, 390-393.
- Ignat'ev, I.V. Ego-futurizm. Izd. «SPB. Glašataj» Posleletie 1913 g., N.-Novgorod. // M., 1929, 51-70.
- Ivanov, Vjačeslav. Mysli o simvolizme. *Trudy i dni*, izd. Musaget, 1, 1912, 3-10 // Literaturnye manifesty. M., 1929, 37-39.
- Japp, Uwe. Kontroverse Daten der Modernität. // Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985. Bd. 8: Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus. Hrsg. Walter Haug u. Wilfried Barner. Tübingen 1986, 125-134.
- Japp, Uwe. Literatur und Modernität. Frankfurt/M. 1987.
- Kreuzer, Helmut (Hg.). Jahrhundertende – Jahrhundertwende (I. Teil). Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 18. Wiesbaden 1976.
- Kručenych, A. Deklaracija slova, kak takovogo. 1913 // Manifesty i programmy... 1967, 63-64.

- Kručenych, A. Novye puti slova. Im Sammelband „Troje“, SPb. 1913 // Manifesty i programmy... 1967, 64-73.
- Lauer, Reinhard. Europäischer Realismus. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 17. Wiesbaden 1980.
- Lichačev, D. Das Barock in der russischen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: D. L. Russische Literatur und europäische Kultur des 10. - 17. Jahrhunderts. Berlin 1977, 145-187.
- Maca, I. Iskusstvo sovremennoj Evropy. M.-L. 1926.
- Mandel'stam, Osip. Utro akmeizma. *Sirena*, 30/I, 1919, Voronež, str. 69-74 // Literaturnye manifesty. M., 1929, 45-50.
- Manifesty i programmy russkich futuristov. Hg. VI. Markov. München 1967.
- Mariengof, Anatolij. Imažinizm. Mertvoe i živoje. „Bujan-ostrov“ Imažinizm. Maj 1920g. // Literaturnye manifesty 1929, 94-96.
- Schönert, Jörg. Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne. // Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Detuschen Forschungsgemeinschaft, Würzburg 1986. Hrsg. Christian Wagenknecht. Stuttgart 1988, 393-413.
- Šeršenevič, Vadim. Dva poslednich slova. Zelenaja ulica, 1916 g. Moskva // Literaturnye manifesty 1929, 73-76.
- Šeršenevič, Vadim. $2X2=5$, Moskva, Fevral' 1920g. // Lomat' grammatiku. Literaturnye manifesty 1929, 103-114.
- Šklovskij, V.B. Svjaz' priemov sjužetosloženiya s obščimi priemami stilja. In: Poëtika (1919), 115-150.
- Störig, Hans Joachim. Kleine Weltgeschichte der Philosophie 2. Frankfurt a. M. 1976.
- Striedter, J. (Hg.) Texte der russischen Formalisten. München 1969, Bd. 1.
- Tolstoj, L. N. Sobranie sočinenij v 22 tomach. Moskva 1985, tom 22.
- Turgenev, I.S. PSS i pisem v 30-i tomach. Tom VII, Moskva 1981.
- Volynskij, A. Bor'ba za idealizm. SPB 1900. // Dekadentstvo i simvolizm. Literaturnye manifesty. M., 1929, 16-23).
- Veldhues, Chr. Zur Evolution der russischen Literatur im 20. Jahrhundert. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, LVI (1997), Heft 1, 1-30.
- Weinrich, Harald. Linguistik der Lüge. Heidelberg 1966.
- Zamjatin, E. Sočinenija. Tom IV, München 1988.
- Žirmunskij, V.M. Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Belgrade 1967. Amsterdam 1969.
- Zošenko, M. Pis'ma k pisatelju. L. 1929.