

974041 SAZ

SLAVISCHE LITERATUREN

TEXTE UND ABHANDLUNGEN

Herausgegeben von Wolf Schmid

Band 15



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · New York · Paris · Wien

Christine Gölz
Anja Otto
Reinhold Vogt
(Hrsg.)

Romantik – Moderne – Postmoderne

Beiträge zum ersten Kolloquium des
Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft,
Hamburg 1996



Ac 391



PETER LANG

Europäischer Verlag der Wissenschaften

A 1538682

Romantik – Moderne – Postmoderne : Beiträge zum Ersten
Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft,
Hamburg 1996 / Christine Gölz ... (Hrsg.). - Frankfurt am Main ;
Berlin ; Bern ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1998

(Beiträge zum ... Kolloquium des Jungen Forums Slavistische
Literaturwissenschaft ... ; 1) (Slavische Literaturen ; Bd. 15)
ISBN 3-631-31651-8

ISBN 3-631-31651-8

© Peter Lang GmbH

Europäischer Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 1998

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

METAFIKTIONALITÄT, NULLPUNKT UND MELANCHOLIE

Osip Senkovskijs „Phantastische Reisen des Baron Brambeus“ am ‚Ende‘ der Romantik

Die russische Literatur der 1830er Jahre scheint sich einer literaturgeschichtlichen Bestimmung weitgehend zu entziehen. Kaum je wird dieses Jahrzehnt im Übergangsbereich zwischen Romantik und Realismus als Phase der literarischen Entwicklung in seiner eigenen Spezifik betrachtet, obwohl über einige charakteristische Merkmale – die allerdings nicht alle textlicher Natur sind – kaum Uneinigkeit besteht: die Ablösung der Dominanz der lyrischen Formen durch die Prosa (vornehmlich in den Genres von Phantastik, historischer Prosa und der *svetskaja povest'*), die Aufwertung der nationalen Eigenständigkeit im Schellingianischen Kreis der ehemaligen *ljubomudry*, das Auftauchen der ersten großen Zeitschriften und die Erschließung neuer Leserschichten, die Auseinandersetzung um die Kommerzialisierung des Literaturbetriebes oder die beträchtliche Stärkung der Rolle der Kritik bzw. das Auftreten bedeutender professioneller Kritiker. So bleibt das Jahrzehnt in der Forschung wie im russischen Leserbewußtsein fast ausschließlich in der Prägung durch die als Einzelfiguren verstandenen Monumente Puškin, Gogol' und Lermontov (und eventuell noch Belinskij) präsent.¹ In literaturgeschichtlichen Darstellungen wird das Jahrzehnt schon mangels Alternativen durchwegs der Romantik zugeschlagen², auch wenn abstrakt auf eine Übergangs-

¹ Dies gilt auch für neuere Arbeiten, die betont systemorientiert arbeiten (z. B. Todd, W. M. III, *Fiction and Society in the Age of Pushkin. Ideology, Institutions, and Narrative*, Cambridge Mass. u. a. 1986). In jüngster Zeit wächst aber in Russland wie im Westen das Interesse an weniger bedeutenden Autoren dieser Zeit.

² Ganz besonders ältere sowjetische Ansätze versuchten jedoch, den Beginn realistischer Schreibweisen möglichst weit zurückzudatieren; V. I. Kulešov beispielsweise setzt in Anlehnung an den späten Belinskij den „Beginn der realistischen Richtung“ bereits um die Mitte der dreißiger Jahre an, auch wenn sie noch nicht „monolithisch“ sei (*Natural'naja škola v rusckoj literature XIX veka*, M., 2. Ausg. 1982, S. 17f.). In neueren

zeit rekurriert wird. Nach wie vor differieren die Datierungen sowohl über das ‚Ende‘ der Romantik als Epochenkennzeichnung wie über das Ansetzen des Realismus erheblich, und sogar wenn man die Frage nach der Epochenzugehörigkeit der *Natural'naja škola* ausklammert, entziehen sich die Erscheinungen von der Mitte bis zum Ende des Jahrzehnts hartnäckig einer noch so vorsichtigen festen Zuordnung. Jeder Versuch, ein ‚Ende‘ der Romantik nur über das Einsetzen eines wie auch immer gearteten ‚Realismus‘ zu definieren, muß hier eine Lücke hinterlassen.

Die Etikettierung einer Zeit in der Begrifflichkeit einer epochenorientierten Geschichtsschreibung könnte mitsamt ihren sich selbst produzierenden Schwierigkeiten obsolet erscheinen, würde nicht die Rezeptionsgeschichte mit aller Deutlichkeit beweisen, daß die Wahrnehmung gewisser Autoren und Werke und ihre Lesbarkeit gerade in dieser Phase des Dazwischen ganz einschneidend von den Vorstellungen abhängen, die mit diesen großen und für die russische Nationalliteratur im Kern unbestrittenen Epochenbegriffen verbunden sind. Die Hypothese vom Übergang von der Romantik zum Realismus stellt in ihrer ganz verschiedenen Konkretisierung nur einen scheinbaren Konsens dar und läßt zudem spezifische blinde Stellen entstehen: Die Verdrängung einiger durchaus bedeutender Autoren der Zeit (man denke etwa an Bestužev-Marlinskij oder Vel'tman) wird gerade in jüngster Zeit öfter thematisiert und dabei vornehmlich auf die in der Nachfolge des späten Belinskij

Darstellungen werden die dreißiger Jahre meist als Teil der Romantik behandelt, und es findet eine gewisse Angleichung an die westliche Forschung statt, die umgekehrt oft dazu tendierte, die Grenzen der Romantik möglichst weit zu fassen: D. Tschizewskij läßt die Romantik erst 1845 enden und versteht noch die *Natural'naja škola* als romantisches Phänomen (Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. I. Die Romantik, München 1964). Als mittlere Position zieht beispielsweise J. Mersereau in einem großen typologischen Vergleich die Grenzlinie mit dem Jahr 1840 (Normative Distinctions of Russian Romanticism and Realism. – In: Terras, V. [Hg.], American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists., The Hague 1973, S. 393-417, hier S. 393. Cf. ders., Russian Romantic Fiction, Ann Arbor 1983). Das Problem liegt im Konkreten: Wie Tschizewskij für die dreißiger Jahre eine „späte romantische Dichtung“ aussondert, ohne ihren Status oder einen Paradigmenwechsel zu thematisieren, rechnet Mersereau in seiner neueren Monographie Somov (gest. 1833) im Untertitel zur „Russian Fiction between Romanticism and Realism“ (Orest Somov, Ann Arbor 1989). Nicht selten hinterlassen die Periodisierungsversuche eine offensichtliche Lücke, so etwa bei Weststeijn, der die romantische Prosa 1835 enden läßt, ohne zu sagen, was darauf folgt (Narrative Devices in Russian Romantic Prose. – In: van Holk, A. [Hg.], Dutch Contributions to the Tenth International Congress of Slavists, Amsterdam 1988 [Studies in Slavic Literature and Poetics, vol. 13], S. 317-335, hier S. 319).

erfolgte Kanonisierung eines politisch-sozialen bzw. moralischen Literaturbegriffs zurückgeführt. Weniger Beachtung findet dabei ein ebenso wirksamer Faktor: die zu enge Vorannahme eines linearen Epochen-Übergangs, welche die hier in Frage stehende Zeit ihrer Spezifik zu berauben droht.

Zu den fast vergessenen zentralen Figuren des literarischen Lebens der dreißiger Jahre gehört sicher der in Rußland erst neuerdings wieder teilweise aufgelegte Osip Ivanovič Senkovskij (1800-1858)³, bekannt eher unter seinem gleichzeitig Mystifikation und *alter ego* darstellenden Pseudonym Baron Brambeus, der die vermutlich heftigsten Auseinandersetzungen seiner Zeit ausgelöst hat. Der um die Mitte des Jahrzehnts literarische Triumphe feiernde *literator* und Publizist soll als Modell dienen für eine alternative Betrachtungsweise, die der Zeit zwischen 1830 und dem Durchbruch der *natural'naja škola* einen eigenen Status verleihen könnte. Die Hypothese geht dahin, daß es, chronologisch wie evolutionslogisch gesehen, bereits vor der *očerki*-Tradition mit ihrer demonstrativen Abkehr von den Freiheiten fiktionalisierender Phantasie so etwas wie einen *degré zéro*, einen Nullpunkt der literarischen Entwicklung zu beobachten gibt, der mit einer De-Normierung des literarischen Diskurses, mit einer radikalen Entgrenzung und De-Funktionalisierung des Literaturbegriffs einhergeht. Alles spricht dafür, daß es für die Diagnose eines solchen Nullpunktes unerheblich ist, ob er sich romantisch oder antiromantisch motiviert, ja daß für ihn die Ambivalenz von Zugehörigkeit zum romantischen Diskurs einerseits und gleichzeitiger Abwendung andererseits konstitutiv ist.

In einer noch etwas weitergehenden These soll argumentiert werden, daß wir es am Ausgang romantischer Aussagekonzeptionen mit Phänomenen einer Zwischenphase zu tun haben, die – noch etwas metaphorisch gesprochen – in vielem der „postmodernen Beliebigkeit“ analog ist und sich in der Selbstwahrnehmung der Zeit als ausgeprägtes Krisenbewußtsein äußert. Es könnte dem Verständnis dieser russischen Variante des ‚Endes der Kunstperiode‘ hilfreich sein, es in Anlehnung an J.-F. Lyotard als Modus des *réécrire* (das Lyotard mit Bezug auf Freud auch „Durcharbeitung“ nennt)⁴ des Ro-

³ Senkovskij, O. I., Sočinenija Barona Brambeusa, M. 1989. Der fast fünfhundert Seiten starke Sammelband enthält neben den „Phantastischen Reisen“ einige Feuilletons und die wichtigsten Erzählungen; sämtliche Texte wurden in den Jahren 1833 bis 1835 erstmals russisch publiziert. Vereinzelt finden sich auch Senkovskij-Texte in anderen neueren Anthologien.

⁴ Lyotard, J.-F., Die Moderne redigieren. – In: Welsch, Wolfgang (Hg.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 204-214.

mantischen zu verstehen, in dem das „redigierende“ Schreiben sich nicht außerhalb des „Redigierten“ befinden kann. Damit wird die Schwierigkeit, den ohne Zweifel spezifischen Charakter dieser Periode als „Epoche“ zu fassen, nicht beseitigt. Doch ihr Charakteristikum, daß die Zugehörigkeit ihrer disparaten literarischen Formen zu einem gemeinsamen Diskursraum sich nicht primär in ideologischen oder poetologischen Übereinstimmungen manifestiert, wird zum Ansatzpunkt für das Verständnis ihrer Spezifik. Denn die Pluralisierung der Dominanten, und hier wäre der übliche, weltanschaulich-programmatisch interessierte Blick zu korrigieren, ist nicht gleichzusetzen mit mangelndem Eigencharakter, auch wenn eine nähere Bestimmung erst einmal über Merkmale *ex negativo* verlaufen muß. Brambeus bietet sich als Verkörperung solcher ‚negativer‘ Prinzipien als Beispiel geradezu an.

Die Verwandtschaft der Zeit zu dem, was hier mit ‚Postmoderne‘ gemeint ist, liegt nicht zuletzt im Fehlen eigener positiver Dominanten und Programme, in ihrem zwiesichtigen Verhältnis zur vorangehenden Epochenpoetik, deren Regelsystem sie hinter sich gelassen hat, ohne dabei aus ihr wirklich heraustreten zu können. Die metaphorische Analogie erhält in der Verschiebung zum übergreifenden „Post-“ jedoch auch beschreibenden Wert, entwickelt doch die Post-Epoche der 1830er Jahre eine Formensprache, die zur post-modernen vielfältige Berührungspunkte aufweist. Der wohl bedeutendste davon, nämlich die Tendenz zu metafictionalen Erzählstrukturen⁵, soll hier am konkreten Beispiel thematisiert werden.

Osip Ivanovič Senkovskij, geboren 1800 als Józef Sękowski, Abkömmling einer alten polnischen Adelsfamilie, wuchs in der Nähe von Wilna auf und erhielt eine erstklassige Ausbildung, erst zu Hause und dann (zwischen 14 und 19) an der Universität von Wilna, wo er sich mit antiker Philologie und Orientalistik, aber auch mit Naturwissenschaften beschäftigte. Nach einer zweijährigen Reise durch den Nahen Osten, auf der er unter anderem seine offenbar stupenden Kenntnisse verschiedener Varianten des Arabischen vertieft, kommt er nach Petersburg, wo er 1822 an die Universität auf einen doppelten Lehrstuhl für Arabisch und Türkisch berufen wird. Binnen weniger Jahre ist er Mitglied verschiedener europäischer Akademien.

Senkovskijs erste, eher unspektakuläre literarische Auftritte fügen sich nahtlos in einen romantischen Kontext; Senkovskij schafft sich mit ihnen

⁵ Ich erinnere daran, daß der Begriff der *metafiction* zu Anfang geradezu als alternativer Begriff zu „postmodern“ entwickelt wurde; s. z. B. Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London/New York 21991, S. xiif.

über die Grenzen wissenschaftlichen Umgangs hinaus einen Namen als Kenner des Vorderen Orients und hat einen nicht geringen Anteil an der orientalischen Thematik verschiedener russischer wie polnischer Autoren (insbesondere bei Mickiewicz).⁶ Nach Fragmenten von Reisebeschreibungen insbesondere über Ägypten⁷ publiziert er Übersetzungen kürzerer Erzählungen aus dem Arabischen und anderen orientalischen Sprachen in Ryleevs und Marlinskijs „Poljarnaja zvezda“, später in „Severnye cvety na 1828 god“ und im „Al'bom severnych muz na 1828 god“. Von Marlinskij, den er im Austausch in Polnisch unterrichtet, läßt er sich anfangs sprachlich redigieren; das Resultat zieht nicht zuletzt Puškins Aufmerksamkeit auf sich.⁸ Daneben verfaßt er gelegentlich orientalistische Texte und Rezensionen, unter anderem für den „Severnyj archiv“ und für Bulgarins „Severnaja pčela“. Auch das satirische Genre, das er als ehemaliges Mitglied des *Towarzystwo Szubrawców* an der Universität Wilno und als Mitarbeiter von dessen Zeitung „Wiadomości Brukowe“ seit jungen Jahren kannte, pflegt Senkovskij weiter, wobei er – vielleicht abgesehen von einer scharfen Polemik gegen eine Übersetzung des deutschen Orientalisten J. v. Hammer aus dem Jahr 1828⁹ – die Grenzen zwi-

⁶ Mickiewicz, der gleichzeitig mit Senkovskij die Wilnaer Universität abschloß, verkehrte mit ihm während seines Petersburg-Aufenthaltes 1828/29. In einer Bemerkung zum Gedicht „Szanfary“ erwähnt er Senkovskijs Hilfe explizit; man nimmt einen Einfluß auf die Gedichte „Farys“ und „Almottenabbi“, aber auch auf die Krimsonette an (s. Pedrotti, L., Józef-Julian Sękowski. *The Genesis of a Literary Alien*, Berkeley/Los Angeles 1965, S. 51). Senkovskijs unbestrittene Autorität in Fragen des Orients bestätigt auch Puškin in seiner Replik auf Gogol's „O dviženii žurnal'noj literatury“: „Многие из его статей [...] достойны были занять место в лучших из европейских журналов. В показаниях его касательно Востока мы должны верить ему, как люди непосвященные“ (Puškin, *Polnoe sobr. soč. v desjati tomach*, L. 1978, t. 7, S. 329).

⁷ Cf. die Bibliographie in der Werkausgabe: *Sobranie sočinenij Senkovskago* (Barona Brambeusa), SPb. 1858, tt. 1-9, hier t. I, S. CXIII-CXXXVIII.

⁸ Puškin reagiert im Brief an A. A. Bestužev vom 8.2.1824 auf Senkovskijs „Vitjaz' bulanogo konja“, das in der „Poljarnaja zvezda“ erschienen war: „Арабская сказка прелесть; советую тебе держать за ворот этого Сенковского“ (Puškin, *PSS* 1978, t. 10, S. 67).

⁹ Der ganze Titel des 1828 französisch und (gekürzt) russisch erschienenen Textes lautet: „Lettre de Tutundju-Oglou-Moustafa-Aga, véritable philosophe turk à M. Thaddée Bulgarin, rédacteur de l'Abeille du Nord; traduite du russe et publiée avec un savant commentaire par Koutloul-Fouladi, ci-devant ambassadeur de la cour de Boukhara à Khiva (l'ancienne Germania), actuellement marchand d'abricots confits de Samarkande et littérateur“ (russ. ersch. als: „Pis'mo Tjutjundžu-Oglu-Mustafy-Agi, nastojaščego tureckago filosofa, k odnomu iz izdatelyj *Severnoj pčely*“). Der Text findet sich in der Werkausgabe aus dem Jahr 1858 (t. 5, S. 335-379).

schen Wissenschaft und Satire (vorläufig noch) strenger zieht, als dies bei den „Wiadomości“ üblich war.¹⁰

Aufsehen erregt Senkovskij allerdings erst 1833/34, als er unter dem Pseudonym *Baron Brambeus* an prominenter Stelle in den beiden „Novosel'e“-Anthologien erscheint, einer Art Festschrift zur programmatischen Geschäftseröffnung Smirdins am Nevskij prospekt, die selbstbewußt die dominierende Stellung des mächtig gewordenen Buchhändlers und Verlegers demonstriert und gleichzeitig zu einer Demonstration des Petersburger literarischen Lebens wird¹¹; Senkovskij hat zu den Bänden das Vorwort verfaßt und fungierte wohl als Redakteur. Es ist zu vermuten, daß spätestens mit dem Erscheinen der von Senkovskij lange Jahre fast im Alleingang geleiteten „Biblioteka dlja čtenija“ (BdČ; die erste Nummer erschien Anfang Januar 1834), in der Brambeus nebst anderen Senkovskij-Pseudonymen regelmäßig auftrat, für literarische Insider dessen Identität kein Geheimnis war; dennoch war Senkovskij offenbar äußerst pikiert, als Gogol' gegen alle Gepflogenheiten der Zeit 1836 das Pseudonym, das längst zur eigentlichen Mystifikation mit eigener Biographie und pointierten Ansichten geworden war, öffentlich lüftete.¹²

Der Grund für Senkovskijs Verärgerung muß darin gelegen haben, daß er die Brambeus-Figur anfangs in klarer Abgrenzung von nicht unter Pseudonym veröffentlichten Arbeiten konzipierte; erst später entwickelte sie sich zu dem, was Tynjanov „Senkovskijs Alter Ego“ nennt.¹³ Der Name *Baron Brambeus* fällt von Anfang an aus dem Rahmen der zeitüblichen Pseudony-

¹⁰ Der inneren Verbindung von Senkovskijs publizistischen Aktivitäten zum Wilnaer Umfeld seiner Jugendjahre widmen sich beide zu Senkovskij existierende Monographien eingehend; s. neben Pedrotti, Sękowski: Kaverin, Venjamin, Baron Brambeus. Istorija Osipa Senkovskogo žurnalista, redaktora „Biblioteki dlja čtenija“, L. 1929. Die Neufassung aus dem Jahr 1966 mit dem neuen Untertitel „Žizn' i dejatel'nost'" wird hier zitiert nach: ders., Sobranie sočinenija, M. 1966, t. 6, S. 285-477.

¹¹ Als solche wird der Band auch von Moskau aus kritisch kommentiert; s. Nadeždins Rezension in seinem „Teleskop“ (Nadeždin N. I., Literaturnaja kritika. Ėstetika, M. 1972, S. 337ff.).

¹² Kaverins Hinweis, die Aufdeckung des Pseudonyms hätte allgemeines Erstaunen provoziert (Kaverin, Senkovskij, 1966, S. 420), wird in der ersten Fassung noch mit dem Hinweis auf Belinskijs „Neskol'ko slov o sovremennike“ belegt, wo Gogol's Nachricht kolportiert wird. Es spricht aber einiges (auch Belinskijs frühere Kritiken) dafür, daß die Überraschung nur eine für das breitere Publikum war.

¹³ „Брамбеус – не только литературный псевдоним, но и alter ego Сенковского, его литературный герой“ (Tynjanov, Jurij, Francuzskie otnošenija Kjučel'bekera [1939]. – In: ders., Puškin i ego sovremenniki, M. 1969, hier S. 343).

me¹⁴, und dies nicht nur, da er – besonders im Zusammenhang mit der Textsorte, mit der er zum ersten Mal in Erscheinung tritt – auf Münchhausen und damit auf eine literarische Tradition anspielt. Während die meisten Pseudonyme (und Erzählerfiguren) der Zeit gerade die lokale Zugehörigkeit zum russischen (bzw. ukrainischen) Kulturkreis betonen, wird hier in doppelter Weise, nämlich durch Titel und Namen, mit dem (westlichen) Fremden gespielt, und dies in einer Weise, die deutlich macht, daß es sich nicht um eine typisierende Verschleierung eines realen Autors, sondern um ein selbstironisch gefärbtes – die Erzählfigur ambigüierendes – literarisches Konstrukt handelt. Damit korrespondiert, daß Brambeus mit Vorliebe über Literatur spricht, und so gibt der Name ein Programm vor, das man als potenzierte und gleichzeitig ‚bloßgelegte‘ Fiktionalisierung bezeichnen könnte.

Die hier nur angedeuteten Kontexte von Biographie und literarischem Umfeld sind für den zur Diskussion stehenden Text, nämlich Baron Brambeus' „Fantastičeskie putešestvija“, bedeutsam. Es handelt sich bei ihnen nicht nur um Brambeus' Début, sondern auch um ein gänzlich neues Genre für Senkovskij, zu dem ihn der Verleger Smirdin nach dem Erfolg von Senkovskijs Übersetzungen der „Hajji Baba“-Romane James Moriers¹⁵ angehalten haben soll. Eigentlich geschrieben für den ersten „Novosel'e“-Band, wurden die „Reisen“ aufgrund ihres Umfangs 1833 in Buchform publiziert; der Erfolg war so groß, daß bereits 1835 eine zweite Auflage erschien und Brambeus über Nacht zu einem der beliebtesten Autoren wurde. Die „Phantastischen Reisen“ erfüllen die Funktion einer programmatischen Selbstpositionierung in mystifizierend-satirischem Gewand, die ihr Selbstbewußtsein daraus ableitet, daß ihr Autor sich anschickt, im literarischen Leben künftig eine bedeutende Rolle zu spielen. Die Konstruktion der Brambeus-Figur ist als bewußter Reflex auf den Gegenwartsdiskurs zu sehen, was sich nicht zuletzt in ihrer vom jeweiligen textsortenspezifischen Kontext abhängigen Vielfältig-

¹⁴ Über die Herkunft des Namens gibt es verschiedene Versionen, die, wie Kaverin zu Recht bemerkt, wenig über seine Funktion aussagen (Kaverin, Senkovskij, 1966, S. 412). Bei ihm bleibt allerdings die auffallende Distanz zu den Pseudonymen bzw. Erzählfiguren in dieser „Zeit der Pseudonyme“ (er erwähnt Rudyj Pan'ko, Belkin, kazak Luganskij, Gomozejka, Bezglasnyj) unkommentiert (ebd.).

¹⁵ Die Romane erschienen ohne Übersetzerangabe als „Mirza Chadži-Baba Isfagani v Londone“ bzw. „Pochoždenija mirzy Chadži-Baby Isfagani v Persii i Turcii, ili persidskij Žilblaz“ 1830 bzw. 1831. Der zweite Roman wurde übrigens 1970 noch einmal nachgedruckt (Morier, Džejms, Pochoždenija Chadži Baby iz Isfagana. Pervod s angl. O. Senkovskogo, M. 1970).

keit ausdrückt. Analog zu Senkovskijs Konzipierung von Smirdins enzyklopädischer Zeitschrift, die besonders durch die spätere Nachahmung der „Otečestvennye zapiski“ in Rußland eine bedeutende publizistische Tradition begründen wird, entwickelt Senkovskij hier zudem ein eigenes Genre: die Vermischung von Wissenschaftsdiskussion, Literaturkritik und fiktionalem Text. Das Thema der „Phantastischen Reisen“ ist, was an diesen programmatischen Absichten liegen mag, nicht zuletzt die Literatur selbst; darüber hinaus demonstrieren sie jedoch einen für die Zeit so neuen wie skandalösen Literaturbegriff, der mit romantischen Konzepten auch im weitesten Sinn, erst recht mit Auseinandersetzungen zwischen ‚Klassizisten‘ und ‚Romantikern‘¹⁶ nicht mehr in Übereinstimmung gebracht werden kann.

Brambeus' „Reisen“ sind nicht nur schon in ihrem *setting* als solche erkennbare Lügengeschichten, sie sind auch jede für sich auf andere Weise allegorisch-satirisch lesbar. Dabei wird auch hier das Verfahren des *obnaženie priema* sichtbar: Diese allegorischen Textschichten sind explizit deklariert. Auf die Einleitung („Osennaja skuka“), die den Entstehungskontext der folgenden Reisen bzw. der Erzählungen beschreibt, folgt eine „poetische Reise“ („Poētičeskoe putešestvie po belu-svetu“), eine „wissenschaftliche“ („Učenoje putešestvie na Medvežij ostrov“) und eine „sentimentale“ („Sentimental'noe putešestvie na goru Ėtnu“). Während die letztere weniger eine Hommage an sentimentalistische Erzähltradition als eine satirische Auseinandersetzung mit philosophischer Gegenwart (insbesondere mit den russischen Ablegern des deutschen Idealismus) bietet – in unvermittelt einbrechender Phantastik läßt sich der Baron durch den Ätna in eine Antipoden-Welt transferieren, um dort insbesondere mit einem Philosophen zu *raisonnieren* –, beschreibt die „poetische Reise“ das Scheitern der Suche nach der Poesie in erprobten romantischen Gefilden (z. B. der Ukraine) und Themen (Liebe): Baron Brambeus findet überall nur Alltagsprosa und Schmutz. Obwohl er zu Anfang entdeckt, daß er „als Dichter, Romantiker“ geboren ist (39)¹⁷, scheint ihn vor al-

¹⁶ Besonders die erwähnte, in vielem nach wie vor unentbehrliche Monographie von L. Pedrotti aus dem Jahr 1965 betont die naturwissenschaftlich-empiristische Wilnaer Herkunft Senkovskijs über Gebühr und sieht in ihm eine lineare Fortsetzung der dortigen Romantik-Feindlichkeit; Kaverin versteht Senkovskij als Bindeglied „zwischen dem polnischen Voltairianismus des Anfangs des 19. Jahrhunderts und dem Materialismus der russischen Naturwissenschaften der 60er und 70er Jahre“ (Kaverin, Senkovskij, 1966, S. 287). Dabei geht die kaum beachtete Dimension verloren, daß Senkovskij in seinem Verhalten – in der Art seiner Reise und seiner Orient-Begeisterung – wie in seinen Übersetzungen der zwanziger Jahre starke romantische Züge zeigt.

¹⁷ Alle Zahlen in Klammern ohne weitere Angaben beziehen sich im folgenden auf die

lem die Einteilung der Welt nach den Beamtenklassen der Rangtabelle zu interessieren, und er findet die ersehnten „starken Eindrücke (*сильные ощущения*)“ – das zentrale Leitmotiv des Textes und zu dieser Zeit eine feste Formel für romantische Reisebeschreibungen – nur an unpassenden Orten (etwa in der Quarantäne in Odessa); auch die romantischen Liebeserfahrungen bekommen ihm gar nicht.

Ich möchte mich hier auf die mittlere (und umfangreichste) der drei so unterschiedlichen Reisen, die „wissenschaftliche“, beschränken, dabei aber das Augenmerk weniger auf die explizite wissenschaftspolemische als auf die erzählerisch-implizite literarische Textschicht richten.¹⁸ Dem Text sind zwei Mottos vorangestellt, die beide mit dem Authentizitätsgestus ihrer Textsorte spielen:

Итак, я доказал, что люди, жившие до потопа, были гораздо умнее нынешних; как жалко, что они потонули!.. (Барон Кювье)

Какой вздор!.. (Гомер в своей „Илиаде“)

Die Funktion dieser ans Absurde grenzenden Eröffnung nimmt ein Verfahren auf, das schon das Pseudonym des Autors demonstriert: die bloßgelegte Ironisierung des Gegenstandes (die man als satirische Einstellung lesen kann), gleichzeitig aber auch des eigenen Erzählgestus. Brambeus' Markenzeichen ist auch, dass er sich selbst gezielt und demonstrativ lächerlich machen kann – dies gilt es im weiteren im Auge zu behalten.

Wie in den anderen Reisen erzählt Brambeus in einer rückblickenden Ich-Form. Zusammen mit dem Göttinger Naturwissenschaftler und Paläontologen Dr. Spurtzmann – eine Karikatur auf den etwas weltfremden (deutschen) Gelehrten – verlassen sie „am 14. April 1828“ Irkutsk in Richtung Nordosten, wobei tagebuchartig Reiseroute und -daten sowie landschaftliche Eindrücke festgehalten werden. Unterwegs will sein Gefährte, der sich auf der Suche nach urzeitlichen Knochenfunden befindet, den Baron von der neuen vergleichenden Anatomie überzeugen und davon, daß Nordsibirien einst ein tropisches Gebiet gewesen sei, bevor sich das Erdklima durch einige Sintfluten (64) verändert habe. Brambeus wird nach anfänglichen Widerständen so sehr

erwähnte Ausgabe aus dem Jahr 1989.

¹⁸ Für einen Überblick über die satirisch behandelten Themen und ihre Kontexte s. die Anmerkungen L. Pedrottis zu seiner englischen Übersetzung: Senkovsky, Osip, *The Fantastic Journey of Baron Brambeus*, New York/San Francisco u. a. 1993 (Middlebury Studies in Russian Language and Literature, vol. 5).

von der Sintfluttheorie frei nach Cuvier angesteckt, daß er den Burjaten zu erklären beginnt, wieso sie direkte Abkömmlinge riesiger vorsintflutlicher Lebewesen und das Produkt einer langen Reihe kleinerer und größerer Sintfluten seien:

Потопы считал я уже такою безделицею – в одном Париже было их четыре! – такою, говорю, безделицею, что, для удобнейшего объяснения нашей теории тетушке или попросту в честь великому Кювье, казалось, я сам был бы в состоянии, при маленьком пособии со стороны природы, одним стаканом пуншу произвестъ всеобщий потоп в Торопецком уезде. (65)

Die Reisenden wechseln auf ein Schiff und ergehen sich auf der Lena in Gedanken, daß dieses Land nicht immer Sibirien gewesen sein könne und der Fluß doch sehr an den Nil erinnere. Baron Brambeus erzählt seinem Reisepartner von seinen Ägypten-Erfahrungen, wo er zu einem Schüler Champollions geworden sei, und weiht ihn in seine Erkenntnisse im Entziffern ägyptischer Hieroglyphen ein; dabei kann er den deutschen Doktor zuerst ebenfalls nicht überzeugen. Den Durchbruch schafft dann seine eigenwillige Erklärung des Champollionschen Lesepinzips, dem offensichtlich methodische Beliebigkeit unterstellt wird:

Итак, нет ничего легче, чем читать иероглифы: где не выходит смысла по буквам, там должно толковать их метафорически; если нельзя подобрать метафоры, то позволяется совсем пропустить иероглиф и перейти к следующему, понятнейшему. (68)

Schließlich kommen die beiden Wissenschaftler auf der Bäreninsel vor der Lena-Mündung im Nördlichen Eismeer an, wo sie von Ivan Antonovič Strabinskich, einem gebildeten, jedoch kühlen und allen Theorien ganz abgeneigten Kopf, dessen mineralogischer Expedition sich die beiden angeschlossen haben, für einige Tage zurückgelassen werden. Sie wollen eine seit alter Zeit bekannte Höhle aufsuchen, die ihrer Musterung an den Wänden wegen das „Geschriebene Zimmer“ genannt wird; die Entzifferung dieser Zeichen soll ihnen den erhofften Ruhm bringen. Tatsächlich finden die beiden die Insel, deren Lage akribisch genau beschrieben wird, und darauf die Höhle. Sich langsam an das Halbdunkel gewöhnend, finden sie nicht nur einen Haufen Knochen, sondern Brambeus erkennt auch, daß es sich bei den Zeichen um ägyptische Hieroglyphen handelt. Nun ergänzen sich die Kenntnisse der beiden Forscher, angefangen damit, daß der Doktor mit seiner Revolutionstheorie mit Leichtigkeit die Frage lösen kann, wie die Hieroglyphen in den Norden Sibiriens gelangen konnten: Er erklärt sie kurzerhand zur Schrift der gesamten vorsintflutlichen Menschheit, die sich bis zu den Bewohnern dieses

vor der letzten Sintflut warmen Gebietes verbreitet habe. Verständlich die Begeisterung des Doktors, daß die Inschriften gerade von dieser Sintflut handeln. Der Baron beginnt nun dem deutschen Forscher den Inhalt der Inschriften zu übersetzen bzw. zu diktieren.

Diese nun im Wortlaut von Brambeus' Übersetzung wiedergegebene Binnengeschichte – sie füllt in der Neuauflage von 1989 immerhin etwa 50 eng bedruckte Seiten – erzählt die letzten Tage eines Staates namens „Barabija“, insbesondere von einem jungen, reichen Mann – dem Ich-Erzähler –, von dessen Verlobter bzw. Ehefrau, die nicht unbegründet seine Eifersucht anstachelt, und von einem Astronomen, der sich darauf freut, daß der Komet, der immer größer am Himmel zu sehen ist, auf die Erde stürzt und damit seine wissenschaftlichen Thesen bestätigt. Die in betontem, leicht geschwätzigem Plauderton gehaltene Erzählung entwickelt sich von einer Art Beziehungskomödie zur blutigen Apokalypse, die Brjusovs „Respublika Južnogo Kresta“ („Die Republik des Südkreuzes“, 1905) in nichts nachsteht: Der Komet versetzt die Bevölkerung der ohnehin im Krieg stehenden Gesellschaft in Panik und provoziert Aufstände und Verbrechen. Nach seinem Aufprallen auf die Erde bewirkt er eine eigentliche Sintflut und zudem, wie allmählich deutlich wird, eine Veränderung der Gasverhältnisse in der Atmosphäre. Gleichzeitig verschiebt sich die Erdachse im Raum: aus dem südlich-tropischen Klima wird ein Dauerfrostgebiet. Die flüchtenden Menschen, die sich auf die immer enger werdenden Eilande zurückziehen, verwandeln sich, wie der Erzähler meint, in Tiere und essen sich gegenseitig auf.

Zum Schluß besetzt der junge Held und Erzähler mit seiner Frischvermählten – die zwischenzeitlich mit einem anderen davongelaufen war – ein eigenes Inselchen, das höchstgelegene von allen. Sie wohnen in der Höhle, wo sich die Forscher jetzt befinden, und der junge Mann meißeilt seine Erlebnisse in die Wände. Langsam kann er beobachten, wie alle anderen Inseln mitsamt ihren Flüchtlingen überspült werden; seine Frau stirbt in seinen Armen vor Hunger (er wird sie nach kurzem Zögern aufessen). Der Schluß der Binnenerzählung besteht aus kurzen, datierten Bruchstücken im Präsens: zwar geht das Hochwasser zurück, doch langsam bilden sich Eisschollen, dann Eisberge, und die letzte Eintragung lautet:

30 числа. Стужа усиливается.....

.....
 Постскрипт. Я мерзну, умира... (130)

Nach sechstägiger Übersetzungsarbeit sind die beiden Forscher begeistert von diesem Zeugnis der sibirischen Haus-Sintflut („сибирский домашний

потоп“, 133) und überzeugt von ihrem Dienst an der Wissenschaft, der ihre Theorien so vortrefflich bestätigt und ihnen den ersehnten Ruhm einbringen soll. Sibirien war einmal ein paradiesisches, warmes Gebiet, das in direktem Kontakt zur übrigen Weltkultur stand:

...что нынешняя Барабинская степь, в которой живут буряты и тунгузы, есть, по всей вероятности, только остаток славной, богатой, просвещенной предпотопной империи, называвшейся Барабиею, где люди ездили на мамонтах и мастодонтах, кушали котлеты из аноплотерионов, сосиски из антракотерионов, жаркое из лофиодонтов с солеными бананами вместо огурцов и жили по пяти сот лет и более. (135)

Die Desillusionierung folgt auf dem Fuße. Als ihr pragmatisch gesinnter Reiseführer Ivan Antonovič Strabinskich die Gelehrten mit seinem Schiff abholt, führen sie ihn in die Höhle, wo sie sich von ihm belehren lassen müssen, daß es sich bei den „Zeichen“ in der Höhle keineswegs um Hieroglyphen, sondern um natürlich entstandene kristallisierende Stalagmiten in einer seltenen Form handelt. Die enttäuschten Forscher bezichtigen sich gegenseitig, mit ihren Theorien für den Irrtum verantwortlich zu sein. Der Baron wehrt sich:

– Не моя же вина, ежели природа играет так, что из ее глупых шуток выходит, по грамматике Шампольона, очень порядочный смысл!
– Так и быть! – воскликнул доктор. Но я скажу вам откровенно, что когда вы диктовали мне свой перевод, я не верил вам ни одного слова. Я тотчас приметил, что в вашей сказке кроется пропасть невероятностей, несообразностей... (138)

Die letzte Bemerkung des beschämten deutschen Gelehrten ist natürlich eine nachträgliche Schutzbehauptung, hatte er doch noch kurz zuvor gefordert, man dürfe die Übersetzung keinerlei stilistischer Korrektur unterziehen, um ihre Authentizität nicht zu zerstören (131). Allerdings entspricht seine falsche Behauptung unserem eigenen Leseindruck: Der Text ist tatsächlich in einem Maße ironisiert, daß von „Wahrscheinlichkeit“ für den Leser keine Rede sein kann. Dies betrifft nicht zuletzt den Stil, der das bewußt-naive Erzählen – vergleichbar hatte es Senkovskij in den Hajji Baba-Übersetzungen verwendet – bis in die eigentliche Clownerie treibt. Brambeus' erzählerisches Spezifikum durchdringt alle Ebenen dieses Textes: die Bloßlegung nicht nur einzelner Verfahren, sondern der ganzen Erzählweise. Daß die überaus literarische Binnengeschichte sich als reine Phantasie der beiden Forscher entpuppt, erhält im Gesamt des Textes geradezu metonymischen Charakter.

Das Wahrscheinlichkeitsthema wird schon vorher explizit, und ebenfalls im Zeichen des Paradoxes, daß gerade die sich auf Wahrscheinlichkeit berufende Figur, immerhin mit dem Erzähler identisch, in ihrem Authentizitätsanspruch konterkariert wird. Kurz nach Beginn der Binnenerzählung nämlich zweifelt der Deutsche die Übersetzung an:

– Вы уже во второй раз упоминайте о кокетках [...]. Я не думаю, чтоб кокетки были известны еще до потопа... Тогда водились мамонты, мегалосауры, плезиросауры, палеотерионы и разные драконы и гидры; но кокетки – это произведения новейших времен.
– Извините, любезный доктор, – отвечал я Шпурцману. – Вот иероглиф: лисица без сердца; это по грамматике Шампольона Младшего должно означать кокетку. [...]
– Может статья! – примолвил он, – однако ж ни Кювье, ни Шейхцер, ни Гом, ни Букланд, ни Броньяр, ни Гумбольдт не говорят ни слова об окаменелых кокетках, и остова древней кокетки нет ни в парижском Музеуме, ни в петербургской Кунсткамере. (83)

Doch trotz des ans Absurde grenzenden Spiels mit der (Un-)Wahrscheinlichkeit bis hin zum (metafikional geladenen) Scherz, daß die Erzählfigur der Binnengeschichte im Postskriptum stirbt, ist die Wahrscheinlichkeitsstruktur dieser verschachtelten Erzählwelt(en) eine ganz andere als diejenige etwa der darauf folgenden „sentimentalen Reise“, in der Brambeus münchhausisch durch den Ätna in ein Antipoden-Land fallen kann und zum Schluß auf einem Stein durch den Vesuv wieder zurück – genau auf die Kutsche seiner Frau (wobei der Erzähler die seine Erzählung ins Paradox versetzende Bemerkung macht, dies sei doch allzu unwahrscheinlich, S. 177). Das Setting der „wissenschaftlichen Reise“ ist dasjenige einer ‚realen‘ Reise ohne phantastische Elemente, dafür mit einer erstaunlichen Präzision in der Geographie wie in den wissenschaftlichen Bezügen der Gespräche der beiden Forscher. Die (unübersehbare) Unterminierung der Glaubhaftigkeit geschieht vielmehr durch die mangelnde Glaubwürdigkeit von Argumenten (die beide Forscher bereits vor ihrem Irrtum als theoriegläubig bis zur Naivität entlarven) und nicht zuletzt – besonders in der Binnengeschichte – im stets leicht überzogenen Erzählstil selbst.

Dies alles könnte den Leser darauf schließen lassen, daß man es mit einer der in dieser Zeit so beliebten feuilletonistischen Satiren in der Tradition des Sittemromans (*nravoopisatel' nyj roman*)¹⁹ zu tun hat, deren Fokus beispielsweise

¹⁹ Dieser wird allerdings in der „Poetischen Reise“ vom Text selbst ironisiert. Brambeus

in der Entlarvung der Voreingenommenheit und alle Klarsicht trübenden Ruhmsucht zweier Forscher liegt. Diese satirische Lektüre unterstützen einige Merkmale des Textes: So ist der Text versetzt mit satirisch-unterhaltenden Modethemen der Zeit von der ‚koketten‘ Frau als Anspielung auf die Frauenemanzipation über den damals erwarteten Halley-Kometen (der 1835/36 dann wirklich zu sehen war und auch andere literarische Spuren hinterließ²⁰) bis hin zu den erwähnten Wissenschaftlern Cuvier²¹ und Champollion²², die beide kurz zuvor (1832) gestorben waren. Bereits die zeitgenössische Kritik hat denn auch den Text besonders als Angriff auf die letzteren verstanden und Senkovskij Wissenschaftsfeindlichkeit vorgeworfen – eine Lesart, die mehr aussagt über die fehlende Aufnahmebereitschaft für das Senkovskijsche (Wilnaer) Satiremodell in Rußland als über die Stoßrichtung des Textes.²³

Betrifft diese wissenschaftliche Diskursebene eher die Sujet-Konstruktion

gibt sich in Odessa ganz enttäuscht: „Правы – нравов не видно на улице“ (44).

²⁰ S. dazu Pedrotti, *The Fantastic Journey*, S. 188f.

²¹ Der eigentliche Begründer der vergleichenden Anatomie und damit der wissenschaftlichen Paläontologie war ein pointierter Gegner evolutionärer Theorien, denen 1859 Darwin zum Durchbruch verhelfen wird. Er interpretierte die Veränderung der Formen als Produkt von größeren und kleineren Katastrophen („Revolutionen“), was dem anglophilen Pragmatiker und ‚Evolutionisten‘ Senkovskij vermutlich als französische politisch-kulturelle Voreingenommenheit erschien.

²² Die Entdeckung der Hieroglyphenschrift durch Jean-François Champollion (erste Publikationen 1822 und 1824) betraf ein Gebiet, das Senkovskij, der während seiner Orientreise lange vor Champollion auch Ägypten eingehend besucht hatte, persönlich sehr interessierte. Senkovskijs Skepsis gegenüber den noch umstrittenen und unvollständigen Resultaten mußte auch im Zusammenhang mit einer grundsätzlichen Reserviertheit gegenüber den französischen Aktivitäten im Orient und in der Orientalistik betrachtet werden, wie sie in seinen Texten vielfach zum Ausdruck kommt.

²³ Pedrotti weist zu Recht darauf hin, daß die satirische Behandlung der beiden großen Wissenschaftler nicht unbedingt ihre grundsätzliche Infragestellung beinhaltet: „A born skeptic, he used his own great erudition and experience in the Near East, including Egypt, to question, probe and satirize even the most hallowed scholarly concepts“ (Pedrotti, Louis, *Senkovsky's Baron Brambeus and the Rosetta Stone*. – In: Flier, Michael S. / Simon Karlinsky (Hgg.), *Language. Literature. Linguistics*. In Honor of Francis J. Whitfield on his Seventieth Birthday, Berkeley 1986, S. 178-191, hier S. 186). Eine genauere Einschätzung hätte im Rahmen einer Analyse von Senkovskijs wissenschaftstheoretischen Positionen zu erfolgen, die aussteht. Bekanntlich stand er besonders denjenigen übergreifenden Theorieansätzen (wie etwa der jungen Indogermanistik) kritisch gegenüber, hinter denen er romantische Tendenzen zu aus seiner Sicht irrationalen Einheits- und Ursprungsdenken vermutete. Die Verführungskraft von großen Theorien bzw. von „wissenschaftlichen Träumereien (*ученье мечтания*)“ (64) ist auch hier Thema.

und den Dialog, so prägt die bereits in der ersten Reise aufgenommene Polemik gegen das sog. Junge Frankreich²⁴ auch den Stil. Die überaus blutigen endzeitlichen Passagen sind einerseits weniger ironisch gebrochen als die Rahmentexte, gleichzeitig aber dennoch als parodierende Übertreibung erkennbar. Kleinere Signale machen dabei dem aufmerksamen Leser den Bezug auf die russisch in Anlehnung an die *école frénétique* als *neistovaja škola* bezeichnete Richtung explizit:

Разбой, убийства, насилия, мщение ежечасно целыми тысячами уменьшали количество горного народонаселения, еще не истребленного ядом павальных болезней и *неистовством* стихий. Казалось, будто люди поклялись искоренить свой род собственными своими руками, предоставив всеобщей гибели природы только труд стереть с планеты следы их злобы.

Наконец, начали мы пожирать друг друга. (121; Hervorh. Th. G.)

Vor allem die detaillierten Beschreibungen von Gewalttätigkeiten müssen von einigermaßen informierten Zeitgenossen als Hinweise auf die *école frénétique* gelesen worden sein. Der Binnenerzähler beschreibt beispielsweise, wie er den vermeintlichen Liebhaber seiner Frau umbringt (er wird sich gleich darauf als der falsche erweisen):

Схватив за волосы нежного обнимателя, я отвалил голову его назад и вонзил в горло убийственное железо по самую рукоятку. Кровь брызнула из него ключом на коварную. (122f.)

So kann es nicht verwundern, daß schon Zeitgenossen weitherum der Ansicht waren, Senkovskij habe die Formen, die er so heftig bekämpfte, mit Vorliebe selbst benutzt; Kritiker wie Nadeždin haben ihm gar vorgeworfen, sein Kampf sei nur vorgeschoben, in Wirklichkeit trage Brambeus den Geist der Julirevolution nach Rußland, oder sie zweifelten zumindest an der Ernst-

²⁴ Senkovskij machte den Kampf gegen die neue französische Prosa neben demjenigen gegen buchsprachliche Formen (Kirchenslavismen, insbesondere die Pronomen *sej* und *onyj*) zu einem eigentlichen Markenzeichen von Brambeus (auch der Sprachkampf wird in der zweiten Reise erwähnt, s. S. 131). Er ist es auch, der den Begriff der *Junaja Francija* prägt, unter dem er Balzac, Janin, Sue, Hugo, Dumas, de Vigny und andere subsumiert (einige von ihnen publiziert Senkovskij dennoch in Übersetzungen). Brambeus versteht diese Literatur – wie übrigens die meisten russischen Kritiker seiner Zeit und sogar Gogol' – als Ausdruck des nachrevolutionären Frankreichs, wobei er ebenso scharfe britische Kritiken aufnimmt. Seine lautstark vertretene (allerdings auch teilweise selbstironisch gebrochene) Position gehört auch zum demonstrativ ‚konservativen Outfit‘ der Brambeus-Figur; es dürfte kaum mehr möglich sein, daraus eigene Überzeugungen Senkovskijs herauszuschälen.

haftigkeit der Polemik.²⁵ Weder die betont parodierende Brambeus-Figur noch Senkovskijs Hinweis aus dem Jahr 1834, er habe sich fast ausschließlich satirisch geäußert,²⁶ wirkten hier relativierend. Schon die eben zitierte kurze Passage macht jedoch den impliziten parodistischen Charakter deutlich („nežnyj obnimateľ“), und Senkovskijs Verfahren besteht recht eigentlich darin, die zitierten Formen zu de-semantisieren, zu de-emotionalisieren und damit ihre Referenz zu unterlaufen. Die Schrecklichkeiten des französischen „Naturalismus“²⁷ werden unter der Feder Brambeus' zum reinen literarischen Spiel.

Es ist gerade dieser Mangel an auktorialer Ernsthaftigkeit, der für die Textsortenspezifik relevant wird. Brambeus' Erzählverfahren kann nicht auf die in ihm spürbaren Modelle satirischer Literatur, die ins 18. Jahrhundert zurückweisen und beispielsweise in den ‚moralisch-satirischen‘ Feuilletons Bulgarins zu der Zeit in Blüte stehen, reduziert werden. Für Bulgarins Feuilletons (wie für seine Romane) ist es konstitutiv, daß sie einen positiven Standpunkt erkennen lassen, der bei ihm meist durch eine sich selbst zur ‚edlen‘ Person stilisierenden, nah am Autor situierten Erzählfigur faßbar wird; die für solche Feuilletons häufige Dialogform beinhaltet deshalb auch nur scheinbar eine Dialogisierung der argumentativ-axiologischen Struktur. Bei Brambeus hingegen affiziert die durchgehende Ironisierung sogar in erster Linie die beiden Erzählfiguren, den Erzähler der Binnengeschichte als Parodie auf einen romantischen Ich-Helden in anderer Weise, aber nicht weniger radikal als den „Autor“ Brambeus selbst, in dem sich Bildung, aristokratisches Selbstbewußtsein und eine gewisse Liebenswürdigkeit mit einem

²⁵ Cf. Nadeždin, Zdravij smysl i Baron Brambeus. Stat'ja I-III. – In: Teleskop, t. 21 (1834), S. 131-175, 246-276, 317-337. Kjuhel'beker, der in der Verbannung den ersten Jahrgang der „Biblioteka“ liest, ärgert sich über Brambeus' Aussagen zur Literatur, zweifelt aber an der Aufrichtigkeit seiner Angriffe auf die französischen Romantiker (Kjuhel'beker, V. K., Putešestvie. Dnevnik. Stat'i, Leningrad 1979, S. 360).

²⁶ „Если уж примете труд примечать, то приметьте также, что Брамбеус пишет наибольшею частью в сатирическом роде, где самый тон веселости и шутки свидетельствует о невинности как сочинения, так и намерения“ (Baron Brambeus i junaja Slovesnost'. – In: BdČ t. 3 [1834], otd. 5, hier S. 42).

²⁷ Es war besonders V. Vinogradov, der die sog. *neistovaja škola* als „romantischen Naturalismus“ verstand und ihren Einfluss auf die russische Literatur (besonders auf Gogol') untersuchte; s. seine Arbeiten im Sammelband „Evolucija ruskogo naturalizma“ (1929), wiederabgedruckt in Vinogradov, V., Početa ruskog literatury, M. 1976. Zur besonderen Bedeutung von J. Janins 1831 in der russischen Übersetzung erschienenem „L'âne mort et la femme guillotinée“, das in Rußland als Manifest dieser Richtung und für das „košmarnyj žanr junoj Francii“ gelesen wurde, s. ebd.: 80ff.

stark beherrschenden Gestus, mit sich selbst entlarvender, fast grenzenloser Naivität und zuweilen übersteigertem Dünkel verbinden.²⁸ Die durchgehende Dekonstruktion der Verlässlichkeit des Erzählens durch das unmarkierte Eindringen von reiner Phantasterei unterminiert im Gesamt der „Phantastischen Reisen“ jegliche Glaubwürdigkeit an die vorgestellte Welt und problematisiert die Textsorte selbst. So enthält zwar der Text Schichten einer parodistischen und solche einer satirischen Auseinandersetzung – im Hinblick auf die übergreifende Textsorte jedoch kann von einer Satire im klassischen Sinn nicht gesprochen werden, da die Position des Satirikers gleichermaßen unterminiert wird wie der vermeintliche Gegenstand.

Die Haltung der nicht lokalisierbaren, auto-dekonstruktiven Parodie, die als Markenzeichen der Erzählfigur (aber auch des Kritikers) Brambeus fungiert, entspricht dem Bild, das seine Gegner von Senkovskij entwerfen und das so in die Rezeptionsgeschichte eingeht. Sogar der sich im Rückblick um objektivierende Distanz bemühende Herzen schrieb um 1850 (in der Vergangenheitsform, obwohl Senkovskij noch lebte):

Сенковский был очень остроумным писателем, большим тружеником, но совершенно беспринципным человеком, если только не почесть принципами глубокое презрение к людям и событиям, к убеждениям и теориям. [...] [Он поднимал] на смех все самое святое для человека [...].²⁹

Das Bild von Senkovskij als radikalem Skeptiker, als grenzen- und respektlosem Spötter, oder, wie Bulgarin schon lange vor Herzen formuliert hatte: als „Mephisto seiner Epoche“³⁰ entspricht mehr als ihm selbst seiner Selbstmystifikation – und seiner brambeischen Schreibweise. Brambeus'

²⁸ Die Brambeische Selbststilisierung erinnert in vielem an den einige Jahre später von Henryk Rzewuski in seinen „Pamiętki JPana Seweryna Soplicy“ (1839-41) entwickelten Erzählstil der sog. *gawęda*. Über eventuelle genetische Zusammenhänge scheint allerdings nichts bekannt zu sein.

²⁹ Zit. nach: Russkaja estetika i kritika 40–50-ch godov XIX veka, M. 1982, S. 212f. Orig. frz.

³⁰ S. Kaverin, Senkovskij, 1929, S. 156; Pedrotti, Sękowski, S. 2. Besonders die sowjetische Doktrin versucht dann das dazu seltsam unpassende Bild vom staatsstreuen, ja offiziösen Reaktionär zu kanonisieren, das die gegen Ende des 19. Jahrhunderts auftauchende, stark verfälschende Vorstellung eines „Triumvirats“ von Bulgarin, Greč und Senkovskij wiederbelebt. Es war nach eigener späterer Aussage Kaverins dessen wichtigste Intention, mit seiner Dissertation bzw. Monographie aus dem Jahr 1929 diese Triumviratsthese als Legende zu entlarven (Kaverin, Venjamin, Kak ja zaščičal dissertaciju. – In: ders., Literator. Dnevnik i pis'ma, M. 1988, S. 62-65, hier S. 65). Dies ist ihm nicht gelungen – sie wurde in der Folge mit ganz wenigen Ausnahmen unwidersprochen weitertradiert.

spöttische Grundhaltung ist dabei mehr als persönliches Merkmal und gilt seiner ‚Epoche‘: Senkovskij bzw. Brambeus verkörpert auf karnevalistische Weise das de(kon)struktive Prinzip seiner literarischen Gegenwart.

Die Art des literarischen Gegenwartsbezugs zeigt sich in unserem Textbeispiel nicht zuletzt an der Tatsache, daß die Binnengeschichte in ihrer Gratwanderung zwischen Parodie und Imitation geradezu demonstrativ eine *romantische* Erzählung darbietet, und sei es wie in der ersten Reise in einer etwas klischierten Variante, die demonstrativ romantische Ingredienzen wie Liebe und Tod, Heftigkeit der Gefühle etc. verwendet. Dieser Romantik-Diskurs läßt sich nun allerdings nicht mehr einem Kampf verschiedener Schulen und Poetiken zuordnen, sondern hat sich zu einer umfassenden Zeitanalyse entwickelt: Romantik ist nicht nur das dominante Merkmal der literarischen Gegenwart, sondern mit ihr quasi gleichbedeutend. Mit der Überwindung dieses totalisierten Romantikbegriffs stellt sich allerdings auch der Status von Literatur insgesamt in Frage.

Der Nachweis, inwieweit Senkovskij als Paradigma für den literarisch-publizistischen Diskurs der dreißiger Jahre generell genommen werden kann, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden; es muß der Hinweis genügen, daß er als Erfolgsautor und Feindbild breiter literarischer Kreise das vertritt, was Belinskij 1834 in seinen „Literaturnye mečtanija“ polemisch die „Smirdinsche Epoche“ nennt³¹. Nach Maßgabe seiner Repräsentativität allerdings wäre das Verhältnis dieser Zwischenepoche zur Romantik zu vergleichen mit demjenigen des Postmodernen zum Modernen, womit der rein metaphorische Bezug eine gewisse Konkretisierung erfährt: Hier wie dort muß man mit der konstitutiven Unmöglichkeit rechnen, diese Erscheinungen („Epochen“) als disjunktives Nacheinander auseinanderzuhalten, bildet das zweiseitige Bezogensein des Späteren auf das Frühere in seiner Ambivalenz von Zugehörigkeit und distanzierendem Rückblick geradezu die ‚Essenz‘ der Postepoche. Senkovskijs Haltung kann davon ausgehend als positive, teilweise programmatischen Status annehmende Bestätigung des „Nullpunktes“ verstanden werden, der die Literatursituation und das Krisenbewußtsein nach der Erschöpfung der Romantik charakterisiert.

Brambeus' Erzählweise widerspiegelt damit nicht nur das erwähnte *réécrire* des Romantischen im Lyotardschen Sinn, sondern erinnert auch an den zyklischen Postmoderne-Begriff, wie ihn U. Eco vorgeschlagen hat. Dessen oft zitiertes Beispiel, wie sich ein Paar trotz aller Belesenheit – „mit Iro-

³¹ Belinskij, Polnoe sobr. soč., t. 1, M. 1953, S. 98.

nie, ohne Unschuld“ – noch die Liebe erklären kann, läßt das nicht zeitlich gebundene „Kunstwollen“ der Postmoderne verstehen als Sprechen in der Einsicht in die Unmöglichkeit der verwendeten Aussageformen. Dies produziert „Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade“. Das Entstehen dieser Reformen knüpft sich an Endpunkte von Formentwicklungen, wie sie in der Avantgarde idealtypisch repräsentiert sind. Eco löst die Lyotardsche Fixierung auf die Moderne (und Avantgarde), die „konstitutiv und andauernd mit der Postmoderne schwanger geht“, da sie „in sich einen Antrieb enthält, sich selbst im Hinblick auf einen von ihr unterschiedenen Zustand zu überschreiten“³², auf und wendet dessen Modell der gegenseitigen Interdependenz dieser Haltungen zu einer in der Struktur zyklischen Kategorie. Er rehistorisiert diese, indem er wieder eine chronologische Dimension einführt:

Man könnte geradezu sagen, daß jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat, so wie man gesagt hat, jede Epoche habe ihren eigenen Manierismus (und vielleicht, ich frage es mich, ist postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als metahistorische Kategorie). Ich glaube, daß man in jeder Epoche an Krisenmomente gelangt [...].³³

Wenden wir uns damit über die genauere Betrachtung der Formen dieses dekonstruktiven „Brambeismus“ der ihnen unterliegenden Statuszuweisung an die Literatur generell zu. Brambeus' wichtigste Erzählverfahren sind, nehmen wir die „Phantastischen Reisen“ als Muster, einfach zu benennen: Es sind dies die durchgehende Metafiktionalisierung und die erwähnte Dekonstruktion des Ich-Erzählers. Letzteres wurzelt ebenfalls in ersterem: Senkovskijs literarischer Held Baron Brambeus weiß als Erzähler, daß er selbst eine literarische Figur ist und sich deswegen nur zum Schein an irgendwelche Wahrscheinlichkeitsgesetze zu halten hat.

Daß die Spiegelungen, die den Text bestimmen, sich nirgendwo aufheben, zeigt auch das Spiel mit den Rahmen- und Binnenerzählungen. So wie sich Anlage und Erzählweise des Binnentextes nicht wirklich in einer Rationalität des Rahmentextes auflösen, so löst sich dieser nicht auf im übergeordneten Rahmen des ersten Teils. Dieser („Osennjaja skuka“) beschreibt selbst noch keine Reise, sondern den Seelenzustand des Ich-Erzählers, der sich vor lauter Langeweile (*skuka*) – die als Reaktion auf den Zustand der neueren

³² Lyotard, *Moderne*, S. 205.

³³ Eco, Umberto, *Postmodernismus, Ironie und Vergnügen*. – In: ders., *Nachschrift zum Namen der Rose*, München-Wien 1984, S. 76-82, Zitate S. 77-79.

Literatur dargestellt wird – in den Fluß werfen will. Die Langeweile ist existentiell genug, um Selbstmordgedanken hervorzubringen, zu deren Überwindung der Erzähler immer neue Pläne und Themen entwickelt, die er alle wieder verwirft: So will er nacheinander Richter werden, heiraten (wenn nur nicht der Ehealltag die – romantische – Liebe ablösen würde!) oder nur mit Tieren leben, dann wieder möchte er sich „vor lauter Langeweile [skuka] englisch aufknüpfen“, wenn ihm das nicht zu aufwendig wäre (32).

Schließlich findet Brambeus als Erzählfigur – mit einem interessanten Hinweis auf Sterne – den unerwarteten Schlüssel wahrer Vergnügung: das Spiel mit der Eigenliebe (*samoljubie*), und dies bedeutet: sich selbst zu lesen (33). Während er über seine Biographie oder über die menschliche Spezifik sinniert, sich an ihren eigenen Dummheiten zu vergnügen (ein klarer Hinweis auf die Literatur), merkt man beim Lesen, daß man hier der Entstehung eines Vorwortes beiwohnt:

И если даже соглашусь предоставить известную часть моего собрания глупостей в ваше распоряжение, то не отдам ее даром: вы должны прочитать за то мое предисловие. Я знаю, что вы не любите читать предисловий и всегда пропускаете их при чтении книг; потому я прибегнул к хитрости и решился запрятать его в эту статью. (34)

Mit dieser „List“ – die selbst wieder Vel'tmans „Strannik“ zitiert – leitet der Erzähler zu seinen Reisen über, welche die „größte Dummheit“ seien, die er je begangen habe. Die damit suggerierte Realitätsnähe der nun folgenden ‚Reiseberichte‘, die untermalt wird mit einer langen Aufzählung exotischer Dinge, die er gesehen habe, nimmt er allerdings sogleich zurück, ohne sich um die Widersprüchlichkeit zu kümmern:

[...] я путешествовал фантастически – иначе путешествовать я не умею. (35)

Trotz der expliziten Bezeichnung handelt es sich bei „Osennjaja skuka“ eigentlich nicht um ein Vorwort, sondern um eine Rahmenerzählung: Es entsteht keine Reihung, sondern eine Verschachtelung. Dieser erste Text beschreibt die Situation, in der die gleichzeitig als Phantasmen und als Erinnerung motivierten Reisen entstehen. Der Erzähler – ebenfalls Brambeus, der ja als Autor des Textes genannt ist – stellt sich dabei nicht weniger autoparodistisch dar als die anderen: Er redet von seiner Dummheit und von den folgenden Texten als von „drei Fragmenten meiner Dummheit (*три отрывка моей глупости*)“ (36), will seine Biographie der Rangtabelle für Beamte

nachbilden, betont die Provinzialität seiner Herkunft oder versteigt sich zu absurden Behauptungen³⁴.

Doch Brambeus führt die Diskurskrise nicht nur erzählerisch vor, sondern er thematisiert und qualifiziert sie auch. Interessanterweise begründet er dabei die Spezifik seines eigenen Erzählens – und somit seiner selbst – aus dem Charakter der Zeit, in der er lebt. Der Erzähler der „Osennjaja skuka“ erörtert seine Theorie, die Gegenwart sei ein „fragmentarisches Zeitalter (*отрывочный век*)“, das Fragment (*отрывок*) der „Repräsentant unserer Bildung (*представитель нашей образованности*)“ und der „Herrscher der neueren Literatur (*царь новейшей словесности*)“ (37). Dasselbe Merkmal, das er kulturkritisch karikiert, bezeichnet er dabei als konstitutiv für die Art seines eigenen Erzählens (36). Die Verwirrung ortet er in der Definition des Schönen (*izjaščnoe*), und er empfiehlt seinen Lesern mit deutlichem Blick auf die philosophisch interessierten Moskauer Zirkel:

Есть на свете тяжелые, неподвижные, чугунные люди, называющие себя основательными, которые бы хотели, чтобы все удовольствия были из цельного длинного куска, как Александровская колонна, и не постигают поэзии отрывка. [...] Скажите же им, ради бога, что отрывок есть представитель нашей образованности, итог нашего терпения в полезных занятиях, царь новейшей словесности, верх изящного.

Они [...], быть может, спросят у вас, что такое понимаете вы под именем „изящного“, и потребуют точного определения этого понятия. В ответ бросьте им высокопарную и темную фразу, какую бы то ни было, первую, которая придет вам в голову, хоть бы и вовсе некстати – потому что все определения предмета, которого никто еще не понял со времени вымышления его названия, равно хороши и ясны; в крайнем случае сошлитесь на какого-нибудь знаменитого автора. (37f.)

Die Passage erhellt zumindest teilweise, wieso Brambeus (bzw. der davon in der Kritik kaum unterschiedene Senkovskij) von Anfang an von Seiten der Moskauer Literaturkreise so heftigen Angriffen ausgesetzt war. Denn auch abgesehen davon, daß die gemeinsame ‚romantische‘ Orientierungsgröße der schellingianischen Kreise gerade der Grundsatz des Einheitlichen war, wäre Senkovskijs Haltung trotz des (überdies nicht ganz unironischen) Verweises auf das romantische Konzept der Fragmentarizität in eine romantische Plattform nicht integrierbar. Bei ihm hat sich für die Jetzt-Zeit jeglicher Begriff des Schönen (auch in der Form eines verbindlichen guten Geschmacks³⁵) zer-

³⁴ Z. V.: „Древние не знали корректур: вот почему они погибли!“ (37).

³⁵ Cf. Tjutundžju-Oglus Diktum: „Вкус, – это прихоть беременной женщины, которая есть общество“ (BdČ, t. 1, otd. V: Kritika, S. 38).

schlagen, und die Fragmentarizität ist (wie die berühmte brambeische Ironie und seine Autothematik) nicht programmatisches Postulat, sondern eine Methode in Ermangelung einer Grammatik; sie widerspiegelt einen grundsätzlichen Referenzverlust des Fiktionalen und ist eine Form der Bankrotterklärung des literarischen Diskurses in seinen eigenen Ansprüchen an sich selbst. Es versteht sich, daß ein auf dieser Basis entstandener Text sich beständig dem Verdacht aussetzt, dem Ästhetischen gar nicht anzugehören.

Die Auflösung des Ästhetischen als Kategorie der programmatisch-normativen oder generell der theoretischen Reflexion bildet den Ort, wo Brambeus' keineswegs widerspruchsfreie Ansichten eine feste Basis finden und der zugleich den Schnittpunkt zwischen Brambeus und Senkovskij markiert. Von hier aus wird verständlich, warum Brambeus im doppelten Sinn nur über Literatur sprechen kann: Er spricht über *Literatur*, wie er *über* Literatur (nur *spricht* – anstatt sie, zugespitzt formuliert, zu produzieren).³⁶

Am deutlichsten zeigt sich Senkovskijs Position allerdings in der Parallele zu seinem Selbstverständnis als Kritiker. Schon zeitgenössische Gegner warfen Senkovskij „Prinzipienlosigkeit“ vor – wir haben das Wort, das sich bis heute tradiert, bereits in Herzens Charakterisierung getroffen. Tatsächlich hatte Senkovskij als Tjutundžju-Oglu, der offensichtlich die Rubrik *Kritika* führen sollte, in der ersten Nummer seiner „Biblioteka dlja čtenija“, erschienen im Januar 1834, programmatisch das individuelle Geschmackskriterium³⁷ zum einzig möglichen Maßstab der Beurteilung von ästhetischen Gegenständen erklärt:

[...] я изъясляю свое мнение по личному моему воззрению на предмет и род изящного сочинения, и не спрашиваю совета ни у Риторика, ни у Пиитики,

³⁶ Tatsächlich spricht alles dafür, daß Senkovskij seine eigenen literarischen Texte mit eventuellen vereinzelt Ausnahmen keineswegs als ‚hohe‘, d. h. ‚eigentliche‘ Literatur betrachtete. In seinem Briefen an E. N. Achmatova vom 14.2.1843 beklagt er sich denn auch, wie sehr er sich verzettelt habe: Er möge kein einziges seiner Werke, habe sie nie wieder gelesen, geschweige denn überarbeitet, und an seine „Phantastischen Reisen“ könne er sich kaum erinnern. In einem nächsten Brief spricht er von der Ephemierität der „Biblioteka“-Bände: „[...] on ne les réimprimera jamais, et la mémoire de tous mes travaux immenses, de toutes ces impulsions, de toutes ces révolutions intellectuelles s'effacera bien vite: il ne restera de moi qu'une vague tradition“ (Achmatova E. N., Osip Ivanovič Senkovskij (baron Brambeus). – In: Russkaja starina 1889 / 5 und 1890 / 8, hier 1889 / 5, S. 301f. und 306).

³⁷ Senkovskij bezieht sich hier allerdings nicht auf den Karamzinschen *vkus* (über den er sich eben abwertend äußerte, cf. Anm. 35) als Maßstab, sondern auf den *um* (BdČ, t. 1, otd. V: Kritika, S. 37).

о том, что должно мне нравиться, а что нет. Я не умею чувствовать по данным правилам [...]. (BdČ, t. 1, otd. V: Kritika, S. 36)

Mit dieser Ansicht, die im vollen Bewußtsein ihres polemischen Potentials geäußert wird, radikalisiert der Kritiker die Bestimmung der Gegenwart als Diskurskrise bis zum denkerischen Endpunkt:

[...] для меня нет образцов в Словесности. [...] И в нынешнем состоянии литературных учений, когда страшный умственный переворот перековал в кинжал даже тот аршин, которым люди так удобно меряли изящные красоты подобно атласным лентам, я не вижу возможности другого критического мерила. (ebd.: 37f.)

Der Zerfall aller Maßstäbe reflektiert eine radikale Devaluierung des literarischen Diskurses, die vieles im widersprüchlichen Werk wie in der Rezeption Senkovskijs erklärbar macht. Wenn sich in den frühen vierziger Jahren der literarische (und ganz besonders: der literaturkritische) Diskurs in Rußland fast vollständig auf die ‚Idee‘ als minimales Kriterium der Zugehörigkeit festlegen wird, gerät Senkovskij, der polemisch von sich behauptet haben soll, er habe nie in seinen Schriften eine Idee vertreten, fast sofort in Vergessenheit:

Это была философия отношения к литературе, наперекор той философии убеждения, которая была положена в основу критической деятельности Белинского и его учеников.³⁸

Senkovskijs Devaluierung des Literarischen, die implizit das verbindende Thema der „Phantastischen Reisen“ bildet, verletzt sämtliche denkbaren Bestimmungen des Romantischen, kann jedoch nicht als Rückfall in eine Poetik des 18. Jhs. verstanden werden, wie das aufgrund Senkovskijs Herkunft und seiner Anlehnung an aufklärerische literarische Traditionen bisweilen suggeriert wird. Vielmehr gehorchen seine Äußerungen wie seine Praxis einer Haltung des „Post-“, die auch in der Selbstdarstellung der Autorfigur dem Post-Modernen nahekommt. Die die „Osenjaja skuka“ abschließende, noch heute betont polemisch-demystifizierend wirkende Bestimmung des Autors jedenfalls weist interessante typologische Parallelen zur Position zeitgenössischer russischer Autoren (man denke etwa an Andrej Bitov) auf:

А если [...] они спросят, что есть автор, – скажите им, не запинаясь: автор какой-нибудь книги есть тот необыкновенный человек, который, один на всем земном шаре, прочитал ее трижды, не задремав ни разу. (38)

³⁸ Kaverin, Senkovskij, 1929, S. 12.

Senkovskijs Brambeus hat in theoretisierend-kritischem Genre seine Ansichten näher begründet, so unter dem Titel „Brambeus i junaja slovesnost“³⁹ in einer im dritten Band der „Biblioteka dlja čtenija“ veröffentlichten Replik auf heftige Kritiken aus Moskau. Dieser Text weist eine hybride Textsortencharakteristik auf und wandelt sich von einer argumentativen Polemik zum typisch brambeistischen literarisierten Feuilleton. Entgegen der gängigen Praxis ist eine Lesart als direkte Meinungsäußerung Senkovskijs gerade aufgrund dieses Schlusses zwar nur bedingt legitim; im hier interessierenden Punkt allerdings entspricht Brambeus' Positionsbezug den dargestellten Befunden und somit wenn vielleicht nicht im Ton, so jedenfalls in der Kernaussage der Haltung Senkovskijs. Sozusagen in Erinnerung an das Motto der phantastischen Reisen („A chaque baron sa fantaisie!“) sieht Brambeus das Spezifikum der Schönen Literatur (*izjaščnaja slovesnost'*) im Unterschied zu allgemeinem Schrifttum (*literatura*) darin, daß sie ausschließlich den Gesetzen der Phantasie dienen soll:

Имя Изящной Словесности, в тесном смысле слова, принадлежит одним плодам воображения, или попросту, сочинениям, служащим к легкому и приятному чтению. [...] Воображение – гений и царь этой области. (BdČ, t. 3, otd. 1, S. 36f.)

Brambeus schließt daraus, daß Werke der schönen Literatur keinen festgelegten Regeln gehorchen dürften – darin liege der ganze „romantizm“ bzw. dessen Unterschied zum Klassizismus (ebd., 37). Letzteren lehnt Brambeus ab, da er der Phantasie (*voobraženie*) willkürliche und einengende Gesetze vorschreibe. Das romantische Postulat von der Befreiung des Fiktiven von allen äußeren formalen Regeln – Brambeus, der implizit auf Schlegel zurückzugreifen scheint³⁹, argumentiert aus der Position einer auf ihre innere Logik zurückgeführten „reinen Romantik (*логические начала чистого романтизма*)“, von der er die jungen Franzosen abhebt (ebd., 39) – führt hier zu einer radikalen De-Funktionalisierung des Literarischen: Das Ingenium der Phantasie („genij“) wird zum karnevalistischen Herrscher („car“) im geschützten, klar eingegrenzten Raum der Schönen Literatur.

Die Aufhebung literarischer Normen führt in dieser Theorie zu ihrer Auskoppelung aus dem gesellschaftlichen bzw. philosophischen Diskurs, die er-

³⁹ Ob Senkovskij hier auf das berühmte Schlegelsche Fragment von der progressiven Universalpoesie verweist, ist kaum entscheidbar. Dort heißt es unter anderem: „[Die romantische Dichtart] allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“ (Schlegel, Friedrich, Kritische und theoretische Schriften, Stuttgart 1978, S. 91).

wähnte Devaluierung ist ihr äquivalent und bedeutet auch buchstäbliche Harmlosigkeit: Literarische Texte seien bestimmt zum „flüchtigen Vergnügen des gebildeten Menschen (*мимолетное услаждение образованного человека*)“ – „вот область Словесности и настоящие ее границы“ (ebd., 37).

Senkovskij hat tatsächlich das Ziel der angenehmen, unterhaltenden Lektüre auch seinen Autoren für die Zeitschrift empfohlen, und sie scheint das Leitprinzip seiner berichtigten redaktionellen Eingriffe in die Texte für die „Biblioteka dlja čtenija“ gebildet zu haben. In den „Phantastischen Reisen“ erscheint sie als Verquickung der Themen von *povest'* und Langeweile, die dem Rahmenteil („Osennaja skuka“) ja auch den Namen gibt.

Diese Bestimmungen des faktischen Alleinredakteurs der umfangreichsten und auflagestärksten russischen Zeitschrift ihrer Zeit entsprechen wohl kaum zufällig komplementär der russischen Zensursituation und insbesondere dem Politik-Verbot, von dem nur die „Severnaja pčela“ teilweise ausgenommen war. In ihnen nur den konservativen Rückzug eines eingewanderten Polen zu sehen, der gerade in dieser Zeit starkem Druck und Verdächtigungen subversiver Umtriebe von Seiten der Behörden ausgesetzt war, würde allerdings die Problematik verkürzen. Senkovskijs Position bildet nur eine – doch die wohl einzige affirmative – Antwort auf die allgemein empfundene literarische Krise der Zeit, eine der möglichen Antworten auf den umfassenden Referenz- und Funktionsverlust des literarischen Diskurses, der nicht zuletzt durch die starke Abwertung der lyrischen Formen zu Anfang der dreißiger Jahre ausgelöst wurde. Gerade der Prosaautor und Kritiker Senkovskij, auch hier repräsentativ für die Situation, hat kein neues Konzept vorzuweisen, das dem im russischen Kontext noch nicht ganz überwundenen Ruch der Prosa als ‚niederer‘ Gattung etwas entgegenzusetzen hätte.⁴⁰

⁴⁰ Trotz der allgemeinen Übereinstimmung, dass die Prosa (insbesondere in der Form der *povest'*) die dominante Genre der Zeit ist, zeigt nicht nur die zeittypische Redensart von der Poesie im Gegensatz zur „Prosa des Alltags“ die klare Bewertung. Bezeichnend ist hier auch das Vorgehen Belinskijs, der 1835 die Poesie in der Gattungsbedeutung der Vergangenheit zuweist, mit Nachdruck aber auf dem Kriterium des „Poeten“ besteht: „Теперь у нас слово ‚поэт‘ потеряло свое значение: его смешали с словом ‚писатель‘. У нас много писателей, [...] но нет поэтов. Поэт высокое и святое слово“. Gleichzeitig erklärt er hier bekanntlich Gogol' zum „Haupt der Poeten (глава поэтов)“. (Belinskij, V. G., Polnoe sobr. soč., t. 1, M. 1953, S. 306). Senkovskij seinerseits hat 1834 in einem ernstzunehmenden, begeisterten Brief an Puškin in dessen „Pikovaja dama“ den Anfang einer „neuen Prosa“ gesehen, da dieser eine bis anhin nicht existierende „echte russische Sprache der guten Gesellschaft“ begründete, die gleichzeitig Universalität erlangen könne (s. Puškin, Polnoe sobr. soč., t. 15, M.

Überraschend führt Brambeus im besagten Artikel für die Literatur zwei Re-Normierungen ein; es handelt sich um die Forderung einerseits nach Moralität (*nravstvennost'*)⁴¹, andererseits nach der Festlegung auf die Sprache des „zeitgenössischen gebildeten Gesprächs“. Die Betonung der Moralität gehört als Gegengewicht zu seinem Kampf gegen französischen Revolutionsgeist gerade auch in der Literatur zu den Zügen seines betonten Konservatismus und bewegt sich ebenfalls auf der Schneide zum (Auto-)Parodistischen. All diese Ansichten, die auch als politisches Manöver zu verstehen sind, mit dem sich Senkovskij für seine Zeitschrift einen größeren Spielraum zu schaffen erhoffte, gehören zusammen mit der Betonung der provinziellen, niederen Gutsbesitzerherkunft und anderem zur schillernden Maske des Barons, hinter der Senkovskij selbst kaum mehr zu erkennen ist.

Weder das Kriterium der *nravstvennost'*, noch die spätkaramzinistische Orientierung am „gebildeten Gespräch“, welche die Grundlage bildet für Senkovskijs / Brambeus' Kreuzzug gegen Kirchenslavismen in der Literatursprache (aber auch für die kritische Haltung gegenüber Gogol' oder allen Formen des *skaz*), läßt sich aus seiner Analyse herleiten, ja beides widerspricht ihr im Grunde. Brambeus scheint sich dessen sogar bewußt zu sein, doch er sucht explizit nicht die Geschlossenheit in ästhetischen Fragen, sondern polemisiert gerade auch gegen eine solche.⁴² In „Brambeus i Junaja slovesnost'" gleitet er in travestierende erzählerische Formen ab und nimmt dabei Themen auf, die nah an „Osennjaja skuka“ liegen. Insbesondere illustriert Brambeus, der eben in pathetischen Worten das Glück des Ehelebens gepriesen hatte (52), seine These, daß die junge Literatur den „sittlichen Haushalt (*nravstvennoe hozjajstvo*)“ (54) bestehle, mit der Erzählung von seiner Heirat und seinen Versuchen, mit seiner Frau eine Bastion zur Verteidigung des häuslichen Glücks (*domašnoe ščastie*, 56) gegen die schädlichen Einflüsse von außen zu bilden. Nun wird uns eine burleske allegorische

1948, S. 109-111).

⁴¹ „О правилах нет и речи. Одно только условие в этом чувстве средств и способов, условие а priori, – нравственность“ (BdČ, t. 1, otd. 5: Kritika, S. 38).

⁴² Senkovskij hat (unter dem „Pseudonym“ „O. O....O!“ in einer Rezension zum historischen Roman nicht nur gegen das Klischee, es gebe keine Kritik und keine Literatur in Russland, sondern besonders auch gegen den Vorwurf der fehlenden „Einheit“ polemisiert und für eine pluralisierte Literatur Stellung bezogen, die sich aus der befreiten Stellung der ökonomisch autonom gewordenen Literatur ergebe. Als Zentrum der Literatur komme keine Gruppierung, sondern nur das Publikum in Frage (Biblioteka dlja čtenija, t. 2 [1834], otd. 5: Kritika, S. 1-44; bzw. unter dem Titel „Istoričeskij roman“ leicht gekürzt in der Gesamtausgabe [1858], t. 8, S. 29-59, hier: S. 31-33).

Schlachtszene vorgeführt, in der die Garnison (seine Frau) sich plötzlich dem Kommando (d. h. der Ich-Figur Brambeus) widersetzt und den Versuchungen der neuen Literatur nachgibt. Brambeus bringt seine entnervte Frau nach Karlsbad und findet wieder zu einem sachlich-argumentativen Schluß – die Binnengeschichte und der in ihr dominante unfreiwillige Humor des gutmütigen, aber hier naiven Brambeus hat den Ernst seiner Aussagen jedoch vollständig unterminiert.

In diesem Schluß wird die eben noch affirmativ betriebene und in eine betont ‚fröhliche‘ Praxis umgesetzte Devaluierung des literarischen Diskurses noch einmal thematisiert, diesmal unter dem Aspekt des möglichen Einwandes, dies stelle eine Abwertung dar:

[...] какое может быть назначение Словесности на свете, в человеческом обществе? Неужели вся ее цель – возбуждать ощущения, сильные, слабые, тягостные, раздражающие, веселые, – словом какие бы ни было? Неужели, кроме более или менее приятного наполнения чужого времени, она не в состоянии приискать себе важнейшего и благороднейшего занятия? (ebd., 59)

Brambeus formuliert auch hier konsequent: Dann wäre Literatur nicht mehr als der Tanz auf einem Seil oder die Vorführung eines Taschenspielers (*fokusnik*). Literatur aber könne sich doch nicht bis zu diesem verachteten Gewerbe erniedrigen (*unizit'*), sie habe eine höhere Bestimmung (*prednaznačenie*). Brambeus' Schlußfolgerung jedoch kann den geäußerten Verdacht nicht wirklich beseitigen, sondern argumentiert gleichsam an ihm vorbei:

Мы живем в век раздражительности и смуты. Все основания потрясены продолжительною бурею умов [...]. Если Словесность на что либо нужна обществу, то первая ее обязанность, в настоящем его положении, скреплять всеми мерами общественные и семейные узы, успокаивать умы, внушать доверие к собственным силам и к святости нашей природы [...]. (ebd., 59f.)

Die Lösung, Literatur, die nicht zerstörerisch sein wolle, müsse das Gute hoch schätzen (*uvažat' vse poleznoe*), erhält in expliziter Anlehnung an einen Satz Demokrits, die gute Tat sei ein nützliches Vorurteil, einen bezeichnenden Nachsatz: „– будь оно и полезный предрассудок“ (ebd., 60).

Was für das Moralische, in dem es „viele optische Täuschungen gebe“ (ebd.), zutreffen mag, entblößt sich im Kontext der literarischen Argumentation als reine Paradoxie: Um nicht das zu sein, was sie gegenwärtig eigentlich ist (nämlich frei von Norm und Funktion), soll sich Literatur zum allgemeinen Wohl einer Wahrheit unterziehen, die sie selbst als reine Wunschvor-

stellung erkennt. Der einzige Weg einer Funktionalisierung von Literatur ist ihre Fähigkeit zur Lüge – die Vertuschung ihrer eigentlichen Seinsweise. Gültig ist diese Funktionalisierung jedoch nur für den Unwissenden, für denjenigen, der dies nicht durchschaut; dem anderen, dem Selbst-Bewußten in der Krise, wird sie zur Camouflage, zum Spiel. So berührt diese ‚Lösung‘ – die immerhin den Kern einer Poetik der Massenerliteratur enthält – den Konflikt, den derselbe Aufsatz vorher umreißt, nicht einmal. Der auffällige Ebenwechsel zwischen Problem und scheinbarer Lösung macht die Devaluierung des Literarischen im Gegenteil erst recht deutlich – umso mehr, als Brambeus' eigene Texte, die sich didaktisch geben, diesen Didaktismus aber mit absoluter Konsequenz unterminieren, damit kaum kompatibel sind. Denn Brambeus' metafiktionale Schreibweise, die nicht zufällig auch die Grenze zwischen Literatur und Literaturkritik verwischt, verkörpert exakt das Selbst-Bewußtsein der von ihm diagnostizierten entgrenzten, defunktionalisierten Literatur.

Der Gestus der Re-Normierung, und sei er auch nicht ohne ironische oder zumindest autoreflexive Komponente, zeigt die Grenzen der Affirmation auch von Brambeus (Senkovskij?) seiner eigenen Analyse gegenüber. Zu einer entsprechenden postmodernen Position etwa des Fiedlerschen „Close the gap“ zwischen Elite- und Massenkunst⁴³, der vollständigen Relativierung und Individualisierung der literarischen Lektüre im Sinne des „Pragmatismus“ etwa eines Richard Rorty⁴⁴ konnte er sich zumindest theoretisch nicht entschließen, auch wenn er bis in die erzählerischen Verfahren hinein Strukturen vorwegnimmt, die auch den postmodernen literarischen Referenzverlust kennzeichnen⁴⁵. Was ihn klar von der Postmoderne unterscheidet, ist nicht

⁴³ Der provokative Playboy-Artikel „Cross the Border – Close the Gap“ aus dem Jahr 1969 (zit. in Welsch, Wolfgang [Hg.], Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 57-74) wurde zum Klassiker der Auseinandersetzungen um die Postmoderne. Die etwas breiter verstandene postmoderne Auflösung elitärer Kunstkonzeptionen in einem pluralisierten Nebeneinander von Gruppenkulturen fände allerdings sehr wohl gewisse Parallelen in den 1830er Jahren.

⁴⁴ S. z. B. die Diskussion in Eco, Umberto / Richard Rorty / Jonathan Culler u. a., Interpretation and Overinterpretation, Cambridge 1992.

⁴⁵ Die amerikanische *metafiction*-Theorie, die aus der kritischen Literatur zum ‚postmodernen‘ Roman hervorging, versteht diese als Problematisierung des Verhältnisses von Text und Welt. Die Abgrenzung von einer postulierten ‚traditionellen realistischen Illusion‘ (Hutcheon, Narcissistic Narrative, S. 7) führt meist zu einem simplifizierenden Begriff von Realismus bzw. Moderne und ‚traditioneller‘ Mimesis; so meint beispielsweise Patricia Waugh, in realistischem oder modernistischem Schreiben würden alle Widersprüche letztendlich aufgehoben (Metafiction. The Theory and Practice of Self-

nur die philosophische Basis (Senkovskijs Skeptizismus oder „Nihilismus“ wurzelt in einer rationalistisch-empiristischen Grundhaltung), sondern die Betonung des Zwischenzeitlichen und die Vorstellung, die bloße Analyse des momentanen Jetzt-Zustandes könne den Ansprüchen an ein ‚eigentliches‘ literarisches Programm nicht genügen. Seine eigenen Lösungen – eben die metafiktionalen Verfahren – sind im Grunde keine, die *skuka* ist mehr als bloße Langeweile: Sie ist eine Form der Melancholie über den Zustand der Literatur, auch wenn sie in ironisiertem Gewand erscheint.

Damit gilt es einen letzten Blick auf die „Phantastischen Reisen“ zu werfen. Die Paradoxie von „romantischer“ Entgrenzung des Fiktionalen und schierer Unmöglichkeit von echter Referenz und Authentizität äußert sich in der ‚fiktionalen‘ Welt als Melancholie der Erzählfigur. In den „Phantastischen Reisen“ steht sie in einem schillernden Verhältnis zur katastrophistischen Binnengeschichte einerseits und zu dem ihr entgegengesetzten humoristisch-satirischen Erzählgestus andererseits. Das ganze Erzählen entspringt dem melancholischen Gefühl eines dem Selbstmord nahen Subjekts, das gleichzeitig identisch ist mit dem allgemein für seinen grenzen- und tabulosen Witz berühmten Brambeus; explizit entsteht da auch der autoreflexive, und das heißt: der metafiktionale Gestus.

Nun ist das Thema der Melancholie natürlich kein spezifisch postromantisches, sondern schon ein genuin romantisches. Wenn man sich an die Bestimmungen Starobinskis hält, der anhand eines Märchenmotivs die Wechselbeziehung von Ironie und Melancholie verfolgt, so ist es die Ironie, die im romantischen Text idealtypisch die Melancholie heilt, und diese Ironie wiederum ist in ihrer romantischen Form „ein Akt der Reflexion“.⁴⁶ Auch unter den ganz anderen Voraussetzungen liegt für Brambeus allerdings viel näher, was in Starobinskis Formulierung Kierkegaard an diesem Modell korrigiert:

Ironie ist für ihn nicht die Kraft, die Melancholie überwinden kann, sie ist nur deren Kehrseite. Ironie und Melancholie sind das Doppelgesicht, der *Janus bifrons* der Existenz. [...] Für Hoffmann ist die Ironie eine Heilkraft, für Kierkegaard ist sie der andere Aspekt einer einzigen Krankheit. Der Ironiker glaubt sich über die

Conscious Fiction, London/New York 1984, S. 137). Neuere Ansätze versuchen den Begriff der *metafiction* von der eigentlichen Postmoderne-Kritik zu lösen (s. etwa das Vorwort des Herausgebers zu Currie, Mark (Hg.), Metafiction, New York 1995, S. 1-18).

⁴⁶ Starobinski, Jean, Ironie und Melancholie. Gozzi – E. T. A. Hoffmann – Kierkegaard. – In: Der Monat, Nov. 1966 (218), S. 22-35, hier S. 34.

Melancholie zu erheben, aber seine Loslösung ist nur Illusion.⁴⁷

Die postromantische Haltung von Senkovskijs Text ist derjenigen Kierkegaards äquivalent in bezug auf die Machtlosigkeit der Ironie und auch der Phantasie, welche die Reisen produziert und doch nicht über die „Dummheit“ hinauskommt. Sie ist es sicher nicht im Hinblick auf die Bezugsgröße, vor deren Hintergrund das romantische Modell zerbrochen ist: Bei Senkovskij gerät die Existenz ganz aus dem Blick, bleibt die fiktionale Welt im Grunde geschlossen: Dies macht es möglich, daß selbst die Melancholie ironisch verspiegelt ist. Es ist gerade die Devaluierung des literarischen Diskurses, die dessen Krise nicht als existentielle erscheinen läßt.

In diesem Punkt kann er allerdings auch für den Diskurs seiner Zeit nicht als typisch betrachtet werden. Die Formen dichterischer Melancholie entstammen zur Zeit der „Phantastischen Reisen“ weniger einer metafiktionalen als einer metapoetischen Perspektive, und sie sind stark nostalgisch gefärbt. Eines der eindrucklichsten Beispiele hierfür ist Baratynskijs Klage über den Untergang der Poesie unter dem programmatischen Titel „Poslednij poet“. Der Dichter, „unerwarteter Sohn der letzten Kräfte der Natur“, versucht der neuen Zeit entgegenzutreten:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.⁴⁸

Doch dem Dichter schlägt nur ein „rauhes Lachen (*суровый смех*)“ (sic!) entgegen,⁴⁹ und er verstummt. Dem Menschen in der Welt und deren „kaltem Prunk (*хладная роскошь*)“ bleibt als Kehrseite seiner Existenz noch „die sich sehrende Seele (*тоскующая душа*)“.

Die Texte von Senkovskij und Baratynskij – letzterer ist nur gerade zwei Jahre später entstanden – könnten gegensätzlicher nicht sein. Mehr noch: „Poslednij poet“, das zusammen mit Ševyrevs Artikel „Slovesnost' i torgovlja“ die erste Nummer der als Konkurrenz zu Senkovskijs „Biblioteka dlja

⁴⁷ Ebd., S. 35.

⁴⁸ Baratynskij, E. A., *Polnoe sobranie stichotvorenij*, L. 1957, S. 173.

⁴⁹ „Суровый смех ему ответом; персты / Он на струнах своих остановил, / Сомкнул уста вещать полуотверсты, / Но гордыя главы не преклонил“ (ebd., S. 174).

čtenija“ lancierten Zeitschrift „Moskovskij nabljudatel“ eröffnet, ist in programmatischer Weise gerade gegen Senkovskij gerichtet – und gegen die Zeit, gegen die „Smirdinsche Epoche“, die er repräsentiert. Bis in den Wortgebrauch hinein spiegelt das Gedicht die Kritik an Senkovskij, der vielen als Verkörperung der verstärkten ökonomischen Mechanismen im Literaturbetrieb galt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß das grausame Lachen, das den Dichter verstummen läßt, dasjenige von Brambeus selbst ist.

Senkovskij ist tatsächlich die antimoderne Haltung fremd, als deren Refugium hier die Dichtung erscheint. Allerdings: So radikal sich die beiden Positionen in der Bewertung unterscheiden, so einig sind sie sich in der Analyse des zeitgenössischen Status des Literarischen bzw. Poetischen. Zwar vollzieht Senkovskijs Text die Bewegung aus der eine Reaktion auf den Zustand der Literatur darstellenden Melancholie (*skuka*) in die metafiktionale Beliebigkeit und grenzenlose Ironisierung, Baratynskijs Text hingegen führt erst in die wahre Melancholie hinein: der Dichter erkennt sich in der Reminiscenz an Sapphos legendenhaften Selbstmord wieder⁵⁰, und auch dem Menschen bleibt nur die Melancholie (*toska*). Dennoch erweisen die antipodischen Positionen des Postromantikers und des nostalgischen Spätromantikers⁵¹ ihre gemeinsame Zugehörigkeit in den sie verbindenden Diskursraum.

Auch Senkovskijs Erzählfigur findet keine wirkliche (Er-)Lösung. Was ihn bewahrt, ist nicht das weitere Erzählen, sondern die Einsicht, daß nicht einmal dem Selbstmord ein Sinn zugewiesen werden könnte: Eines der aussagekräftigsten und emotionsgeladesten literarischen Handlungselemente (so wird es auch bei Baratynskij verwendet) hat sich im Strudel der allgemeinen De-Referentialisierung gleichsam neutralisiert, da es aus dem Status der reinen Fiktion nicht heraustreten könnte. Während Baratynskij seinen Dichter gerade in der Beschreibung seines Verschwindens evoziert, fehlt diese Rolle

⁵⁰ „[...] тень Сафо!.. голос волн... / Где погребла любовница Фаона / Отверженной любви несчастный жар, / Там погребет питомец Аполлона / Свои мечты, свой бесполезный дар!“ (ebd., S. 175).

⁵¹ In einer ganz ähnlichen Unterscheidung hat Lyotard versucht, moderne von postmoderner Ästhetik zu scheiden: „Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. [...] Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert“ (Lyotard, J.-F., Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? – In: Welsch, Wolfgang (Hg.), *Wege aus der Moderne*. Schlüsseltexte zur Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 193-203, hier S. 202).

bei Senkovskij. Dessen Position ist zwar affirmativer, aber dennoch konsequenter: Das Erzählen selbst hat die De-Referentialisierung integriert und wird einem Erzähler überantwortet, der sich selbst als im Fiktionalen gefangen erkennt. Die Melancholie als im Grunde romantische Haltung wird bei ihm ambiguiert: Sie ist gleichzeitig Zitat, Teil des literarischen Spiels.

Brambeus, Erzählerfigur, erzählte Figur und die sprechende Literatur in einem, erweist sich als vielschichtiges Paradigma seiner eigenen Texte. Seine Selbstmordgedanken, und seien sie als innerliterarische markiert, weisen weniger auf das Bedrohtsein des Erzählers als metonymisch auf dasjenige der Literatur selbst – auf die Gefahr nämlich, diese könnte in die Funktionslosigkeit ableiten. Die Reisen bleiben Phantasiestücke einer selbst imaginierten Plauderfigur, wie sich das Fundstück der beiden Wissenschaftler als deren eigenes Phantasma erweist. Literarisches Sprechen hilft sich, und genau dies verkörpert der Baron, bei Senkovskij in einem durchgängigen Spiel mit Selbstbespiegelungen. Nicht nur der Erzähler weiß dabei, daß er ‚nur‘ Literatur produziert, ja daß er Literatur ist. Der Text selbst impliziert konsequent die metafiktionale Botschaft: Ich weiß, daß ich (nur) Fiktion bin. Das Erwachen aus der Romantik ist hier identisch mit der Erfüllung ihres wichtigsten ursprünglichen Postulates: der Befreiung der fikionalisierenden Phantasie. Dieses Erwachen vollzieht sich mit Brambeus als Ende der Selbstverständlichkeit relevanter Welthaltigkeit von Literatur.