

**Aage A. Hansen-Löve,**  
**Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde**  
Einige Thesen

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.  
Hansen-Löve

S. 365-405

## Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

# Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| <b>Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis</b> .....   | 11  |
| Schmid'sche Äquivalenzen<br><i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>   |     |
| <b>Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid</b> .....  | 19  |
| 15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis<br><i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i> |     |
| <b>Critique of Voice</b> .....   | 31  |
| The Open Score of Her Face<br><i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>   |     |
| <b>Towards a Cognitive Theory of Character</b> .....   | 53  |
| <i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>  |     |
| <b>Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität</b> .....  | 67  |
| <i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>  |     |
| <b>«Теснота стихового ряда»</b> .....  | 85  |
| Семантика и синтаксис<br><i>Michail Gasparov (Moskau)</i>  |     |
| <b>О принципах русского стиха</b> .....  | 97  |
| <i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>  |     |
| <b>Эстетика тождества и «железный занавес» первого<br/>Московского царства</b> .....   | 111 |
| <i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>  |     |
| <b>Семантический ореол «локуса»</b> .....  | 135 |
| Выбор места действия в художественном тексте<br><i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Из истории сонета в русской поэзии XVIII века</b> .....  | 151 |
| Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета<br><i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>   |     |
| <b>Фантазия versus мимезис</b> .....  | 167 |
| О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории<br><i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>   |     |
| <b>„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“</b> .....   | 187 |
| Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779)<br><i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>  |     |
| <b>Zur Poetik von Schota Rustaweli</b> .....  | 219 |
| <i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>  |     |
| <b>Литература по ту сторону жанров?</b> .....   | 231 |
| <i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>   |     |
| <b>О поэтике первых переживаний</b> .....   | 259 |
| <i>Jost van Baak (Groningen)</i>  |     |
| <b>Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение</b> .....   | 277 |
| <i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>   |     |
| <b>Поэзия как проза</b> .....   | 299 |
| Нарратор в пушкинской «Полтаве»<br><i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>  |     |
| <b>Poetry and Prose</b> .....   | 337 |
| Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin"<br><i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i> |     |
| <b>«Не бось, не бось»</b> .....   | 353 |
| О народном шиболете в «Капитанской дочке»<br><i>Natalija Mazur (Moskau)</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde</b> .....   | 365 |
| Einige Thesen<br><i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>   |     |
| <b>Где и когда?</b> .....   | 407 |
| Из комментариев к «Мертвым душам»<br><i>Jurij Mann (Moskau)</i>   |     |
| <b>Сатирический дискурс Гоголя</b> .....  | 417 |
| <i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>   |     |
| <b>Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers</b> .....   | 429 |
| F. M. Dostoevskijs „Belye noči“<br><i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>  |     |
| <b>“Les jeux sont faits”</b> .....  | 449 |
| Money and Roulette as a Literary Communicative Device in<br>“The Gambler”<br><i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>     |     |
| <b>Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»</b> .....  | 461 |
| <i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>   |     |
| <b>От «говорили» к «как-как-фонии»</b> .....  | 483 |
| Отчуждение языка в «Даме с собачкой»<br><i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>  |     |
| <b>Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau<br/>Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“</b> ..... | 499 |
| <i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>  |     |
| <b>Narration als Inquisition</b> .....  | 513 |
| Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej<br>inkvizicii“<br><i>Erika Greber (München)</i>                    |     |
| <b>Рождение стиха из духа прозы</b> .....   | 541 |
| «Комаровские кроки» Анны Ахматовой<br><i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>   |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Кубовый цвет</b> .....   | 563 |
| Из комментария к словарю Набокова<br><i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>  |     |
| <b>Подводное золото</b> .....   | 575 |
| Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова<br><i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>   |     |
| <b>Zur Kohärenz modernistischer Texte</b> .....   | 591 |
| Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“<br><i>Robert Hodel (Hamburg)</i>   |     |
| <b>«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам»<br/>А. Н. Толстого</b> .....   | 617 |
| К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии<br><i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>  |     |
| <b>„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens</b> .....  | 631 |
| Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung<br><i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i> |     |
| <b>Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского<br/>андеграунда»</b> .....   | 665 |
| <i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>   |     |
| <b>Das ABC der russischen Katastrophen</b> .....  | 689 |
| Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“<br><i>Christine Gölz (Hamburg)</i>   |     |
| <b>Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid</b> .....   | 719 |
| <b>Autorinnen und Autoren</b> .....   | 735 |

# Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde

## Einige Thesen

Aage A. Hansen-Löve

### 1. Gibt es einen allgemeinen Realismus?

Es gibt Perioden in der Kultur- und Kunstgeschichte, in denen sich alles um die Frage dreht, wie viel es auf dem Zifferblatt der Perioden und Epochen geschlagen hat: ob noch Barock oder schon Klassik, ob noch Romantik oder schon Realismus oder gar – ob noch Moderne oder schon *post festum*.

Immer wieder gab es aber auch heftigen Widerstand gegen jegliche Typologien und Klassifizierungen, ja es kann sogar einen regelrechten Überdruß am „Periodisieren“ geben, an der Affirmation der Ordnungen und an der Taxonomie und Morphologie der Stile und Schulen. Dies gilt – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – für postsemiotische beziehungsweise postmoderne Kunst- und Kulturbetrachtungen ebenso wie für den Realismus selbst, der sich gerne auf einen kulturellen *Ordo naturalis* verlassen wollte, der universellen Gesetzmäßigkeiten folgt. Kein Wunder, dass aus einer solchen Sicht der Realismus – unter welcher Bezeichnung auch immer – als generelle und einzig adäquate Apparatur gelten wollte, die es ohnedies immer schon gegeben habe, wenn auch in unterschiedlich perfekter technisch-handwerklicher Realisierung. In diesem Sinne ist der „Realismus“ theoriefeindlich, konzeptlos und aufs Gegebene als dem Vorgegebenen fixiert. Die Entwicklung in Kunst und Kultur reduziert sich auf die Evolution der Technologien und Fertigkeiten, die einem immanenten Fortschrittsgesetz folgend an Adäquatheit und Professionalität zunehmen, sich perfektionieren und aufgrund einer evidenten Effektivitätssteigerung systematisch vorankommen.

Eine solche Fortschrittsgläubigkeit war dem Kultur-Positivismus wie dem historischen Realismus des 19. Jahrhunderts durchaus geläufig, während die postrealistische Moderne eben diese Idee einer Fortschrittsüberlegenheit des jeweils herrschenden Systems empört zurückwies und an die Stelle einer solchen Präpotenz der Dominanz von Systemen und autonomen Perioden setzten wollte, die gewissermaßen von ihren Merkmalen „demokratisch gewählt“ wurden. Die Umformung der Geschichte und ihrer Macht des „Faktischen“ in ein Periodensystem diachroner Funktionen und Intentionen kennzeichnet etwa die formalistisch-strukturalistische Evolutionstheorie und mehr noch die spätere Kultursemiotik der Tartu-Moskau-Schule, die in einer universellen „Typologik“ eine ausgeklügelte Hierarchie von binär geordneten Merkmalkatalogen auf die historische Faktenlage applizierten, um solchermaßen kulturimmanente Entwicklungsgesetze zu extrahieren, die dem spezifischen Typus ebenso gerecht werden sollten wie der übergeordneten Typologie beziehungsweise Kultur(o)logik. Natur- beziehungsweise kulturgemäß wurden aus einer solchen Absicht heraus (nur) jene Phänomene für merkmalshaft erklärt, die am ehesten ins Bild passen wollten beziehungsweise dieses affirmieren konnten. Mit den Ausnahmen von der Regel hatte man sich dann im historischen Alltag solange herumzuschlagen, bis die Lästigkeit der Ausnahmen eine träge Gesetzgebung dazu bringen konnte, die Karten neu zu mischen.

Das Problem mit dem „Realismus“ mit und ohne Anführungszeichen besteht nun eben darin, dass dieser als – vorgeblich – theoriefeindliche Sehweise auftreten wollte, deren Gesetzmäßigkeiten einer Außenwelt abgerungen waren und damit jenseits menschlicher Wahrnehmungsformen und kultureller Ordnungstribe ihrer Eigengesetzlichkeit frönte. Mit einer solchen Wirklichkeit, die ihre Ordnung empirisch nachvollziehbar in sich zu tragen schien, war es natürlich „keine Kunst“ – „realistisch“ zu sein – oder umgekehrt: Man war es eben gerade dann, wenn man sich eben von der Kunst und ihren Phantastereien (gemeint war ja immer so etwas wie Romanhaftigkeit beziehungsweise Romantik, was ja dasselbe war) fern zu halten verstand.

Der „historische Realismus“ (etwa im Russland der 40er- bis 80er-Jahre des 19. Jahrhunderts) tritt einem – wie im übrigen auch alle anderen Richtungen und „Ismen“ – als universelles wie partikuläres Kunstwollen entgegen: Aus der Innensicht sah er sich auf dem Gipfel einer kulturellen wie zivilisatorisch-technischen Entwicklung, von wo aus ein Totalvertretungsan-

spruch sogar historisch-rückwirkend wie utopisch-vorwegnehmend gerechtfertigt schien; zugleich aber war dieser „Realismus“ auch selbst etwas Historisches, dessen Spezifik jedoch im nachhinein sich zu einer „Erfolgs-story“ mauserte, als deren Folge die bis heute nachwirkende Annahme eines Realismus des „gesunden Menschenverstandes“ gelten kann. Ebenso wie dem Begriff „Romantik“ eine emphatisch-alltagssprachliche Konnotation zuwuchs, war es auch mit dem Realismus bestellt: Er schien gerade dann am überzeugendsten zu triumphieren, wenn er sich eine Kultur und Kunst leistete, die anderen, „nicht-realistischen“ Spielregeln folgen wollte: eben spielerisch, unernst, auf amüsante Weise unterhaltsam.

Wie stünde es also um einen universellen „Realismus“, der ja auch gerne reprojiziert wird zu einer wiederkehrenden Tendenz oder gar als in sich ruhender Cantus firmus, der dem „historischen Realismus“ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorausgeht und Merkmale desselben in jeweils sehr heterogenen historischen Kontexten sichtbar macht? Bei allen Kunststilen und -epochen stellt sich die Frage nach ihrer universellen und spezifisch historischen Geltung, das heißt danach, ob es sich im einen Fall um eine in der Kultur- und Kunstgeschichte immer wiederkehrende Konstante, einen allgemeinen Kunsttypus handelt, ein durchgängiges Kunstwollen, das sich etwa als der eine Pol einer Gegenteilstendenz gegenüberstellt und entfaltet oder ob es sich um die Aktualisierung dieses Typus in einer konkreten historischen Epoche oder Periode handelt wie Klassizismus oder Romantik, Renaissance oder Manierismus, Symbolismus oder Avantgarde etc. Nicht selten werden solche konkreten, chronologisch fixierbaren Kunstrichtungen als „historische Avantgarde“, „historische Moderne“ etc. tituliert und zugleich extrapoliert zu einem (auch diachron davor liegenden) Typus oder Entwicklungsstrang, der dann eine „Avantgarde“ als solche beziehungsweise einen manieristischen Kunsttyp beziehungsweise eine „Klassik“ etabliert mit dem Ziel, eine immer wiederkehrende, eigentlich nie ganz verschwindende generelle Tendenz zu bezeichnen.

Ein Sonderfall dieser Frage ist der nach dem historischen Realismus sich entwickelnde (und bis heute währende) Neo-(Neo-)Realismus, der sich im Rahmen der Moderne (und Postmoderne) oder auch parallel zu ihm – ja vielfach auch in der Trivial- und Massenkultur – jedenfalls quantitativ in einer dominanten und alles umspülenden Gebrauchsvariante halten konnte, so dass der konzeptuelle Sieg der Moderne (ganz zu schweigen der Avantgarde) über das Fiktionale, Mimetische, Abbildende, Identifikatorische ge-

rade in den narrativen Genres wie in den Fiktionsmedien insgesamt erkaufte war um eine reale Niederlage angesichts des anhaltenden Triumphs aller möglichen Realismen in der Sphäre des „literarischen Alltags“ beziehungsweise der medialen Distributionsfelder.

Gesiegt hatte der Realismus einerseits im Sozialistischen Realismus der Sowjetunion; triumphiert hatte er aber auch in den kapitalistischen beziehungsweise westlichen Produktionsstätten von *crime and fiction* – und ironisch gebrochen oder nicht durchquert er ungeniert die postmodernen Textwelten zwischen Zitat und neuer Emphase, Dokumentation und Lebenshilfe.

## 2. Die Realismus-Avantgarde

Vor diesem Hintergrund einer durchaus problematischen Enthistorisierung des Realismus einerseits und seiner Vertreibung aus dem Tempel der Moderne oder der Avantgarden andererseits ist es reizvoll, die Frage nach der seinerzeitigen Avanciertheit des (frühen) Realismus nochmals zu stellen und – wenn auch durchaus skizzenhaft und versuchsweise – der allzu eilig und noch zu Lebzeiten erfolgten Konventionalisierung und Universalisierung zu entziehen. Dabei sollte auch deutlich werden, wie viele Regeln und Verfahren, die nicht zuletzt in Wolf Schmid's umfassenden „Narratologie“-Projekt einen allgemein erzähltheoretischen Status erringen sollten, auch im literarhistorischen Objektfeld verhaftet sind. Überspitzt ließe sich mit R. Jakobson das Narrative überhaupt als mediale Dominante des Realismus des 19. Jahrhunderts bezeichnen – bis hin zur zweifellos übertriebenen Annahme, das Erzählerische und das Realistische wären ein und dasselbe.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935] // Jakobson R. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971.* Frankfurt a. M., 1979; *Hansen-Löve A.* Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / Hrsg. von W. Schmid und W.-D. Stempel.* Wien, 1983. S. 301 ff. (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 11). Während also im Realismus das Narrative dominierte, war es im Symbolismus das Musikalische (*muzykal'nost'*) und im Futurismus das Bildnerische etc. Neben dieser intermedialen Prämisse wird im Weiteren unweigerlich auf Jakobsons Realismus-Aufsatz Bezug genommen (*Jakobson R.* O chu-

Die Gretchenfrage einer jeden Narratologie- wie Realismustheorie wäre dann jene nach der Korrelation von Ordo naturalis (einer als empirisch identifizierbaren Biosphäre) und dem Ordo culturalis einer Semiosphäre, die das Naturgegebene immer schon denaturiert und das „Biogemüse“ als Werbegag entlarvt.

Die im Folgenden skizzierten Züge eines initialen, frühen, radikalen Realismus (im Russland der 40er- und 50er-Jahre) sind das lückenhafte Produkt einer Reprojektion jener universal-avantgardistischen Merkmale, die aus der historischen Avantgarde (der 10er-/20er-Jahre des 20. Jahrhunderts) und ihrer antihistorischen Retrospektion übertragbar wurden auf alle historischen Formationen – egal welcher Epoche: Denkbar sind somit avantgardistische Initialphasen und Ausgangsmodelle des Klassizismus ebenso wie solche der Renaissance oder des Symbolismus (man denke an die Radikalphase des russischen Symbolismus der 90er-Jahre). Ja es lässt sich unschwer eine avantgardistische Avantgardephase beziehungsweise ein entsprechendes Modell in den russischen 10er-Jahren eruieren: also in jener explizit verfremdungsästhetischen Avantgarde, der es um die Gleichsetzung des Künstlerischen insgesamt mit dem Innovatorischen, Radikalen, Neuen, Schockierenden – eben der Verfremdung und der Destruktion – ging.<sup>2</sup>

---

dožestvennom realizme [1921] // Texte der russischen Formalisten / Hrsg. von J. Strieder. München, 1969. Bd. 1. S. 374-391) – und damit auf die generelle Unterscheidung in eine Analytik der Wahrscheinlichkeitsmodelle – und eine historischer Periodenbildung.

<sup>2</sup> Dieser Avantgarde-I-Typus wird in jener Periode gleichzeitig begleitet – oft von denselben Protagonisten und in ein und denselben Artefakten und Manifesten – durch einen Avantgarde-II-Typ, der dem Futurismus und Konstruktivismus einen Archaismus, Neoprimitivismus und Hermetismus gegenüberstellte (in Russland etwa bei Chlebnikov oder Malevič, Kandinskij oder Matjušin, Larionov oder Gončarova – in der Prosa etwa bei den Ornamentalisten von Ivanov und Pil'njak, Zamjatin oder Babel' zu Andrej Platonov und anderen). Als Avantgarde-III-Typ figuriert aus dieser Sicht eine synthetisch-hermetische Avantgarde vom Akmeismus zum Absurdismus, von Mandel'stam zu Charms (und zum späten Malevič der „leeren Gesichter“). Zur Typologie der Avantgarde in diesem Sinne vgl. *Hansen-Löve A.* Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „Dritte Avantgarde“ // Wiener Slawistischer Almanach. 1993. Bd. 32. S. 207-264. Eine entsprechende Typologie zwischen später Romantik (des Typ III) und frühem Realismus (Typ I) habe ich noch in meiner Lermontov-Studie versucht. Einiges davon, was hier in

Der Versuch der Rekonstruktion einer „Realismus-Avantgarde“, also einer solchen initialen Provokationsphase des Realismus, basiert seinerseits auf der Annahme, dass solche Avantgarde-Phasen für eine jede Kunst- und Kulturperiode und -richtung denkbar sind, dass also – was nahe liegend genug scheint – Strategie und Marketing ebenso wie prophetische Emphase und Allbekehrungspathos es verlangen, ein neueingeführtes Produkt wie eine neue Botschaft, einen neuen Stil wie ein neues Medium (das daher auch als Botschaft präsentiert wird) entsprechend zu vermarkt(schrei)en oder sonst wie zu Gehör zu bringen. In diesem Sinne könnte man sogar annehmen, dass ein jedes einzelne Artefakt im Ästhetisch-Künstlerischen wie Kulturellen überhaupt eine primäre Rezeptionsphase beansprucht, die quasi wie ein „Hitzeschild“ beim Eintritt in die Wahrnehmungsatmosphäre „abschmilzt“, im Schiller’schen Sinne „verdampft“ („sublimiert“), wodurch dieser Eintritt selbst überhaupt erst möglich wird – und darüber hinaus jene Strukturen und Konzepte in den Erdkreis treten können, die durch die vorgeschalteten Primärprozesse überhaupt erst wahrnehmbar werden.

Hierher gehören alle möglichen Verfahren der Verfremdung und Differenzbildung, deren primäre Durchschlagskraft und Plötzlichkeit im initialen Eintreten als (erotische) *différence* jener *différance* Vorschub leisten, die im und auf dem Aufschub eines finalen Vollendens und damit des endgültigen Finales besteht. Im ersten Falle der V-Ästhetik (der Avantgarde beziehungsweise Moderne) herrscht Freuds Erostrieb – im zweiten Falle der postmodernen Vermeidungsstrategie – jener des Thanatos.<sup>3</sup> Narratologisch

---

allgemeinerer Form und ohne den damaligen typologischen Vollständigkeitsdrang vorgeschlagen wird, findet sich in dieser Lermontovs *Geroj našego vremeni* gewidmeten Arbeit (*ders.* Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj naševo vremeni*. 1. Teil // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXI-IV. Pp. 491-544; *ders.* Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj naševo vremeni*. 2. Teil // *Russian Literature*. 1992. Vol. XXXII-IV. Pp. 413-470). Eine kurze Zusammenfassung einiger Thesen des vorliegenden Artikels finden sich – recht entlegen – in: *Hansen-Löve A.* Rannij russkij realizm. Tezisy // *Russkij tekst*. 1997. No. 5. S. 5-26.

<sup>3</sup> Wie sehr dieser in der russischen Avantgarde – bei Mandel’stam wie bei Charms – dominierte, habe ich an anderer Stelle mehrfach zu zeigen versucht – vgl. *Hansen-Löve A.* Mandel’shtam’s Thanatopoetics // *Readings in Russian Modernism*. To Honor V. F. Markov / Ed. by R. Vroon, J. E. Malmstad. Moskva, 1993. Pp. 121-157; *ders.* Parado-

bedeutet dies im übrigen eine unübersehbare Initial-Orientierung der futuristischen wie archaischen Avantgarden (wobei für letztere „Arché“ sowohl Ursprung wie Anfang bezeichnet), während der Akmeismus wie der Absurdismus der Oberiuten aufs Finale eingestellt waren – auf ein Endspiel, das im Falle Mandel’štams anfänglich durchaus teleologisch-sinnvoll die Entfaltungsmodi des Kultur-Gedächtnisses organisierte, während im Falle von Charms und damit auch am Ende einer jeden Avantgarde solche Teleologien längst dem Untergang geweiht waren. Das Ende der Geschichte kulminierte da in einem Feuerwerk von Finali, die allesamt auch ohne vorhergehende Geschichte auskommen können.<sup>4</sup>

Hier aber – im Falle der Realismus-Avantgarde – befinden wir uns in der Initial- und Initiationsphase einer wie auch immer als innovativ und radikal auftretenden Tendenz beziehungsweise Richtung, deren Antitendenz und Dependenz in der (späten) Romantik einen hoch differenzierten und sich selbst thematisierenden wie reflektierenden Opponenten vor sich hatte. Dabei korrespondiert unsere Realismus-Avantgarde chronologisch wie konzeptuell mit dem späten Romantikmodell, das seinerseits mit Präfigurationen des frühen Realismus konfrontiert war (in Russland Ende der 30er / Anfang der 40er-Jahre). So konnte etwa ein und derselbe Autor (Lermontov) einen Architext einmal als spätromantische Erzählung (*Knjaginja Ligovskaja*) einmal als prärealistischen Roman (*Geroj našego vremeni*) realisieren; oder Gogol’ in ein und derselben Erzählung (etwa *Šinel’*, *Nos* oder *Portret* etc.) den romantischen und den prärealistischen, den rhetorisch-erhabenen wie den grotesk-arabesken Typus „synchronisieren“.<sup>5</sup>

---

xien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 44. S. 125-183.

<sup>4</sup> Zu den absurdistischen Finale bzw. Erzählenden vgl. Hansen-Löve A. Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele // Das Ende. Figuren einer Denkform / Hrsg. von K. Stierle, R. Warning. München, 1996. S. 183-250 (Poetik und Hermeneutik XVI).

<sup>5</sup> Auch Smirnov sieht eine Koexistenz von Romantik und Realismus in der analytischen Frühphase des Realismus (also in den 40er-Jahren), vgl. Smirnov I. P. Chudožestvennyj smysl i évoljucija poétičeskich sistem. Moskva, 1977. S. 18 ff., 27 ff.; s. auch Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd; ders. „Gogol“. Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd. 39. S. 216 ff.

Bei Dostoevskij dagegen kann genau umgekehrt – nach der initiierenden Wirkung der *Bednye ljudi* – seine Erzählung *Chozjajka* als Reprojektion und retrospektive Konfrontation des nun schon etablierten frührealistischen Konzepts mit dem der Romantik und des Dämonischen durchgespielt werden. Für den *sophisticated reader* jener Periode war es daher nicht immer leicht, die Nullstufe einer solchen wechselnden Intentionalität zwischen Romantik ↔ Realismus zu definieren beziehungsweise davon ausgehend seinen eigenen axiologischen Nullpunkt als *točka zrenija* zu etablieren, von dem aus der Hintergrund-Vordergrund-Effekt einer Ästhetik wie Noetik der Abweichung fixierbar war.

Typisch jedenfalls für die Initial- und Avantgarde-Phasen von neuen Schulen und Strömungen ist gemeinhin die Negierung beziehungsweise Destruktion der vorherrschenden Richtung, wobei hier nicht so sehr deren synthetische Spätphase ins Blickfeld tritt, sondern eine extern und ex post polemisch zugespitzte, undifferenzierte und von der angegriffenen Strömung selbst mittlerweile diskreditierten Version eines Idealtypus (Romantik I). Die polemische wie parodistische Taktik, den Gegenspieler in verkürzender und karikierender Weise zum Popanz zu machen, der aufgrund seiner lächerlichen Einseitigkeit schon kaum mehr mit sich selbst etwas zu tun hat, ist aus allen Kunst- und Kulturdiskursen zu genüge bekannt: So erging es der V-Ästhetik des Formalismus selbst, der von Anfang an, besonders aber dann unter der Herrschaft der marxistisch-leninistischen Ästhetik, gipfelnd im Sozrealismus der Stalinzeit, zum Zerrbild eines „Formalismus“ hingeplättet wurden, auf dessen Kuhhaut alles und jedes, was nicht der Parteiideologie konvenierte, gehen musste; umgekehrt war das Marxismus-Leninismusbild der Formalisten – wenn auch nicht so brutal und stumpf – doch durchaus auch heruntermanipuliert, um es zu einem profilierten Feindbild hochzustilisieren.

So war denn auch die „Romantik“ (emphatisch in Anführungszeichen) aus der Sicht der (frühen) Realisten eine gewissermaßen schon „vertrottelte“, aus der Mode gekommene Richtung, deren selbstkritische Metareflexion in ihrer eigenen Spätphase eben nicht zur Debatte stand. Und auch die Symbolismus-Kritik der Futuristen in Russland – man denke an die Anti-Oper *Pobeda nad solncem* oder Kručenychs Anti-Symbolismus-Aktionen

(wie seine „Luna“-Beschimpfungen etc.)<sup>6</sup> – richtete sich gegen einen Symbolismus, der im Grunde und für alle sichtbar seine mythopoetischen Fixierungen längst selbst transzendiert und ironisch-grotesk gebrochen hatte. Der Futurismus wandte sich klarerweise eben nicht gegen den Spätsymbolismus des grotesk-karnevalesken Typus (S III seit 1906/7), sondern gegen den religionsphilosophischen, mythopoetischen Symbolismus (S II), der bekanntlich seinerseits in einem autoreflexiven Clinch mit seiner eigenen Frühphase (*dekadentstvo*, Symbolismus I) lag.<sup>7</sup>

Der nachgelieferte Merkmalkatalog ist also ganz bewusst nicht systematisiert beziehungsweise komplettiert: dies nicht nur und so sehr wegen des gewählten Genres, sondern auch mit dem Ziel, eine allzu teleologische und durchsystematisierte Konstruktion zu vermeiden. Nicht nur weil die mehr oder weniger großen Zeiten der (Kultur- und Kunst-)Typologie zunächst einmal überholt erscheinen, sondern weil der Frührealismus selbst – und hier liegt eine wesentliche Differenz zur modernistischen Avantgarde, aber auch zur Romantik – eben keine theoretische, programmatische Autothematizierung und Autopoetik anstrebte. Nicht dass es diese nicht gegeben hätte, sie war nur nicht in dem für Avantgarden üblichen Ausmaß und der entsprechenden Intensität programmatisch verfasst und manifestästhetisch präsentiert.

Ja gerade in dieser Theoriefeindlichkeit steckte eine gehörige Portion nonchalanter Absichtlichkeit: Man verzichtete bewusst auf die großen theoretisch-philosophischen Entwürfe und auf die dazugehörigen Genres, während umgekehrt die Institution der Literaturkritik – gerade in Russland durch Belinskij im Vorgriff auf die Radikale Kritik der 60er-Jahre – zu einem Medium wurde, dessen Dominanz das der Literatur zunehmend bedrohte, ja zu ersetzen schien – und umgekehrt: Die aufs narrative Medium total reduzierte Literatur usurpierte ihrerseits die Kompetenzen und Intentionen der (Kultur = Gesellschafts-)Kritik, die sie – eben anstelle der Theo-

---

<sup>6</sup> Vgl. *Hansen-Löve A. Antisimvolizm kak poëtičeskij princip v futurizme // Semantic Analysis of Literary Texts. To Honour Jan van der Eng / Ed. by E. de Haard, Th. Lange-rak, W. G. Weststeijn. Amsterdam; New York, 1990. S. 291-308.*

<sup>7</sup> Ausführlich zu dieser triadischen Typologie vgl. *Hansen-Löve A. Der russische Symbolismus. Bd. 1. Wien, 1989. S. 16 ff. (Einleitung).*

rie als Philosophie – in und um ihre Erzähltexte ein- und aufbaute.<sup>8</sup> Aus Belinskij's Sicht hatte die Literatur eben nicht eine primär artifizielle Funktion, sondern eine konzeptuelle; an die Stelle einer autoreflexiven Mytho- und Metapoetik einer Kunst- beziehungsweise Künstlerphilosophie (der Romantik) trat das Pathos einer Anti-Meta-Position sowie einer Anti-Semiose, gipfelnd in der Forderung, die Literatur sei nicht Kunst, sondern Leben, nicht Poetik, sondern Noetik, nicht imaginativ oder phantastisch, sondern im emphatischen Sinne „realistisch“, das heißt gegenständlich, nützlich, pragmatisch – also: untheoretisch, direkt, wirksam. Aus einer jeden wie auch immer differenzierten „realistischen“ Sicht ist die Theorie immer „grau“, die Praxis aber – das „eigentliche“ Leben – trägt die Farben „grün“ (Tolstoj) oder „rot“ (Černyševskij).

Die Wirklichkeitsentwürfe beziehungsweise Wahrscheinlichkeitsmodelle<sup>9</sup> des Realismus verfügen über eine empirisch-materialistische Seite und eine konzeptuell-ideologische, die sich zueinander konterdependent verhalten. Eben diese Fixierung auf Realia jenseits der Zeichen und Wörter und damit auch jenseits des Bewusstseins zeichnet den Realismus aus – und darüber hinaus auch alle „primären Stile“, wie sie von Dmitrij Lichačev bis Igor' P. Smirnov und über diese hinaus wieder und wieder den „sekundären“ entgegengestellt wurden: Die primären sind objektfixiert, gegenständlich, pragmatisch (wodurch *eo ipso* die „signantia“ für sekundär, schattenhaft und letztlich bloß substitutiv und vorläufig erklärt werden); umgekehrt dominiert in den „sekundären“ Typen das Signifikative und verschluckt im Extremfall (der Postmoderne) die Realia mit Haut und Haar.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Zu Belinskij und zur Rolle der Literaturkritik als Gesellschaftskritik in Russland vgl. Berlin I. Russische Denker [1948]. Frankfurt a. M., 1981. S. 207 ff.; Fasting S. V. G. Belinskij. Die Entwicklung seiner Literaturtheorie. Bergen; Oslo; Tromsø, 1972.

<sup>9</sup> Jakobson R. O chudožestvennom realizme.

<sup>10</sup> Smirnov I. P. Chudožestvennyj smysl i evoljucija poetičeskich sistem. S. 18 ff., 27 ff.; Vgl. Döring-Smirnov R. J., Smirnov I. P. Realizm: diachroničeskij podchod // Russian Literature. 1980. Vol. VIII. No 1. S. 1-39; dies. Zur Semantik des russischen Realismus (1840-1880) // Zeichen und Realität / Hrsg. von K. Oehler. Tübingen, 1984. S. 497-504; vgl. dazu Hansen-Löve A. Zur Evolution der Semantik und zur Semantik der Evolution. Ein Forschungsbericht zu I. P. Smirnovs Semiotik der Evolution // Wiener Slawistischer Almanach. 1980. Bd. 6. S. 140 ff. Döring-Smirnov / Smirnov sehen den russischen Realismus (1840-1880) als Vertreter eines „primären Stiltyps“, der die Prämisse der „Un-

### 3. Desemiotisierung, Deverbalisierung – Pathos der „Unmittelbarkeit“

Wenn „Realismus“ bedeutet, dass es um die Sache(n) geht, also in allem um die Realia selbst, gedacht nicht als Kult(ur)-Gegenstände, sondern als solche des Ge- und Verbrauchs, der materiellen Ökonomie des Sachwerts, der den Tauschwert determiniert, wenn es also primär, ja ausschließlich um die Unbedingtheit der Dinge (also *bezuslovnost'*) zu tun ist, dann zunächst vor allem mit Blick auf die „Be-Dingheit“, das allumfassende Prinzip der *uslovnost'*, wie es im sekundären (Kunst-)Denken dominiert. Hier figurieren die Dinge als Zeichen oder umgekehrt nur insofern, als sie signifikant sind: Sind sie nicht bezeichnend, dann gibt es sie gar nicht. Umgekehrt werden aber die Zeichen – Wörter, Metaphern, semantische oder rhetorische Figuren, Texte etc. – durchwegs verdinglicht, „realisiert“, insofern sie eintreten in die Sphäre der Kultur- und Textsemiosen insgesamt.<sup>11</sup>

Der Realismus tendiert zunächst und geradezu reflexhaft zur Desemiotisierung und Entsprachlichung einer Dingwelt, die er als einzige empirische Realität für alle verbindlich macht, weil sie eben auch ohne „alle“ auskommen kann: Es ist eine Realität, die auch dann und so wie sie „ist“ stehenbleibt, wenn wir nicht hinschauen. In der Regel – schon bei Hegel

---

mittelbarkeit“ der Darstellung einer außersemiotischen Realität in der Kunst vertritt und die „Kenntnis des Lebens“ (also das was Jakobson als *pravdopodobie*-Modell bezeichnet) als ausreichende Voraussetzung für die Kunstrezeption versteht. Auf der Basis dieser (konventionalisierten) Präsuppositionen wird ein Kunsttext erzeugt, der auf analoge und mimetische Weise die empirische bzw. soziale Welt reproduziert bzw. eine gegebene, als bekannt vorausgesetzte Welt(sicht) verfremdend (neu-)interpretiert. In diesem Sinn wird das Kulturelle auf das Naturhafte reduziert, das Geistige auf das Wissenschaftliche. Alle diese Merkmale sind im III. Modell der Romantik (R III), das in Lermontovs *Geroj* einen seiner Höhepunkte hat, vorweggenommen und konkurrieren mit dem Kunst- und Kulturtyp der Romantik (vor allem mit dem konventionalisierten Modell der Frühromantik [R I], das schon als Lebensform habitualisiert wurde, und mit dem mythopoetischen bzw. philosophischen II Modell [R II]).

<sup>11</sup> Also auch in das Reich der *uslovnost'*, auch im Sinne des russischen Formalismus, eindringen. – Zur Kritik an der *uslovnost'* der metareflexiven Kulturphilosophie A. Belyjs aus der Sicht von Vjač. Ivanovs „Großer Kunst“ vgl. Hansen-Löve A. Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne // Poetika. 1991. Bd. 23. Heft 1-2. S. 213 f.

wie bei Černyševskij, Wittgenstein oder Charms – ist es immer wieder der ‚Baum‘, der dazu herhalten muss, eine solche objektive, mit sich selbst identische externe Realität paradigmatisch zu verkörpern. Nicht zufällig hat Vladimir Nabokov im berühmten 4. Kapitel seines Romans *Dar Černyševskijs Baum*-Beispiel mit dem Zweck herbeizitiert, um voller Verachtung auf die Unfähigkeit der Empiristen beziehungsweise Materialisten hinzuweisen, zwischen einer Eiche und einer Buche zu unterscheiden.<sup>12</sup> Aus dieser Sicht – und es war ja auch jene der Formalisten angesichts der frühsowjetischen Kunstideologie – entpuppen sich die Realisten als Idealisten und die Formalisten als die eigentlichen Materialisten, da sie ja als einzige noch professionell über die Natur und Kultur der Dinge Bescheid wüssten.<sup>13</sup>

Wenn der (inkarnierte) Logos den Kosmos kreiert, während er ebenso von der „Krone der Schöpfung“ hingerichtet wird, so schafft das *slovotvorčestvo* (etwa in der Romantik, im Symbolismus, im Sprachdenken der Avantgarde) das *mifo-* und *žiznetvorčestvo*: Eben diese verbale, semiotische „Realisierung“ (*realizacija*) entfaltet in einem ganz organizistischen Sinne (*razvertyvanie*) in der „Wort-Kunst“ eine Sprachwelt als Weltsprache (Belyj, Chlebnikov).<sup>14</sup> Und der formalistische Satz, der für die gesamte Moderne und darüber hinaus für die „Sekundär-Typen“ vom Manierismus zur Moderne zählt, dass nämlich die Sprache beziehungsweise Kunst das Leben schafft beziehungsweise determiniert und nicht umgekehrt (wie im „Realismus“ der „Primärtypen“), eben dieser Grund-Satz manifestiert auch den Ur-Sprung und Absprung des Realismus, der zunächst einmal die Verfremdungsenergien und den Überraschungs-Effekt / -Affekt daraus bezog, dass er die in der Romantik eingetretene Übersemiotisierung, Totalvertextung, Literarisierung etc. des Lebens, der Kultur, des Bewusstseins, der Kunst, der Gesellschaft, ja der Welt selbst durchforstet und demontiert.

<sup>12</sup> Nabokov V. *Dar* [1938]. Ann Arbor, 1975; dt. Übers. Reinbek, 1988. S. 306 f.

<sup>13</sup> Vgl. Hansen-Löve A. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien, 1978. S. 404 ff., 485 f., 574 f.

<sup>14</sup> Zur „Entfaltung“ von Idiomen und Redewendungen in der Prosa (Puškins) vgl. Schmid W. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*. München, 1991. S. 96 ff.; Hansen-Löve A. *Entfaltung, Realisierung // Glossarium der russischen Avantgarde* / Hrsg. von A. Flaker. Graz; Wien, 1989. S. 188-211.

Die apokalyptische Erwartungshaltung der „Sekundärstufen“ wurde radikal abgekürzt und abgeschnitten durch den Direktbezug, den Zugriff auf die *res* selbst – ohne Vermittlungsinstanzen, unmediert, ohne den Aufschub auch einer immer schon intervenierenden Übersetzung in alle möglichen Zeichensysteme und Hermeneutiken. Es gab nichts zu vermitteln, denn alles war schon entpolarisiert: die duale Denkstruktur der Romantik etwa, für die sich ein alles verschlingender Abgrund auftat zwischen den Polen, während der Realist das „Dazwischensein“ (*meždubytie*) praktizierte und damit die gnostischen Spekulationen samt ihrem „Entweder-Oder-Maximalismus“ in einen „Entweder-und-Oder-Minimalismus“ überführte.

Die romantische Schwarz-Weiß-Malerei und ihre Lust am Polaren, Dualen, Konträren, Paradoxalen,<sup>15</sup> ja Oxymoronhaften fand ihr Gegenstück im realistischen Beharren auf Zwischentönen und Übergängen, die so lange differenziert und kombiniert wurden, bis sie Polarität, ja Kontrarität von Gegensätzen und verbal-zeichenhaften *signans* / *signatum*-Dualitäten aufgelöst, zerlegt, zerbröseln waren. Daher die Lust des grotesken Realismus (Gogol's etwa oder des frühen Dostoevskij) an der Montage von „Details“ (den berühmten *meloči*), an jener Welt des Zufälligen, Nebensächlichen und Insignifikanten, das an die Stelle der großen Schicksalssymphonien der Romantik, ihr Abgründiges oder jedenfalls Phantastisch-Plakatives treten sollte.<sup>16</sup>

Im Gegensatz zum analytischen (Kunst-)Denken, das auf Radikalität, Einseitigkeit, Grenz-Wertigkeit, Bruch und Zerlegung orientiert (ist), tendieren synthetische Denkweisen zum Indifferenten, Graduellen, Gemischten, Kontextuellen und Pragmatischen: Je nachdem ob die Situation es verlangt oder ermöglicht, erfolgt die Zuordnung zu semantischen und syntaktischen Kategorien – immer in Hinblick auf die Sphäre der Interpretanten, also der Pragmateme und Situateme einer kulturellen Ordnung, die sich quasi „natürlich“ (er)gibt. Im ersten Fall wird die pragmatische Welt se-

---

<sup>15</sup> Vgl. dazu allgemein Schmid W. Zametki o paradokse // Paradoxsy ruskoj literatury. Sb. statej / Pod red. V. Markoviča i V. Šmida. S.-Peterburg, 2001. S. 9-16; ders. Paradoxsal'nost' Puškina // Ibid. S. 132-145.

<sup>16</sup> Zu den *meloči* beim jungen Tolstoj vgl. *Ėjchenbaum B.* Molodoj Tolstoj. Pg.; Berlin, 1922. S. 39 ff., 54 ff., 80 ff.; zusammenfassend: *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. S. 280 ff.

mantisiert beziehungsweise symbolisiert und grammatikalisiert, im zweiten hat diese paradigmatische Ordnung nur einen attributiven, instrumentellen Charakter, der sich zudem permanent am Pragmatischen verifizieren beziehungsweise falsifizieren lassen muss.

Die Überprüfbarkeit der noetischen und semiotischen Ordnung(en) durch eine nonverbale, externe, gegenständlich-empirische Sphäre hat dem Realismus nicht nur seinen Roman gegeben, sondern auch seine Blickrichtung: immer hin zu den harten Tatsachen des Lebens und der Natur, zur Schwerkraft der Verhältnisse und zum Reich der Ananke, die ja auch bei Freud als Notwendigkeitsprinzip immer wieder ins Treffen geführt wird. Auf der Basis des „gesunden Menschenverstandes“ (oder *common sense*) und mit etwas gutem Willen ist für jeden und immer ein Weg zur „unmittelbaren“ Erfassung und Wiedergabe der außerverbalen Wirklichkeit möglich und erforderlich.

Nicht zufällig hat Jurij M. Lotman in seinem Standardwerk zur *Struktura chudožestvennogo teksta*<sup>17</sup> gleich einleitend die im Materialismus beziehungsweise Sozrealismus übliche Annahme einer Sphäre des gesunden Menschenverstandes ins Reich der kulturellen Vorurteile beziehungsweise einer kollektiven Idiotie verwiesen:<sup>18</sup> Eben dieser „naive Realismus“ – im angelsächsischen Raum auch als pragmatischer Empirismus seit der Aufklärung *common sense* – wird gerade in solchen Kulturologien, die sich an den „sekundären Systemen“ orientieren, striktest abgelehnt. Und daher ist es auch kein Zufall, dass sich gerade Lotman mit dem historischen Realismus Russlands – zumal mit Puškin (!), Gogol' und Lermontov – so angelegentlich auseinandergesetzt hat, um eben seinen sekundär gefärbten Realis-

---

<sup>17</sup> Lotman Ju. M. *Struktura chudožestvennogo teksta*. Moskva, 1970; dt. Übers. *Die Struktur literarischer Texte*. München, 1972. S. 64 ff. (zu Realismus und Romantik); vgl. auch Meyer H. *Romantische Orientierung. Wandermodelle der romantischen Bewegung (Rußland): Kjuhel'beker – Puskin – Vel'tman*. München, 1995. S. 41 ff.

<sup>18</sup> R. Jakobson hatte diese außertextuelle Sphäre mit dem Begriff dem Kalkül bzw. der Präsupposition eines „Wahrscheinlichkeitsmodells“ assoziiert, das nun nicht mehr eine empirisch-naturhafte, sondern eine kulturell-historische Dimension erschließt (*Jakobson R. O chudožestvennom realizme // Texte der russischen Formalisten. Band I / Hrsg. von J. Striedter*. München, 1969. S. 375 f.).

mus als eine Art „Realismusavantgarde“ dem unausgesprochen reaktionären Sozialismus entgegenzusetzen.<sup>19</sup>

Erst im Realismus der 60er- und 70er-Jahre wird die Annahme einer physiologischen oder psychologischen Naturgegebenheit der nonverbalen Sphäre alsbald mit den Instrumenten eines „kritischen“ Blickes als eine durch und durch semiotisierte und perspektivierte Vorurteilssphäre entlarvt, deren sozial-kommunikative und pragmatische Verfasstheit die Kultursphäre und ihre Gesetzmäßigkeiten als nicht weniger streng geregelt erscheinen lässt als jene der Natur. Während zunächst der V-Effekt darin bestand, die Kultur- und Kunstphänomene (etwa perhoreszierte „erlesene“ romantische Roman-Welt der literarischen Eingeweide der Helden) in Natur rückzuverwandeln, entpuppt sich dieser „Physiologismus“ alsbald als eine Sphäre der Täuschung und der falschen Projektionen, die allesamt einem kulturellen beziehungsweise sozial „falschen Bewusstsein“ entspringen: Die Ästhetik der sensuellen Oberfläche – dominierend in der rein äußerlichen *descriptio* von Stilleben und Stadt-Biotopen, kollektivem Verhalten und Zivilisationsfolklore in den *fiziologičeskie očerki* – kippte um in eine Ästhetik der verbalen Oberflächen, also der Reproduktion des *skaz*, dessen *ustnost* und *neposredstvennost* den Eindruck von einer Realpräsenz des Dargestellten zu einer solchen der Darstellung, der Rede- und Diskursführung „realisiert“. Damit werden die verbalen wie nonverbalen Kommunikationsmittel selbst wieder dynamisiert und kippen dann – im Rahmen des grotesken Realismus Gogol's und des jungen Dostoevskijs – alsbald um in einen Sprachrealismus, der seit den 30er-Jahren einen *skaz* nach den Regeln des „Ornamentalismus“, des phonetisch-semantischen „Wortflechtens“ generiert.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> So zusammengefasst in *Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol'*. Moskva, 1988. S. 85 ff. Auch die russischen Formalisten hatten ihr Maß eben nicht so sehr an der Romantik, sondern an den im Grund aufklärerischen V-Techniken eines Lev Tolstoj genommen; nicht an Dostoevskij, sondern an Gogol', nicht an Čechov – der so gut wie nie vorkommt –, sondern bei den Symbolisten.

<sup>20</sup> Zu dieser Verselbstständigung des „Mosaik-skaz“ (bei Gogol' zumal) vgl. die klassische Darstellung von *Vinogradov V. Etjudy o stile Gogolja*. Leningrad, 1926. S. 73 f., 97 f.; und dann *Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*. Frankfurt a. M., 1992. S. 19 f. (zum Ornamentalismus).

Was als Triumph des Sprach-Nominalismus angefangen hatte, also einer bloß instrumentellen und letztlich lästigen und vermeidbaren Sprachlichkeit (samt ihrer Poetik), fand sich unversehens wieder unter der Dominanz des Logozentrismus und eines Sprach-Denkens, das aufs Neue dem Zeichen, dem Wort, der Sprache die Bewusstseins-herrschaft anvertraute: diesmal aber nicht die einer rationalen, moniperspektivischen und praktisch-utilitären Determinante, sondern unter der von jenen Trieben und Kräften, die im Unterbewussten die eigentliche „psychische Realität“ schaffen.<sup>21</sup> Die nackte Präsentation der oberflächlichen Äußerlichkeit im frühen Realismus – gipfelnd in den *očerki* der Naturalen Schule oder in den für den Realismus so typischen exzessiven *descriptio*-Passagen.<sup>22</sup>

In der späten Romantik eines Lermontov (*Geroj našego vremeni*) sind wesentliche Elemente eines solchen „Naturismus“ schon vorweggenommen,<sup>23</sup> wobei eben das falsche und hoch literarisierte Bewusstsein der Figuren (Grušnickij zumal, aber auch der Knjažna Mèri) parodiert, ja in einer Art literarischer Hinrichtung ad absurdum geführt wird. Dies erfolgt nicht zuletzt durch eine Art „Prosaisierung“ der „lyrisch-poetisch“ gestimmten Romantik und darüber hinaus einer Derhetorisierung der empfindsamen Diskurse. Aus der Sicht des frühen Realismus war das Alltagsbewusstsein des „romantischen Helden“ (samt seiner Leser[innen]) rein literarisch bestimmt – also verdorben, falsch, papieren –, während das neue Bewusstsein den Menschen als Körper- und Naturwesen, zunehmend aber auch als psycho-somatische Ordnung ernst nehmen wollte.

---

<sup>21</sup> Nicht zufällig ist auch hier Gogol' die Bezugsfigur einer Tradition des „metaphorischen Sprachdenkens“, das Belyj und Jakobson ins Zentrum ihrer Wortkunstpoetik stellen: *Jakobson R. Novejšaja russkaja poézija [1919/1921] // Texte der russischen Formalisten / Hrsg. von W.-D. Stempel. München, 1972. Bd. 2. S. 97 ff. (zum *jazykovoe myšlenie*); Belyj A. Masterstvo Gogolja. Issledovanie. Moskva; Leningrad, 1934. S. 268 ff.*

<sup>22</sup> Ausführlich zur Theorie und Geschichte der *descriptio* vom Realismus zur Postmoderne vgl. *Mayr M. Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon. Tübingen, 2001.*

<sup>23</sup> *Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd. Teil 1. S. 525 ff.*

Eine solche Perspektive hat keinen Platz für eine „Phantastik“,<sup>24</sup> der es um die bloße Mysto- und Mythopoetik einer Symbolwelt geht, die nicht so sehr von innen und unten kommt, sondern von oben und früher: tradiert durch eine Allegorik, deren anachronistische Verstaubtheit und atavistischer Tonfall alle Merkmale des Inkonsistenten, Unauthentischen und „Literarischen“ aufwies. Dem stellte der Realist ein Alltagsleben entgegen – den *byt* –, dessen unbeachtete und marginalisierte „Exotik“ den auf Ritterburgen oder Vampire, Geisterschlösser oder Feen abonnierten Lesegeschmack ebenso schockierte wie frustrierte: Die wahren Abenteuer finden sich gewissermaßen vor der Haustüre oder im Hinterhof – nicht im Keller der Kultur oder hinter knarrenden Dachboden- oder Falltüren.

Der Realismus war von Anfang an nicht anti-phantastisch per se: Er wandte sich nur gegen eine Phantastik der Themen und Motive, während das Phantasmagorische der diskursiven Welten (Folklore, Märchen, Aberglauben, Mystik, Hermetik, Okkultismus, Religion etc.) in verfremdender Weise konfrontiert wurde mit der Phantastik der „internen Exotik“ des *gorodskoj byt* oder der subkulturellen Räume. Im späteren Realismus der 60er- und 70er-Jahre wird dann – initiiert vor allem durch Dostoevskij – eine „Struktur-Phantastik“ favorisiert, die sich gegen eine total konventionalisierte Motiv-Phantastik (für die steht aus dieser Sicht etwa Turgenev) richtet.<sup>25</sup>

Überhaupt verlagert sich im R I das Interesse von den Motiven zu den Motivierungen, von der Paradigmatik zur Pragmatik, von der Symbolik zu den Indizes einer Symptom- und Diagnose-Technik, die den Schriftsteller immer auch als Arzt beziehungsweise Physiologen zeigt. Die Symptome

---

<sup>24</sup> Vgl. zuletzt *Lachmann R.* Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt a. M., 2002.

<sup>25</sup> In seiner Einleitung zur Erzählung *Krotkaja* setzt sich Dostoevskij klar von einer bloß thematischen Auffassung des Phantastischen ab (damit assoziiert er den ihm verhassten Turgenev) und postuliert die Phantastik einer Erzählperspektive, die in der Gleichzeitigkeit eines gewissermaßen mitstenographierten inneren Rede gipfelt. Vgl. dazu ausführlicher *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. Amsterdam, 1986. S. 270 ff.; *Hansen-Löve A.* Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele. S. 209-211; *Lachmann R.* Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. S. 295 ff. (zur „Phantasmatisierung der Photographie in Turgenevs *Klara Milič*“).

reduzieren sich auf Indizes und Symptome eines „Syndroms“ beziehungsweise Krankheits- oder Persönlichkeitsbildes, das auf einen diagnostischen Blick stoßen muss, um erschließbar zu sein. So obsiegt der diagnostische Scharfsinn Pečorins über den ideologischen, noch immer dämonischen Blick des Doktor Verner bei Lermontov: oder genauer – er siegt sich zu Tode, da er außer Diagnose nichts zu bieten hat. Die Therapie bleibt aus – die medizinische wie die künstlerische.<sup>26</sup>

Gerade die in der Einleitung zum *Geroj našego vremeni* formulierte Diskrepanz zwischen Diagnose und Therapie bleibt für den Realismus insgesamt bestimmend: Der Prosaautor des Realismus beschränkt sich (zunächst) auf die Diagnose, zunehmend auch auf so komplexe Diskurse wie den einer Differenzialdiagnose, der heterogene Organ beziehungsweise Organisationsformen ins Auge fasst und miteinander homolog verbindet. Die Therapie ist der Gesellschaft, genauer: dem Leserbewusstsein überlassen, das durch die Interventionen der erwähnten Literatur = Kultur = Gesellschaftskritik entsprechend konditioniert erscheint. Im späten Realismus scheiden sich dann die Geister: die einen schreiten zur Tat (Černyševskijs *Čto delat?* geht weit über Herzens *Kto vinovat?* hinaus) und damit zu einer Literatur der utopischen Vorwegnahme und Lebenshilfe; die anderen (Dostoevskij) zur Un-Tat, das heißt zu einer Art metaphysischer Kriminalistik und Gerichtssaalberichterstattung mit verteilten Rollen, deren Polyphonie einen „Indizienprozess“ erforderlich macht, dessen Beweislast zur Bringschuld des Lesers wird.<sup>27</sup> Dieser aber sitzt als Geschworener und Mitverschwoener zugleich auf der Anklage- und Richterbank. So wird aus dem apokalyptischen Konzept der Romantik ein utopisches bei den Radikalen Gesellschaftskritikern der 60er-Jahre und ein anti-utopisches, frühmodernes bei Dostoevskij, Gončarov oder Tolstoj.

---

<sup>26</sup> Zur Verwurzelung des Index-Zeichentyps im Diagnostischen und Symptomatischen der Medizin siehe *Eco U. Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* [1976]. Frankfurt a. M., 1987. S. 166 ff.; zur Rolle der Medizin in Lermontovs *Geroj našego vremeni* vgl. *Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd*. Teil 1. S. 526 ff.; zu Medizin und Literatur im russischen Realismus vgl. *Merten S. Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin*. Wiesbaden, 2003.

<sup>27</sup> Zum Kriminalroman und zur Semiotik vgl. *Sebeok Th. A., Umiker-Sebeok J. „Du kennst meine Methode“*. Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. Frankfurt a. M., 1982.

#### 4. Typizität und Singularität – realistische Apophatik des Einmaligen

Wenn in der Romantik vom „Typus“ die Rede ist, dann in einer paradigmatischen Weise: schwarz / weiß, böse / gut, heroisch / banal etc. Dagegen werden – wie gesagt – im Realismus I die erwähnten Polaritäten entpolarisiert und durch Vermittlungssysteme mediiert, die vielfach der soziophysischen Sphäre angehören.<sup>28</sup> An die Stelle der paradigmatischen Klassen treten pragmatische Typizitäten, die nicht auf semantisch-motivischen Analogien basieren, sondern aus verstreuten und versteckten Indizes erschließbar sein müssen: Indem der Leser seinen diagnostischen Blick durch abduktives Schließen entfaltet, entwickelt er auch seine Kompetenz, aus wenigen fragmentarischen, peripheren Anzeichen, Merkmalen, Indizes aufgrund einer pragmatischen Kenntnis des Typischen den konkreten Einzeltypus zu eruieren, zu erschließen. Das Poetische erhält solchermaßen eine kriminalistische und psychologistische Komponente, die an die Stelle der Mystifikation die Verrätselung, an die Stelle der heroischen Mythen die Mythen des Alltags setzt. Die Annäherungsprozesse an das Andere im Eigenen erfolgen schrittweise – wie bei der Erforschung eines fremden Stammes oder einer exotischen Kultur –, es kommen immer neue Faktoren und Fakten ins Spiel, ohne dass eine endgültige Lösung erreichbar oder angestrebt wäre. Der Diskurs der Einmaligkeit, des Hier und Jetzt eines Individuellen macht eine paradoxe Apophatik erforderlich, die mit dem Einsatz vorgegebener biophysischer, soziolektaler und kollektiver Typisierungen arbeitet. Das Unikale beziehungsweise Singuläre resultiert aus dem komplexen und dynamischen Zusammenspiel heterogener Stereotypen und hochselektiver Charakteristika. Diese werden in den *očerki* beziehungsweise den Beschreibungspassagen der Literatur den rhetorischen wie aktionistischen Dominanten des Romantisch-Romanhaften brutal entgegengesetzt.

Wenn in der Romantik das Phänomenale permanent auf dem Sprung ist, ins Numenale umzukippen, so erscheint das Numenale im Realismus sprunghaft und unglaublich deshalb, weil es eine Scheinmetaphysik dort

---

<sup>28</sup> Döring-Smirnov R., Smirnov I. P. Realizm: Diachroničeskij podchod. S. 1-39; dies. Zur Semantik des russischen Realismus. S. 497-504.

etabliert, wo das eigentliche Geheimnis an der Oberfläche liegt: im Verhalten, in der Redeweise (*skaz*), in Gestik und Körpersprache, eher in den Kommunikationsstörungen (daher die Vorliebe für den „Stammelstil“ und die defekte Rede bei Gogol' und Dostoevskij)<sup>29</sup> und in den Zufälligkeiten eines unzensierten Wilden Denkens inmitten der Zivilisation.

Das was in der romantischen Symbolwelt metamorphotisch, ja dionysisch und ekstatisch wirkt, gebärdet sich im Realismus apollinisch, das heißt „kalyptisch“, oberflächlich, horizontal, flach (daher auch die Schwundstufe der *pošlost'*, die eine kulturkritische und eine groteske Dimension aufweist, wovon Merežkovskij ebenso zu berichten wusste wie Nabokov).<sup>30</sup> Daher wird die Ekstase, der Enthusiasmus, der Umschlag, das Hyperbolische des romantischen Bewusstseins verlagert in die pragmatische Zu-Falls-Ästhetik und Noetik des *vdruk*, das bei Dostoevskij zumal verbale und situative Kontinuitäten zersplittert, dekonstruiert, kontingent macht. Der „Fall“ (*slučaj*) kommt vor dem (Zu-)Fall (*slučajnost'*),<sup>31</sup> das

---

<sup>29</sup> Lachmann R. Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München, 1994. S. 300 ff.

<sup>30</sup> Zur Kategorie des „Banalen“ (*pošlost'*) vgl. die symbolistische Gogol'-Deutung bei Merežkovskij D. S. Gogol' i čert. Issledovanie. Moskva, 1906; deutsche Übers. Gogol und der Teufel. Hamburg; München, 1963; und Belyj A. Masterstvo Gogolja; – sowie dann bei Nabokov V. Gogol. Norfolk, 1944. P. 71 f. Insofern ist die in der Romantik und dann wieder im Symbolismus dominante karnevaleske Variante des Grotesken im Frührealismus gebrochen durch die pragmatische Perspektive des Satirischen oder Absurdistischen, wie dies etwa in der berühmten Anfangsszene von Gogol's *Mertvyje duši* unvermittelt und kommentarlos vor den Leser tritt: Die Inszenierung eines absurden Dialogs zwischen zwei nie wieder auftauchenden Passanten, die sich kopfkratzend die Frage stellen, wie lange das Wagenrad der Čičikovschen Kutsche wohl rollen wird (vgl. Hansen-Löve A. „Gogol“. Zur Poetik der Null- und Leerstelle. S. 226 ff.). Auch die absurde Schilderung der Nullität des Helden, der als Personifiziertes Weder-Noch (weder zu dick noch zu dünn) und damit als totales Mittel-Maß figuriert, beweist die im Realismus dann dominierende Entdifferenzierung der romantisch approbierten Gegensatzbilder. In der Gestalt von Gončarovs *Oblomov* wird dieses Prinzip dann vollends idyllisiert – man denke an die Naturschilderung in *Son Oblomova*, die ja auch im Schlaraffenland des Insignifikanten schwelgt.

<sup>31</sup> Hansen-Löve A. Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden // Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess / Hrsg. von M. Goller, G. Witte. Wien; München. 2001. S. 173 ff. (zum Erzählen des „Singulären“ bei den Obëriuty).

Kosmische wird auf das Komische reduziert, das Universelle zum Individuellen, das Allgemeine zum Gemeinen, das Ganze zu den Teilen.

Der Typus des Realismus besteht also aus einer Konfiguration von Einzelmerkmalen, die jeweils vorgegebenen sozio-psychologischen oder physiologischen Typizitäten entsprechen: Ziel ist das paradoxe Bestreben, das Einmalige mit dem Vielmaligen zu verbinden, indem das Individuum, das Unwiederholbare, Singuläre als *mixtum compositum*, als aus Bruchstücken indizial Zusammengesetztes, Synthetisches, vorzuführen. Die Singularität beziehungsweise Einmaligkeit ist das Produkt einer spezifischen Mischung, die aber nicht auf der Textebene motivisch feststeht, sondern im Leserbewusstsein als ästhetisches, sozio-kommunikatives, kultur-pragmatisches „Wahrnehmungsobjekt“ anamorphotisch erscheint.<sup>32</sup>

Der affirmative Realismus als gesellschafts- und kulturkritische Institution (Belinskij) – geschweige denn als utopisch-vorwegnehmende Lebens(nach)hilfe (Černyševskij) – glaubt gerne an die Effektivität einer sich als bald zum (idealisierten) Paradigma rückbiegenden Typologie seiner Figuren und Motive: Schon deshalb musste Belinskij den frühen Dostoevskij mit Argumenten aus dem Arsenal einer konventionalisierten Romanik kritisieren, da er dessen „Ästhetik des Hässlichen“ auf ganzer Linie ablehnte. Darüber hinaus aber übersah er das eigentliche Kunst-Stück der Realismus-Avantgarde: nämlich die paradoxe Schaffung narrativer Motive und Figuren, die den Eindruck der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit hervorrufen sollten; und dies mit den Mitteln der „Typizität“. Diese ist freilich nicht zu verwechseln mit den „Stereo-Typen“ der sozialkritischen Pamphletschreiber, die der Literatur weniger als Ideal denn als „Redemaske“ und somit als Diskursphänomen verwertbar erschien.

---

<sup>32</sup> Anamorphosen sind optische Eindrücke, denen in der haptischen Realität „Nichts“ entspricht: also reine *fictiones*, optische „Täuschungen“, die gleichwohl strengen Gesetzen der Brechung und Spiegelung folgen (vgl. dazu die klassische Darstellung bei Ju. Baltrušaitis Ju. Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux. Paris, 1969; zur Anamorphotik in der ästhetischen „Kalypitik“ eines Vladimir Nabokovs siehe Hansen-Löve A. Eine Ästhetik der „Kalypitik“. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov // Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann / Hrsg. von S. Frank, E. Geber et al. München, 2001. S. 524-555.

In der Naturalen Schule dominiert nicht das Heilige Experiment der Großen Revolutionen und utopischen Entwürfe, sondern die kleine Versuchsanordnung und der bewusst reduzierte Wahrnehmungsausschnitt, der den erstaunten Blick öffnet für Peripheres, dessen Exotik vor der Haustüre beginnt, für „Kleines“ und Nebensächliches, dessen Verkörperung mehrere Generationen von *lišnie ljudi* literaturfähig machen sollte. Wie die Avantgarde des 20. Jahrhunderts ist auch die Realismus-Avantgarde ganz wörtlich eine „experimentelle“ Kunstrichtung: Gemeint ist hier freilich die Reduktion des narrativen Genres auf sujetschwache aber charakteristische Typagen (*tipaž*), die in regionalen, urbanen, peripheren oder jedenfalls alltäglich-banalen Kontexten Verhaltensmuster durchspielen mussten, um solchermaßen soziale „Installationen“ zu erproben.

Das sich daraus alsbald rein literarische Veranstaltungen ableiten sollten, wird nicht weiter verwundern. Dieser Prozess einer sekundären Literarisierung, ja Ästhetisierung eines zunächst und vor allem anti-literarischen und anti-romantischen Unternehmens begegnet in der Kulturgeschichte immer wieder. Das Literarische wird – wie das Romantische insgesamt – zum „falschen (kulturellen) Bewusstsein“ der Romanfiguren. Die Romantik mit Verfallsdatum lässt sich als Verdauungsrest in den „literarischen Eingeweiden“ der Romanhelden (so etwa in Puškins *Vystrel* oder viel später in Flauberts *Madame Bovary*) ebenso nachweisen, wie als Lektürespur in Onegins Bibliothek, der die trauernde Tat'jana nachforscht. Somit bleibt die Romantik als jenes Lesefutter erhalten, das dann dem Helden des Realismus Leibschmerzen verursacht (ganz zu schweigen von weiter- und abführenden Effekten).

## 5. Metonymik versus Metaphorik, Homonymik versus Synonymik

Über den metaphorischen Charakter der Romantik ist ebenso viel geschrieben worden wie über den metonymischen des Realismus.<sup>33</sup> Dass die Meto-

---

<sup>33</sup> *Smirnov I.* Epičeskaja metonimija // Trudy Otdela drevnerusskoj literatury. T. 33. Leningrad, 1979. S. 177. Zur Metonymisierung ganzer Motivkomplexe bei Lermontov vgl.

nymie beziehungsweise das metonymische Prinzip à la Jakobson in Epos und Prosa dominiert, hängt eben mit der semantischen Struktur dieser Figur zusammen, die – so die strukturelle Semantiktheorie – Substituens und Substituendum auf der Ebene der Pragmatik assoziiert (als Synekdoche, Antonomasie etc.): Immer geht es um Verschiebungen des Begriffsumfangs, nicht um Ersetzung von Begriffsinhalten auf der Ebene der Paradigmatik beziehungsweise Semantik, wie dies in der Metaphorik der Fall ist. Hier dominiert denn auch die Analogiebildung zwischen Substituens und Substituendum; der Ersatz erfolgt als „Verdichtung“ (Freud, Lacan) und schafft damit eine neue / alte „semantische“ beziehungsweise „metaphorische Realität“ (Belyj, Jakobson)<sup>34</sup>, die als „sprachliche Realität“ einen autonomen Status (jedenfalls im Kunst- und Sprachdenken) beansprucht. Die metonymische Sprechweise verweist aber nicht nur auf die „Prosa des Lebens“, das heißt auf Äußer(lich)es, sondern auch auf alle rhetorischen und deskriptiven Diskursgenres, denen es um die „Tat-Sachen“ geht, also das, was im Russischen der Begriff *delo* in sich vereint: gegenständliches, objektives, kollektives Handeln.

Die der Metonymie eigene Kontiguitätsassoziation<sup>35</sup> hat auch viel mit der Kontingenz, also dem Zufälligen zu tun: Der Einzelfall muss als Zufall erscheinen angesichts einer Welt, die sich nicht an die Regeln der Kunst

---

*Ėjchenbaum B.* Lermontov. Leningrad, 1924. S. 52 ff.; *Lotman Ju. M.* Chudozestvennaja struktura „Evgenija Onegina“ // Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta. H. 184. Tartu, 1966. S. 5-22. Anders als Jakobson sehen Döring-Smirnov / Smirnov nicht in der Metonymie die zentrale semantische Figur des Realismus, sondern eine spezielle Form der „syntagmatischen Metapher“, durch die alle semantischen Kategorien einander wechselseitig ersetzen können; vielleicht sollte man hier eher von einer Tendenz zur totalen Synonymität sprechen, wogegen im paradigmatischen (sekundären) Stiltyp (der Hochromantik) die Homonymität dominiert: Im Realismus muss jedes Motiv (und auch jeder Signifikant) durch andere ersetzbar sein in Hinblick auf seine Aufgabe, Pragmatische und Interpretantenstrukturen (eben das Modell des *pravdopodobie*) zu vermitteln. Daher bedient sich der Realist primär (vor-)gegebener Diskurse und ist nicht darauf aus, einen neuen Welt-Code (verbal oder gar aktual) ins Werk zu setzen oder zumindest als Utopie zu entwerfen.

<sup>34</sup> *Jakobson R.* Novejšaja russkaja poëzija. S. 42 ff.; *Belyj A.* Masterstvo Gogolja. S. 55 ff.; *Smirnov I.* Epičeskaja metonimija. S. 177.

<sup>35</sup> *Jakobson R.* Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.

oder der Sprache hält, sondern an das Chaos von Impressionen und Assoziationen, die alle chaotisch durcheinander zu wirken scheinen, wenn man sie semantisch oder gar logisch interpretieren wollte. Aus der Sicht des romantischen Panmetaphorismus wie des Pansemiotismus der Manierismen und sekundären Typen erscheint überhaupt das Außersemiotische als chaotisch und zufällig – und schon insofern als inexistent, weil unerkennbar. Dagegen schmückt sich der Realist mit den Insignien eben jener (scheinbaren) Insignifikanz und Kontigenz, die zwar nicht schön und gut sein mögen und alles andere als ideal, wohl aber evident, authentisch, empirisch, greifbar, präsent: je chaotischer und beliebiger, umso ehrlicher und echter.<sup>36</sup> Je schlechter der „Stil“ (Devuškin), umso herzlicher die Botschaft.

Überhaupt wird das Prinzip der Re-Präsentation insgesamt diskreditiert und vom Ideal einer reinen Präsenz verdrängt: Nichts verweist auf etwas (einen „mir inoj“) – etwas verweist auf Nichts (das Insignifikante); nichts ist symbolisch oder bildhaft – alles ist jeweils und ad hoc. Repräsentation erscheint aus dieser Sicht (des Realismus) als die Erzeugung einer Scheinwirklichkeit, Kultur wird entlarvt als „Illusion“, Ersatzhandlung, ja Verdrängung aus Berührungsangst vor dem Handgreiflichen und Tatsächlichen: mit einem Wort – sie ist nichts als Realitätsverweigerung und Lüge.

In der Romantik herrscht das Prinzip der Homonymie (und damit eines Sprachrealismus), weil aus dieser Sicht die Veränderung der Signifikanten beziehungsweise der Zeichen eine Veränderung der Signifikate und über diese auch der Realia bewirken beziehungsweise zum Ausdruck bringen. Während hier also die Texte beim Wort genommen werden, wollen die Realisten an ihren „Taten“ und „Sachen“ gemessen sein: Diese können auf unterschiedliche Weise, das heißt mit vielen Signifikanten ausgedrückt werden, die untereinander dem Prinzip der Synonymie folgen, da sie wechselseitig ersetzbar sind im Hinblick auf ihre gemeinsame Referenz. Alles ist eine Frage der Perspektive, die das gewisse „Etwas“ als Aspekt beziehungsweise Akzept eines Sach-Verhalts sichtbar macht. Erzählen und Reden, Narrativik und Diskursivität orientieren sich zudem allesamt am Redeziel, das für den „naiven Realismus“ zentralperspektivisch mit der Redepo-

---

<sup>36</sup> Vgl. Lotmans Integration von Puškins *Evgenij Onegin* in den Ursprung des russischen Realismus *Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol*. S. 99.

sition korrespondiert: Flucht- und Standpunkt bilden eine pragmatische, homogene Einheit beziehungsweise verhalten sich zueinander konterdependent – nach dem Prinzip: Du sagst mir, was du siehst und ich sage dir, wer du bist.

Wenn in der Romantik also „zwei Erscheinungen mithilfe ein und desselben Ausdrucks beschrieben werden“,<sup>37</sup> dann verweisen im Realismus umgekehrt zwei verschiedene Ausdrücke auf ein und dasselbe Phänomen beziehungsweise einen identischen Referenten. Identität meint hier also nicht eine gleichlautende Signifikanz, sondern eine interpretatorische und pragmatische Selbst-Verständlichkeit, die ihre Gewissheit diskursiv, vergleichend, annäherungsweise und in einer dynamischen perspektivischen Einkreisung erfährt. Dabei ist es letztlich der Rezipient, in dessen Bewusstseinsfokus sich die Fluchtlinien der indirekten Darstellung treffen.<sup>38</sup> Indem er liest, identifiziert er sich mit einer fiktionalen Szene, die er bei dieser Gelegenheit jedoch überhaupt erst schafft; während er solchermaßen „poetisch“ wird, arbeitet er doch zugleich mit analytischen Mitteln des Ableitens, Rückschließens, Vergleichens, Argumentierens, Diskursierens. Die dadurch entstehende Identität ist nicht eine vorgegebene, sondern eine *in statu nascendi* – ebenso wie im Sinne Bachtins das Kunstdenken den Gedanken *v stanovlenii* vorführt: unabgeschlossen, werdend, offen, polemisch-gespannt. Nicht eine *self-fulfilling prophecy*, sondern eine Botschaft, die als Medium auftritt.

Das synonyme Denken ermöglicht die multiperspektivische Darstellung ein und desselben Phänomens – darin kulminiert das Pathos der Realismus-Konzeption Lotmans.<sup>39</sup> Die Identität eines Phänomens oder einer Figur re-

---

<sup>37</sup> Döring-Smirnov R. J., Smirnov I. P. Zur Semantik des russischen Realismus (1840-1880). S. 499 ff.

<sup>38</sup> Vgl. Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 32 ff.

<sup>39</sup> Eben diese Fähigkeit zur Synonymisierung einer außertextuellen, außersprachlichen Referenz, die jeweils völlig heterogene Wertungen und Identitäten erhält, wurde zum Angelpunkt der Auseinandersetzung zwischen den Altgläubigen als Verteidiger eines Sprachrealismus (Homonymie-Prinzip) und den Nikonianern mit ihrer – ohnedies bescheidenen – Übernahme des barocken Rhetorik-Prinzips der permanenten Umschreibung bzw. des allegorischen *inoskazanie*: Dieses bedeutet ja nichts anderes als eine Diskurserzeugung nach dem metonymischen Prinzip der periphrastischen Umbenennung,

sultiert nicht aus ihrer von außen (oder oben) kommenden Bewertung, sondern aus ihrer multiplen Wahrnehmung, die eine komplexe und unikale Identität erzeugt – Produkt einer komplizierten Rückkoppelung zwischen Figur beziehungsweise Erzähler und Leser, Produktions- und Rezeptionsakt. Schon in Puškins *Vystrel* wird – erstmals so radikal in der russischen Literatur – ein und dieselbe Grundsituation – das Duell – in gleich mehrere, diachron gestaffelte „Duell-Hälften“ aufgefächert, die jeweils aus der Perspektive des einen Helden (Silvios) beziehungsweise der des anderen (des Grafen) vorgeführt werden. Es bleibt dem Leser überlassen, was er aus diesen jeweils nur halb realisierten Duell-Fragmenten macht – beziehungsweise was aus der Identität der Figuren oder der Situationen – etwa des Duells selbst – noch übrigbleibt.<sup>40</sup>

Auch hier manifestiert sich die Metonymik des Realismus als eine Frage des Standpunktes *und* als eine der Indirektheit.<sup>41</sup> Zwar wird gemeinhin der Romantik eine Orientierung aufs Metaphorische per se unterstellt, dennoch verharrt sie weitgehend auf der Diskursoberfläche im „Rhetorischen“ beziehungsweise erzeugt – jedenfalls aus der Sicht des Realismus – unweigerlich eine „rhetorischen“ Eindruck in der geradezu mechanisch abgespulten Proliferation von Stimmungs- und Gefühlsbildern, Reflexionen und Erklärungen, die allesamt ihren Gegenstand bloß metaphorisch verinnerlichen oder überhöhen, ohne dabei – wie es der Realismus anstrebt – die Darstellungsperspektive zugleich an die Oberfläche des Phänomenalen *und* auf die Ebene der Wahrnehmungsrealität mit all ihren assoziativen und impressiven Irritationen und Zufälligkeiten zu verlagern. Dabei wird der Rezipient zum unabdingbaren Mitspieler in der analytischen Ergänzungsleistung, die

---

das bei Šklovskij problemlos mit dem V-Prinzip identifiziert wird. Dieses ist letztlich antimetaphorisch und metonymiesüchtig.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Schmid *W.* Die narrativen Ebenen „Geschehen“, „Geschichte“, „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“ // Wiener Slavistischer Almanach. 1982. Bd. 9. S. 83-110.

<sup>41</sup> Schmid spricht in diesem Zusammenhang im Anschluss an Karl Bühler vom „Bekundungseffekt“, der ja auch auf einer impliziten Indirektheit der Kundgabe, also auf einer im Grunde indexikalen, gestischen Merkmalhaftigkeit basiert (Schmid *W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 26 f.).

ihm das erwähnte Prinzip der Indirektheit und der Impliztheit in der Darbietungsweise abverlangt: Er muss aus den wenigen angebotenen Indizes und seiner (kulturell an- und eingelernten) pragmatischen Kompetenz abduktiv erschließen, aufgrund welcher Motivationslage und welcher psychologischen, sozialen, kommunikativen, kulturellen oder physiologischen Gesetzmäßigkeiten, Regeln und Normen die jeweils unikale und spezifische Handlungsweise und Haltung einer Figur, eines Sprechers oder Erzählers ableitbar ist. Im Sinne einer Lotman'schen Unterscheidung in Text- und Regelkulturen sucht der Realist permanent nach den Spielregeln der Kultur, die er unvermittelt auf *eine* Ebene stellt mit den Naturgesetzen der Biosphäre.

Der analytische Aspekt einer solchen Vorgangsweise liegt auf der Hand – und verhält sich damit zugleich kalyptisch, das heißt verhüllend, mystifikatorisch ohne Mysterium und Hermetik, verrätselnd ohne Geheimnis, effektiv ohne Affektionsrhetorik, sensitiv ohne Gefühligkeit. Die „Nüchternheit“ des Realisten korrespondiert mit seinen szientistischen Ansprüchen im Rahmen einer frühpositivistischen Episteme, die der Literatur den experimentellen wie explikativen Status eines kulturellen und sozialen Modellbaus zuspricht: Was in den Versuchsanordnungen und Aufstellungszenarii der narrativen Installationen durchexerziert wird, ist nichts anders als das Regelwerk des als Naturwesen entdeckten Kulturmenschen, der wie der Wilde, das Kind, der Primitive oder Bauer, ja überhaupt der Mensch als Kollektivwesen regelhaft funktioniert und zugleich – im alltäglichen Scheitern – unter sich hinwegwächst: weder nur tragisch oder nur komisch – vielfach tragikomisch.

Während in der Romantik alle Elemente der Wirklichkeit eine „doppelte Bedeutung“ erhalten, das heißt als Homonyme funktionieren<sup>42</sup> und daher das Motiv des „Doppelgängers“ eine so zentrale Rolle spielt, sind es im Realismus eher Formen der Ambivalenz auf der Ebene der Identifikation und Interpretation, die zur – neurotischen, heilbaren – Psychopathologie des Alltagslebens führen: Das Prinzip der permanenten und allgegenwärti-

---

<sup>42</sup> *Smirnov I.* Epičeskaja metonimija. S. 205; *Döring-Smirnov J. R., Smirnov I. P.* Zur Semantik des russischen Realismus (1840-1880). S. 499 ff.; zur Doppelperspektive des *Dvojniki* vgl. *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 85 ff.

gen „Nicht-Identität“ aller Erscheinungen und Figuren in der Romantik weicht einem Streben nach Identität und Identifizierung, dem der realistische „Fiktionalismus“ permanent Vorschub leistet und das er doch zugleich poetisch-noetisch in Frage stellt.

Der realistische Text lässt sich daher auch scheinbar so leicht auf der Morphem- und Lexemebene übersetzen, da er selbst schon das Ergebnis einer metonymischen Übersetzung ist. Anstelle der Metamorphose des Metaphorischen wirkt hier die Transposition heterogener Diskurse, das heißt Rede- und *skaz*-Formen, die auf identische aber komplexe kulturelle Pragmateme angewandt werden. Die Übersetzung erfolgt hier nicht zwischen verschiedenen Sprachen oder Code-Klassen (Paradigmata), sondern zwischen heterogenen Dialekten und Diskursen, die in einer multiperspektivischen Sphäre mit Gegenstandsbereichen und Situationen assoziierbar sind. In diesem Sinne sind realistische Texte selbst das Ergebnis interdiskursiver Übersetzungsakte, die dann auf der Ebene einer interlinguistischen Translation vielfach gelöscht werden. Im Idealfall macht ein realistischer Roman den Eindruck, als wäre er aus einer Fremdsprache übersetzt oder genauer: als wäre seine kulturelle Introspektion das Ergebnis einer externen Wahrnehmung. Meistens aber kommt bei all dem nicht viel mehr heraus als eine Art „Nach-Erzählung“, wie man sie in Stoffgeschichten oder Reclams *Schauspielführern* mit kurzfristigem Gewinn angeboten findet.

Daraus folgt aber die Umkehrung des Übersetzungsarguments: So schwierig, ja hoffnungslos eine Übersetzung von Wortkunst, also Poesie, auf der phonetisch-morphologischen, semantisch-lexikalischen, metrisch-syntaktischen Ebene erscheinen mag – die interdiskursive und interkulturelle Übersetzung scheitert schon viel früher an der Implizitheit in der Darstellung rede- und situationspragmatischer Standards. Unübersetzbar ist hier nicht die Schwierigkeit der Sprache, sondern die der Sprachlosigkeit: das Unausgedrückte des realistischen Diskurses bezieht sich auf eine Referenz, deren Darstellung dem Erzähler überflüssig erscheint, weil sie banal oder selbstverständlich ist.

Genau dies gilt aber nicht für den historisch oder kulturell entsetzten Leser, der seine Ergänzungsleistung – also die Komplettierung der gegebenen Indizes durch mitgedachte und mitassoziierte eigene Pragmateme – nicht ins Werk setzen kann. Der ideale Leser ist hier jedoch nicht – wie man meinen könnte – der totale *sophisticated reader*, sondern eine Art lernfähiger Dilettant, der die Methode des *learning by doing* praktiziert. Es

bleibt ihm ja auch nichts anderes übrig. Darin besteht auch der strukturelle „Didaktismus“ des Realismus, der freilich im „kritischen Realismus“ des russischen 19. Jahrhunderts zum Zement-Fundament eines Černyševskij'schen „Pandidaktismus“ absinken sollte, um dann dem späteren Sozialismus der Sowjetliteratur einen bis zum Irrsinn sicheren Überbau liefern zu können. Alles muss permanent erklärt werden, damit auch die letzte Bankreihe in der Schule der Nation mitkommt. Im Sozialismus triumphierte dieser pädagogische Overkill im offiziellen Auftrag an die Kunst, nicht nur nützlich, sondern auch gemein-verständlich zu sein. Gemeingefährlich war aus dieser Sicht alles andere. Das avantgardistische Bestehen auf dem Unverständlichen konnte jedenfalls auch ein Realismus für sich beanspruchen, dem es zunächst und in erster Linie darum ging, die Kunst vor sich selber zu retten, den Roman vor der Romantik und die Dichtung vor der Poesie.

Auf der Ebene der narrativen Pragmatik würde darüber hinaus eine flächendeckende Professionalität die Dynamik der Ergänzung durch das Mitdenken implizit gelassener Pragmateme ebenso witzlos machen wie ein kultureller Idiotismus, der das eigene Eingeborenendasein für einen weltweiten Zustand hält. Anders als die Romantik und ihre kosmischen, mythopoetischen Taxonomien und Codes bietet der Realismus eher Programme an, die es ermöglichen sollen, die jeweils individuelle und unikale Situation modellhaft zu erfassen. Alles zu wissen, wäre hier gleichbedeutend mit nichts zu können, jedenfalls auf der Handlungsebene. Die kulturellen und kommunikativen Motive bilden im Realismus keinen Sprach- und Verhaltenskode: Vielmehr dissoziiert der Realismus solche Codes mit dem Ziel, ihre Regelmäßigkeit applizierbar und fortsetzbar zu halten. In diesem Sinne ist die Romantik eine Textkultur – wie sie Lotman auch für das „Mittelalter“ konstatiert; der Realismus wäre eine Regelkultur, die den Leser in die Lage versetzen soll, nicht selbst literarische Texte zu schreiben, sondern das Lesen in „Leben“ umzusetzen. Alle drei Bewegungen – die des Schreibens, des Lesens und des Lebens – sollten tunlichst „synchronisiert“ werden in einem – nach Dostoevskij „phantastischen“ – Projekt der Literatur, eine authentische „Bio-Graphia“ zu produzieren. Romantisch wie postmodern verhält sich dagegen ein Leser, der im „Fortschreiben“ des Ausgangstextes selber Koautorschaft anstrebt und damit in der Wiederholung der Frage die Antwort sucht.

## 6. Imagination versus Fiktion

Der Romantiker bewegt sich leichten Fußes und schweren Herzens in imaginativen Welten, deren Semantik oder gar Symbolik zwischen dem kulturellen Über-Ich und dem entsprechenden Unterbewussten korrespondiert; dagegen strebt der Realismus nach der Produktion möglicher, also bewusst nachvollziehbarer Welten, deren Fiktionalität dazu dient, den Akt der Identifikation affektiv zu ermöglichen: Daher spielte in affirmativen Realismus-Systemen (zum Beispiel im Sozialrealismus) das Prinzip des „positiven Helden“ eine so große Rolle, da man nicht zu Unrecht Angst vor dem Identifikationsdruck der Fiktionsmechanismen hatte. Denn wird ein (moralisch, ideologisch) negativer Held zum Identifikationspol des immer unmündigen, also der Verführung schutzlos ausgelieferten Lesers, so wird sich sein Miterleben alsbald zu einem Mitverstehen und letztlich dem Prinzip des ‚Alles verstehen heißt alles verzeihen‘ auswachsen. Eben diese sympathielenkenden Effekte waren ja im „historischen Realismus“ gerade im Russland des 19. Jahrhunderts für die sozialrevolutionäre Wirksamkeit der Fiktionsprosa so entscheidend: Fiktionalität generiert auf dem Wege der Identifikation: Emphatik, Mitleid, Solidarisierung beziehungsweise im Umkehrschluss: Ablehnung, Hass, Rache.

Nicht nur die Antimimetik war es, die am Ursprung der historischen Moderne stand: Es war auch der nietzscheanisch geprägte Anti-Mitleids-Reflex, der die Identifikationsprosa zum Feindbild der linksutopischen wie kunstrevolutionären Tendenzen des Symbolismus und der Avantgarde machte. Die Sogwirkung der Identifikationsverfahren erschienen diesen als Täuschungsmanöver; Fiktionserzeugung wurde mit Illusion und Lüge gleichgesetzt – nicht anders übrigens, als in der Realismus-Avantgarde der Romantik ein entsprechender Verblendungszusammenhang nachgewiesen wurde.

Die Entdeckung der Stereophonie und Stereoskopie in der Narrativik<sup>43</sup> aller Medien der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte – dies wollen

---

<sup>43</sup> Gemeint ist die Simulation einer Art Räumlichkeit bzw. Drei-Dimensionalität durch das Medium der Erzählperspektive (vgl. die klassische Darstellung bei *Uspenskij B. Die Poetik der Komposition*. Frankfurt a. M., 1975).

wir nicht vergessen angesichts der Defiktionalisierungsdogmen der Moderne – auch ihre avantgardistischen und vor allem V-Effekte: Die 3-D-Simulationen des Realismus mussten etwas ähnlich Faszinierendes und Schockierendes gehabt haben wie die Frühformen der Photographie und späterhin der Kinematographie. Die Äquivalenz zwischen semantischen Klassen machte in der Romantik – vor allem in ihren trivialen Erscheinungsformen – eine nicht selten ledrige oder papierene Rhetorik notwendig, die der demonstrativen und appellativen Wirksamkeit der 3-D-Simulationen völlig abging. Bisweilen hat man den Eindruck, als wäre die Faszination der 3-D-Simulation in Zeiten des Cyberspace immer noch nicht erschöpft, was unter anderem den anhaltenden Erfolg des Fiktionsrealismus erklärbar macht, der nach der Moderne in der Hochkultur wieder fröhliche Urständ feiert, wenn er denn von dort je vertrieben war.

Dass Installationen solcher Art das verbale Medium kaschieren wollen, damit die Gerüste der Simulation unsichtbar bleiben, wird keinen verwundern. Indem sich der Blick auf die Verdinglichung der Referenzen fixierte, wurde das verbale Medium unsichtbar; indem aber der Referent, also der Träger eines *point of view* oder *točka zrenija* seine verbale Präsenz in den Vordergrund rückte, verlagerte sich automatisch die Verweisfunktion der Rede auf die Selbstdarstellung eines Sprechers als relatives und bewegliches Zentrum seines *minimundus*, wobei das System der (narrativen) Perspektivik zum eigentlichen Referenten wird. Das Medium verschwindet als Objekt der Wahrnehmung und wiederersteht als sein Subjekt, das als Vermittlung zwischen Bewusstsein und Welt fungiert.

Das „Fremdwort“ der „anderen Welt“ – sei sie in der Romantik unterbewusst oder phantastisch motiviert – kehrt im Realismus wieder als *čužoe slovo* einer fremden Rede- und Sehweise, die sich in der eigenen Rede, im *svoe slovo* des Sprechers beziehungsweise Erzählers einnistet und damit jenen fetten Nährboden abgeben sollte, auf dem der Psycho-Logismus eines wild gewordenen Unterbewusstseins zur Literatur erwachen sollte. Schon im frühen Realismus entfaltet sich die geschwätzigste Rhetorik der „inneren Rede“, wie sie ja eine jede Romantik wie Empfindsamkeit in nicht enden wollenden Perioden hochziehen wollte, zu einer Poetik des Dialogs zwischen verschiedenen Instanzen: zwischen Über-Ich, Bewusstsein und Unterbewusstsein. Verharrt man im Beobachtungsfeld des daraus erwachsenden psychologischen Realismus, für den gerade die „klassische russische Prosa“ als Markenzeichen firmieren sollte, bleibt es letztlich bei einer außerpoeti-

schen beziehungsweise vorliterarischen Inszenierung von Stimmen, die in der Präsenz eines Sprechers die Absenz des Autors (oder eines sonstigen Tontechnikers) zur authentischen Prosa des Lebens erklärt.

Auch hierin manifestiert sich eine Avantgarde-Strategie, indem nämlich – wie dann ein Jahrhundert später in den *ready-mades* der *Literatura fakta* – der Austritt aus der Kunst als Ende des Romaneschreibens gefeiert wurde: so geschehen im denkwürdigen „Epilog“ zu Dostoevskijs *Podrostok*, wo die Rettung der Literatur aus den Fängen des Familienromans à la Tolstoj nur mehr über die Leiche der Belletristik möglich scheint. Indem Tolstoj's Helden privater und militärischer Kriege ihren „Frieden“ finden – als Familienmenschen! – scheitert an und mit ihnen eine Prosa, die das Leben vor Romanen retten will und damit sich selbst vor der Kunst-Fertigkeit. Und überhaupt: Wenn sowieso alle Familien kaputt sind, dann umso mehr der Roman. Je schlechter wir leben, umso besser schreiben wir: auch dies ein Vermächtnis der russischen Romankultur an den Westen.

## 7. Parole versus Code, Diskurs versus Sprache

Wenn in der Romantik der Welt-Code oder das Welt-Buch, die Symbol-Korrespondenz und die Intertextualität dem Leser die Aufgabe der Rekonstruktion überlässt, hat es der Realist mit Formen der *parole* und der intermedialen Problematik des Literarischen zu tun, das in seiner lebendigen, externen Realerscheinung phänomenal als „Mündlichkeit“ (*ustnost'*) figuriert, in seiner Vertextung jedoch durch das Medium der Schriftlichkeit (*pis'mennost'*) gebrochen erscheint. Gerade in der *skaz*-Prosa des Realismus zeigt sich diese intermediale, die *ustnost'* mit der *pis'mennost'* kreuzende Tendenz besonders prägnant. Von hier ist es nur mehr ein kleiner Schritt zur narrativen Dialogizität, wie sie Bachtin einer prinzipiell monologischen Sprech- und Schreibweise entgegensetzte.<sup>44</sup> Die „spontane mündliche Rede“ wird zum Darstellungsideal des Realisten, der gleichwohl die

---

<sup>44</sup> Zur Kritik des Dialog-Monolog-Modells bei Bachtin vgl. Schmid W. Bachtins „Dialogizität“ – eine Metapher // Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium. Jena, 1984. S. 70-77.

Brechung durch das Schriftmedium sowohl charakterologisch (*skaz* als metonymisches Attribut eines Typus) als auch ornamental (*skaz* als Montage beziehungsweise „Mosaik“ verbaler Signale oder Diskursfragmente) realisieren kann.<sup>45</sup>

Im ersten Fall geht es um die zentripetale Individualisierung eines Rede- verhaltens als diskursiver Habitus – im zweiten um die Verselbstständigung des Mediums zu einer Entfaltungspoetik, deren rhythmisch-syntaktische wie semantische Verflechtung (so etwa schon in der grotesken Prosarede Gogol's) eine Eigendynamik entwickelt, die dann ihrerseits die charakterologische, typisierende, attributive *skaz*-Perspektivik unterläuft und von innen her auflöst: Dies geschieht entweder mit dem Ziel, die „innere Rede“ und ihre Alogik, Dissoziiertheit und kalauerhafte Verknüpfungslust zu einer Rede des Unbewussten auszubauen (so in Gogol's *Zapiski sumasšedšego* wie dann in den Formen der „uneigentlich direkten Rede“ bei Dostoevskij oder in Tolstojs *stream of consciousness*-Technik); oder aber die Redeteile nehmen eine zentrifugale Fliehkraft an und regredieren in eine Diskursmontage, die letztlich wieder paradigmatische, mythopoetische oder psychopoetische Codes aufbaut, die nicht mehr die Körpersprache eines Sprechers vermitteln, sondern den autonomen Sprachkörper und die „Lust am Text“ eines sich selbst kreierenden *slovotvorčestvo*.<sup>46</sup>

## 8. Vom Ding zum Gegenstand und zurück

Der Realismus operiert mit der Absicht, einerseits gegebene literarisierte und somit semiotisierte Pragmateme und Realia ihrer Zeichenhaftigkeit und Systembedingtheit zu entledigen, das heißt auf ihre „Dinghaftigkeit“ (*veščnost'*) zurückzuführen; andererseits arbeitet der Realismus an der Dissemination und damit Dekonstruktion literarischer Motive und Motivationen (Ten-

---

<sup>45</sup> Zum „Ornamentalismus“ vgl. Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. S. 15 ff.

<sup>46</sup> Genau dies ist ja das Thema jener Studien von Wolf Schmid, in denen es um die wortkünstlerische Struktur von narrativen Texten geht: vgl. Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. S. 81 ff.; zuletzt *ders.* Narratologija. Moskva, 2003. S. 261 ff.

denz der Demotivierung), er zerlegt die in den Code integrierten Ikonogramme und Motive in ihre dinglichen und wörtlich-genommenen Einzelheiten. Diese Tendenz nannten die Formalisten *detalizacija*, das heißt eine analytische Dissoziation sowohl der Objektwelt (Auflösung der Motive in *oščuščenija* und imaginative, vorbewusste Assoziationen) als auch der subjektiven Positionen und ihrer perspektivischen Realisierung in einer Fiktionwelt (*rassejannyj sub"ekt*).<sup>47</sup>

Diese Dissoziation betrifft aber nicht nur die psychologische, soziologische oder sonstwie zu rekonstruierende Position der Figuren, sie erfasst auch ihre Rede, die einer monozentristischen Rationalisierung entzogen wird und sich in diskursive *meloči* aufzulösen beginnt. Daher die bei Gogol' und Dostoevskij vielbesprochene „Stammelrede“, die zunächst mit einer stilistischen Inkompetenz des Autors (so Belinskij) entschuldigt oder entkräftet wurde. Tatsächlich ging es darum, die vorrationale Stufe der Verbalisierung in den narrativen Diskurs zu integrieren beziehungsweise denselben damit polyphon aufzusprengen.<sup>48</sup> Dass man dafür ein soziolektal spezifisches, das heißt der „Unterklasse“ angehöriges Figurenarsenal zu rekrutieren hatte, verlieh der frührealistischen Prosa in Russland eine verführerische sozio-politische Sprengkraft (Stichwort: *lišnij človek*), die sogleich von den linken wie rechten Kritikern – auch hier initiiert durch Belinskij's Deutungsmonopol – alle anderen Motivierungen des Realismus zu überlagern begann.

Ebenso wie in der Moderne, besonders aber in der postsymbolistischen Avantgarde die konventionelle Bindung von Wort und Gegenstand „entgegenständlich“ wird mit dem Ziel, das Objekt als „Realie“ der Kultur auf seinen Naturzustand, also seine archaische wie utopische „Dinglichkeit“ zurück- oder vorauszuführen, strebt auch die Realismusavantgarde zu einer solchen Entterminologisierung und Defigurativierung der konventionellen Gegenstandsbezeichnung zum Ding selbst. Der pragmatischen Grundlinie folgend tut dies der Realismus aber nicht mit dem Bestreben, sprachrealis-

---

<sup>47</sup> Vgl. diese Begriffe bei Ejchenbaum und Vinogradov, zusammengefasst in: *Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. S. 280 ff.

<sup>48</sup> *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskij's. S. 112 ff.; *Hansen-Löve A.* Nachwort // Dostoevskij F. M. Der Doppelgänger. München, 1990. S. 898 ff.

tisch „Wort-Dinge“ (*slova-veščī*)<sup>49</sup> zu kodifizieren und in eine Sprachwirklichkeit zu integrieren; ganz im Gegenteil: Er zielt auf die Befreiung der Gegenstände (*predmety*) aus ihrer Festlegung und Schubladisierung durch die sie bezeichnenden und definierenden verbalen „Aufkleber“, die dazu neigen, das Ding selbst unter den Gegenständen als verbal induzierte Referenten unsichtbar und wirkungslos zu machen. Entgegenständlichung führt hier (zunächst) nicht zu einer Verdinglichung der Signifikanten, sondern zur Emanzipation von diesen: sprachlos gewordene Gegenstände erscheinen – auch hier wieder ganz phänomenale Oberfläche – als solche *in natura* nackt, „wie Gott sie schuf“.

In einem nächsten Verfahren werden dann jene Arten und Weisen, in denen von den Gegenstände die Rede ist – also ihre diskursive Verfasstheit – sprach- beziehungsweise diskurskritisch „entblößt“ und ihrer Willkürlichkeit entlarvt. Die Entzauberung der Konventionalität einer Gesellschaftssprache als Summe aller diskursiven Vereinnahmung von Gegenständen, Pragmata und Pragmatemen, führt nicht – wie in den „sekundären Systemen“ zur Restitution einer ikonischen „Ursprache“ (wie in der Romantik, in der Moderne), sondern zum Entwurf einer sprachfreien Zone, vor deren Hintergrund sich die Relativität (*uslovnost*) der Diskurse, ja überhaupt der Welt unter dem Zeichen des *sign symbol* klar abhebt. Nicht *sign icon* triumphiert also, sondern die Strategie eines Gegeneinander-Ausspielens der konventionellen – literarisch und / oder kulturell, sozial wie individuell – geprägten Rede-Weisen. Sie treten an die Stelle der „weisen Rede“ des romantischen *poeta vates* und seiner „Sprach-Magie“ beziehungsweise Wort-Sophiologie.

Während bei Dostoevskij die Diskursfragmente beziehungsweise die fragmentierten Diskurse ins Spiel der Dialogizität, wenn nicht Polyphonie, transferiert werden, sind es bei Tolstoj die Rede- und damit Denkstereotypen (also gleichfalls diskursive Komplexe), die angesichts der Naturkatastrophen – Krieg, Krankheit, Wahnsinn, Tod – als reine Signifikanten sichtbar und zugleich wirkungslos werden (sollen).<sup>50</sup> Während Dostoevskij die

---

<sup>49</sup> Der Begriff findet sich bei *Belyj A. Simvolizm. Kniga statej. Moskva, 1910. S. 429 ff.*

<sup>50</sup> Man denke an das Kabinett-Stück aus der Anfangsszene von Tolstoj's *Vojna i mir*, wo die Konversation der feinen Gesellschaft um den Ausdruck *influenca* kreist, der auf-

Dissoziation der Redeteile auf heterogene Sprecher(instanzen) verteilt und so ins Gespräch bringt, lösen sich bei Tolstoj die Diskurse insgesamt von den Dingen und Handlungen, die sprachlos und unverhüllt dastehen wie der Kaiser ohne Kleider in dem von Tolstoj so geliebten Andersenmärchen, das ihm wohl als Grundmythos der Aufklärung insgesamt erscheinen mochte.

## 9. Fall versus Zufall: das Jeweilige

Die Korrelation von „Fall“ und „Zufall“ muss in einem jeden Kommunikationsfeld, so auch der Narrativik, neu definiert werden.<sup>51</sup> Der Fall ist dann all das, was in einer Erzählkultur (also auch der außerliterarischen) als „Ereignis“ (*slučaj*) gilt; dieses orientiert sich an Motiv- und Sujet-Schablonen, die in einer Kultur kodifiziert sind, das heißt es verhält sich der Einzelne als „Held“ einer projizierten, verinnerlichten Narration, die er auf seine *hic et nunc*-Umgebung überträgt beziehungsweise die auf ihn von dieser übertragen wird. Zugleich versucht der Einzelne sein Selbstbewusstsein aus der Individualität seines Verhaltens zu gewinnen, das heißt abzuweichen von den Erwartungshaltungen (von eigenen oder fremden) gegenüber der Typizität und Motivik seiner Situation und Position. Der Realismus strebt prinzipiell nach dem Unwiederholbaren, der Repräsentation der Präsenz, dem Paradoxon einer Reproduktion des Moments, also des Unwiederholbaren.<sup>52</sup>

Ausgehend von Wolf Schmid's nun schon klassischem 4-Ebenen-Modell der narrativen Konstitution könnte man das Bestreben eines radikal-realistischen Schreibens auch so verstehen, dass hier die Ebenen des Geschehens –

---

grund seiner semiotischen und so gar nicht in Hinblick auf seine „real-körperliche“ Dimension Rede-Lust und Repräsentations-Prestige generiert.

<sup>51</sup> Allgemein zum Zufälligen als Moment von Kunst und Kultur vgl. *Lem St.* Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur. Frankfurt a. M., 1985. Bd. 2. S. 31 ff.

<sup>52</sup> Die Erzeugung des Eindrucks eines *ne-roman* im Realismus (*Lotman Ju. M.* V škole poëtičeskogo slova. Puškin. Lermontov. Gogol'. S. 99) wäre – aus einer formalistischen Sicht – nur „bedingt“ möglich, da dieser *ne-roman* einer Epoche zum *roman* der nächsten oder einer anderen kanonisiert wird.

also jenes chaotischen, unstrukturierten Ausgangsmaterials von „Geschichte“ und „Erzählung“ – verabsolutiert wird: Die beiden letztgenannten Stufen erscheinen ausgeblendet, wodurch das „Geschehen“ direkt und unvermittelt an seine „Präsentation“ angekoppelt wird. Wenn nach Schmid die „Präsentation der Erzählung“ (in die vorstrukturierend und selektiv schon Momente der Geschichte eingegangen sind) jene Textoberfläche der Verbalisierung, Stilisierung und Perspektivierung (also der narrative Diskurs des konkreten Werkes) etabliert, mit welcher der Leser konfrontiert ist, würde eine unvermittelte verbale Präsentation der Sphäre des „Geschehens“ zu einer frappierend „avantgardistischen“, montagehaften, fragmentarischen und mosaikhaften Verflüssigung des narrativen Mediums führen.

Am deutlichsten wird diese Tendenz in den für den Realismus so typischen Errungenschaft des „inneren Monologs“ ebenso wie im *stream of consciousness*, der schon eher ein solcher der *unconsciousness* sein mag: Die selektiven und strukturierenden Eingriffe der Geschichte und der Erzählung fallen aus – und damit auch die dazugehörigen sinnstiftenden und sinnsteuernden Mechanismen.

Genau in diese Richtung gehen Lotmans Bemühungen, die Prosapoetik Puškins zu einer Art Realismus-Avantgarde umzudeuten, wobei aus seiner Sicht Puškin die vorgegebenen, konventionalisierten Sujet- und Stiltypen (also die in die außerkünstlerischen Lektüre abgesunkenen Geschichten und Erzählungen – also die *sobytaja* und ihre schablonisierte Narrativisierung) dissoziiert, analytisch und nackt präsentiert.<sup>53</sup> Die „Ereignisse“ werden ohne die übliche narrative Sujetbindung, aber auch ohne eine entsprechende „Auflösung“ und daher für den zeitgenössischen Leser und die Kritik „sinnleer“ vorgeführt.<sup>54</sup> Interessant ist die quasi „realistische“ Rechtfertigung, die Lotman für dieses analytische Vorgehen annimmt, indem er nämlich die montagehafte Präsentation der „Ereignisse“, also der narrativen, aber auch deskriptiven oder diskursiven Motivkomplexe, mit dem Bestreben Puškins erklärt, das Chaos und die „Unabgeschlossenheit“ (*nezaveršen-*

---

<sup>53</sup> Ibid. S. 74 ff.

<sup>54</sup> Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd. Teil 1. S. 496 ff. (zur „Dissoziation der ‚sobytaja‘ bei Puškin und Lermontov).

*nost'* ist eigentlich ein Ausdruck aus Bachtins Dialogizitätsarsenal), die Zufälligkeit und Sinnleere des eigentlichen „Lebens“ darzustellen.

Damit wird ein ikonischer und letztlich mimetischer Aspekt in die solchermaßen immer noch konventionelle Deutung des „Realismus“ eingeführt, der zwischen Kunst und Leben eine signifikante Analogie herstellt. Natürlich polemisiert hier Lotman auf unübersehbare Weise mit einem dogmatischen Sozrealismus, der eben die ideologische und narrative „Abgeschlossenheit“ seiner Sujets und Typen zur beherrschenden Norm der „Prosa des Lebens“ erklärte, was im übrigen ein „Lebensbild“ implizierte oder auch exemplifizierte, das in die Vorgaben einer „geschlossenen Gesellschaft“ passen sollte. Auf diese Weise wird Puškin nicht nur zu einem Realisten *avant la lettre*, sondern zum eigentlichen Helden einer Literatur(auffassung), die innovativ und authentisch – also in einem emphatischen Sinne „realistisch“ ist.<sup>55</sup>

Zweifellos der paradoxe Höhepunkt einer solchen narrativen Analytik ist die von Lotman bei Puškin konstatierte Konstruktion eines „Sujets“ aus einem „nichteingetretenen“ beziehungsweise „nichtexistenten“ Ereignis,<sup>56</sup> was natürlich sofort an die Löschung der Ereignishaftigkeit in den absurdistischen Texten von Charms und Vvedenskij denken lässt. Anders als bei diesen rekurriert der Realismus aus der Sicht Lotmans jedoch nicht auf eine intellektuelle Anamorphose (das heißt eine ausschließlich apophatische „Irrealität“, wie die Oberiuten), sondern auf eine „Naturalisierung“ der Kultur in dem Sinne, dass sich die Neue Prosa Puškins und des wahren Realismus von den narrativen Verknüpfungen und damit von kulturellen wie existentiellen Fesselungen befreit.<sup>57</sup> Das auch von Lotman – man denke an seinen

---

<sup>55</sup> Letztlich folgt Lotman in dieser Puškin-Deutung durchaus jener der russischen Formalisten – allen voran Šklovskijs (man denke an seine Schrift „*Evgenij Onegin*“. *Puškin i Stern*, 1923) oder Tynjanovs, die den Klassiker zurück-verfremdeten zu einem Innovator der besonderen Art.

<sup>56</sup> *Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol'*. S. 85 ff.

<sup>57</sup> In *Chudožestvennaja struktura „Evgenija Onegina“* spricht Lotman von einer Neufestsetzung der Kriterien für die *pravdivost'* vor dem Hintergrund des romantischen Romankanons mit dem Darstellungsziel eines „простое содержание, которое мыслится как сама жизнь“. Das Fehlen einer Organisiertheit und Struktur imitiert also gewissermaßen analoge Merkmale des „realen Lebens“ (Imitation der *nechudožestvennost'*).

Rousseau-Aufsatz<sup>58</sup> – immer wieder apostrophierte „Natürlichkeitspostulat“ macht deutlich, wie sehr auch die (Kultur-)Semiotik – ob zu Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt – an einem solchen *Ordo naturalis* festhielt.<sup>59</sup> Dieser bleibt auch dann gültig, wenn er zum Objekt einer permanenten Transformation und Denaturierung, Semiotisierung und Vertextung durch „Kultur“ und „Sprache“ wird. Es bleibt ein „Vorgegebenes“, ein zu bearbeitendes „Objekt“, es bleibt die Grundannahme eines *common sense*, auch wenn sich dieser noch so sehr von Kultur zu Kultur, von Kontext zu Kontext umgestalten mag.

Letztlich ist ein „Null-Ereignis“, wie bei allen „Null-Formen“, der finale oder initiale Triumph der Ereignishaftigkeit selbst; die Depragmatisierung und Verfremdung – hier setzt die eigentliche Moderne-Kritik der Postmoderne ja konsequent an –, Deformation und Destruktion, all diese Eingriffe annullieren ja nicht ihr Objekt, ihre Null-Stufe, sondern bestätigen sie auf tragikomische Weise. Die von Lotman postulierte Ereignishaftigkeit, gedacht als „Transzendieren einer Grenze“ und damit als Initiationsakt im Sinne der *rites de passage*<sup>60</sup> (Campbell) oder der Existential-Chronotopik Bachtins, diese Ereignis-Stufe bildet ja eben den „Stolperstein“ einer Ehren- und Lebensrettung des totgeschriebenen Realismus, ja einer realismusgesteuerten Literatur- und Kunstauffassung, die sich selbst in nachweislicher Opposition zu affirmativen oder gar repressiven, wenn nicht totalitären Realismus-Ideologien sieht.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Umkehrschluss Lotmans, was die rückwirkende Motivation der „Ereignislosigkeit“ für die „Ver-Haltung“ des Helden anlangt: Dieser wird nämlich sekundär zum Opfer seiner „Sujetlosigkeit“ und da es keine *sobytija* und also auch keinen „Sinn“ gibt, muss er – ganz wie seinerzeit Šklovskij in der Sujetlo-

---

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Dieser *Ordo naturalis* wird auch in Schmid's narrativen Ebenen im Rahmen der „Geschichte“ präsupponiert (zuletzt Schmid *W.* Narratologija. S. 162 ff.). Schon die Formalisten sahen in dieser der *fabula* inhärenten scheinbaren „Natürlichkeit“ schon eher eine kulturelle Konstruktion. Die Orientierung an einem *Ordo naturalis* und seine gleichzeitige permanente Brechung durch eine „Kulturordnung“ macht das eigentliche Spiel des Realismus als Erzählstrategie aus.

<sup>60</sup> Campbell *J.* Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M., 1978.

sigkeit des Bürgerkriegslebens<sup>61</sup> – ein Montage-Leben führen: Entweder er wird zum „pikaresken“ Helden (also zur depsychologisierten Schachfigur in einem Abenteuerroman) oder er wird zum Anti-Helden einer dämonischen Handlungsunfähigkeit (als nihilistische *skuka* schon bei Evgenij Oнеgin)<sup>62</sup> oder wie in den 50er-Jahren dann zum depressiven Biedermeier-Helden (wie Oblomov).

Beide Varianten – das nihilistische „Handlungs-Los“ und das verinnerlichte einer depressiven „Im-Potenz“ des Helden – übersetzen ein Erzählproblem zurück in die Sphäre existentieller und biographischer Selbstentwürfe, deren Mislingen (seelische „Leere“ [*skuka*] oder körperliche Fülle [*oblomovščina*]) eine Gelingen der Realismus-Avantgarde garantiert. Zynisch gesprochen wird im Kunst-Realismus das alte romantische Entfremdungspostulat – Kunst ist hier das, was nicht gefällt; Dichten heißt Schweigen; echte Literatur ist unleb- und unlesbar – umfunktioniert zum Triumph der Realismus-Kunst. Aus einer solchen Sicht vollzieht sich die Geburt der modernen Literatur aus dem Geist des Vätermordes an einer patriarchalen Narrativik, in der es noch „Ereignisse“ gab – also „Helden“.

Die lustvolle Reflexion der Ereignislosigkeit verfolgt ja die gesamten „sekundären Stile“ – vor der Romantik als Höhepunkt im saturnischen Melancholismus des Manierismus oder der Empfindsamkeit (nicht zufällig

---

<sup>61</sup> *Šklovskij V. Sentimental'noe putešestvie*. Berlin, 1923. S. 387; dazu Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. S. 578 f.

<sup>62</sup> Bei Lermontov spielen die *sobytija* eine wesentlich größere Rolle, da für ihn nicht so sehr die Charakterisierung der Helden im Zentrum steht, als vielmehr das Problem *bezdejatel'noj dejatel'nosti*. (Lotman Ju. M. Puškin, Lermontov, Gogol'. Moskva, 1988. S. 84). Hier dominiert das romantische Problem der in den Charakter selbst verlegten Annihilierung der Kategorie des Handelns, die sich in depressiver Inaktivität (*skuka*-Komplex) oder aggressiver Anti-Aktivität manifestiert (vgl. Silvio in Puškins *Vystrel*, dessen Nicht-Schießen ja nicht aus Langeweile, sondern aus Über-Spannung erfolgt: Er kann nicht, weil er nicht will, bzw. weil er den Aufschub haben muss, um sein Lebensprogramm zu realisieren). Das Nicht-Eintreten der Handlung in *Vystrel* ist noch immer sujetmotiviert (bzw. von „außen“ – kulturell: etwa durch den Ehrenkodex der Duell-Kultur und ihrer literarischen Verarbeitungen); das „Anti-Handeln“ Pečorins (er realisiert ja das Duell als Totschlag, als Antwort auf den versuchten Totschlag an ihm!) konstituiert das Problem des literarischen Handelns. Vgl. auch Schmid W. Puškins Prosa in poetischer Lektüre. S. 171 ff.; Hansen-Löve A. Pečorin als Frau und Pferd. Teil 1. S. 496 ff.

wurde Lawrence Sterne zum Abgott auch der Prosa-Avantgarde des Formalismus):<sup>63</sup> Auch der romantische Held destruiert seine Handlungsbasis durch Autorreflexivität und Intertextualität – einmal mehr dämonisch-byronistisch, einmal mehr ironisch-puškinistisch, grotesk-gogolesk oder eben hasardistisch-lermontovesk.

Gerade die Verlangsamung der erzählten Zeit und ihre revolutionäre Überführung in die Erzähl-Zeit der erwähnten Synchronschreibens bei Dostoevskij weist in dieselbe Richtung: Zeitlupe im Außendienst – und im Innern der reißende „Bewusstseinsstrom“, dessen assoziative wie imaginative Dynamik eine „psychische Realität“ schafft, die sich einer Narrativisierung im alten Sinne der Handlungsführung vollends entzieht.

Wolf Schmid ist in seinen lebenslangen Überlegungen zur Narratologie diesen zentralen Problem der „Ereignishaftigkeit“ von Geschehen beziehungsweise Geschichte und ihrer Narrativisierung zu Erzählmotiven durchaus nicht ausgewichen. Immer wieder hat er vielmehr Zuspitzungen dieses Erzählproblems durchgespielt: Es beginnt mit der Frage nach dem erwähnten „nicht abgegebenen Schuss“ Silvios in Puškins *Vystrel*<sup>64</sup> und setzt sich fort mit dem *Nichterzählten Ereignis in Babel's* „Übergang über den Zbruč“<sup>65</sup> und gipfelt dann in der Auseinandersetzung mit der Ereignisambivalenz bei Čechov, zumal in seiner finalen, ins Apophatische verk(n)appten Erzählung *Nevesta*.

Hier befinden wir uns aber am wohl unüberbietbaren Ende – jedenfalls des russischen Realismus: und am Anfang einer ganz anderen Geschichte, wobei offen bleibt, ob deren Heldin (ist es die Prosa?) je wieder in ihre Heimatstadt und damit die Alte Welt zurückkehren wird: „и живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда“.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> *Reijen W. van*. Allegorie und Melancholie. Frankfurt a. M., 1992. S. 7 ff.

<sup>64</sup> *Schmid W.* Puškins Prosa in poetischer Lektüre. S. 171 ff.

<sup>65</sup> *Schmid W.* Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne.

<sup>66</sup> *Čechov A. P.* *Nevesta* // Čechov A. P. Poln. sobr. soč. Moskva, 1977. Bd. 10. S. 220. Dazu *Schmid W.* Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs „Nevesta“ // Die Welt der Slaven. 1997. Jg. 32. Nr. 11. S. 101-120.