Der literaturwissenschaftliche Strukturalismus findet allmählich auch in Deutschland breiteres Interesse. Im Anschluß an die Rezeption der Arbeiten der tschechischen Strukturalisten (Mukařovský, *es* 230 und 428) traten Fragen der Wirkungsgeschichte literarischer Texte sowie der literarischen Evolution in den Blickpunkt. Ein anderes Konzept der Forschung geht der Struktur der Texte selbst auf den Grund. Den Rahmen für derartige Untersuchungen bildet die Kommunikationstheorie: Kunst wird als eines der kommunikativen Medien begriffen, als eine Art Sprache mit einer bestimmten Organisation. Dieser Ansatz nähert die Kunstwissenschaft der Theorie des sprachlichen Zeichens an, wie sie heute von der Linguistik vertreten wird. Kunstwissenschaft und Linguistik bilden somit Teilgebiete einer allgemeinen Semiotik.

Jurij Michailovič Lotman, * 28. 2. 1922 in Petrograd, Studium an der Leningrader Staatsuniversität, 1950 Diplom, 1951 Promotion mit Dissertation über *Radiščevs Kampf gegen die gesellschaftspolitischen Ansichten und die Adelsästhetik Karamzins.* 1961 Habilitation an der Universität Tartu (Estnische SSR) über die *Entwicklung der russischen Literatur in der Periode vor den Dekabristen.* Seit 1963 Professur als Literaturwissenschaftler in Tartu. 1966-67 Gastprofessur an der Karls-Universität Prag. Wichtigste Publikation vor der Struktura . . .: *Vorlesungen zur strukturalen Poetik,* Tartu 1964. Jüngste Buchpublikation: *Analiz poetičeskogo teksta* (*Die Analyse des poetischen Textes.* Moskau 1972).

Jurij M. Lotman
Die Struktur des künstlerischen Textes

Herausgegeben mit einem Nachwort und einem Register von Rainer Grübel

Suhrkamp Verlag

Titel der Originalausgabe: Struktura chudožestvennogo teksta, Moskau 1970.
Vollständige, autorisierte, um ein neues Vorwort des Autors vermehrte Übersetzung aus dem Russischen von Rainer Grübel, Walter Kroll und Hans-Eberhard Seidel.

edition suhrkamp 582
Erste Auflage 1973
© by Jurij M. Lotman 1970. © der deutschen Ausgabe: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973 Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das des öffentlichen Vortrags und der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.

Inhalt

Vorwort zur deutschen Ausgabe 7

Einleitung 9

1. Die Kunst als Sprache 19
1.1. Die Kunst in ihrem Verhältnis zu anderen Zeichensystemen 27
1.2. Der Begriff Sprache der Wortkunst 39
1.3. Von der Pluralität der künstlerischen Codes 44
1.4. Von der Größe der Entropie künstlerischer Sprachen von Autor und Leser 47

2. Das Problem der Bedeutung im künstlerischen Text 58

3. Der Begriff Text 85
3.1. Text und textexterne Strukturen 85
3.2. Der Begriff Text 87
3.3. Die Hierarchizität des Textbegriffes 90
3.4. Das verbale Zeichen (Bild) 94

4. Text und System 96
4.1. Das Systemhafte und das Systemexterne im künstlerischen Text 96
4.2. Die Vielschichtigkeit des künstlerischen Textes 99
4.3. Das Prinzip der strukturellen Umschaltung im Aufbau des künstlerischen Textes 115
4.4. Das »Rauschen« und die künstlerische Information 123

5. Die Konstruktionsprinzipien des Textes 128
5.1. Die paradigmatische Achse der Bedeutungen 131
5.2. Die syntagmatische Achse in der Struktur des künstlerischen Textes 138
5.3. Der Mechanismus der textinternen semantischen Analyse 148

6. Elemente und Ebenen der Paradigmatik des künstlerischen Textes 150

8. Die Komposition des Wortkunstwerks

8.1. Der Rahmen

Unter Komposition versteht man gewöhnlich die syntagmatische Organisiertheit der Sujetelemente. Demnach müssen die Elemente der jeweiligen Ebene paradigmatisch herausgegliedert werden, ehe ihre syntagmatische Kongruenz untersucht werden kann.

Die Ausgliederung der Sujetelemente hängt jedoch, wie wir sahen, von den grundlegenden Oppositionen ab, und diese letzteren können ihrerseits nur innerhalb eines zuvor begrenzten semantischen Feldes herausgearbeitet werden (zwei komplementäre Untermengen können nur gebildet werden, wenn zuvor eine Universalmenge gegeben ist). Daraus folgt, daß das Problem des Rahmens – der Grenze, die den künstlerischen Text vom Nichttext trennt – eines der Grundprobleme ist. Ein und dieselben Wörter und Sätze, die den Text des Werkes bilden, werden unterschiedlich in Sujetelemente aufgeteilt, jenachdem, wo die Trennlinie zwischen Text und Nichttext gezogen wird. Was sich auf der Außenseite dieser Linie befindet, partizipiert nicht an der Struktur des jeweiligen Werkes: es ist entweder kein Werk oder ein anderes Werk. So wurden z. B. im Theater des 18. Jahrhunderts die Sitzbänke der besonders privilegierten Zuschauer so auf der Bühne aufgestellt, daß die im Saal sitzenden Zuschauer auf der Bühne gleichzeitig Zuschauer und Schauspieler sahen. Aber in den künstlerischen Raum des Stückes, der innerhalb des ihn begrenzenden Rahmens lag, kamen nur die Schauspieler, weshalb der Zuschauer zwar Zuschauer auf der Bühne sah, sie aber nicht beachtete.

Der Rahmen eines Gemäldes kann ein selbständiges Kunstwerk sein, aber er befindet sich jenseits der die Leinwand begrenzenden Linie, und wir sehen ihn nicht, wenn wir das Bild anschauen. Sobald wir dabei den Rahmen als einen selbständigen Text betrachten, verschwindet die Leinwand aus dem Bereich unserer künstlerischen Betrachtung – sie befindet sich jenseits der Grenze. Ein Vorhang, der speziell für ein bestimmtes Stück bemalt wurde, geht in den Text ein, ein unveränderlicher nicht. Der Vorhang des Moskauer Künstlertheaters mit der fliegen-

den Möwe befindet sich für jedes einzelne Stück, das dort inszeniert wurde, außerhalb des Textes.* Doch brauchen wir uns nur alle Aufführungen dieses Theaters als einen einheitlichen Text vorzustellen (das ist bei Bestehen einer gedanklich-künstlerischen Gemeinsamkeit zwischen ihnen möglich), sowie die einzelnen Stücke als Elemente dieser Einheit, und der Vorhang befindet sich innerhalb des künstlerischen Raumes. Er wird zu einem Textelement, und wir können dann davon sprechen, daß er für die Komposition eine Rolle spielt.

Ein Beispiel für die Impermeabilität des Rahmens gegenüber den semantischen Beziehungen ist die berühmte *Büßende Magdalena* von Tizian in der Eremitage. Das Gemälde ist in einen meisterhaft gearbeiteten Rahmen gefaßt, der zwei halbentblößte Männer mit gezwirbelten Schnurrbärten zeigt. Die Kombination von Gemäldesujet und Rahmensujet ruft einen komischen Effekt hervor. Diese Kombination kommt jedoch nicht zustande, da wir beim Betrachten des Bildes den Rahmen aus unserem semantischen Feld ausschließen – er ist lediglich die konkrete Grenze des künstleischen Raumes, der ein in sich abgeschlossenes Universum bildet. Sobald wir unsere Aufmerksamkeit aber dem Rahmen als selbständigem Text zuwenden, verwandelt sich das Gemälde in dessen Grenze und unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht von der Wand. Der Rahmen des Gemäldes, die Rampe der Bühne, die Ränder der Filmleinwand bilden die Grenzen der in ihrer Universalität abgeschlossenen künstlerischen Welt.

Damit hängen bestimmte theoretische Aspekte der Kunst als eines modellierenden Systems zusammen. Selber räumlich begrenzt, stellt das Kunstwerk ein Modell der unbegrenzten Welt dar.

Der Rahmen des Gemäldes, die Rampe im Theater, Anfang und Ende eines literarischen oder musikalischen Werkes, die Oberflächen, die eine Skulptur oder ein architektonisches Bauwerk gegen den künstlerisch daraus ausgeschlossenen Raum abgrenzen – all dies sind verschiedene Erscheinungsformen einer allgemeingültigen Gesetzmäßigkeit der Kunst: Das Kunstwerk

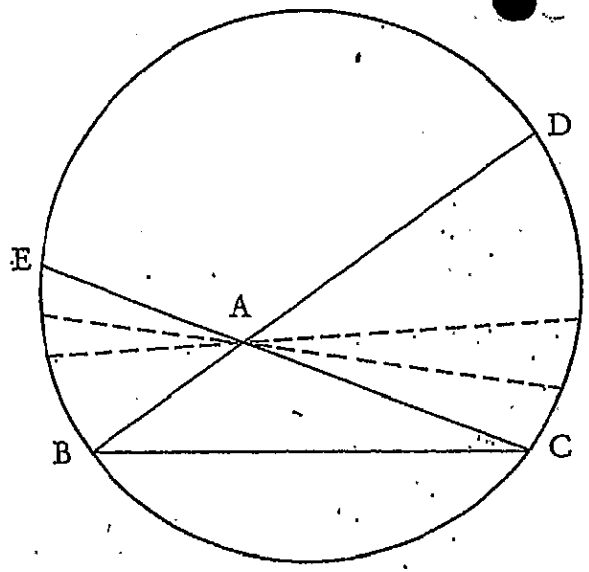
* Die stilisierte Möwe ist Emblem des Theaters seit der Moskauer Premiere von Anton P. Čechovs Schauspiel *Die Möwe [Čajka]* im Jahre 1898, die dem Stück ebenso wie dem Theater zum Durchbruch verhalf. Bei einer Aufführung der *Möwe* gehört der Vorhang also zum Text. [A. d. Ü.]

stellt ein endliches Modell der unendlichen Welt dar. Schon allein deswegen, weil das Kunstwerk im Prinzip Abbildung des Unendlichen im Endlichen, des Ganzen in der Episode ist, kann es nicht wie eine Kopie des Objektes in den jenem eigenen Formen konstruiert werden. Es ist Abbildung einer Realität in einer anderen, d. h. stets *Übersetzung*.

Begnügen wir uns mit einem einzigen und nicht der Sphäre der Kunst entnommenen Beispiel, das den Zusammenhang zwischen dem Problem der Grenze und der Konventionalität aufzeigt, die der Sprache der Abbildung eines Objektes in einem anderen inhärent ist.

Die Geometrie Lobačevskijs hat zur Ausgangsthese die Negation des 5. Postulats von Euklid, demzufolge »man durch einen Punkt, der nicht auf einer gegebenen Geraden liegt, nicht mehr als eine Gerade ziehen kann, die zu der gegebenen parallel ist«. Die umgekehrte Annahme bricht vollständig mit den gewohnten anschaulichen Vorstellungen und kann, wie es scheint, mit den Mitteln der (nach der Terminologie Lobačevskijs) »gebräuchlichen« Verfahren der Geometrie in der Ebene nicht dargestellt werden. Sobald man jedoch, wie das der deutsche Mathematiker Felix Klein getan hat, auf der gewöhnlichen euklidischen Ebene einen Kreis einzeichnet und nur sein Inneres betrachtet, wobei man die Kreislinie und die Ebene außerhalb davon aus der Betrachtung ausschließt, erweist es sich als möglich, die Thesen der Geometrie Lobačevskijs anschaulich zu modellieren. Man braucht nur auf die Zeichnung zu blicken, um sich davon zu überzeugen, daß innerhalb des Kreises (der in seiner Begrenztheit als Abbildung des ganzen Lobačevskijschen Raumes erscheint, während die darin gezogenen Sehnen die Geraden vertreten) die These Lobačevskijs, daß es möglich sei, durch einen Punkt zwei zu einer dritten parallele Geraden (hier: Sehnen) zu ziehen, erfüllt wird. Gerade der Charakter der Begrenztheit des Raumes gestattet es, die gewöhnliche Geometrie innerhalb des Kreises als Modell für die Geometrie Lobačevskijs anzusehen.[1]

[1] Auf der Zeichnung [s. S. 318] ist zu sehen, daß man in den Zwischenraum zwischen den Sehnen BD und CE innerhalb der Kreisfläche eine Reihe von Sehnen legen kann, die die Forderung erfüllten, durch den Punkt A zu verlaufen und die Sehne BC nicht zu schneiden, was unmöglich wäre, wenn wir es mit dem unbegrenzten Raum der Ebene zu tun hätten.



Das angeführte Beispiel hat eine direkte Beziehung zum Problem des Rahmens in der Kunst. Indem das Kunstwerk ein unbegrenztes Objekt (die Wirklichkeit) mit den Mitteln eines endlichen Textes modelliert, vertritt es mit seinem Raum nicht einen Teil (richtiger, nicht nur einen Teil) des dargestellten Lebens, sondern auch dieses ganze Leben in seiner Totalität. Jeder Einzeltext modelliert gleichzeitig sowohl irgendein besonderes als auch ein universales Objekt. So bildet das Sujet der *Anna Karenina* einerseits ein verengtes Objekt ab: das Schicksal der Heldin, das wir durchaus mit dem Schicksal einzelner Menschen, die uns in der täglichen Wirklichkeit umgeben, vergleichen können. Dieses Objekt, mit einem Eigennamen und allen anderen Merkmalen der Individualität versehen, macht jedoch nur einen Teil des in der Kunst abgebildeten Universums aus. Neben das Schicksal der Heldin kann man in dieser Hinsicht eine ungezählte Menge anderer Schicksale stellen. Dasselbe Sujet aber stellt andererseits die Abbildung eines anderen Objektes dar, das die Tendenz zu unbegrenzter Erweiterung hat. Man kann das Schicksal der Heldin als die Abbildung des Schicksals *jeder* Frau einer bestimmten Epoche und einer bestimmten sozialen Schicht [illegible]*euer* Frau, *jedes* Menschen darstellen. Im gegenteiligen Fall riefen die Peripetien ihrer Tragödie ein rein historisches Interesse hervor und wären für den Leser, dem spezielle Probleme der Erforschung der schon Geschichte gewordenen Sitten und Gebräuche fernliegen, einfach langweilig. Demnach sind im Sujet (oder, weiter gefaßt: in jedem Erzählen) zwei Aspekte zu unterscheiden. Den einen von ihnen, bei dem der Text das ganze Universum modelliert, kann man den der Mythologie nennen, den zweiten, der irgendeine Episode der Wirklichkeit abbildet, den der Fabel. Es ist zu erwähnen, daß künstlerische Texte möglich sind, die nur nach dem mythologischen Prinzip mit der Wirklichkeit in Beziehung stehen. Das sind Texte, die *alles* nicht vermittels einzelner Episoden, sondern in Form reiner Wesenheiten abbilden, wie z. B. die Mythen. Künstlerische Texte jedoch, die nur nach dem Fabelprinzip aufgebaut sind, sind offensichtlich nicht möglich. Nicht als Modelle eines Objektes würden sie aufgefaßt, sondern als dieses Objekt selbst. Sogar wo die »Literatur des Faktums«, die Chronik des Dziga Vertov* oder das »cinéma vérité« danach streben, die Kunst durch Stücke der Realität zu ersetzen, schaffen sie unausweichlich Modelle von universalem Charakter, mythologisieren sie die Wirklichkeit, und sei es auch nur durch das Faktum der Montage oder aber der *Nichteinbeziehung* bestimmter Seiten des Objektes in den Bildwinkel der Filmkamera. Demnach ist mit dem Rahmen in erster Linie gerade der mythologisierende Aspekt des Textes verbunden, während der Fabelaspekt den Rahmen zu zerstören strebt. Der moderne künstlerische Text wird in der Regel auf dem Konflikt dieser Tendenzen, auf der strukturellen Spannung zwischen ihnen aufgebaut.

In der Praxis wird dieser Konflikt zumeist als Streit zwischen derjenigen Auffassung erfahren, das Kunstwerk sei eine konventionale Abbildung des Objektes (»Verallgemeinerung«), wie sowohl Romantiker als auch Realisten des 19. Jahrhunderts meinten, und der, es sei selbst Objekt (»Ding«), wie bei-

* Unter der Leitung des Regisseurs Dziga Vertov brachte die Gruppe *Kinoki* 1922–24 ein Filmjournal *Kinopravda* heraus, in dessen jeweils einem Thema gewidmeten Folgen dem darstellenden Spielfilm jener Zeit die mit Mitteln der Filmsprache wie Montage, Untertitel etc. gedeutete Realität entgegengesetzt wurde. [A. d. Ü.]

spielsweise die Futuristen meinten und andere Richtungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, die mit dem Avantgardismus in Zusammenhang standen.

Die Verschärfung dieser Auseinandersetzungen, d. h. faktisch der Auseinandersetzungen über die Eigenart der Konventionalität in der Kunst, wird immer das Problem der Textgrenzen verschärfen. Die Barockstatue, die nicht mehr auf einem Sockel Platz findet, die *Sentimental Journey* von Sterne, die demonstrativ »nicht mit dem Schluß« aufhört, Stücke von Pirandello oder Inszenierungen von Vsevolod É. Mejercholʼd, die die Handlung über die Rampe hinaustragen, *Evgenij Onegin*, der ohne Sujetlösung abbricht, oder das »Buch vom Soldaten« *Vasilij Tërkin*, das den Kanzlei»akten« eben wie das Leben in seiner Unendlichkeit gegenübersteht:

Bez načála; bez koncá –	[Ohne Anfang, ohne Schluß –
Ne godítsja v »délo«! –	Paßt nicht in die »Akte«! –].

all dies sind verschiedene Formen des Konfliktes zwischen den Textaspekten der Mythologie und der Fabel.

Das oben Gesagte ist besonders wichtig im Zusammenhang mit dem Problem des Rahmens im verbalen künstlerischen Text. Der Rahmen eines literarischen Werkes besteht aus zwei Elementen: Anfang und Ende. Die besondere modellierende Funktion der Kategorien Textanfang und Textende hängt unmittelbar mit den allgemeinsten kulturellen Modellen zusammen. So bieten die allgemeinsten kulturellen Modelle z. B. für einen sehr großen Kreis von Texten diese Kategorien in scharfer Markierung.

Für viele Mythen oder Texte des frühen Mittelalters ist die verstärkte Funktion des Anfangs als grundlegender Grenze charakteristisch. Dies entspricht der Gegenüberstellung von Existentem als Geschaffenem und Nichtexistentem als Nichtgeschaffenem. Der Akt der Schöpfung – des Schaffens – ist der Akt des Anfangs. Daher existiert, was einen Anfang hat. Im Zusammenhang damit ist in den mittelalterlichen Chroniken die Versicherung, das eigene Land sei kulturell, historisch und staatlich existent, oft als Bericht über den »Anfang« dieses Landes gestaltet. So bestimmt die Kiever Chronographie sich selbst folgendermaßen: »Dies ist die Erzählung über vergangene Jahre, woher das russische Land ausgegangen ist, wer in Kiev zuerst zu herrschen begann und woher das russische Land zu sein anfing.« Die *Nestorchronik [Povestʼ vremënnych let]* selbst ist eine Erzählung über die Anfänge.* Nicht nur die Länder, sondern auch Geschlechter und Namen existieren, wenn sie auf ihren ersten Herrscher und Begründer verweisen können.

Der Anfang hat definierende modellierende Funktion – er ist nicht nur Zeugnis der Existenz, sondern steht auch an der Stelle der späteren Kategorie der Kausalität. Ein Phänomen erklären heißt seine Herkunft angeben. So wird die Erklärung und Wertung eines beliebigen Faktums, z. B. des Brudermordes bei Fürsten, in Form eines Hinweises darauf realisiert, *wer als erster* diese Sünde beging. Ein ähnliches System von Anschauungen gibt Gogol' in der [Novelle] *Schreckliche Rache [Strašnaja mestʼ]* wieder, wo jedes neue Verbrechen nicht als Folge der ursprünglichen Sünde auftritt, sondern als dieser erste Akt des Mordes selbst, der weiterwächst. Daher vergrößern alle Verbrechen der Nachkommen die Sünde des Urhebers der Ereignisse. Damit läßt sich die Behauptung Ivans des Schrecklichen vergleichen, Kurbskij habe durch seine Flucht ins Ausland die Seelen seiner – schon verstorbenen – Vorfahren zugrundegerichtet.** Bezeichnenderweise ist nicht von den Nachkommen, sondern von den Vorfahren die Rede. Der Text ist nicht dem Ende, sondern dem Anfang zugewandt. Die Grundfrage ist nicht »womit hat es geendet«, sondern »woher kam es«.

Man muß nun nicht meinen, dieser Typus der »Mythologisierung« sei nur charakteristisch für die *Nestorchronik* oder, sagen wir, für die *Erzählung vom Leid-Ungemach [Povestʼ o Gore-Złosčastii]*, wo das Schicksal des »braven Burschen« durch folgende Einleitung vorbereitet wird:***

* Die *Nestorchronik* liegt in deutscher Übersetzung vor in: *Die altrussische Nestorchronik. Povestʼ vremennych let.* In Übers. hg. v. R. Trautmann. Leipzig 1931; sowie auszugsweise in: *O Bojan, du Nachtigall der alten Zeit. Sieben Jahrhunderte altrussischer Literatur.* Hg. v. H. Graßhoff u. a. Frankfurt/M. 1965. [A. d. Ü.]

** Fürst Andrej Kurbskij war 1564 im livländischen Krieg auf die litauische Seite übergewechselt und begründete dies in drei Briefen mit schweren Anklagen gegen die Regierungsführung Ivans IV., was der Zar mit dem Vorwurf des Landesverrats beantwortete. Vgl.: *O Bojan, du Nachtigall der alten Zeit*, S. 362 ff. [A. d. Ü.]

*** *O Bojan, du Nachtigall der alten Zeit*, S. 461 ff. [A. d. Ü.]

[. . .] A v načale veka sego tlennogo
Sotvoril nebo i zemlju,
Sotvoril bog Adama i Evu . . .
[. . .] Ino zlo plemja čelovečesko:
V načale pošlo nepokorlivo [. . .]

[[. . .] Und im Anfang dieses hinfälligen Zeitalters
Schuf ⟨Gott⟩ Himmel und Erde,
Schuf Gott Adam und Eva [. . .]
[. . .] Anders das böse Menschengeschlecht:
Von Anfang verhielt es sich ungehorsam [. . .]]

Das Bestreben, ein Phänomen durch Verweis auf seine Quellen zu erklären, ist für einen sehr großen Kreis durchaus zeitgenössischer kultureller Modelle typisch, beispielsweise für die evolutionär-genetische Etappe der Wissenschaft, die, sagen wir, die Untersuchung der Sprache als Struktur durch die Geschichte der Sprache ersetzte, und die Analyse der Funktionen des künstlerischen Textes im Kollektiv durch Nachforschungen über die Herkunft von Texten. Das eben Gesagte stellt nicht die Relevanz derartiger Forschungen unter Zweifel, sondern weist lediglich auf ihren Zusammenhang mit bestimmten Arten der Abgegrenztheit kultureller Modelle hin.

Modelle von Kultur mit hoher Markiertheit des Anfangs sind in bestimmter Weise mit dem Erscheinen von Texten verbunden, die nur von einem Standpunkt aus, dem des Anfangs, begrenzt sind.

Es lassen sich Texte nennen, die als »begrenzt« angesehen werden, wenn sie einen Anfang haben. Das Ende aber wird prinzipiell ausgeschlossen – der Text fordert eine Fortsetzung. Von dieser Art sind die Chroniken. Es sind Texte, die nicht enden können. Wenn der Text abgebrochen wurde, so muß sich entweder jemand finden, der ihn fortsetzt, oder der Text wird nun als unvollständig, als defekt empfunden. Erhält er aber ein »Ende«, so wird der Text unvollständig. Prinzipiell offenen Charakter haben Texte wie die aktuellen Couplets vom Typus der Noëls, die je nach Entwicklung der Ereignisse fortgesetzt werden müssen. Auf demselben Prinzip sind der *Sänger im Lager der russischen Krieger [Pevec vo stane russkich vojnov]* von Žukovskij und das *Irrenhaus [Dom sumašedšich]* [1814–38] von Voejkov aufgebaut. Es ließe sich auch auf Werke

verweisen, die, in Kapiteln oder Folgen publiziert, vom Autor fortgesetzt werden, nachdem dem Leser ein Teil des Textes bereits bekanntgeworden ist: *Evgenij Onegin* oder *Vasilij Tërkin*. Charakteristisch ist, daß Puškin im Moment der Umwandlung der im Verlauf einer Reihe von Jahren publizierten »Sammlung bunter Kapitel« in ein Buch, einen einheitlichen Text, diesem nicht Merkmale der »Abgeschlossenheit« beigab, sondern sogar die Funktion des Anfangs abschwächte: Durch die Parodie auf die klassizistische Einleitung in ein Poem im siebten Kapitel (»zwar kommt sie spät, doch es gibt eine Einleitung«) betonte er die »Anfangslosigkeit« des Poems. Eine analoge Transformation erfuhr auch der *Tërkin*. Züge desselben Konstruktionsprinzips kann man auch in der Komposition der Serien von Novellen, Romanen oder Filmen erkennen, die fortgesetzt werden, weil die Autoren sich nicht entschließen können, den dem Leser schon liebgewordenen Helden »umzubringen«, oder weil sie den kommerziellen Erfolg der Erstwerke ausnutzen.

Da unbestrittenermaßen die moderne Literaturzeitschrift in bestimmtem Grade als einheitlicher Text empfunden wird, haben wir es auch hier mit einem Aufbau zu tun, der einen fixierten Anfang und ein »offenes« Ende aufweist.

Während der Anfang des Textes in unterschiedlichem Ausmaß mit der Modellierung einer Ursache zusammenhängt, aktiviert das Ende das Merkmal des Ziels.

Von eschatologischen Legenden bis hin zu utopischen Lehren können wir die starke Vertretung von kulturellen Modellen verfolgen, in denen bei erheblich verminderter modellierender Funktion des Anfangs das Ende markiert ist.

Im Zusammenhang mit dem verschiedenen Grad der Markiertheit des Anfangs oder Endes in kulturellen Modellen von verschiedenem Typus treten Geburt bzw. Tod als Grundmomente des Seins in den Vordergrund, entstehen Sujets vom Typus *Geburt eines Menschen [Roždenie čeloveka* (Gor'kij)], *Drei Tode [Tri smerti* (Tolstoj)], *Der Tod des Ivan Il'ič [Smert' Ivana Il'ča* (Tolstoj)]. Gerade die Verstärkung der modellierenden Funktion des Textendes (das Leben des Menschen und ebenso seine Beschreibung werden als besondere Texte aufgefaßt, die eine Information von großer Wichtigkeit enthalten) provoziert den Protest dagegen, daß das Ende als Hauptträger

der Bedeutung angesehen wird. Es entsteht der in diesem System wie ein Oxymoron wirkende Ausdruck »sinnloses Ende«, »sinnloser Tod«; Sujets, die dem sinnlosen Untergang, der unenträtselten Vorbestimmung der Helden gewidmet sind:

Spój o tóm, čto ne sveršíl on,
Dlja čegó ot nás spešíl on [. . .]

[Singe von dem, was er nicht vollbracht hat,
Weshalb er von uns geeilt ist [. . .]]

(Aleksandr Blok)

Bei Lermontov stehen in dem Brief an M. A. Lopuchina vom 28. August 1832 nebeneinander zwei Gedichte. In dem einen wird von dem Streben gesprochen, dem durchdachten und zielgerichteten Dasein eines Menschen zugunsten des elementaren Lebens der Natur zu entsagen:

Dlja čegó ja ne rodílsja
Étoj síneju volnój? –
. . . . . .
Ne strašílsja b múki áda,
Ráem ne byl by prel'ščën;
. . . . . .
Byl by vólen ot roždén'ja
Žít' i kónčit' žízn' mojú! –

[Weshalb wurde ich nicht geboren
Als diese blaue Welle? –
. . . . . .
Nicht fürchtete ich die Qualen der Hölle,
Vom Paradies wäre ich nicht verlockt;
. . . . . .
Ich wäre frei von Geburt an,
Zu leben und zu beenden das Leben mein! –]

In dem anderen Gedicht findet sich offene Polemik gegen die Anschauung, die Sinnhaftigkeit des Lebens liege in seinem Ende:

Konéc! Kak zvúčno éto slóvo,
Kak mnógo, – málo mýslej v nëm!

[Ende! Wie klangvoll ist dieses Wort?
Wie viel, – wie wenig Gedanken sind in ihm!]

Man könnte hiermit die Hervorgehobenheit der modellierenden Funktion des Endes in jeder der Novellen des *Helden unserer Zeit* und ihre Gedämpftheit im Text des Romans als ganzem vergleichen. Das persönliche Schicksal Pečorins »endet« lange vor Ende des Textes. Der Tod des Helden wird im »Vorwort« zu seinem »Tagebuch« mitgeteilt, d. h. in der Mitte des Textes, der Roman schließt aber gleichsam mitten im Wort: »Mehr konnte ich aus ihm nicht herausbringen: Überhaupt ist er kein Freund von metaphysischen Disputen.« Das Poem *Saška* wird bewußt als Fragment geschaffen, das keinen Schluß hat.

Indessen ist die modellierende Funktion des Endes z. B. für das heutige gängige Denken offensichtlich sehr bedeutsam (vgl. die Neigung, Bücher vom Ende her zu lesen oder auf das Ende »verstohlen einen Blick zu werfen«).

Das ist besonders wesentlich im Zusammenhang mit dem Problem des Rahmens im verbalen künstlerischen Text. Der Rahmen eines Literaturwerks besteht aus zwei Elementen – Anfang und Ende. Nehmen wir ein Beispiel für die Funktion, die das Ende als Rahmen des Textes hat. In einem literarischen Werk neuerer Zeit verbinden sich mit dem Begriff »Ende« bestimmte Sujetsituationen. So hat Puškin in dem Fragment *An den Onegin, so ratet ihr, Freunde* typische »End«-Situationen bestimmt:

Na Onégina sovétuete, drúgi,
Opjat' prinját'sja mne v osénnie dosúgi:
Govorite mne: on žívu ne ženát:
Eščë román ne kónčen [. . .]

[An den »Onegin«, so ratet ihr, Freunde,
Mich von neuem herangehen in herbstlichen Mußestunden.
Ihr sagt mir: er lebt und ist nicht verheiratet.
Also ist der Roman noch nicht beendet [. . .]]

Das schließt nicht aus, daß der Text demonstrativ mit einem »Nicht-Schluß« enden kann (die *Sentimental Journey* von Sterne) und daß bestimmte Typen der Durchbrechung einer Schablone sich ihrerseits in Schablonen verwandeln können.

Betrachten wir die abgedroschenste Vorstellung vom »Ende«, das »happy end«. Wenn der Held stirbt, endet das Werk unserer Auffassung nach tragisch, wenn er aber heiratet, eine große Entdeckung macht oder die Produktionsziffern des Betriebes erhöht – glücklich. Dabei ist von Interesse, daß das Erlebnis des Textendes als eines glücklichen oder unglücklichen vollkommen andere Merkmale enthält, als wenn von einem wirklichen Ereignis die Rede wäre. Wenn jemand von einer tatsächlichen historischen Begebenheit erzählt, die sich im vorigen Jahrhundert ereignet hat, und uns mitteilt, die Hauptfigur sei heute nicht mehr am Leben, so werden wir diese Mitteilung nicht als betrüblich empfinden: Uns ist von vornherein bekannt, daß ein Mensch, der vor hundert Jahren gewirkt hat, heute tot sein muß. Man braucht das gleiche Ereignis jedoch nur als Gegenstand für ein Kunstwerk auszuwählen, und die Situation verändert sich von Grund auf. Endet der Text mit dem Sieg des Helden, so hat die Erzählung nach unserer Auffassung einen guten Ausgang; führt der Text die Schilderung bis zu seinem Tod, schlägt unser Eindruck um.

Worum handelt es sich hier?

Im Kunstwerk bleibt der Gang der Ereignisse in dem Moment stehen, da das Erzählen abbricht. Danach geschieht nichts mehr, und es versteht sich von selbst, daß der Held, der bis zu diesem Moment lebt, überhaupt nicht sterben wird, daß, wer Liebe gewann, sie nicht mehr verliert, und daß, wer gesiegt hat, in Zukunft nicht besiegt wird, denn jede weitere Handlung ist ausgeschlossen.

Darin wird die Doppelnatur des künstlerischen Modells erkennbar: Indem es ein einzelnes Ereignis abbildet, bildet es gleichzeitig auch das ganze Panorama der Welt ab; indem es vom tragischen Schicksal der Heldin erzählt, schildert es die Tragik der Welt insgesamt. Deshalb ist das gute oder schlimme Ende für uns so bedeutsam: Es zeugt nicht nur vom Abschluß der einzelnen Sujets, sondern auch von der Konstruktion der Welt im ganzen.

Bezeichnenderweise versteht man die Schlußepisode in den Fällen, da sie zur Ausgangsepisode für eine neue Erzählung wird (das Lebensende ist für den Christen der Anfang der jenseitigen Existenz; das glückliche Ende des *Barbiers von Sevilla* wird dramatische Ausgangssituation für die *Hochzeit des Figaro* u. dgl. m.), deutlich als neue Geschichte. Die häufig auftretenden Schlußformeln erzählender Sujets vom Typus »dies aber ist bereits eine völlig andere Geschichte«, »doch davon beim nächsten Mal«, sind nicht zufällig.

Im modernen Erzählen jedoch haben die Kategorien Textanfang und Textende noch eine weitere Funktion. Beim Beginn der Lektüre eines Buches, zu Beginn einer Film- oder Theatervorstellung ist der Leser oder Zuschauer möglicherweise nicht vollständig oder überhaupt nicht darüber informiert, in welchem System der Text, der ihm vorgelegt wird, codiert ist. Selbstverständlich ist er daran interessiert, eine möglichst vollständige Vorstellung von Gattung und Stil des Textes und von den spezifischen künstlerischen Codes zu bekommen, die er in seinem Bewußtsein für die Rezeption des Textes zu aktivieren hat. Informationen darüber entnimmt er hauptsächlich dem Anfang. Diese Frage kann sich natürlich, zeitweise in Gestalt eines Kampfes zwischen Text und Schablone, durch das ganze Werk hinziehen, und sehr oft erscheint das Ende in der Rolle eines »Anti-Anfangs«, einer Pointe, die parodistisch oder auf irgendeine andere Weise das ganze System der Textcodierung umdeutet. Dadurch wird insbesondere eine ständige Entautomatisierung der verwendeten Codes und eine extreme Verminderung der Redundanz des Textes erreicht.

Und trotzdem ist die codierende Funktion im modernen Prosatext dem Anfang zugewiesen, und die sujethaft-»mythologisierende« dem Ende. Da in der Kunst Regeln in beträchtlichem Maße dem Zweck dienen, ihre künstlerisch bedeutungshaltige Verletzung zu ermöglichen, schafft selbstverständlich auch im vorliegenden Fall diese typenspezifische Verteilung der Funktionen Möglichkeiten für zahlreiche variante Abweichungen.

8.2. Das Problem des künstlerischen Raumes

Die Vorstellungen vom Kunstwerk als einem in gewisser Weise abgegrenzten Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt abbildet – die im Verhältnis zum Werk äußere Welt – haben zur Folge, daß unsere Aufmerksamkeit sich dem Problem des künstlerischen Raumes zuwendet.

Wenn wir mit den bildenden (räumlichen) Künsten zu tun ha-

ben, zeigt sich dies besonders deutlich: Die Regeln der Abbildung des mehrdimensionalen und unbegrenzten Raumes der Wirklichkeit im zweidimensionalen und begrenzten Raum des Gemäldes werden zu dessen spezifischer *Sprache*. So werden z. B. die Gesetze der Perspektive als Mittel der Abbildung eines dreidimensionalen Objektes in seinem zweidimensionalen Bild in der Malerei zu einem der Grundmerkmale dieses modellierenden Systems.

Aber nicht nur Texte der bildenden Kunst können wir als abgegrenzte Räume ansehen. Die besondere Eigenart der visuellen Wahrnehmung der Welt, die dem Menschen eigentümlich ist und zum Ergebnis hat, daß den Menschen als Denotate der verbalen Zeichen in den meisten Fällen räumliche, sichtbare Objekte erscheinen, führt zu einer bestimmten Wahrnehmung der verbalen Modelle. Das ikonische Prinzip, die Anschaulichkeit ist auch ihnen in vollem Maße eigen. Folgendes Gedankenexperiment läßt sich durchführen: Stellen wir uns einen extrem verallgemeinerten Begriff vor, vollkommen abstrahiert von irgendwelchen konkreten Merkmalen, irgendein *Alles*, und versuchen wir, seine Merkmale für uns zu bestimmen. Es ist nicht schwer, sich davon zu überzeugen, daß diese Merkmale für die meisten Menschen räumlichen Charakter haben werden: »Unbegrenztheit« (d. h. eine Beziehung zur rein räumlichen Kategorie der Grenze; zudem ist »Unbegrenztheit« im gewöhnlichen Bewußtsein der meisten Menschen lediglich ein Synonym für sehr großes Ausmaß, für ungeheure Ausdehnung); die Fähigkeit, Teile zu haben. Gerade auch der Begriff der Universalität hat, wie eine Reihe von Versuchen gezeigt hat, für die meisten Menschen deutlich räumlichen Charakter.

Auf diese Weise wird die Raumstruktur des Textes zum Modell für die Raumstruktur der Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes zur Sprache des räumlichen Modellierens.

Damit ist das Problem jedoch nicht erschöpft. Der Raum ist »die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. ä.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen ähnlich sind (Kontinuität, Abstand u. ä.). Betrachtet man dabei eine gegebene Gesamtheit von Objekten als Raum, so abstrahiert man von allen Eigenschaften dieser Objekte außer denjenigen, die durch diese in Betracht gezogenen raumähnlichen Relationen definiert werden.«[2]

Daher rührt die Möglichkeit der räumlichen Modellierung von Begriffen, die an und für sich nicht räumlicher Natur sind. Physiker und Mathematiker bedienen sich dieser Eigenschaft des räumlichen Modellierens in großem Ausmaß. Den in Optik oder Elektrotechnik extensiv genutzten räumlichen Modellen liegen die Begriffe »chromatischer Raum« und »Phasenraum« zugrunde. Besonders wichtig ist diese Eigenschaft der räumlichen Modelle für die Kunst.

Schon auf der Ebene supratextuellen, rein ideologischen Modellierens erweist sich die Sprache der räumlichen Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Erfassung der Wirklichkeit. Die Begriffe »hoch – niedrig«, »rechts – links«, »nah – fern«, »offen – geschlossen«, »abgegrenzt – unabgegrenzt«, »diskret – kontinuierlich« bilden dabei das Material für den Aufbau von kulturellen Modellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: »wertvoll – wertlos«, »gut – schlecht«, »eigen – fremd«, »zugänglich – unzugänglich«, »sterblich – unsterblich« u. dgl. m. Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt, mit Hilfe derer der Mensch in den verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte das ihn umgebende Leben begreift, sind stets mit räumlichen Charakteristika versehen, etwa in der Art der Gegenüberstellung »Himmel – Erde« oder »Erde – unterirdisches Reich« (eine vertikale dreigliedrige Struktur, organisiert auf der Achse Oben – Unten), oder in der Form einer sozial-politischen Hierarchie mit markierter Opposition von »Oberen« und »Unteren«, oder in der Art der moralischen Merkmalhaltigkeit der Opposition »rechts – links« (vgl. die Ausdrücke: die rechte Hand vom Chef, er hat zwei linke Hände, xy ist ein linker Vogel). Vorstellungen von »erhabenen« und »erniedrigenden« Gedanken, Beschäftigungen, Berufen; die Gleichsetzung des »Nahen« mit dem Verständlichen, Eigenen, Verwandten, und des »Fernen« mit dem Unverständlichen und Fremden – all dies wird zu Modellen der Welt zusammengefügt, die mit eindeutig räumlichen Merkmalen versehen sind.

2 A. D. Aleksandrov, *Abstraktnye prostranstva*. In: *Matematika, ee soderžanie, metody i značenie*, Bd. 3, M. 1956, S. 151.

Die historischen und nationalsprachlichen Modelle des Raumes werden zur organisierenden Grundlage für den Aufbau eines »Bildes der Welt« – eines einheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eignet. Vor dem Hintergrund dieser Konstruktionen werden auch die besonderen, von dem einen oder anderen Text oder einer Gruppe von Texten geschaffenen räumlichen Modelle bedeutungshaltig. So stehen z. B. in der Lyrik Tjutčevs »Oben« und »Unten« einander gegenüber – abgesehen von der einem sehr großen Kreis von Kulturen gemeinsamen Interpretation in dem System »gut – böse«, »Himmel – Erde« – ebenso wie »Dunkel« und »Nacht« dem »Licht«, dem »Tag« gegenüberstehen, »Stille« dem »Lärm«, »Einfarbigkeit« der »Buntheit«, »Größe« der »Nichtigkeit« und »Ruhe« der »Ermattung«.
Es wird ein an der Vertikalen orientiertes übersichtliches Modell des Weltaufbaus geschaffen. In einer Reihe von Fällen wird »Oben« mit »Weite« und »Unten« mit »Enge« gleichgesetzt oder aber »Unten« mit »Materialität« und »Oben« mit »Geistigkeit«. Die Welt des »Unten« ist die des Tages:

O, kak pronzítel'ny i díki,
Kak nenavístny dlja menjá
Sej šúm, dvižén'e, góvor, klíki
Mladógo, plámennogo dnjá!

[Oh, wie durchdringend und wild,
Wie verhaßt sind für mich
Dieser Lärm, Bewegung, Gerede, Schreie
Des jungen, flammenden Tages!]

In dem Gedicht *Die Seele wäre gern ein Stern* findet sich eine interessante Variante dieses Schemas:

Dušá chotéla b byt' zvezdój,
No ne togdá, kak s néba polunóči
Sií svetíla, kak živýe óči,
Gljadját na sónnyj mír zemnój, –

No dnëm, kogdá, sokrýtye kak dýmom
Paljáščich sólnečnych lučéj,
Oní, kak božestvá, gorját svetléj
V èfíre čístom i nezrímom.

[Die Seele wäre gern ein Stern,
Doch nicht dann, wenn vom Himmel der Mitternacht
Diese Lichter, wie lebendige Augen,
Blicken auf die schlafende irdische Welt, –

Sondern am Tag, wenn, verborgen wie vom Rauch
Der sengenden Sonnenstrahlen,
Sie, wie Gottheiten, heller brennen
Im reinen und unsichtbaren Äther.]

Die Opposition »Oben« (Himmel) und »Unten« (Erde) vor allem erfährt hier eine durchaus eigene Interpretation. In der ersten Strophe ist das einzige Epitheton, das sich auf die semantische Gruppe »Himmel« bezieht, »lebendige«, und für »Erde«: »schlafend«. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß »Schlaf« für Tjutčev stets Synonym für den Tod ist, z. B.:

Est' bliznecý – dlja zemnoródnych
Dva božestvá, – to Smert' i Són,
Kak brát s sestróju dívno schódnych. [...]

[Es gibt Zwillinge – für die Erdgeborenen
Zwei Gottheiten, – das sind Tod und Schlaf,
Wie der Bruder der Schwester wundersam ähnlich. [...]] –

dann wird offenbar: Hier wird »Oben« als Sphäre des Lebens, und »Unten« als Sphäre des Todes interpretiert. Diese Art der Deutung kehrt bei Tjutčev ständig wieder: die emportragenden Flügel sind bei ihm immer »lebendige«. (»Ach, wenn doch die lebendigen Flügel der Seele, die über der Menge schwebt [...]« Oder: »Mutter Natur gab ihm zwei mächtige, zwei lebendige Flügel«). Für die Erde hingegen ist die Bestimmung »Staub« üblich:

O, étot Júg, o, èta Nícca! ...
O, kak ich blésk menjá trevóžit!
Žizn', kak podstrélennaja ptíca,
Podnját'sja chóčet – i ne móžet ...

Nét ni polëta, ni razmáchu –
Visját polómannye krýl'ja,
I vsjá oná, prižávšis' k práchu,
Drožít ot bóli i bessíl'ja ...

[O, dieser Süden, o, dieses Nizza! . . .
O, wie ihr Glanz mich unruhig macht!
Das Leben, wie ein angeschossener Vogel,
Möchte sich emporheben – und kann nicht . . .

Da ist weder Flug noch Flügelschlag –
Die gebrochenen Flügel hängen,
Und durch und durch, in den Staub geschmiegt,
Zittert es vor Schmerz und Entkräftung . . .]

Hier befindet sich »Glanz« – die Helle und Farbenpracht des südländischen Tages – in einer Synonymreihe mit »Staub« und der Unmöglichkeit des Fluges.
Doch die »Nacht« der ersten Strophe ermöglicht, indem sie sich sowohl über den Himmel als auch über die Erde ausbreitet, einen bestimmten Kontakt zwischen diesen einander gegenüberliegenden Polen der Weltstruktur bei Tjutčev. Nicht zufällig sind sie in der ersten Strophe durch ein, wenn auch einseitiges, Verbum des Kontaktes verbunden (»blicken auf«). In der zweiten Strophe breitet der »Tag« auf der Erde sich nicht auf das ganze Weltgebäude aus. Er erfaßt lediglich das »Unten« der Welt. Die sengenden Sonnenstrahlen verhüllen »wie mit Rauch« nur die Erde. Oben aber, den Blicken unerreichbar (»unsichtbar« – auch darin ist die Möglichkeit von Kontakten abgeschnitten), herrscht die Nacht. So ist »Nacht« – der ewige Zustand des »Oben« – dem »Unten«, der Erde, nur periodisch eigen. Und das auch nur in den Augenblicken, wenn das »Unten« viele ihm eigentümlicher Züge verliert: Buntheit, Lärm, Bewegtheit.
Wir setzen uns nicht zum Ziel, das Bild Tjutčevs vom räumlichen Aufbau der Welt erschöpfend zu behandeln – uns geht es hier vielmehr darum, zu betonen, daß das räumliche Modell der Welt in diesen Texten zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nichträumlichen Charakteristika aufgebaut werden.
Zitieren wir ein Beispiel aus der Lyrik von Nikolaj A. Zabolockij [1903-1958], in dessen Schaffen die räumlichen Strukturen ebenfalls eine sehr große Rolle spielen. Vor allem ist in seiner Poesie die wichtige modellierende Funktion der Opposition »Oben – Unten« zu vermerken. Dabei erweist sich »Oben« stets als Synonym für den Begriff »Ferne«, und »Unten« zu

»Nähe«. Daher ist jede ortsverändernde Bewegung letzten Endes eine Bewegung nach oben oder unten. Bewegung wird im Grunde genommen nur von einer – der vertikalen – Achse organisiert. So befindet im Gedicht *Schlaf [Son]* der Autor sich im Traum »in sprachloser Gegend«. Die ihn umgebende Welt erhält vor allem die Charakteristik des *Fernen* (»Ich schwamm fort, ich durchstreifte die Ferne«) und *Abgelegenen* (äußerst Fremden).
Doch etwas weiter zeigt sich, daß diese ferne Welt unendlich *hoch* liegt:

Mostý v neobozrímoj vyšiné
Viséli nad uščél'jami proválov [. . .]

[Brücken in unerschaubarer Höhe
Hingen über Klüften von Abgründen [. . .]]

Die Erde liegt weit unten:

My s mál'čikom na ózero pošlí,
On údočku kudá-to vníz zakínul
I néčto, doletévšee s zemlí,
Ne toropjás', rukóju otodvínul.

[Ich ging mit dem Knaben zum See,
Er warf irgendwo hinunter die Angel aus,
Und schob etwas, das von der Erde geflogen kam,
Ohne Eile mit der Hand beiseite.]

Diese vertikale Achse organisiert gleichzeitig auch den ethischen Raum: Das Böse befindet sich bei Zabolockij stets unten. So ist in den *Kranichen* [*Žuravli*] die moralische Nuancierung der Achse »Oben – Unten« bis zum Äußersten entblößt: Das Böse kommt von unten, die Rettung vor ihm ist ein jähes Aufschwingen nach oben:

Černoe zijájuščee dúlo
Z kústov navstréču podnjalós'
. . . . . .
I rydán'ju górestnomu vtórja,
Žuravlí rvanúlis' v vyšinú.

Tól'ko tám, gde dvížutsja svetíla,
V iskuplén'e sóbstvennogo zlá
Im prirôda snóva vozvratíla
Tó, čto smért' s sobóju uneslá:
Górdyj dúch, vysókoe stremlén'e,
Vólju nepreklónnuju k bor'bé [...]

[Eine schwarze gähnende Gewehrmündung
Hob aus den Büschen sich entgegen
. . . . . .
Und, dem kummervollen Schluchzen antwortend,
Schwangen sich die Kraniche jäh in die Höhe.
Erst dort, wo die Gestirne sich bewegen,
Zur Sühne für das eigene Böse
Gab ihnen die Natur wieder zurück,
Was der Tod mit sich fortgenommen hatte:
Stolzen Mut, hohes Streben,
Unbeugsamen Willen zum Kampf [...]]

Die Kongruenz von Hohem und Fernem und die konträre Charakteristik des »Unten« machen das »Oben« zu der Richtung, in der sich der Raum erweitert. Je höher, desto endloser ist die Weite, je tiefer, desto enger. Der Endpunkt des Unten birgt den ganz geschwundenen Raum in sich. Daraus folgt, daß Bewegung nur oben möglich ist und daß die Opposition »Oben – Unten« zur strukturellen Invariante nicht nur der Antithese »gut – böse«, sondern auch der Antithese »Bewegung – Bewegungslosigkeit« wird. Der Tod – das Abbrechen von Bewegung – ist eine Bewegung nach unten:

A vožák v rubáške iz metálla
Pogružálsja médlenno na dnó [...]

[Und das Leittier in einem Hemd aus Metall
Sank langsam auf den Grund [...]]

Im *Schneemenschen* [*Snežnyj čelovek*] ist das in der Kunst des 20. Jahrhunderts übliche räumliche Schema: die Atombombe als Tod *von oben* – zerstört. Der Held – »Schneemensch« – ist nach oben gestellt, der Atomtod kommt *von unten*, und im Sterben fällt der Held *nach unten*:

Govorját, čto v Gimalájach gdé-to,
Výše chrámov i monastyréj,
On živët, nevédomyj dlja svéta
Pervobýtnyj výkormyš zveréj.
. . . . . .
V górnye uprjátan katakómby,
On i znát' ne znáet, čto pod ním
Gromozdjátsja átomnye bómby,
Vérnye chozjáevam svoím.

Nikogdá ich tájny ne otkróet
Gimalájskij ètot troglodít,
Dáže ésli, slóvno asteróid,
Ves' pylája, v bézdnu poletít.

[Man sagt, daß im Himalaja irgendwo,
Höher als Tempel und Klöster,
Er lebt, ein der Welt unbekannter
Urzeitlicher Zögling der Raubtiere,
. . . . . .
Verborgen in Bergkatakomben,
Weiß er nicht einmal, daß unter ihm
Auftürmen sich Atombomben,
Treu ihren Herren.

Niemals ihr Geheimnis wird enthüllen
Dieser himalajische Troglodyt,
Nicht einmal, wenn er, gleichsam Asteroid,
Ganz in Flammen, in den Abgrund fliegt.]

Im Zusammenhang mit der Zunahme der Komplexität des Begriffes »Unten« wird bei Zabolockij freilich oft auch der Begriff der Bewegung komplexer. Es handelt sich darum, daß »Unten« als Antithese zu Oben, Raum, Bewegung, nicht der Endpunkt des Sinkens ist. Das mit dem Tode verbundene Hinausgehen in eine Tiefe, die noch unter dem gewohnten Horizont in den Gedichten Zabolockijs liegt, ruft unerwartet Merkmale hervor, die an einige Eigenschaften des »Oben« erinnern. Für das Oben ist das Fehlen erstarrter Formen charakteristisch – die Bewegung wird hier als *Metamorphose* interpretiert, als Verwandlung, wobei die Kombinationsmöglichkeiten nicht im voraus vorhergesehen sind:

Ja chorošó zapómnil vnéšnij víd
Vsech étich tél, plyvúščich iz prostránstva:

Spletén'e fórm, i výpuklosti plít,
I díkost' pervobýtnogo ubránstva.
Tam tónkosti ne vídno i sledá,
Iskússtvo fórm tam jávno ne v počëte [...]

[Ich erinnerte mich gut an die äußere Gestalt
Aller dieser Körper, die aus dem Raum dahersegelten:
Ein Geflecht von Formen, und Wölbungen von Platten,
Und die Roheit urtümlicher Ausschmückung.
Dort ist von Feinheit keine Spur zu sehen,
Kunst der Formen steht dort offenbar nicht in Achtung [...]]

Diese Zerlegung und Verstellung der irdischen Formen ist zugleich eine Eingliederung der Formen in ein allgemeineres kosmisches Leben. Doch dasselbe bezieht sich auch auf den unterirdischen, postmortalen Weg des menschlichen Körpers. Zu den verstorbenen Freunden gewandt, sagt der Dichter [*Abschied von den Freunden (Proščanie s druz'jami)*, 1952]:

Vy v tój strané, gde nét gotóvych fórm,
Gde vsë raz-játo, smëšano, razbíto,
Gde vmésto néba – liš' mogíl'nyj chólm [...]

[Ihr seid in jenem Land, wo es keine fertigen Formen gibt,
Wo alles zertrennt, vermischt, zerschlagen ist,
Wo anstelle des Himmels – nur der Grabhügel ist [...]]

So erscheint als unbeweglicher Gegensatz zum »Oben« die Erdoberfläche – *der Raum, in dem das alltägliche Leben sich abspielt*. Über und unter ihm ist Bewegung möglich. Doch wird diese Bewegung spezifisch verstanden. Die mechanische Ortsveränderung unveränderter Körper im Raum wird der Unbeweglichkeit gleichgesetzt, Beweglichkeit ist Verwandlung.
Im Zusammenhang damit tritt im Schaffen Zabolockijs eine neue wesentliche Opposition hervor: Unbeweglichkeit wird nicht nur der mechanischen Verschiebung gleichgesetzt, sondern auch jeder eindeutig vorherbestimmten, vollständig determinierten Bewegung. Solch eine Bewegung wird als Knechtschaft empfunden, und ihr wird die Freiheit gegenübergestellt – die Möglichkeit der Nichtvorhersagbarkeit (in Termini der zeitgenössischen Wissenschaft könnte man diese Opposition des Textes als die Antinomie Redundanz – Information darstellen). Das Fehlen von Freiheit, Auswahl, ist ein Zug der materiellen Welt. Ihr steht die freie Welt der Gedanken gegenüber. Solch eine Interpretation dieser Gegenüberstellung, die für den ganzen frühen und einen bedeutenden Teil der Gedichte des späten Zabolockij charakteristisch ist, bestimmte die von ihm vorgenommene Einreihung der Natur in die niedrige, unbewegliche und sklavische Welt. Diese Welt ist von Hoffnungslosigkeit und Unfreiheit erfüllt und steht der Welt der Gedanken, der Kultur, der Technik und des Schaffens gegenüber, die Auswahl und Freiheit zur Aufstellung von Gesetzen geben, wo die Natur nur sklavische Ausführung diktiert:

I ujdët mudréc, zadúmčiv,
I živët, kak neljudím,
I priróda, vmíg naskúčiv,
Kak tjur'má, stoít nad ním.

[Und weggeht der Weise, nachdenklich,
Und lebt wie ein Menschenscheuer,
Und die Natur, mit einem Mal lästig geworden,
Wie ein Gefängnis, steht über ihm.

[*Zmei (Die Schlangen)*, 1929]

U živótnych nét nazván'ja.
Któ im zvát'sja poveléł?
Ravnomérnoe stradán'e –
Ich nevídimyj udél.

. . . . . .

Vsjá priróda ulybnúlas',
Kak vysókaja tjur'má.

Die Tiere haben keine Namen.
Wer befahl ihnen zu heißen?
Gleichmäßiges Leiden ist
Ihr unsichtbares Los.

. . . . . .

Die ganze Natur hat gelächelt
Wie ein hohes Gefängnis.]

[*Progulka (Spaziergang)*, 1929]

Dieselben Bilder der Natur bleiben auch im Schaffen des späten Zabolockij erhalten.
Kultur, Bewußtsein – alle Arten von Vergeistigung sind am »Oben« mitbeteiligt, das tierische, nichtschöpferische Prinzip bildet das »Unten« des Weltaufbaus. Interessant ist in dieser Hinsicht die räumliche Lösung des Gedichtes *Schakale [Šakaly*, 1954].
Das Gedicht ist inspiriert von der realen Landschaft des südlichen Krimufers und bietet auf der Ebene der vom Dichter

beschriebenen Wirklichkeit die vorgegebene räumliche Anordnung – das Sanatorium befindet sich unten am Meer, und die Schakale heulen oben, in den Bergen. Das räumliche Modell des Künstlers jedoch gerät in Widerspruch zu diesem Bild und nimmt Korrekturen an ihm vor.
Das Sanatorium gehört zur Welt der Kultur – es ist dem Elektroschiff in einem anderen Gedicht des Krimzyklus ähnlich, von dem gesagt wird [*Auf der Reede (Na rejde)*, 1949]:

Gigántskij lébed', bélyj génij,
Na réjde vstál élektrochód.

On vstál nad bézdnoj vertikál'noj
V trojnóm sozvúčii oktáv,
Obrývki búri muzykál'noj
Iz ókon ščédro raskidáv.

On vés' drožál ot étoj búri,
On s mórem byl v odnóm kljúčé,
No tjagotél k architektúre,
Podnjáv anténnu na plečé.

On v móre byl *javlén'em smýsla* [...]

[Gigantischer Schwan, weißer Genius,
Erhob auf der Reede sich das Elektroschiff.

Er erhob sich über dem vertikalen Abgrund
Im dreifachen Zusammenklang der Oktaven,
Fetzen eines Musiksturms
Aus den Fenstern freigiebig ausstreuend.

Es erzitterte ganz von diesem Sturm,
Es war mit dem Meer in einer Tonart,
Doch neigte es zur Architektur,
Die Antenne auf der Schulter erhoben.

Es war im Meer eine *Erscheinung der Vernunft* [...]

Deshalb wird das am Meer stehende Sanatorium »hoch« genannt (vgl. das Elektroschiff »über dem vertikalen Abgrund«), und die Schakale sind, wenn sie sich auch in den Bergen befinden, *ins Unten des Oben* placiert:

Liš' tám, *naverchú, po ovrágam* ...

Ne gásnut vsju nóč' ogon' kr...

[Nur dort *oben, in den Schluchten* ...
Verlöschen die ganze Nacht die Lichter nicht.]

Doch nachdem Zabolockij die Schakale in die »Schluchten der Berge« (ein räumliches Oxymoron!) placiert hat, versieht er sie mit »Doppelgängern« – Quintessenz der gemeinen animalischen Existenz – die noch tiefer placiert sind:

I zvéri po kráju potóka
Trusívo begút v trostníkí,
Gdé v kámennych nórach glubóko
Besnújutsja ích dvojníkí.

[Und die wilden Tiere in der Gegend des Flusses
Flüchten ängstlich ins Schilf,
Wo tief in den steinernen Höhlen
Wie besessen ihre Doppelgänger rasen.]

Das Denken erscheint in der Lyrik Zabolockijs stets als vertikales Aufsteigen der befreiten Natur [*Gestern, über den Tod nachsinnend (Včera, o smerti razmyšljaja)*, 1936]:

I já, živój, skitálsja *nad* poljámi,
Vchodíl bez strácha v lés,
I mýsli mertvecóv prozráčnymi stolbámi
Vokrúg menjá *vstaváli do nebés.*

I gólos Púškina byl nad listvóju slýšen,
I ptícy Chlébnikova péli u vodý.
. . . . . .
I vsé suščestvován'ja, vsé naródy
Netlénnoe chranílí bytië,
I sám ja býl ne détišče prirody,
No mýsl' eë! No zýbkij úm eë!

[Und ich, lebend, streifte *über* den Feldern umher,
Trat ohne Furcht in den Wald,
Und die Gedanken der Toten wie durchsichtige Säulen
Erhoben sich um mich herum *bis zu den Himmeln.*

Und die Stimme Puškins war über dem Laub zu hören,
Und die Vögel Chlebnikovs sangen am Wasser.
. . . . . .

Und alle Wesen, alle Völker
Bewahrten unvergängliches Dasein,
Und ich selbst war nicht Kind der Natur,
Sondern ihr Gedanke! Sondern ihr schwankender Verstand!]

Allen Formen der Bewegungslosigkeit: der materiellen (in Natur und Lebensweise des Menschen), der geistigen (in seinem Bewußtsein) – steht das Schaffen gegenüber. Das Schaffen befreit die Welt von der Sklaverei der Vorherbestimmtheit. Es ist die Quelle der Freiheit. In diesem Zusammenhang entsteht auch ein besonderer Begriff der Harmonie. Harmonie – das sind nicht ideale Entsprechungen zwischen schon fertigen Formen, sondern die Schaffung neuer, besserer Entsprechungen. Deshalb ist Harmonie immer eine Schöpfung des menschlichen Genius. In diesem Sinn ist das Gedicht *Ich suche nicht Harmonie in der Natur* [*Ja ne išču garmonii v prirode*] eine poetische Deklaration Zabolockijs. Nicht zufällig hat er sie (unter Durchbrechung der chronologischen Ordnung) an den Anfang des Sammelbandes mit Gedichten aus den Jahren 1932-1958 gestellt. Die Kreativität des Menschen ist die Weiterführung der kreativen Kräfte der Natur.

In der Natur kommen gleichfalls größere und geringere Durchgeistigtheit vor; der See ist genialer als das ihn umgebende »Dickicht«, er »brennt, zum nächtlichen Himmel gewandt«, die »Schale durchsichtigen Wassers leuchtete und dachte in einem einzelnen Gedanken« (*Der Waldsee* [*Lesnoe ozero*]).

Die grundlegende Achse »Oben – Unten« wird in den Texten also durch eine Reihe Varianten bildender Oppositionen realisiert:

Oben	*Unten*
fern	nah
weit	eng
Bewegung	Bewegungslosigkeit
Metamorphose	mechanische Bewegung
Freiheit	Sklaverei
Information	Redundanz
Gedanke (Kultur)	Natur
Kreativität	Fehlen von Kreativität
(Schaffung neuer Formen)	(erstarrte Formen)
Harmonie	fehlen von Harmonie

Das ist das allgemeine System Zabolockijs. Der künstlerische Text ist jedoch keine Kopie des Systems: er setzt sich aus bedeutungshaltigen Erfüllungen und bedeutungshaltigen Nichterfüllungen der Forderungen des Systems zusammen. Gerade deswegen, weil das soeben charakterisierte System räumlicher Relationen die weitaus meisten Texte Zabolockijs organisiert, werden Abweichungen davon besonders bedeutungshaltig. In dem Gedicht *Marsopposition* [*Protivostojanie Marsa*] – das im Schaffen Zabolockijs insofern einmalig ist, als die Welt des Gedankens, der Logik und der Wissenschaft hier herz- und seelenlos und unmenschlich erscheint – finden wir eine völlig andere Struktur des künstlerischen Raumes vor. Die Opposition Gedanke, Bewußtsein – Lebensalltag bleibt erhalten (und zwar in gleichem Maße wie die Identifikation des ersteren mit dem »Oben« und des letzteren mit dem »Unten«). Doch vollkommen unerwartet für Zabolockij erhält der »Geist, voll von Vernunft und Willen« eine zweite Bestimmung: »des Herzens und der Seele beraubt«. Die Bewußtheit tritt als Synonym für das Böse und das tierische, antimenschliche Prinzip in der Kultur auf:

I ten' soznátel'nosti zlóbnoj
Krivíla smútnye čertý,
Kak búdto dúch zveropodóbnyj
Smotrél na zémlju s vysoty.

[Und ein Schatten bösartiger Bewußtheit
Verzerrte die verworrenen Gesichtszüge,
Als ob ein tierähnlicher Geist
Aus der Höhe auf die Erde schaute.]

Die alltägliche, häusliche Welt, vertreten in Gestalt der vertrauten Dinge und Gegenstände, erweist sich als nah, menschlich und gut, die Vernichtung von Dingen – anscheinend das einzige Mal bei Zabolockij – als das Böse. Das Eindringen des Krieges und anderer Formen des sozialen Bösen wird nicht als Angriff der Elemente, der Natur auf die Vernunft dargestellt, sondern als unmenschliches Eindringen des Abstrakten in das persönliche, konkrete, alltägliche Leben des Menschen. Die an Pasternak gemahnende Intonation ist hier, wie es scheint, nicht zufällig:

Vojná s ruž'ëm naperevés
V selén'jach žglá domá i véšči
I ugonjála sém'i v lés.

[Der Krieg mit gefälltem Bajonett
Brannte in den Siedlungen Häuser und Sachen nieder
Und vertrieb die Familien in den Wald.]

Die personifizierte Abstraktion des Krieges stößt hier mit der körperlichen und realen Welt zusammen. Dabei ist die Welt des Bösen eine Welt ohne Einzelheiten. Sie ist auf der Grundlage der Wissenschaft umgestaltet, und aller »Kleinkram« ist aus ihr entfernt. Ihr steht die »nichtumgestaltete«, verworrene, unlogische Welt der irdischen Realität gegenüber. In Annäherung an traditionell-demokratische Anschauungen verwendet Zabolockij, im Widerspruch zu den in seiner Poesie sonst herrschenden Strukturen, den Begriff »natürlich« mit positivem Vorzeichen:

Krovávyj Márs iz bézdny sínej
Smotrél vnimátel'no na nás.

. . . . . .

Kak búdto dúch zveropodóbnyj
Smotrél na zémlju s vysotý.
Tot dúch, čto výstroil kanály
Dlja neizvéstnych nam sudóv
I steklovídnye vokzály
Sred' marsiánskich gorodóv.
Duch, pólnyj rázuma i vóli,
Lišënnyj sérdca i duší,
Kto ot čužój ne strážđet bóli,
Komú vse srédstva choroší.
No znáju ja, čto ést' na svéte
Planéta málaja odná,
Gde iz stolétija v stolét'e
Živút inýe plemená.
I tám est' múki i pečáli,
I tám est' píšča dlja strastéj,
No ljúdi tam ne uterjáli
Duši estéstvennoj svoéj.

. . . . . .

I éta málaja planéta –
Zemljá zloščástnaja mojá.

[Der blutige Mars aus dunkelblauem Abgrund
Schaute aufmerksam auf uns.

. . . . . .

Als ob ein tierähnlicher Geist
Aus der Höhe auf die Erde schaute.
Jener Geist, der die Kanäle ausgebaut hat
Für uns unbekannte Schiffe
Und glasige Bahnhöfe
Inmitten marsischer Städte.
Der Geist, voll von Vernunft und Willen,
Des Herzens und der Seele beraubt,
Der unter fremdem Schmerz nicht leidet,
Dem alle Mittel recht sind.
Doch weiß ich, daß es auf der Welt
Einen kleinen Planeten gibt,
Wo von Jahrhundert zu Jahrhundert
Andere Stämme leben.
Auch dort sind Qualen und Sorgen,
Auch dort ist Nahrung für die Leidenschaften,
Doch die Menschen dort haben nicht verloren
Ihre natürliche Seele.

. . . . . .

Und dieser kleine Planet ist
Meine unglückselige Erde.]

Bemerkenswert ist, daß in diesem für Zabolockij derart unerwarteten Text das System der räumlichen Relationen sich einschneidend ändert. Das »Hohe«, »Ferne« und »Ausgedehnte« steht dem »Niedrigen«, »Nahen« und »Kleinen« gegenüber wie das Böse dem Guten. »Die Himmel« und »dunkelblauer Abgrund« gehen in dieses Modell der Welt mit negativer Bedeutung ein. Die Verben, welche die Bedeutung einer Richtung von oben nach unten enthalten, tragen negative Semantik. Es wäre noch anzumerken, daß, im Unterschied zu anderen Texten Zabolockijs, die »obere« Welt nicht fluktuierend und mobil dargestellt ist: Sie ist erstarrt, fixiert in ihrer logischen Stagnation und Bewegungslosigkeit. Nicht zufällig werden gerade ihr nicht nur Ebenmaß, Widerspruchsfreiheit, Vollendung zugeschrieben, sondern auch schroffe farbliche Gegensätzlichkeit:

. . . . . .

Krovávyj Márs iz bézdny sínej

[Der blutige Mars aus dunkelblauem Abgrund].

Die irdische Welt ist die Welt der Übergänge und farblichen Halbtöne:

Tam zolotýe vólny svéta
Plyvút skvoz' súmrak bytijá.

[Dort die goldenen Wellen des Lichts
Schwimmen durch das Dämmer des Daseins.]

Wie wir sehen, stellt die Raumstruktur des einen oder anderen Textes, die ein Raummodell von allgemeinerem Typus (im Schaffen eines bestimmten Schriftstellers, einer literarischen Richtung, einer nationalen oder regionalen Kultur) realisiert, stets nicht nur eine Variante des allgemeinen Systems dar, sondern gerät auch auf bestimmte Weise mit ihm in Konflikt, indem sie seine Sprache entautomatisiert.

Neben den Begriffen »Oben – Unten« ist ein wesentliches, die Raumstruktur des Textes organisierendes Merkmal die Opposition »geschlossen – geöffnet«. Der geschlossene Raum, in den Texten in der Form verschiedener alltäglicher Bilder von Räumlichkeiten interpretiert: Haus, Stadt, Heimat – und mit bestimmten Merkmalen versehen: »heimatlich«, »warm«, »sicher«, – steht dem geöffneten »äußeren« Raum und seinen Merkmalen gegenüber: »Fremdes«, »Feindseliges«, »Kaltes«. Auch entgegengesetzte Interpretationen sind möglich.

Zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes wird in diesem Fall die *Grenze*. Die Grenze teilt den ganzen Raum im Text in zwei disjunkte Unterräume. Ihre grundlegende Eigenschaft ist die Impermeabilität. Die Art und Weise, wie der Text von der Grenze geteilt wird, macht eines der für ihn wesentlichen Charakteristika aus. Die Teilung kann Eigene und Fremde, Lebende und Tote, Arme und Reiche sondern – wichtig ist etwas anderes: die Grenze, die den Raum in zwei Teile teilt, muß impermeabel, und die interne Struktur jedes der Unterräume verschiedenartig sein. So ist z. B. der Raum des Zaubermärchens klar in »Haus« und »Wald« geteilt. Die Grenze dazwischen ist klar gezogen – der Waldrand, bisweilen der Fluß (der Kampf mit dem Drachen findet fast immer auf der

»Brücke« statt). Die Helden des Waldes können nicht in das Haus vordringen – sie sind an einen bestimmten Raum gebunden. Nur im Wald können schreckliche und wunderbare Ereignisse geschehen.

Sehr deutlich ist die Bindung bestimmter Typen des Raumes an bestimmte Helden bei Gogol'. Die Welt der altväterlichen Gutsbesitzer ist von der äußeren durch zahlreiche konzentrische schützende Kreise abgegrenzt (vgl. den »Kreis« im *Vij*)*, die die Impermeabilität des inneren Raumes festigen sollen. Die häufige Wiederholung von Wörtern mit der Semantik des *Kreises* in der Beschreibung des Landgutes der Tovstoguby ist nicht zufällig: »Manchmal steige ich gerne für einen Augenblick in die *Sphäre* dieses ungewöhnlich einsamen Lebens hinab, wo nicht ein Wunsch über den Staketenzaun, der den kleinen Hof *›kreisförmig‹ umgibt*** über den geflochtenen Zaun des Gartens, der voll von Apfel- und Pflaumenbäumen ist, über die ihn *›kreisförmig‹* umgebenden Hütten des Dorfes hinausfliegt.« Das Gebell der Hunde, das Quietschen der Türen, die Gegenüberstellung von Wärme im Haus und Kälte draußen, die das Haus umgebende Galerie, die es vor Regen schützt, – all dies schafft eine Zone der Unzugänglichkeit für die feindseligen äußeren Mächte. Demgegenüber ist Taras Bul'ba der Held des geöffneten Raumes. Seine Erzählung beginnt mit dem Bericht vom *Aufbruch aus dem Haus*, der vom Zertrümmern von Töpfen und Hausgerät begleitet wird. Die Abneigung dagegen, im Haus zu schlafen, eröffnet nur die lange Reihe der Beschreibungen, die von der Zugehörigkeit dieser Personen zur Welt des nichtabgeschlossenen Raumes zeugen: »Des Hauses und des Daches beraubt, wurde der Mensch hier wagemutig«. Die Seč'*** hat nicht nur keine Wände, Tore, Zäune – sie wechselt auch ständig den Ort. »Nirgendwo war ein Zaun zu sehen [. . .]. Der kleine Erdwall oder

* In dieser phantastischen Novelle Gogol's versucht ein Seminarist, der am Sarg einer von ihm umgebrachten Hexe Psalmen lesen soll, sich gegen die von ihr aufgebotenen teuflischen Mächte dadurch zu schützen, daß er einen magischen Kreis um sich zieht. [A. d. Ü.]

** »Umgeben« ist im Russischen von derselben Wurzel gebildet wie »Kreis« *(krug)*: *okružat'* (mit Konsonantenwechsel). [A. d. Ü.]

1 N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 2, M. 1937, S. 13.

*** Im 16. Jhdt. auf einer Dnepr-Insel entstandene Siedlungsform der Zaporoger Kosaken. [A. d. Ü.]

eine Baumsperre, die von überhaupt niemandem bewacht wurden, offenbarten schrecklichen Leichtsinn«.[4] Nicht zufällig treten Wände als eine Macht auf, die nur den Zaporoger Kosaken feindlich ist. In der Welt des Märchens oder der *Altväterlichen Gutsbesitzer* [*Starosvetskie pomeščiki*] kommen das Böse, das Verderben, die Gefahr aus der äußeren, offenen Welt. Gegen sie verteidigt man sich durch Zäune und Riegel. In *Taras Bul'ba* gehört der Held selbst zur äußeren Welt – die Gefahr kommt aus der abgeschlossenen, inneren, abgegrenzten Welt. Das ist das Haus, in dem man »weibisch werden« kann, seine Behaglichkeit. Gerade die Sicherheit der inneren Welt birgt für den Helden dieses Typus eine drohende Gefahr: sie kann ihn verführen, vom Weg abbringen, an einen Platz binden, was dem Verrat gleichkommt. Wände und Zäune sehen nicht wie ein Schutz aus, sondern wie eine Bedrohung (die Zaporoger Kosaken »hatten nicht gern mit Festungen zu tun«).

Der Fall, bei dem der Raum des Textes durch eine Grenze in zwei Teile geteilt wird und jede Figur zu einem von ihnen gehört, ist der grundlegende und einfachste. Doch sind auch komplexere Fälle möglich: Verschiedene Helden gehören nicht nur verschiedenen Räumen an, sondern sind auch mit unterschiedlichen, manchmal miteinander unvereinbaren Typen der Aufteilung des Raumes verbunden. Ein und dieselbe Welt des Textes ist, wie sich zeigt, in unterschiedlicher Weise aufgegliedert, je nachdem, auf welchen Helden sie bezogen wird. Es entsteht gleichsam eine Polyphonie der Räume, ein Spiel mit verschiedenen Arten ihrer Gliederung. So gibt es in [Puškins Poem] *Poltava* zwei disjunkte und miteinander unvereinbare Welten: die Welt des romantischen Poems mit starken Leidenschaften, der Rivalität von Vater und Liebhaber um das Herz Marijas, und die Welt der Historie und der historischen Ereignisse. Die einen Helden (wie Marija) gehören nur zur ersten Welt, die anderen (wie Petr) nur zur zweiten. Mazepa partizipiert als einzige Figur an beiden.

In *Krieg und Frieden* ist der Zusammenstoß verschiedener Figuren gleichzeitig auch Zusammenstoß der ihnen eigenen Vorstellungen von der Struktur der Welt.

Mit dem Problem der Struktur des künstlerischen Raumes hängen zwei weitere eng zusammen: das Problem des Sujets und das Problem des Blickpunktes.

4 Ebda. S. 46, 62.

8.3. Das Problem des Sujets

Wir haben uns davon überzeugt, daß der Ort der Handlungen nicht nur die Beschreibung einer Landschaft oder eines dekorativen Hintergrunds ist. Das ganze räumliche Kontinuum des Textes, in dem die Welt des Objektes abgebildet wird, gewinnt Gestalt in irgendeinem Topos. Dieser Topos ist stets mit einer gewissen Gegenständlichkeit ausgestattet, da ja der Raum dem Menschen immer in Form irgendeiner konkreten Ausfüllung eben dieses Raumes gegeben ist. Es ist in diesem Fall unwesentlich, daß die Ausfüllung bisweilen (wie z. B. in der Kunst des 19. Jahrhunderts) dazu tendiert, sich der alltäglichen Umgebung des Schriftstellers und seines Auditoriums maximal anzunähern, während sie sich in anderen Fällen (z. B. in den exotischen Schilderungen der Romantik oder in der heutigen »kosmischen« science fiction) prinzipiell von der gewohnten »gegenständlichen« Realität entfernt.[5]

Wichtig ist vielmehr etwas anderes – hinter der Abbildung der Dinge und Gegenstände, in deren Umgebung die Figuren des Textes handeln, entsteht ein System räumlicher Relationen, die Struktur des Topos. Als Prinzip der Organisation und Anordnung der Personen im künstlerischen Kontinuum erscheint die Struktur des Topos dabei als Sprache, die die anderen, nichträumlichen Relationen des Textes ausdrückt. Damit hängt die besondere modellierende Funktion des künstlerischen Raumes im Text zusammen.

5 Insofern die »unwahrscheinliche« Umgebung auf der Grundlage überaus tiefgründiger Vorstellungen des Schriftstellers von den unerschütterlichen Fundamenten des ihn umgebenden Lebens geschaffen wird, treten gerade in der Phantastik die Grundzüge desjenigen alltäglichen Bewußtseins hervor, das man zu vertreiben trachtet. Während Chlestakov [in Gogol's Komödie *Revizor*] bei der Beschreibung der von ihm in Petersburg gegebenen Bälle hemmungslos phantasiert (»Die Suppe wird in einer Kasserolle direkt mit dem Dampfer aus Paris gebracht«), ist er in der Beschreibung der Lebensweise des kleinen Beamten äußerst genau (die Suppe wird in einer Kasserolle serviert, der Essende nimmt den Deckel selbst ab). Gogol' sagt, ein Mensch, der eine Lüge ausspricht, »zeigt sich gerade in ihr so, wie er wirklich ist«. Der Begriff der Phantastik selbst ist demnach relativ.

Mit dem Begriff des künstlerischen Raumes wiederum hängt eng der Begriff des Sujets zusammen.

Dem Begriff des Sujets liegt die Vorstellung vom *Ereignis* zugrunde. So schreibt Boris V. Tomaševskij in seiner – in der Exaktheit der Formulierungen klassischen – *Teorija literatury*: »Fabel wird die Gesamtheit der untereinander zusammenhängenden Ereignisse genannt, von denen in einem Werk berichtet wird [...]. Der Fabel steht das Sujet gegenüber: dieselben Ereignisse, doch in ihrer *Darlegung*, in derjenigen Ordnung, in der sie in dem Werk mitgeteilt werden, in demjenigen Zusammenhang, in dem im Werk Mitteilungen über sie gemacht werden.«[6]

Das Ereignis gilt als kleinste unauflösbare Einheit des Sujetaufbaus, die Aleksandr N. Veselovskij als *Motiv* definiert hat. Auf der Suche nach dem Hauptmerkmal des Motivs wandte er sich dem semantischen Aspekt zu: Das Motiv ist die elementare, unauflösbare Einheit des Erzählens, die mit einem typisierten, in sich abgeschlossenen Ereignis der außerhalb gelegenen Schicht (der des Lebens) korreliert: »Unter einem Motiv verstehe ich eine Formel, die der Gesellschaft in der Frühzeit auf die Fragen antwortete, die die Natur dem Menschen überall gestellt hat, oder die besonders lebhafte, wichtig erscheinende oder sich wiederholende Eindrücke von der Wirklichkeit fixierte. Kennzeichen des Motivs ist sein bildlicher eingliedriger Schematismus.«[7]

Halten wir fest: Diese Definition bleibt zweifellos nicht an der Oberfläche. Indem Veselovskij im Motiv das zweieinige Wesen – verbalen Ausdruck und gedanklich-lebenstypischen Inhalt – hervorhob und auf seine Wiederholbarkeit hinwies, näherte er sich deutlich der Bestimmung der Zeichennatur des von ihm eingeführten Begriffs. Versuche jedoch, das auf diese Weise konstruierte Modell des Motivs zur weiteren Arbeit an der Textanalyse zu verwenden, bringen sogleich Schwierigkeiten mit sich: Weiter unten werden wir uns davon überzeugen, daß ein und dieselbe typische Lebensrealität in verschiedenen Texten den Charakter eines Ereignisses annehmen oder auch nicht annehmen kann.

Viktor Šklovskij deklarierte, im Unterschied zu Veselovskij,

6 B. V. Tomaševskij, *Teorija literatury (Poëtika)*. L. 1925.
7 A. N. Veselovskij, *Istoričeskaja poëtika*. L. 1940, S. 494.

eine rein syntagmatische Abgrenzung der Einheit des Sujets: »Märchen, Novelle, Roman sind eine Kombination von Motiven; das Lied ist eine Kombination stilistischer Motive; darum sind Sujet und Sujethaftigkeit ebenso Form wie der Reim.«[8] Freilich hat Šklovskij selbst dieses Prinzip nicht so konsequent durchgehalten, wie das Propp in der *Morphologie des Märchens* tat: Seinen Analysen liegt in Wirklichkeit nicht die Syntagmatik der Motive, sondern die Komposition der priëmy zugrunde. Der priëm wird, im Zusammenhang der allgemeinen Konzeption der »langsamen Wahrnehmung« und der Entautomatisierung der Form, als Relation zwischen Erwartung und Text gedacht.* Dementsprechend ist »priëm« bei Šklovskij das Verhältnis eines Elements der einen syntagmatischen Struktur zur anderen und schließt folglich ein semantisches Element ein. Darum ist die Behauptung Šklovskijs: »Für den Begriff ›Inhalt‹ besteht bei der Analyse eines Kunstwerks unter dem Gesichtspunkt der Sujethaftigkeit keine Notwendigkeit«[9] ein polemischer Ausfall und keine präzise Erläuterung der Position des Autors. Der Position Šklovskijs liegt das Bemühen zugrunde, das Geheimnis zu ergründen, warum alle automatischen Elemente eines Textes in der Kunst zu Inhaltselementen werden. Man darf hier nicht den Ausfall gegen jene akademische Wissenschaft übersehen, die mit den Worten Veselovskijs Erwin Rohde tadelte: »Poetischen Werken gegenüber verhält er sich, als seien sie nur poetisch.« Und weiter: »Ein poëtisches Werk ist genauso ein historisches Denkmal wie jedes andere, und ich sehe keine besondere Notwendigkeit, eine Masse archäologischer und anderer Stützen und Überprüfungen beizubringen, ehe man ihm diesen ihm angeborenen Titel zuerkennt.« Charakteristisch ist das darauf folgende naive Argument: »Es hat doch keiner der Zeitgenossen die Troubadours der Unwahrhaftigkeit überführt.«[10] Keiner der Zuhörer, die ein Zaubermärchen ästhetisch erleben, überführt den Erzähler der Unwahrhaftigkeit – bedeutet das denn aber, daß Hexe [»Baba-Jaga«] und Gebirgsdrache [»Zmej-Gorynyč«] eine

8 V. B. Šklovskij, *Teorija prozy*. M.-L. 1925, S. 50. [S. auch: *Texte der russischen Formalisten* Bd. 1, München 1969, S. 109.]
* Vgl.: *Texte der russischen Formalisten* Bd. 1, S. 14/15. [A. d. Ü.].
9 Ebda.
10 A. N. Veselovskij, *Izbrannye stat'i*. L. 1939, S. 35.

Alltagsrealität darstellten? Doch gerade infolge der Verwechslung der richtigen These, ein Kunstwerk stelle ein historisches Denkmal dar, mit der Meinung, es sei genauso ein Denkmal »wie jedes andere«, werden in der wissenschaftsperipheren Literatur die Versuche fortgesetzt, in mythologischen Ungeheuern die vorzeitlichen Dinosaurier und in der Legende von Sodom und Gomorrha die Erinnerung an eine Atomexplosion und kosmische Flüge zu sehen.[11] Die tiefgreifenden Ausgangsprinzipien Veselovskijs erfuhren in seinen Arbeiten keine volle Realisation. Trotzdem haben der Gedanke Veselovskijs vom Motiv-Zeichen als Primärelement des Sujets ebenso wie die syntagmatische Analyse Propps und die syntagmatisch-funktionelle Analyse Šklovskijs von verschiedenen Seiten her die gegenwärtige Lösung dieser Frage vorbereitet.

Was stellt nun das Ereignis als Einheit der Sujetfügung dar?

Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus. Daraus folgt, daß keine einzige Beschreibung irgendeiner Tatsache oder Handlung in ihrer Beziehung zu einem realen Denotat oder dem semantischen System der natürlichen Sprache als Ereignis oder Nichtereignis bestimmt werden kann, solange nicht die Frage danach beantwortet ist, welche Stelle in dem durch den Kulturtyp definierten sekundären semantischen Strukturfeld sie einnimmt. Doch auch das ist noch nicht die endgültige Lösung: Innerhalb ein und desselben Kulturschemas kann die gleiche Episode, wird sie auf verschiedenen Kulturebenen lokalisiert, Ereignis werden oder auch nicht. Da aber gleichzeitig mit der allgemeinen semantischen Geordnetheit des Textes auch lokale vorhanden sind, deren jede ihre begriffliche Grenze hat, kann ein Ereignis als Hierarchie von Ereignissen speziellerer Ebenen realisiert werden, als Kette von Ereignissen, als Sujet. In diesem Sinn kann das, was auf der Ebene des Kulturtextes *ein* Ereignis darstellt, in dem einen oder anderen realen Text zum *Sujet* entfaltet sein. Dabei kann ein und dasselbe invariante Konstrukt eines Ereignisses auf verschiedenen Ebenen zu einer Reihe von Sujets entfaltet werden. Während es auf der höchsten Ebene ein Glied eines Sujets darstellt, kann es die Zahl seiner Glieder variieren, jenachdem, auf welcher Ebene es zum Sujet entfaltet wird.

So verstanden stellt das Sujet nicht etwas Unabhängiges dar, das unmittelbar aus dem Leben gegriffen oder passiv aus der Tradition übernommen worden ist. Das Sujet steht in organischem Zusammenhang mit dem Weltbild, das die Maßstäbe dafür abgibt, was ein Ereignis und was eine Variante davon ist, die uns nichts Neues mitteilt.

Stellen wir uns vor, ein Ehepaar habe sich zerstritten, weil es in der Bewertung der abstrakten Kunst auseinandergehende Meinungen hatte, und habe sich zur Ausfertigung eines Protokolls an eine Dienststelle der Polizei gewandt. Sobald der Polizeibeamte geklärt hat, daß weder Prügeleien stattgefunden haben noch andere Verletzungen von Gesetzen des Zivil- oder Strafrechts vorliegen, wird er sich aufgrund des Fehlens von Ereignissen bzw. Vorkommnissen weigern, ein Protokoll auszufertigen. Von seinem Standpunkt aus ist nichts geschehen. Für einen Psychologen jedoch, einen Moralisten, einen Kultur- bzw. Kunsthistoriker wird die angeführte Tatsache ein Ereignis darstellen. Die zahlreichen Auseinandersetzungen über den relativen Wert der verschiedenen Sujets, die im Verlauf der gesamten Geschichte der Kunst stattgefunden haben, hängen damit zusammen, daß ein und dasselbe Ereignis von bestimmten Positionen aus als wesentlich, von anderen aus als unbedeutend erscheint, während es für dritte überhaupt nicht existiert.

Dies gilt nicht nur für künstlerische Texte. Es wäre lehrreich, unter diesem Gesichtspunkt die Rubrik »Vorkommnisse« in Zeitungen verschiedener Epochen durchzusehen. Ein Vorkommnis – eine bedeutungshaltige Abweichung von der Norm (d. h. ein »Ereignis«, da ja die Erfüllung der Norm kein »Ereignis« ist) – hängt vom Begriff der Norm ab. Aus dem, was wir über das Ereignis als revolutionäres Element, das der verbindlichen Klassifikation entgegensteht, gesagt haben, folgt ge-

11 Ausgehend von einer naiv-realistischen Vorstellung von der Wechselbeziehung zwischen Literatur und Wirklichkeit, steht Veselovskij folgerichtig voller Verwunderung vor der Tatsache, daß »die Haare hellbraun sind: das ist die Lieblingsfarbe der Griechen und Römer; alle homerischen Helden sind blond, ausgenommen Hektor« (*Istoričeskaja poetika*, S. 75). »Haben wir es mit dem gleichgültigen Erleben der ältesten physiologischen Eindrücke oder mit einem ethnischen Merkmal zu tun?« fragt er. Doch haben die Physiologie des Sehens und der ethnische Typ der Mittelmeervölker in historischer Zeit schwerlich derart radikale Veränderungen erfahren.

setzmäßig, daß aus den Zeitungen reaktionärer Epochen (z. B. in den »finsteren sieben Jahren« am Ende der Regierungszeit Nikolajs I.) die Spalte der Vorkommnisse verschwindet. Weil nur vorhergesehene Ereignisse stattfinden, verschwindet die Sujethaftigkeit aus den Zeitungsnachrichten. Als Alexander Herzen in einem Privatbrief (vom November 1840) seinem Vater von einem Vorfall in der Stadt berichtete (ein Polizist hatte einen Kaufmann ermordet und beraubt), wurde er auf Anweisung des Kaisers »wegen Verbreitung unbegründeter Gerüchte« augenblicklich aus Petersburg ausgewiesen. Hier ist die Furcht vor »Vorkommnissen« ebenso charakteristisch wie die Überzeugung, ein von einem Polizisten begangener Mord sei ein Ereignis und folglich nicht als existent anzuerkennen; daß aber Privatbriefe von Agenten der Regierung gelesen würden, sei kein Ereignis (sei Norm, aber kein Vorkommnis) und folglich durchaus zulässig. Vergegenwärtigen wir uns die Empörung, mit der auf diesen Anlaß Puškin reagierte, für den die Einmischung des Staates in das Privatleben eine äußerst unzulässige Anomalie darstellte und »Ereignis« war: »[...] welche abgrundtiefe Unsittlichkeit liegt in den Gewohnheiten unserer Regierung! Die Polizei bricht Briefe des Mannes an die Frau auf und bringt sie dem Zaren zum Lesen (der ein wohlerzogener und ehrenhafter Mensch ist), und der Zar schämt sich nicht, das zuzugeben [...]«.[12] Wir haben ein treffendes Beispiel dafür vor uns, daß die Qualifizierung eines Faktums als Ereignis vom Begriffssystem abhängt (in diesem Fall vom moralischen) und für Puškin und Nikolaj I. nicht übereinstimmt.

In gleichem Maße ist auch in historischen Texten die Zuordnung des einen oder anderen historischen Faktums zu den Ereignissen im Verhältnis zum allgemeinen Weltbild sekundär. Das kann man leicht verfolgen, wenn man verschiedene Typen von autobiographischen Texten, verschiedene historische Untersuchungen miteinander vergleicht, die auf der Grundlage des Studiums ein und derselben Dokumente geschrieben wurden. Umso mehr trifft dies für die Struktur künstlerischer Texte zu. In der Novgoroder Chronik des 13. Jahrhunderts wird ein Erdbeben folgendermaßen beschrieben: »Es bebte die Erde [...] um Mittag, und einige hatten das Mittagessen schon beendet.« Erdbeben und Mittagessen sind hier in gleichem Maße

12 A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 12, S. 329.

Ereignisse. Es ist klar, daß dies für die Kiever Chronik unmöglich gewesen wäre. Man kann viele Fälle anführen, in denen der Tod einer Figur kein Ereignis ist.

Im *Heptameron* der Margarethe von Navarra versammelt sich eine erlauchte Gesellschaft, auf gefährlicher Reise durch eine vom Hochwasser überschwemmte bergige Gegend auseinandergerissen, wiederum wohlbehalten im Kloster. Daß dabei Diener umkamen (im Fluß ertranken, von Bären aufgefressen wurden u. ä.), ist kein Ereignis. Es ist nur eine Begleiterscheinung – die Variante eines Ereignisses. Tolstoj definierte in [der Erzählung] *Luzern* das historische Ereignis folgendermaßen: »Am siebten Juli 1857 sang in Luzern vor dem Hotel »Schweizer Hof«, in dem die reichsten Leute Quartier nehmen, ein armer fahrender Sänger eine halbe Stunde lang Lieder und spielte auf der Gitarre. Ungefähr hundert Menschen hörten ihm zu. Der Sänger wandte sich dreimal mit der Bitte an alle, ihm etwas zu geben. Nicht ein einziger hat ihm etwas gegeben, und viele lachten über ihn [...]. *Das ist ein Ereignis*, welches die Historiker unserer Zeit mit feurigen, unauslöschlichen Buchstaben aufschreiben müssen. Dieses Ereignis ist bedeutsamer, ernster und hat tieferen Sinn als die Fakten, die in Zeitungen und Historien festgehalten sind.«[13] Liebe ist Ereignis vom Standpunkt des Romans, doch erscheint nicht als Ereignis vom Standpunkt der Chronik, die die staatspolitisch wichtigen Eheschließungen fixiert, niemals jedoch Fakten aus dem Familienleben erwähnt (sofern sie nicht in das Gewebe der politischen Ereignisse eingeflochten sind).

Der Ritterroman fixiert nicht die Veränderungen in der materiellen Situation des Helden – von seinem Standpunkt aus erscheint dies nicht als Ereignis – und die gogol'sche Schule hört auf, Liebe zu fixieren. Die Liebe als »Nichtereignis« wird zur Grundlage für eine ganze Szene im *Revisor:*

MARIJA ANTONOVNA (blickt aus dem Fenster): Was ist das dort, das da eben wohl vorbeigeflogen ist? Eine Elster oder irgendein anderer Vogel?

CHLESTAKOV (küßt sie auf die Schulter und schaut aus dem Fenster): Das ist eine Elster.[14]

13 L. N. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 14-ti tomach*. Bd. 3, M. 1951, S. 25. [Vgl.: Leo N. Tolstoi, *Frühe Erzählungen*. München 1960, S. 497 f.]

14 N. V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 4, S. 75. [Vgl.: Nikolai

Ereignisse sind, wie gezeigt wird, nicht die Liebe, sondern Handlungen, die »Rang, Kapital, vorteilhafte Heirat« zum Ziel haben. Sogar der Tod des Helden wird keineswegs in jedem Text als Ereignis erscheinen. In ritterlichen mittelalterlichen Texten ist der Tod ein Ereignis, wenn er mit Ehre oder Unehre verbunden ist. In diesem Fall wird er dementsprechend auch positiv oder negativ als gutes oder schlechtes Ereignis bewertet. Für sich allein aber wird er nicht als »auffallender Eindruck von der Wirklichkeit« betrachtet: »Ist es verwunderlich, wofern ein Mann im Feldzug gefallen ist? Bessere sind gestorben auch von unserem Geschlecht«, schrieb Vladimir Monomach. Derselben Meinung war auch sein Sohn: »Wenn du auch meinen Bruder erschlagen hast, so ist das nicht verwunderlich, im Krieg kommen ja Zaren und Männer um.«[15] Den Gedanken, ein Ereignis stelle nicht der Tod, sondern der Ruhm dar, hat Daniil von Galič in einer Rede vor dem Heer mit aller Deutlichkeit ausgedrückt: »Warum entsetzt ihr euch? Wißt ihr nicht, daß es Krieg ohne gefallene Tote nicht gibt? Wißt ihr nicht, daß ihr auf Männer, auf kriegerische, gestoßen seid, aber nicht auf Frauen? Wenn ein Mann im Krieg erschlagen ist, was für ein Wunder ist das dann? Andere sterben doch zu Hause ohne Ruhm, diese aber sind mit Ruhm gestorben.«[16]

Das letzte Beispiel führt uns zum Kern der Frage. Ein Ereignis wird als das gedacht, was geschehen ist, obwohl möglich war, daß es nicht geschah. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß das betreffende Vorkommnis stattfinden kann (d. h. je mehr Information die Nachricht darüber trägt), desto höher wird es auf der Skala der Sujethaftigkeit lokalisiert. So wird z. B., wenn im modernen Roman der Held stirbt, als Möglichkeit vorausgesetzt, daß er nicht stirbt, sondern, sagen wir, heiratet. Der Autor der mittelalterlichen Chronik aber geht von dem Bewußtsein aus, daß alle Menschen sterben, und daher enthält die Nachricht vom Tod keine Information. Doch sterben die einen mit Ruhm, die andern zu Hause – und eben dies ist es, was erwähnt zu werden verdient. Ein Ereignis ist also

Gogol, *Der Revisor*. Stuttgart 1964 (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 837), S. 86.]

15 *Povest' vremënnych let*. Bd. 1, M.-L. 1950, S. 165 und 169. [Vgl.: *Die altrussische Nestorchronik* (A. d. Ü. zu S. 321), S. 208 u. 170.]

16 *Polnoe sobranie russkich letopisej*. Bd. 2, 2. Aufl., SPb. 1908, S. 822.

stets die Übertretung eines Verbots, ein Faktum, das stattfand, obwohl es nicht stattfinden durfte. Für einen Menschen, der in den Kategorien des Strafgesetzbuches denkt, wird die Übertretung der Gesetze Ereignis sein, vom Standpunkt der Verkehrsregeln das falsche Überqueren der Straße.

Betrachtet man Texte unter diesem Gesichtspunkt, so lassen sie sich leicht in zwei Gruppen einteilen: sujetlose und sujethaltige.

Sujetlose Texte haben einen deutlich klassifikatorischen Charakter, sie bestätigen eine bestimmte Welt und ihren Aufbau. Beispiele für sujetlose Texte können der Kalender, das Telefonbuch oder das lyrische, sujetlose Gedicht sein. Betrachten wir am Beispiel des Telefonbuches einige charakteristische Züge dieses Texttypus. Zuallererst haben diese Texte ihre eigene Welt. Sie bestätigen die Welt der Denotate auf allgemeinsprachlicher Ebene als Universum. Ein Verzeichnis der Nomina des Textes beansprucht dann die Funktion einer Inventarliste der gesamten Welt. Die Welt des Telefonbuches bilden die Familiennamen der Fernsprechteilnehmer. Alles Übrige ist einfach nicht existent. In diesem Sinn ist ein wesentliches Kennzeichen für einen Text das, was von seinem Standpunkt aus *nicht existiert*. Die von der Abbildung ausgenommene Welt ist eines der fundamentalen typologischen Kennzeichen eines Textes als Modell des Universums.

So existiert aus der Sicht der Literatur bestimmter Perioden die niedere Wirklichkeit (für die Romantik) oder die erhöhte, poetische Wirklichkeit nicht (für den Futurismus).

Eine andere wichtige Eigenschaft des sujetlosen Textes ist die Bestätigung einer bestimmten *Ordnung* der inneren Organisation dieser Welt. Der Text ist in einer bestimmten Weise gebaut, und eine Verschiebung seiner Elemente dergestalt, daß die errichtete Ordnung zerstört würde, ist nicht zulässig. So sind beispielsweise im Telefonbuch die Familiennamen der Teilnehmer in alphabetischer Anordnung aufgeführt (in diesem Fall soll die Anordnung die Benutzung erleichtern; prinzipiell wäre auch eine Reihe anderer Organisationsprinzipien zulässig). Eine Umstellung irgendeines Familiennamens, die die festgelegte Ordnung zerstört, ist nicht zulässig.

Nimmt man nicht ein Telefonbuch, sondern irgendeinen künstlerischen oder mythologischen Text, so ist unschwer nachzuwei-

sen, daß der inneren Organisation der Textelemente in der Regel das Prinzip der binären semantischen Opposition zugrundeliegt: die Welt gliedert sich dann in Reiche und Arme, Eigene und Fremde, Rechtgläubige und Häretiker, Gebildete und Ungebildete, Menschen der Natur und Menschen der Gesellschaft, Feinde und Freunde. Im Text erfahren diese Welten, wie wir schon sagten, fast immer eine räumliche Realisation: Die Welt der Armen wird als »Vorstädte«, »Elendsviertel«, »Dachböden«, die Welt der Reichen als »Hauptstraße«, »Paläste«, »Beletage« realisiert. Es entstehen Vorstellungen von sündigen und gerechten Ländern, die Antithese von Stadt und Land, von zivilisiertem Europa und unbewohnter Insel, Böhmerwald und väterlichem Schloß. Die klassifikatorische Grenze zwischen den einander gegenübergestellten Welten erhält die Merkmale einer räumlichen Linie – die Lethe, die die Lebenden von den Toten trennt; das Höllentor mit der Aufschrift, die jede Hoffnung auf Wiederkehr zunichtemacht; das Siegel des Ausgestoßenseins, das dem Armen die durchgelaufenen Sohlen aufdrücken, die ihm den Eintritt in den Raum der Reichen untersagen; die langen Fingernägel und weißen Hände Olenins*, die es nicht zulassen, daß er mit der Welt der Kosaken verschmilzt.

Der sujetlose Text bestätigt die Unerschütterlichkeit dieser Grenzen.

Der sujethaltige Text wird auf der Grundlage des sujetlosen als dessen Negation aufgebaut. Die Welt teilt sich in Lebende und Tote und ist durch eine unüberwindbare Linie in zwei Teile gegliedert: Es ist unmöglich, am Leben zu bleiben und zu den Toten zu kommen, oder als Toter die Lebenden zu besuchen. Der sujethaltige Text hält dieses Verbot zwar für alle Figuren aufrecht, führt jedoch eine oder eine Gruppe von Figuren ein, die davon befreit sind: Äneas, Telemach oder Dante steigen in das Reich der Schatten hinab, der Tote in der Folklore, bei Žukovskij oder Blok besucht die Lebenden. So werden zwei Gruppen von Figuren herausgearbeitet – bewegliche und unbewegliche.[17] Die unbeweglichen sind der Struktur des sujetlosen Grundtypus unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation

* Held der Novelle Tolstojs *Kosaken[Kazaki]*. [A. d. Ü.]

17 S. dazu die wertvolle Arbeit von S. Ju. Nekljudov, *K voprosu o svjazi prostranstvenno-vremennych otnošenij s sjužetnoj strukturoj v russkoj byline*. In: *Tezisy dokladov vo vtoroj letnej škole po vtoričnym modelirujščim sistemam*. Tartu 1966.

und bestätigen sie durch sich selbst. Das Überschreiten der Grenze ist ihnen untersagt. Die bewegliche Figur ist eine Person, die das Recht auf Überqueren der Grenze hat. Das sind Rastignac, der sich von unten nach oben durchschlägt, Romeo und Julia, die die Grenze überschreiten, welche die feindlichen »Häuser« trennt, der Held, der mit dem Haus der Väter bricht, um ins Kloster zu gehen und ein Heiliger zu werden, oder der Held, der mit seinem sozialen Milieu bricht und ins Volk geht, in die Revolution. Sujetbewegung, *Ereignis*, ist das Überqueren jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur bestätigt wird. Die Versetzung des Helden *innerhalb* des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis. Daraus erhellt die Abhängigkeit des Begriffs Ereignis von der im Text geltenden Struktur des Raumes, von seinem klassifikatorischen Teil. Das Sujet kann deshalb immer zu einer Grundepisode kontrahiert werden – dem Überqueren der grundlegenden topologischen Grenze in seiner räumlichen Struktur. Da auf der Basis binärer Oppositionen sich ein Stufensystem semantischer Grenzen bildet (und darüber besondere, von der grundlegenden hinreichend autonome Geordnetheiten entstehen können), ergeben sich zugleich Möglichkeiten für besondere Überquerungen der verbotenen Grenzen, untergeordnete Episoden, die zur Hierarchie der Sujetbewegung entfaltet werden.

Das sujetlose System ist demnach primär und kann durch einen selbständigen Text konkretisiert sein. Das sujethaltige aber ist sekundär und stellt immer eine auf die sujetlose Grundstruktur aufgelegte Schicht dar. Das Verhältnis zwischen beiden Schichten enthält dabei stets einen Konflikt: Gerade dasjenige, dessen Unmöglichkeit von der sujetlosen Struktur bestätigt wird, macht den Inhalt des Sujets aus. Das Sujet ist im Verhältnis zum »Weltbild« ein »revolutionäres Element«.

Wenn wir das Sujet als entfaltetes Ereignis erklären – als Übergang über eine semantische Grenze, dann wird die Reversibilität der Sujets evident: Die Überwindung ein und derselben Grenze innerhalb ein und desselben semantischen Feldes kann zu zwei Sujetketten entgegengesetzter Richtung entfaltet werden. So impliziert beispielsweise ein Weltbild, das die Teilung in Menschen (Lebende) und Nichtmenschen (Götter, Tiere,

Tote) oder in »wir« und »sie« einschließt, zwei Typen von Sujets: Ein Mensch überwindet eine Grenze (den Wald, das Meer), besucht die Götter (die Tiere, die Toten), nimmt etwas mit und kehrt zurück; oder ein Gott (ein Tier, ein Toter) überwindet diese Grenze (den Wald, das Meer), besucht die Menschen, nimmt irgendetwas mit und kehrt zurück. Oder aber: Einer von »uns« überwindet eine Grenze (hat eine Mauer überklettert, die Grenze überschritten, sich angezogen »nach deren Art«, angefangen, »nicht mehr nach unserer Art zu reden«, »den Mohammed angerufen«, wie Afanasij Nikitin* empfiehlt, oder sich als Franzose angezogen, wie Dolochov) und dringt zu »denen« vor, oder einer von »denen« kommt zu »uns«.
Ein invariantes Ereignis kann im Verhältnis zur Entfaltung des Sujets als Sprache angesehen werden, und das Sujet als eine bestimmte Nachricht in ihr. Das Sujet als ein bestimmter Text – als ein Konstrukt, tritt jedoch seinerseits im Verhältnis zu Texten niedrigerer Ebenen als eine Sprache sui generis auf. Das Sujet gibt dem Text sogar innerhalb der jeweiligen Ebene lediglich eine typisierende Lösung: für ein bestimmtes Weltbild und eine bestimmte Strukturebene existiert ein einziges Sujet. Im realen Text aber tritt es nur als eine gewisse strukturelle Erwartung hervor, die erfüllt werden kann oder auch nicht.

8.4. Der Begriff der Figur

Dem Textaufbau liegen demnach stets eine semantische Struktur und eine Handlung zugrunde, die immer den Versuch darstellt, jene zu überwinden. Daher sind stets zwei Typen von Funktionen gegeben: klassifikatorische (passive) und die Funktionen des Trägers der Handlung (aktive). Wenn wir uns eine geographische Karte vorstellen, erhalten wir ein gutes Beispiel für einen klassifikatorischen (sujetlosen) Text. Ebensolche Beispiele sind dann der Kalender, die Personenbeschreibung oder Texte mit Angaben über normierte, regelmäßige Aktionen; der

* Kaufmann aus Tver', der unter dem Titel *Pilgerfahrt hinter drei Meeren [Choženie za tri morja]* eine Reise nach Persien und Indien 1466-72 beschrieb. [A. d. Ü.]