

Autormystifikation, kommunikatives Framing und gespaltener Diskurs

Baron Brambeus als 'postromantische' metadiskursive
Konstruktion

Шут я, что ли?¹

1. Authentizitätskrise, Metakommunikation und der dritte Sprecher

Rhetorische Überkodierungen innerhalb von sprachlichen Sub- oder Gruppenkodes können zu Ausdrucks- bzw. Authentizitätskrisen führen: Wird der sekundäre Kode als Klischee empfunden und die einzelne Äußerung als reine Regelerfüllung, so geht die Botschaft ihrer Mitteilungskraft, ihrer Authentizität verlustig. Dies ist eine banale Alltagserfahrung, für welche die Parodieanfälligkeit von Reden aus Politik oder Festzeremoniellen symptomatisch ist. Auch epigonale Literaturformen können aus diesem Grund leicht zum Objekt der Parodierung werden. Daß sie dennoch erfolgreich sein können, beweist, daß eine damit verbundene Devaluierung nicht für das gesamte Publikum gelten muß – die Gründe, warum ein bestimmter Formenkode seine Aufgabe nicht mehr erfüllen kann und gewissermaßen nur noch sich selbst auszudrücken vermag, können äußerst vielfältig sein.

Es ist im Grunde dieses Phänomen der evolutionären Sackgasse überkodierter Formensprachen, das Umberto Eco in seiner berühmter gewordenen Marginalie zum postmodernen Schreiben auf den literarischen Zeit- bzw. Epochenkode überträgt. Sein alltagskommunikatives Beispiel soll das Phänomen illustrieren und gleichzeitig eine "Lösung" weisen:

Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: "Ich liebe dich inniglich", weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es

¹ Senkovskij (1858, II: 500); "Bin ich denn ein Narr, oder was?"

gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: "Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich."²

Die Methode des metasprachlichen (metakommunikativen) Sprungs in eine äußere Dimension, in welcher auf den vorher umfassenden Kode in der Objektperspektive referiert werden kann, steht in Beziehung zu Formen, die Eco selbst an derselben Stelle vorsichtig als "Manierismus" bezeichnet. Hier interessiert weniger die konkrete historische Zuschreibung als die Struktur des Phänomens und dessen von Eco vermutete zyklische Dimension. Einzuwenden wäre, daß der beschriebene Ausbruch aus einem geschlossenen, wirkungslos gewordenen Kode nur ein scheinbarer ist und eine Neufassung desselben Kodes auf neuer Ebene bedeutet: Die Perspektive von außen wird als Selbstbetrachtung in ihn integriert. Ob dies als "Lösung" des Ausdrucksproblems gelten kann, bleibt zumindest vom Rezipienten abhängig. Voraussetzung für das Gelingen einer solchen sprechaktlichen Akrobatik ist nicht unbedingt nur die genügende, sondern eventuell sogar umgekehrt eine nicht übertriebene Kompetenz des Zielpublikums: Die literarisch (also rhetorisch, und dies bedeutet auch: metarhetorisch) gebildete Geliebte könnte leicht die neue Fassung als ebenso rhetorisiert (im Sinne von: potentiell nicht-authentisch) entlarven wie die alte³. So wie Metasprache – entgegen den Vorstellungen ihrer 'Erfinder' – in der Praxis nicht vor dem Epimenides-Paradox der lügenden Kreter schützt⁴, kann Ecos Liebender

² Eco (1984:78f.). Der von Eco entwickelte zyklische, 'metafiktionale' Postmodernebegriff wurde im Hinblick auf das Verständnis des literarischen Diskurses im Rußland der 1830er Jahre und speziell im Hinblick auf Senkovskij / Brambeus bereits diskutiert in Grob (1998). Hier wird deshalb die dort im Vordergrund stehende Krise des Literaturbegriffs ausgeblendet; ich beschränke mich auf komplementäre Überlegungen zum Charakter der Brambeus-Mystifikation in ihrer Aussagekraft für den Zeitdiskurs. Gewisse Überschneidungen sind jedoch nicht zu vermeiden.

³ Operationen des "Meta-", und dies wird gerade von Literaturwissenschaftlern häufig übersehen, sind in komplexen Zusammenhängen keinesfalls per se gleichbedeutend mit der Einnahme einer Außenposition eines bestimmten Systems: Rekursive Elemente können integrale Bestandteile jedes sprachlichen Systems ohne Verletzung von dessen Grenzen sein. Es mag sein, daß der begriffsbildende Ansatz R. Jakobsons zur metasprachlichen Funktion innerhalb seines Sprachfunktionenmodells, das ohne Frames operiert, hier einen Mangel an Präzision förderte.

⁴ Die Einführung der Unterscheidung von Objekt- und Metasprache, mit der im Anschluß an A. Tarski das Lügenproblem – das im Falle Brambeus' eine gewisse Rolle spielt – logisch als gelöst gilt, entspricht im Grunde eher seiner Negierung, ja seines Verbots als seiner Lösung, wird doch die zur 'Schleife' gebogene Aussage bildlich gesprochen einfach wieder zertrennt. In einer logischen Betrachtungsweise mag dies hilfreich sein – in pragmatischen sprachlichen Kontexten ist es das kaum, da der solchermaßen reduzierte Sprachbegriff nicht akzeptabel und das Schleifenverbot nicht praktikabel ist (vgl. Hofstadter 1991:24f.). In literarischen Zusammenhängen ist zudem gerade in Schleifen- und Paradoxiefällen immer das Spiel mit dem Leser und somit dessen Mitwirkung zu berücksichtigen. Fiktionales Sprechen verletzt per se diese Einschränkungen, und es gilt erst recht, was der Anthropologe anhand des Spiels generell einwendet: "Alles, was wir aber aus einer solchen Kritik [der logischen Typenlehre, Th. G.] lernen, ist, daß es schlechte Naturgeschichte wäre, von den geistigen Prozessen und Kommunikationsgewohnheiten der Säugetiere zu erwarten, daß sie dem Ideal des Logikers entsprechen" (Bateson 1994:245). Bateson kommt mit seiner Spieltheorie – die gleichzeitig eine Fiktionalitätstheorie *in nuce* ist – nicht zufällig ebenfalls auf das Epimenides-Paradox zu sprechen, das hier als pa-

dennoch ein Heiratsschwindler sein. Beim hier zur Debatte stehenden Baron Brambeus jedenfalls, einem der selbstbezüglichsten 'Autoren' der russischen Literaturgeschichte, spielt nicht zufällig neben dem Thema der Liebe auch dasjenige des Lügens (des Phantasierens) eine prominente Rolle.

Ecos literaturgeschichtliche Übertragung geht aus von der Vorstellung von End- und Nullpunkten der literarischen Entwicklung⁵, von Momenten des Paradoxes zwischen dem Ungenügen an den bestehenden Ausdrucksformen und der Unmöglichkeit ihrer Weiterentwicklung; ganz besonders referiert er damit auf die Avantgarden. Doch fragt sich auch hier, ob solche Situationen wirklich durch eine ironische Autoreferenz auf die Überkodierung metakommunikativ überwunden werden können, ob so tatsächlich ein neuer Kode entsteht. In dem von Eco angedeuteten Verfahren zeichnet sich (zumindest als Möglichkeit) eher ein unendlicher Regreß sich überbietender (aber nicht aufhebender) Verschachtelungen ab, eine "Seltsame Schleife" im Sinne D. R. Hofstadters⁶, der rein sprachlich so wenig zu entkommen wäre wie dem Möbiusstreifen für die rennenden Ameisen in M. C. Eschers berühmter Illustration⁷. Wenn die gemeinsamen Kodes von Sprecher und Hörer ein Mini-Universum von Signifikation abschließen, kann dieses durch selbstbezügliche Verschachtelung an Vielstufigkeit (und Spielqualität) gewinnen, ohne deshalb in den Bereich 'eigentlichen' Sprechens bzw. Mitteilens vorzustoßen. Auch dies ist nicht zuletzt eine Alltagserfahrung, wie anschaulich wird, wenn man Ecos Sprechsituation, den Liebesdialog, durch diejenige eines Streites ersetzt, bei dem ein Wille zur Verständigung nicht a priori vorausgesetzt wird. Wahrscheinlicher wäre demnach die Annahme, daß eine wirkliche Überwindung der Nullpunktsituation erst der Zusammenbruch des rhetorischen Systems (bzw. seiner Macht über die Sprecher) brächte, in Ecos Beispiel: die Möglichkeit einer neuen Naivität, seine Liebe auszudrücken, ohne sich gleich von ganzen Jahrhunderten literaturge-

radoxer Rahmen erscheint (ebd., 244, 249f.). Paradoxe Rahmen werden von ihm als notwendige Elemente komplexer Kommunikation und ihrer Evolution betrachtet (256ff.).

⁵ Der Begriff des "Nullpunktes" wird hier R. Barthes entlehnt (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953). Nicht übernommen werden damit die im weiteren Sinne politische Intentionalität, das streng lineare Evolutionsmodell und die damit korrespondierende emphatische Moderne-Theorie. Barthes' Bestimmung fällt mit dem hier gemeinten jedoch strukturell weitgehend zusammen ("Man erkennt, daß ein modernes Meisterwerk unmöglich ist, da der Schriftsteller durch seine Schreibweise in einen Widerspruch gebracht wird, aus dem es keinen Ausweg gibt: entweder wird das Thema des Werkes naiv den Konventionen der Form ausgeliefert, die Literatur bleibt unempfindlich für unsere gegenwärtige Geschichte, und der Mythos der Literatur wird nicht überwunden, oder aber der Schriftsteller erkennt die weite Neuartigkeit der Welt an"; Barthes 1982:99). Vielleicht ließe sich Barthes' Essay in diesem Sinne nicht nur verstehen als Postmoderne-Ansatz *avant la lettre*, sondern sozusagen als prä-postmodernes Phänomen.

⁶ "Dieses Phänomen tritt immer dann ein, wenn wir uns durch die Stufen eines hierarchischen Systems nach oben (oder nach unten) bewegen und uns dann unerwartet wieder genau an unserem Ausgangspunkt befinden" (Hofstadter 1991:12).

⁷ Vgl. M. C. Escher, *Möbiusstreifen II*. Hofstadter benutzt auch diese Illustration Eschers (1991:296).

schichtlicher Tradition erdrücken zu lassen. Dies wäre erst der Paradigmenwechsel, der immer mit einem diskursiven Gedächtnisverlust verbunden ist.

Auf die bedenkenswerten evolutionslogischen Implikationen dieser Überlegungen für die russische Literaturgeschichte der 1830er Jahre kann hier nicht im Detail eingegangen werden. Es mag der Hinweis genügen, daß diese Periode im Sinne von Ecos Nullpunkt-Modell als 'postromantisch' verstanden werden kann in dem spezifischen Sinn, daß sie bestimmt ist einerseits durch ihre Fixierung auf eine als vergangen bzw. verloren empfundene Romantik (verstanden als literarische 'Rhetorik'), andererseits durch das gleichzeitige Fehlen intersubjektiv gültiger alternativer Konzepte und Schreibweisen (zumindest solcher, die über metaprogrammatische Postulate hinausführen würden). So interessiert hier weniger die "Lösung" als der Zwischenzustand, das Aufsplittern beobachtbarer Entwicklungslinien zu einer Phase fehlender Dominanten, der Nullpunkt, der die bei Eco angedeuteten Formen produziert, auch wenn sie neue Authentizität vielleicht nicht herstellen können.

Daß Ecos Gedankenspiel hier dennoch hilfreich sein kann, kann der Vergleich zu einer für unsere Problematik spezifischeren Evolutionsthese erweisen. Während er nämlich sein zyklisches Modell, das sich diesen Begriff des 'Postromantischen' gleichsam einverleiben würde, wie erwähnt in Analogie setzt zu demjenigen des Manierismus⁸, scheint die ebenfalls rhetorikorientierte These R. Lachmanns (1994) zur Entwicklung der russischen Literatur zwischen Sentimentalismus und Realismus (als der die *Natural'naja škola* offenbar verstanden wird) trotz verwandter theoretischer Grundlagen⁹ eine diametral gegensätzliche Position einzunehmen. Lachmann sieht diesen "Konventionsabbau" (289) als Prozeß der "Entmedialisierung" (292 u.a.), in welcher "der literarische Kode durch einen Kode des Darzustellenden" ersetzt werde (289). Eine Vermittlung beider Perspektiven für die 1830er Jahre ist jedoch nicht nur möglich, sondern sinnvoll und fruchtbar. Denn es ist tatsächlich ein evidenter (und Ecos Überlegung bestätigender) Befund, daß wir gerade in diesem Jahrzehnt und seinen beim zeitgenössischen Publikum beliebtesten Autoren (man denke an Marinskij, Senkovskij, aber auch an Vel'tman oder den frühen Gogol!) tatsächlich einen zeittypischen 'Manierismus' wuchernder (besonders auch metafiktionaler) erzählerischer Verfahren mit einer für die russische Tradition erstaunlich ungezügelter literarischen Phantasie und Regellosigkeit vorfinden, wie er im voran-

⁸ Eco (1984:77).

⁹ Lachmanns Entwicklungsmodell stellt (wie dasjenige Ecos letztlich auch) eine Erweiterung der formalistischen Evolutionstheorie dar, auf welche die Autorin selbst verweist (Lachmann 1994:287, Anm. 8). So spricht sie beispielsweise von der "Ermüdung einer Form" (285) oder von der "Verfestigung zu einem manierten Habitus" (286). Im Zentrum steht auch hier das Problem der Authentizität (286f.), und nicht zufällig spricht die Autorin dabei – zumindest im Hinblick auf die Entstehung des sentimentalistischen Stils – auch die Rolle der "Liebesstilistik- und -topik" an (285). Zumindest implizit ist in ihrem Modell auch eine zyklische Grundstruktur zu erkennen (etwa im Vergleich von Konzeptionen Puškins und Gogol's mit Sumarokovs Lomonosov-Kritik, 291).

gegangenen Jahrzehnt nicht denkbar gewesen wäre. Nun scheint er aber seltsamerweise mit ganz anderen Stilidealen (wie demjenigen Puškins) zu konkurrieren, ohne daß hier eine evolutionäre Abfolge zu beobachten wäre¹⁰. In den dreißiger Jahren ist sogar in gewissen Kreisen eine keineswegs als Trivialliteratur abzuqualifizierende neo-sentimentalistische Welle zu verzeichnen, die paradoxerweise gerade das soziale Thema literaturfähig macht¹¹.

Trotz dieser Friktionen mit dem literaturgeschichtlichen Material ist Lachmanns These für den von ihr avisierten größeren Zeitraum insgesamt zutreffend. Ecos Beispiel des erschwerten Liebesdialogs kann jedoch Anlaß bieten zu einer konzeptionellen Ergänzung: Es ist nämlich anzunehmen, daß die Entwicklung nicht als linearer bzw. gestufter¹² Prozeß im Sinne eines stetigen Abbaus von Rhetorik zugunsten gesteigerter Authentizität vonstatten gehen kann – so, wie ich mich nicht unvermittelt (und auch nicht sukzessive) außerhalb eines gültigen rhetorischen Systems setzen kann, wenn ich und mein Publikum ihm nun einmal angehören¹³. Ecos metakommunikativer Lösungsvorschlag deutet nicht nur dar-

¹⁰ In der Forschung hat dieses Phänomen kaum systematische Beachtung gefunden, was sich wohl nur dadurch erklären läßt, daß es sich so schlecht in das lineare Entwicklungsschema Romantik – Realismus einbinden läßt. Besonders die Formalisten hatten jedoch bereits eine ausgeprägte Vorstellung davon, daß Puškins auf Knappheit ausgerichtetes Prosaideal keineswegs den typischen Lauf der russischen Prosaentwicklung markiert und auf diese fast ohne Einfluß bleibt; genau der Gedanke (mysl'), den er fordert, wurde ihm selbst als Dichter bekanntlich in den dreißiger Jahren weitgehend abgesprochen (s. Ginzburg 1997:162ff.). Lachmann selbst weist darauf hin (297f.) wie auch auf Gogol' und dessen "sprachliche Hypertrophie" bzw. seinen "groteske und arabeske Stilformationen einschließenden Hyperbolismus", und sie erwähnt auch sein Zurückgreifen auf "sentimentalistische Stilistika" (301).

¹¹ Lachmann verweist auf deren Spätwirkung auf Dostoevskijs *Bednye ljudi* (*Arme Leute*) und darauf, daß Belinskij dieses zentrale Stilelement einfach übersah (1994:301). Es müßte gesondert besprochen werden, daß neosentimentalistische Elemente in den dreißiger Jahren nicht zuletzt über das Thema von Künstler und Realität in die Prosa gelangen, was sie gleichsam romantisch nobilitiert.

¹² Lachmann spricht von "Stufen" (292), "Phasen" (297) und "Grad[en] der Entmedialisierung", im Zusammenhang mit letzteren jedoch auch von zunehmender Komplexität bzw. davon, daß die "Reduktion der Mittel" den "Aufbau neuer Mittel" provoziere (297).

¹³ Dies ist eine allgemeine Eigenschaft von Systemen kommunikativer Art, ganz besonders von solchen, die rekursive Elemente enthalten, was im traditionell stark durch die eigene Metaebene definierten und weiterentwickelten 'System' der Rhetorik (wie jeder Epochenpoetik) in hohem Maße der Fall ist. Die Analogie mit komplexen mathematisch-logischen Systemen ist hier keineswegs zufällig (vgl. etwa zur Problematik des Ausbruchs aus 'Gödelschen' Systemen, deren prinzipielle Unabgeschlossenheit mit wachsender Komplexität immer schwieriger zu erkennen ist, Hofstadter 1991, Kap. XV und passim). Wenn Goffman (der in umgekehrter Perspektive die Notwendigkeit von Kommunikationsrahmen im Blick hat) die (meist unfreiwilligen) Überschreitungen von Alltags-Rahmen thematisiert, dann benutzt er entsprechend starre bzw. nicht-reflexive Systembeispiele, die kaum integrativ auf Störungen reagieren können (Goffman 1980, Kap. 10); doch auch er betont, daß alle Frames eine gewisse Toleranz gegenüber Abweichungen aufweisen (377). Rekursive und autoreferentielle Mechanismen sind bei ihm kein Thema; aufschlußreich sind immerhin die Beispiele zur Situation des Theaters, da hier die Abhängigkeit von Kompetenz und gutem Willen der Hörer klar sichtbar wird (386f.). Auf das Problem der Erstarrung literarischer Formen anwenden ließe sich gerade in bezug auf die postromantische Zeit das Phänomen der manchmal hauchdünnen Grenzen zwischen Ernst und Unernt, oder, um es mit einem Diktum der Zeit zu sagen: 'vom Erhabenen zum Lächerlichen' (vgl. 385f.).

auf hin, daß der selbst schon komplex ablaufende Authentizitätsverlust evolutionäre Nullpunkte in den Ausdrucksformen produziert, sondern auch, daß diese sich in Sprüngen zwischen Dimensionen (Rahmen) der Kommunikation manifestieren; für beides bietet Brambeus fast prototypisches Material. Die Entwicklung im großen wäre als lineare Abbaubewegung rhetorischer Verfahren wohl gar nicht denkbar. Im Sinne neuerer naturwissenschaftlicher, gegenüber den üblicherweise in der Literaturwissenschaft angewandten wesentlich differenzierteren evolutionärer Systemtheorien geht man zutreffender von einem "komplex-dynamischen" Prozeß aus, der monolineare wie monokausale Begründungen obsolet macht. Die oft widersprüchlichen, jeder positiv (programmatisch) formulierbaren Dominante entbehrenden Charakteristika der dreißiger Jahre werden in dieser Betrachtung gleichsam zu Strömungswirbeln und der Systemzustand zu einem 'chaotischen'. Unter einer solchen Modellvorstellung kann der außerordentlichen (und mit jeder Verkleinerung der Dimension, in der ich Betrachtungen anstelle, steigende)¹⁴ Komplexität der Entwicklung besser Rechnung getragen werden.

Wir lassen die Implikationen dieser abstrakten Sichtweise hier jedoch beiseite und beschränken uns ganz auf die Brambeus-Figur als paradigmatische Wendezeit-Mystifikation. Dazu muß man Ecos Modellsituation um eine Reaktionsform erweitern, die in Alltag wie Literatur zum Repertoire erzählerischer Dimensionssprünge mit der Absicht einer Systemsprengung gehört – die Einführung eines dritten Sprechers. Man muß das Beispiel vielleicht etwas strapazieren, um die Analogie der Verfahren zu demonstrieren. Der dritte Sprecher könnte als Vermittler dienen, der die Liebesbotschaft überbringt und so authentisiert – dies wäre eine Art äußeres Framing¹⁵ (die in Beziehung steht dazu, daß die dreißiger Jahre in der russischen Prosa eine Blütezeit der Rahmenerzähler darstellen). Doch auch ein inneres wäre denkbar, das an die *mise en abyme* erinnert: Der Liebende erzählt der Geliebten eine Geschichte von einem Freund, der seiner Geliebten die Liebe erklären wollte und dafür keine noch nicht abgegriffenen Worte fand. Sogar ohne Voraussetzung der realen Existenz eines sol-

Auch Systemtheoretiker in Nachfolge Luhmanns betonen mit Blick auf die Autopoiesis von Systemen übrigens nicht nur die Tendenz zur Paradoxie, sondern auch die stabilisierende bzw. systembildende Wirkung von Selbstbezüglichkeit (vgl. Schwanitz 1990:58ff.).

¹⁴ Sogenannt chaotische Verläufe von Systementwicklungen sind immer mit rekursiven und damit selbstbezüglichen Elementen verbunden. Zudem ist die Betrachtung solcher Systeme – beispielsweise in der fraktalen Geometrie – dimensions- bzw. skalensensitiv.

¹⁵ Der Begriff des Framings wird hier weniger als bloße Bezeichnung eines erzähltechnischen Verfahrens verwendet (wie etwa bei Mersereau 1973:410ff., der dieses als romantisches deutet), sondern in Anlehnung an die kommunikationsorientierte Arbeit E. Goffmans (1980, Orig. 1974), der sich hier seinerseits auf Bateson beruft (ebd., 15). Goffmans explizite Definition von *frames* als Organisationsprinzipien, mithilfe derer wir für soziale Ereignisse Situationen definieren können (ebd., 19), verdeckt etwas den damit implizierten Ebenenwechsel, der über die Kontextualisierung hinausgeht und die verschiedenen (auch: paradoxen) Verhältnisse von Ereignis und Rahmen erst ermöglicht. Auf diesen Ebenen- oder Dimensionswechsel kommt es mir hier vor allem an.

chen Freundes (und uns interessiert natürlich nur die fingierte Variante) könnte die Botschaft authentisiert ankommen, sofern die Adressatin die "Ironie" (im Sinne Ecos) versteht. Riskant wäre eine weitere Spielart: Der Liebende könnte sich verstellen, sich beispielsweise in mehr oder weniger zynischer Weise abschätzig über den Kitsch von Liebeserklärungen äußern und dabei auf nonverbale Kommunikationsmittel vertrauen. Je nach Publikum ist es allerdings hier nicht unmöglich, daß er damit seine Chancen verspielt und obendrein sein persönliches Ansehen ruiniert. Gerade mit diesem Fall werden wir es zu tun haben.

Fassen wir das bisherige zusammen. Sackgassen 'eigentlichen', Authentizität beanspruchenden Sprechens können über Dimensionsbrüche zumindest versuchsweise übersprungen werden, oder sie produzieren, neutraler formuliert, Formen des Autoreflexiven und des Spiels mit Formen von Framing – sogar dann, wie unser Beispiel zeigen wird, wenn auf gesteigerte Authentizität verzichtet wird¹⁶. Diese Formen entsprechen – auf Literatur bezogen – einigermaßen präzise den Definitionen metafictionalen Schreibens. Dabei handelt es sich schon in unserem Beispiel nur bedingt (oder sogar scheinbar) um *Metakommunikation* im klassischen Sinn, da eine Verständigung über den Kode wegen dessen Abgeschlossenheit erst einmal nicht möglich ist. Metafictionalität läßt sich so (unter anderem) verstehen als möglicher Umgang mit einer Ausdruckskrise, die in diesem Fall auf der Befangenheit in einem überkommenen kulturellen Kode unter Fehlen einer Alternative beruht. Auch die literarische Mystifikation als Variante des "dritten Sprechers" kann zu einem solchen sprachlichen (literarischen) Mittel werden.

Andererseits hat *jede* fingierte Autorfigur einen metafictionalen bzw. -poetischen Aspekt. Dies ist erst einmal nur eine tautologische Feststellung, ist eine Mystifikation doch eine bis hin zu ihrem Namen und einer eventuellen Biographie deutbare Autorfigur, also ein Produkt von Literatur, das Literatur produziert, ein Ort somit, wo Literatur immer auch über sich selbst spricht. Zuwenig beachtet wird dabei die Tatsache, daß eine einmal 'geborene' Mystifikation einer starken Eigendynamik unterliegt, die sich tendenziell nach Gesetzen des literarischen Diskurses und weniger nach solchen individueller auktorialer Kreativität richtet, gibt doch damit der persönliche Autor seine institutionelle Rolle – und sei es zum Schein – an eine Diskursinstanz ab. Entscheidend ist andererseits, daß ihre Semantik ganz davon abhängt, ob der Rezipient vom Charakter der Mystifikation als solcher überhaupt weiß oder ob er eine Mystifikation wenigstens vermutet. Die interpretatorisch am wenigsten ergiebige Situation ist dabei diejenige ohne eine solche Vermutung, die zweitärmste, wenn er weiß, wer

¹⁶ Diese Möglichkeit findet sich wieder in seinerseits längst zum Klischee gewordenen Belieblichkeitsvorwurf an die Postmoderne. Daß Senkovskij selbst in seinem Literaturbegriff einen analogen Weg gegangen ist, wird in Grob (1998) ausgeführt. Seine Authentizitätsansprüche konzentrieren sich vermutlich zeitlebens eher auf nichtliterarische (wissenschaftliche) Diskurse, in denen er aber auffällig oft mit literarisierenden Verfahren arbeitet.

hinter der Maske steht. Zumindest der erste Fall erfüllt die oben skizzierte 'metarhetorische' Funktion kaum.

2. Metadiskursivität und Wendezeit

Die folgenden Überlegungen gehen davon aus, daß Wendezeit-Mystifikationen – wie andere auch – das Spiel um ihren Urheber lieben, daß dieses jedoch für sie weniger entscheidend ist als dasjenige um ihren Status als Mystifikation, um ihre metafiktionale Dimension also¹⁷. Wo diese im Vordergrund steht und die Mystifikation das Spiel mit ihrem Wesen spielt, unterliegt sie in erhöhtem Maß einer Bloßlegung (obnaženie) – sie muß sich selbst zumindest teilweise als Mystifikation zu erkennen geben. Hier lösen wir uns ganz von den direkt authentifizierenden Modellen (Ossian, Mérimées *La Guzla*), erst recht von den eigentlichen literarischen Fälschungen¹⁸. Doch noch immer bleibt natürlich ein breites Spektrum an Realisierungsmöglichkeiten. Zu erwarten ist dabei, daß in diesen autoreflexiven Mystifikationsmodellen die mystifizierten / mystifizierenden Texte sich auch auf Diskursebene entblößend und autoreflexiv verhalten. Denn wenn eine Autorfigur auf ihren eigenen fiktionalen Charakter Bezug nimmt, so ist dies nicht gleichbedeutend mit einem entsprechenden Gestus eines (metafiktionalen) literarischen Textes, wird doch dabei die eigentliche tragende Instanz des literarischen Diskurses in eine 'Hofstadtersche Schleife' gebracht: Der *auctor* als den fiktionalen Diskurs verantwortende Instanz ist selbst Teil der Fiktion, wenn nicht ihr Produkt, was besonders dann explosive Rückkopplungsdynamiken entwickelt, wenn er selbst – was naheliegt – sich wieder über diesen Diskurs äußert. Fast unweigerlich wird dann die Möglichkeit literarischer Äußerung überhaupt zum Thema: Die provozierte Systemsprengung durch den verschachtelnden Dimensionssprung (ganz im Sinne von Ecos Beispiel) verschiebt die Selbstbespiegelung des Textes auf die Ebene des literarischen Diskurses, und der mystifizierte Autordiskurs wird zum Symptomträger für den literarischen Diskurs an sich. In Zeiten einer literarischen Ausdruckskrise wird sich diese gerade in solchen Mystifikationsfiguren repräsentieren.

Die 1830er Jahre sind für die russische Literatur in vielerlei Hinsicht eine Zeit des Umbruchs. Die metafiktionale Konstruktionsweise der Brambeus-Mystifikation und ihre Entwicklung reflektieren einen Aspekt der Evolution des

¹⁷ Eine gewisse Affinität von Wendezeiten zu literarischen Mystifikationen wird öfter festgestellt; s. z. B. den Hinweis in der *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (t. 4, M. 1967, Sp. 865), Mystifikationen würden sich am häufigsten in Übergangsepochen (perelomnye epochi) finden, was hier vermutlich eher politisch-sozial als rein literarisch gemeint ist. E. Greber deutet unter diesem Gesichtspunkt die Mystifikation Čerubina de Gabriak als Krisenphänomen des Symbolismus an der Schwelle zur Avantgarde (Greber 1993).

¹⁸ Typologisch ganz entgegengesetzt sind der Brambeus-Mystifikation auch die von I. Smirnov als genuin romantisches Phänomen behandelten Fälschungen altrussischer Texte durch A. I. Sulakadzev (Smirnov 1979).

russischen literarischen Diskurses nach der Romantik oder, je nach Betrachtungsweise, in ihrer Spätzeit. Als dimensionsüberspringendes Framing der Autorsituation, als Verkörperlichung und Personalisierung uneigentlicher (fiktionaler) Autorschaft wird sie zudem zu einem Ort der Überschneidung und Überbietung verschiedener Diskurse. Beides soll im folgenden thematisiert werden.

3. Autor vs. Mystifikation: Brambeus als paradoxe Verkörperung des Metafiktionalen

Die Figur des Baron Brambeus erlangte im Februar 1833 auf einen Schlag skandalöse Berühmtheit. Der Name erschien zum ersten Mal in einem Sammelband für den Verleger Smirdin aus Anlaß zu dessen pompöser Geschäftseröffnung am Nevskij prospekt. Das Buch wurde zum Meilenstein in der Entwicklung des literarischen Lebens: Es wurde zum Auftakt des Phänomens, das Belinskij polemisch die "Smirdinsche Epoche der russischen Literatur" nannte¹⁹. Osip Ivanovič Senkovskij bzw. Józef Julian Sękowski, Pole mit Jahrgang 1800, sprachliches und wissenschaftliches Wunderkind, seit 1822 Professor in Petersburg und europaweit bekannter Orientalist, amtierte vermutlich als Herausgeber. Jedenfalls schrieb er zur ersten Ausgabe anonym ein Vorwort und drei Beiträge: Eine als Übersetzung deklarierte "orientalische Erzählung" (vostočnaja povest') unter eigenem Namen und zwei literarische Feuilletons unter dem Namen Baron Brambeus. Eines davon eröffnet den Band und markiert damit programmatische Präsenz für den neuen Autor.

Im Inhaltsverzeichnis dieses Almanachs findet sich der Hinweis, "Brambeus" sei ein "erfundener Name" (vymyšlennoe nazvanie), was ganz unüblich ist; bei den anderen Pseudonymen im selben Band wie "Porfirij Bajskij" (für den bereits verstorbenen O. Somov), "Kazak Luganskij" (VI. Dal') oder bei den unaussprechbaren Kürzeln "Ъ. Ъ. Ы" bzw. "О. К. В. Ф." (beides für V. F. Odoevskij)²⁰ suchen wir solches vergeblich. Doch es ist mehr, was den Baron Brambeus von den in dieser Zeit geradezu inflationär verwendeten Pseudonymen und Erzählfiguren programmatisch unterscheidet. Die Pseudonyme der Zeit verhüllen entweder (mehr oder weniger) den wahren Autornamen (sehr häufig wird unter den eigenen Initialen publiziert). Werden sie, wie Ivan Petrovič Belkin, Rudj Pan'ko oder Irinej Modestovič Gomozejko, zu eigentlichen Erzählerfiguren

¹⁹ Belinskij hält an dieser Einschätzung auch später fest: "Первый том 'Новоселья', вышедший в 1833 году, был предвестием 'Библиотеки для чтения' – журнала, который совершенно изменил литературные нравы и обычаи" (Der erste, 1833 erschienene Band des 'Novosel'e' war der Vorbote der 'Biblioteka dlja čtenija' – der Zeitschrift, welche die literarischen Sitten und Gepflogenheiten vollständig auf den Kopf stellte; PSS IX: 409)

²⁰ Diese den Namen nur für ganz Uneingeweihte verhüllende Form entspricht fast einer eigentlichen Unterzeichnung; Odoevskij publiziert sonst mit dem paradox-autoreferentiellen Pseudonym "Bezglasnyj" (der Stimmlose).

ren (meist von ganzen Erzählzyklen), so betonen sie in der Regel ihren russischen Charakter, ihre soziale Distanz zur hohen Gesellschaft (svet) und eine naive, volksverbundene Art²¹. Brambeus hingegen trägt einen deutlich nicht-russischen Namen und einen (ebenfalls nicht genuin russischen) Adelstitel²². Er stammt gleichzeitig aus dem Märchen, nämlich aus einem übersetzten *lubok*-Roman, in dem ein spanischer König Brambeus vorkommt²³. Schließlich schlägt der Name eine nicht zu übersehende intertextuelle Brücke zu einem anderen Baron, der ein augenfälliger Lügner ist – Münchhausen nämlich; dieser Bezug drängt sich natürlich vor allem angesichts seiner "Phantastischen Reisen" auf, die uns noch beschäftigen werden. Der Name Brambeus, so können wir schließen, markiert einen Fremden – ein Wesenszug, den Brambeus insbesondere mit seinem (ebenfalls von Senkovskij erfundenen) 'Kollegen' Tjutjundžu Oglu teilen wird, der sich in Senkovskijs *Biblioteka dlja čtenija* (Die Lesebibliothek) ab 1834 als Kritiker betätigen wird, was der zunehmend national gesinnten Kritikergilde offenbar als Frevel gilt; auch Belinskij, nicht ungeübt in Argumenten *ad personam*, bezeichnet ihn gern als "asiatischen" Kritiker²⁴.

Doch der wenig respekttheischende Name demonstriert noch ein weiteres: einen Gestus der Selbstunterwanderung, in ihn bereits eingeschriebene Selbstironie. Die semantische Volkstümlichkeit im Namen der meisten zeitgenössischen Pseudonymfiguren erfüllt bei aller Ironisierung eine authentisierende

²¹ Zudem fungieren hier häufig die Autoren zusätzlich als Herausgeber, so Puškin in den *Povesti Belkina* (Belkins Erzählungen, 1831) oder Odoevskij – mit seinem Standard-Pseudonym "Bezglasnyj" – in seinen *Pestrye skazki* (Bunte Märchen, 1833). Sein "bescheidener", ja "furchtsamer" Gomozejko ist bezeichnenderweise zwar ein Mensch der Wissenschaft, aber einer, der sich mit seinem Frack nicht in Gesellschaft zeigen kann – und außerdem ein Verfechter einer eigenen, vereinfachten Orthographie bzw. Interpunktion (Odoevskij 1996:5f.).

²² Dies im Gegensatz zum Fürsten (knjaz') Odoevskij, der, wo er kein Pseudonym verwendet, immer mit Titel auftritt und so seine Herkunft aus ältestem russischem Adel betont. Es gibt in der Zeit auch einen mit Titel publizierenden Baron, nämlich E. F. Rozen (1800-1860). Diese Form der Titelverwendung wird bei Senkovskij / Brambeus natürlich persifliert.

²³ Zu den verschiedenen Begründungen, woher der Name Brambeus komme, s. Masanov (1963:220f.). Senkovskijs Schüler P. Savel'ev gibt für die Herkunft des Pseudonyms eine andere Buchquelle an (wo Brambeus bereits das Pseudonym eines Professors sein soll). Die Wahl des Adelstitels begründet eine eher als Gerücht einzuschätzende Variante damit, daß Senkovskijs Schwiegervater, der (bankrotte) ehemalige Hofbankier Baron A. A. Rall', sich vergeblich gewünscht haben soll, Senkovskij werde seinen Titel annehmen. V. Kaverin ist recht zu geben, daß alle Versionen wenig erklären, allerdings bleibt er selbst beim Hinweis auf die dreißiger Jahre als "Zeit der Pseudonyme" stehen (1966:412).

²⁴ So schon in den *Literaturnye mečtanija* (Literarische Träumereien, 1834). Am polemischsten setzt S. P. Ševyrev das nationale 'Argument' gegen Tjutjundžu ein; er spricht von ihm – auf Senkovskij zielend – in einer redaktionellen Bemerkung des *Moskovskij nabljudatel'* (Moskauer Beobachter; eine gezielt gegen Senkovskij gegründete Zeitschrift) als von "unserem neuen Batu" (novyj naš batyj). Die Nennung des Dschingis Khan-Enkels und Heerführers des mongolischen (tatarischen) Heeres bei der Eroberung des Kiever Reiches im 13. Jahrhundert wird zu einem elaborierten Assoziationsstrang ausgebaut; so ist die Rede vom "tatarischen Kritiker" (tatarskij kritik), von einem "literarischen Khan" (literaturnyj chan) und dessen "asiatischem Hochmut" (aziatskaja nadmennost') (*Moskovskij nabljudatel'*, t. 5, 1835, S. 487f.). Anspielungen auf Senkovskijs nichtrussische Herkunft sind in gegen ihn gerichteten Artikeln der Zeit häufig.

Funktion: Zwar handelt es sich aus der Perspektive der literarischen Elite um restringierte Sprecher, doch suggerieren sie gerade mit ihrer oberflächlichen Naivität eine authentische erzählerische 'Tiefe'. Brambeus dagegen ist eine Figur, die nicht nur respektlos über alles zu lachen bereit ist, sondern die vor allem sich selbst ständig ironisiert und als Erzählinstanz unterwandert. Damit dekonstruiert sich in ihm fortlaufend jede erzählerische bzw. auktoriale Autorität und letztlich auch der Literaturbegriff selbst²⁵.

Zum herausragendsten Merkmal der frühen, meist feuilletonistischen Brambeus-Texte werden sicher ihre geradezu überbordenden metafiktionalen Spielereien, und dies nicht nur in dem simplen Sinn, daß sie fast durchgehend (wenn auch unter anderem) Literatur thematisieren. Ich möchte hier auf zwei Beispiele etwas ausführlicher rekurrieren. In *Neznakomka. Stat'ja dlja moego chozjaina* (*Die Unbekannte. Erzählung für meinen Herrn*) aus dem *Novosel'e*-Band schildert die lange anonym bleibende Titelfigur auf unterhaltsam-ironische Weise, wie sie Rußland schon zu Zeiten der "Dunkelheit" gekannt habe:

[...] была свидетельницею, как он [d.i. мрак, Th. G.] постепенно прояснялся, и, без сомнения, доживу до той минуты, когда рассеется он совершенно. Не торопитесь: это еще не скоро будет! (Senkovskij 1989:258)²⁶

Die Erzählerin, die sich mitten im Text dann als personifizierte Satire zu erkennen gibt, bietet eine kurze Rekapitulation russischer Kulturgeschichte, insbesondere der vorpetrinischen geistigen "Wüste" und ihrem "kalten Nebel der Unwissenheit", in dem die Vorstellungskraft "verrostete" und der "mönchische Schimmelbefall" wucherte (258), bevor die Anstrengungen Peters ein neues, "rasiertes, onduliertes, gepudertes und parfümiertes" Zeitalter mit einem "halb französischen, halb holländischen, halb mongolischen" Charakter eröffneten (259). Hier sei der "Geist der Satire" geboren (ebd.), doch habe dieser lange mit so viel Bewunderung das neue gesellschaftliche Werk betrachten müssen, daß er seine Mängel übersah; erst die Zeit des Sittenzerfalls (razvrat) und der Birone habe sie auf Trab gebracht und unter anderem Kantemir hervorgebracht. Das "kolossale Zeitalter" (kolosal'nyj vek, 260), das im "in den europäischen Kaftan verkleideten" Rußland nun anbrach, habe Bücher (aber keine Leser) hervorgebracht und die Satire aufblühen lassen, bis es auf einen Schlag verschwunden sei. Zum Schluß wird ein Bogen geschlagen vom plötzlich andächtig lesenden Rußland der Zeit Karamzins mit seiner "neuen russischen Sprache" (262) (allerdings halte es die Spielkarten unter dem Buch versteckt) bis zu Krylov, Griboedov und Bulgarins Roman *Ivan Vyžigin*.

²⁵ Dazu und zur Rollenvielfalt der Brambeusfigur als Autor, Erzähler und Figur s. Grob (1998).

²⁶ "Ich war Zeugin, wie das Dunkel sich langsam aufhellte, und ohne Zweifel werde ich den Augenblick erleben, daß es sich vollständig auflöst. Doch keine Eile: Dies wird nicht bald geschehen!" (Alle weiteren Zitate aus dieser Erzählung folgen dieser Ausgabe.)

Dann vollzieht sich ein Bruch in der Erzählsituation des Textes, und die Erzählerin wandelt sich von der allegorischen Textsorte zum konkreten Buch:

Я книга; я сама Сатира. Стою у моего хозяина А. Ф. Смирдина, в его библиотеке для чтения. (264)²⁷

Aus dem literaturgeschichtlichen Rückblick wird nun plötzlich die Quasi-Autobiographie dieses Buches aus einer Zeit, "als es in Rußland noch keine Zensoren gab" (ebd.). Es stamme aus Kiev und sei durch die verschiedensten Hände gewandert, wobei es ihm in den Vorzimmern (*perednjaja*) stets besser ergangen sein will als beim "Bojaren". Von einer Ladenauslage zwischen Tabak und Seife gelangt es zuletzt in Smirdins Lesebibliothek, wo die Erzählung in eine burleske Beschreibung der chaotischen "republikanischen" Zustände unter den so verschiedenartigen Büchern umschlägt; eingewoben sind hier Feststellungen zum seit den späten zwanziger Jahren stark anwachsenden Buchmarkt bzw. zum immer breiter werdenden Publikum, für das die etwas snobistische alte Erzählerin nur ein Naserümpfen übrig hat. Die Rede ist auch vom Kampf der "alten Rhetoriken und neuen Vorwörter um den Klassizismus und die Romantik", und der Text ist gespickt mit Anspielungen auf die gegenwärtige Literatursituation: Die alten Romane seufzen und weinen, die neuen gähnen und beißen, und die Poeme schweben unter der Decke, fallen herunter und prügeln sich mit ihren Rezensionen (270). Besonders ironisiert wird das neue Publikum, doch nebenbei finden sich auch Spitzen gegen schreibende Zeitgenossen, so gegen Puškin: Da *Evgenij Onegin* ausverkauft ist, so wird aus dem Buchhändleralltag erzählt, nimmt der Käufer halt A. A. Orlovs *Unterdrückte Unschuld oder Das Ferkel im Sack*²⁸.

In ähnlicher Art und Weise wird im Grunde der gesamte Literaturbetrieb (darunter der wirkliche Autor Senkovskij²⁹) Objekt dieser wenig zielgerichteten Satire. Im nun entstehenden erzählerischen Trubel finden sich Passagen, die an exponierterer Stelle wohl kaum die Zensur passiert hätten: So etwa die erwähnte Bemerkung über die Zensur oder die Feststellung, gerade das noch unaufgeklärte Rußland habe früher "unter der warmen Decke des Volksstolzes" (*narodnaja gordost'*) alles Deutsche bzw. Fremdländische (*nemeckoe*), Ungetaufte, Heidnische (*basurmanskoe*) verachtet (258) -- eine mehr als auffällige Bemerkung des Orientalisten Senkovskij zu einem Zeitpunkt, als sich das Na-

²⁷ "Ich bin ein Buch; ich bin die Satire selbst. Ich stehe bei meinem Besitzer A. F. Smirdin, in seiner Lesebibliothek." Smirdin betrieb zusammen mit seinem Verlagsgeschäft und dem Buchhandel in demselben Gebäude am Nevskij auch eine öffentliche Bibliothek, die Bücher gegen Bezahlung entlieh.

²⁸ *Ugnetennaja nevinnost', ili Porosenok v meške*. Zum Hintergrund der Anspielung s. Kaverin (1966:327f.). Kaverin scheint mir aber die polemische Dimension gegenüber Puškin zu übertreiben.

²⁹ Seine eigene, allerdings anonym erschienene Morier-Übersetzung des ersten Hajji Baba-Romans (*Mirza Chadži-Baba Isfagani v Londone*, SPb. 1830) tanzt mit I. T. Kalašnikovs *Doč' kupca Žolobova* (Die Tochter des Kaufmanns Žolobov, 1831).

tionale (*narodnost'*) zum erstrangigen kulturellen Anliegen breiter Kreise von den Moskauer Schellingianern bis zum Minister Uvarov und dem Zaren selbst entwickelte.

Trotz der eindeutigen Gattungsmerkmale geht der Text über die allegorisierende Satire (der Senkovskij in seinem Wilnaer studentischen Umfeld verpflichtet gewesen war)³⁰ deutlich hinaus. Dies betrifft vor allem die erwähnte Unterwanderung der eigenen Position. Es gehört zu den Rätseln um die Brambeus-Figur, daß das zeitgenössische Umfeld wie praktisch die gesamte spätere Rezeption sich weigerten, diese bewußte Selbstkarnevalisierung als solche wahrzunehmen. Bis heute werden Brambeische Äußerungen ungebrochen als Meinungen Senkovskijs zitiert.

Etwas enger an die Grenzen der Literatursatire hält sich das Feuilleton *Čin-Čun, ili Avtorskaja slava* (*Čin-Čun oder der Autorenruhm*), das ein Jahr später im zweiten Band des *Novosel'e*-Almanaches erschien. Hier erzählt uns der Autor/Erzähler eine Geschichte, die er einer chinesischen Zeitung entnommen haben will, die jedoch leicht als Allegorie auf den zeitgenössischen Literaturbetrieb zu erkennen ist. Ein junger Mandarin, der wegen einer Ode an die Zehennägel seiner Geliebten zufällig berühmt geworden war, will sich bilden, obwohl Bildung in der chinesischen Literatur ungewöhnlich sei. Er tut dies und hat mit seinem neuen Werk Erfolg, was ihm allerdings vor allem Neider einbringt. Er lebt zunehmend isoliert, wird betrogen, verliert das Vertrauen in den Menschen und stirbt schließlich als verbitterter Misanthrop. Interessanter als diese moralisch-allegorische Fabel ist die Verflechtung in einen Rahmen. Die Erzählung beginnt nämlich – beinahe wie hundert Jahre später Tucholskys *Schloß Gripsholm* – damit, daß ihn der Besitzer (*chozjain*) des *Novosel'e* (gemeint ist hier Smirdins Geschäft ebenso wie der Sammelband) um eine Erzählung (*po-vest'*) gebeten habe, welche die Themen von Liebe und Literatur verbinde – mit Literatur, weil das zur *vin'etka* passe, mit Liebe um der Unterhaltsamkeit willen³¹. Der Autor, den wir mit dem unterzeichnenden Brambeus identifizieren müssen, weist dies erst entrüstet von sich – unter anderem mit dem Hinweis, er habe versprochen, er schreibe nicht im Stil der jungen französischen *école frénétique* (*v neistovom rode*, 481). Nach hausbackenen Überlegungen zur Geschichte der Bücher, zur Literatur und ihrer einschläfernden Wirkung *raisonniert* Brambeus insbesondere über die Sinnlosigkeit, *povesti* zu verfassen.

Der Schluß der Geschichte bindet die Erzählung in einem rekursiven Schlenker an sich selbst zurück: "... alles auf der Welt hat sein Ende – sogar langweilige *povesti*" (506). Der metafiktionale Gestus, die rekursive Autorefe-

³⁰ S. dazu eingehend Pedrotti (1965, 69ff.), der jedoch die immense Differenz zu Brambeus' Textpraxis übersieht.

³¹ Auch Tucholskys berühmte Erzählung geht von einer Variante von Ecos Dilemma aus, das natürlich in Wirklichkeit ein literarisches ist: "Ja, eine Liebesgeschichte... Lieber Meister, wie denken Sie sich das? In der heutigen Zeit Liebe? Lieben Sie? Wer liebt denn heute noch?" (K. Tucholsky, *Schloß Gripsholm* [1931], Reinbek 1993, 7).

rentialität des ganzen Textes versetzt gewisse Stellen in eine Doppelung der Lektüre, die schwanken muß nicht nur zwischen Ernst und Unernst und zwischen Satire und Selbstparodie des Erzählers. Was in *Neznakomka* tatsächlich der Fall ist – es ist die Literatur selbst, die spricht –, klingt auch in diesem ständig überbordenden, keine Abgrenzung gegen die Absurdität einhaltenden Erzählen einer hypertrophen Autorphantasie stets mit: Das Erzählen ist als Phantasieren immer markiert, und das Phantasieren ist weniger sein Objekt als das heimliche Subjekt dieser wuchernden Texte. Der Autor Čin-Čun jedenfalls fragt sich: "Шут я, что ли?" (500). Dies ist, wie gleich darauf klar wird, eine Reflexion auf ein "Handwerk, das dem Narrentum gleicht" (ebd.) – es kann und muß aber auch als Frage von Brambeus nach seinem eigenen Status verstanden werden.

In völligem Kontrast zu diesen Brambeus-Feuilletons steht der unter Senkovskijs eigenem Namen publizierte Text *Antar*, eine Erzählung aus dem Umkreis der Legendenstoffe um den vorislamischen Dichter Antara Ibn Shaddad. Hier wird ungebrochen, ja überaus kunstvoll die Legende eines wahren Helden erzählt, der eine märchenhafte Königin rettet und drei Wünsche frei hat, durch die er das wahre und beständige Glück sucht und nur Enttäuschung findet³². Diese Geschichte steht ganz in der Linie der orientalischen Übersetzungen, mit denen Senkovskij erstmals in der dekabristischen *Poljarnaja zvezda* (Der Polarstern) aufgetreten war; sie ist frei von jeglicher erzählerischer Unterminierung. Senkovskij arbeitet hier mit erzählerischen Verfremdungen durch die Legendenform und durch das exotische arabische Kolorit, dies alles in einem pathetisch eingesetzten romantischen Gestus, der bei Brambeus mit Sicherheit von Anfang an ironisch gebrochen würde. Dies betrifft insbesondere das Thema der Liebe, das die Erzählung dominiert: Während gerade sie ein bevorzugtes Ziel von Brambeus' Spott darstellt, findet hier der Held wie selbstverständlich ihretwegen den Tod, um nicht ihre Vergänglichkeit zu erleben, wie er schon die Nichtigkeit der ersten beiden Wonnen, die er kennenlernen wollte – diejenige der Rache und die der Macht – erfahren mußte. Gerade in diesem vielleicht sensibelsten aller Themenbereiche – dem wir ja auch Ecos Beispiel verdanken – zeigt sich, daß dies ein Erzählen ist, das keinerlei Spuren einer Authentizitätskrise erkennen läßt.

Die Brambeus-Figur wurde so zu Beginn in strikter Trennung von derjenigen ihres Autors angelegt. Während Insider aber schon sehr früh (d.h. bereits bei Erscheinen der *Biblioteka dlja čtenija* Anfang 1834) um die wahre Autorschaft wußten, war es dann Gogol', der in seinem gegen Senkovskij gerichteten Artikel *O dviženii žurnal'noj literatury v 1834 i 1835 godu* (*Über die Entwicklung der Zeitschriftenliteratur in den Jahren 1834 und 1835*)³³ in der ersten

³² Diese Erzählung findet sich in deutscher Übersetzung in *Russische Geistesgeschichten*, Moskau: Raduga 1990, S. 211-234.

³³ Gogol's in der Sowjetzeit zum Klassiker der Literaturkritik erklärte Polemik gab gleichzeitig das Verfahren vor, das Maskenspiel der Senkovskij-Figuren einfach zu ignorieren und ihre

Nummer von Puškins *Sovremennik* (Der Zeitgenosse) 1836 die Anstandsregel brach, Pseudonyme nicht öffentlich zu lüften. Doch Senkovskijs Ärger kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß er selbst begonnen hatte, die Grenzen zwischen den beiden zu verwischen. Damit greifen wir allerdings noch etwas vor.

Brambeus war von Anfang an mit einer umfassenden Persönlichkeit ausgestattet, die sich während seiner größten publizistischen Präsenz – also in den Jahren 1833 bis 1835 – noch anreicherte, vor allem durch seine prononcierten kritischen Äußerungen zur Literatur (insbesondere zur französischen) in der *Biblioteka dlja čtenija*. Die ersten Festlegungen seiner Persönlichkeit geschehen bereits in den fast gleichzeitig mit seinen Beiträgen zum *Novosel'e*-Band entstandenen und höchst erfolgreichen *Fantastičeskie putešestvija Barona Brambeusa* (*Die phantastischen Reisen des Baron Brambeus*), die ihn ebenfalls als metafiktionalen Erzähler (und zudem als Held der eigenen Erzählung) zeigen. Die *Reisen* bestehen aus einem Einleitungsteil (der eigentlich eine Rahmenerzählung ist) und drei Reisebeschreibungen. Im ersten Teil ist Brambeus eine Ich-Erzählfigur. Er gibt sich explizit als Autor, bezeichnet die Niederschrift seiner "Reiseerlebnisse" jedoch paradoxerweise einerseits als "größte Dummheit seines Lebens", andererseits als "phantastische"; diese Reisen werden sich allerdings ohnehin als ungestüme Phantasien erweisen³⁴. Die Rahmenerzählung ambiguisiert so den Status der Binnengeschichten, und letztlich phantasiert Brambeus sich selbst, wenn er die Reisen erzählt, die wiederum nicht zuletzt als Transportmittel für satirische Zwecke dienen.

Der Rahmentext nimmt seinen Anfang in der Langeweile (*skuka*) des Autors/Erzählers Brambeus, der dem Selbstmord nahe ist; erst das Schreiben bzw. das Lesen des eigenen Textes (man beachte das rekursive Element) schafft Abhilfe. Es erweist sich jedoch, daß die Ursache der tödlichen Langeweile in der Analyse des literarischen Diskurses der Gegenwart liegt, daß der Zustand des Erzählers also kein psychischer oder leiblicher, sondern ein literarischer ist: derjenige des Diskurses selbst. Zum Ersatz für den Selbstmord wird der Selbstbezug im Schreiben. Brambeus läßt keinen Zweifel, daß er nicht nur Fiktion produziert, sondern selbst Fiktion ist (so wie er in *Neznakomka* ein sprechendes Buch war)³⁵.

Aussage als Meinungen Senkovskijs zu betrachten: "Г-н Сенковский является в журнале своем как критик, как повествователь, как ученый, как сатирик, как глашатай новостей и проч. и проч., является в виде Брамбеуса, Морозова, Тютюнджу Оглу, А. Белкина, наконец в собственном виде" (Senkovskij tritt in seiner Zeitschrift als Kritiker, als Erzähler, als Wissenschaftler, als Satiriker, als Verbreiter von Neuigkeiten etc. etc. auf; er erscheint als Brambeus, als Morozov, als Tjutjundžu-Oglu, als A. Belkin oder auch unter eigenem Namen; Gogol', PSS, VIII: 159).

³⁴ Auch das wird explizit: Der Autor/Erzähler gesteht, anders als phantastisch verstehe er nicht zu reisen (1989:35), und nennt das Buch gleichzeitig eine "Sammlung seiner Dummheiten" (*sobranie glupostej*, 34) – ob solche aus dem Leben oder aus der Phantasie, bleibt offen.

³⁵ Vgl. auch dazu genauer Grob (1998).

In den eigentlichen Reisen dann ist der hemmungslos phantasierende Brambeus zum für alle erkennbaren Schein sowohl sich erinnernde (bzw. deutlich erkennbar phantasierende) Instanz wie Held des Geschehens – falls man angesichts der nicht abbrechenden Folge von Mißerfolgen nicht von einem Antihelden sprechen müßte. Ob als romantischer Dichter auf der Suche nach "starken Eindrücken", als Wissenschaftler auf der Suche nach Ruhm durch die Entzifferung von Höhleninschriften oder als Verliebter und frischgebackener Ehegatte unterwegs in Italien (wo er durch den Aetna in eine Antipodenwelt fällt) – nichts will ihm in seiner nicht unsympathischen Naivität gelingen. Ein konsistentes Profil der Brambeus-Figur ergibt sich aus den in ihrer Anlage vollständig inkompatiblen Erzählungen nicht – von einer Psychologie ganz zu schweigen. Umgekehrt werden die Ungereimtheiten im Erzählten explizit gemacht: Brambeus flicht Bemerkungen über Unwahrscheinlichkeiten ein und bringt damit das hochgradig metafictional (und im Autordiskurs paradoxal) geladene Thema des Lügens, freien Phantasierens und verschiedener Formen der Verstellung auf, was seine offen mystifizierte Autorgestalt – in Bestätigung der assoziativen Nähe seines Namens zu Münchhausen – in weitere 'Seltsame Schleifen' versetzt, die nicht nur Referenz bzw. Authentizität ganz zu verunmöglichen scheinen, sondern das Erzählen an die Grenze des im fiktionalen Diskurs überhaupt möglichen Spiels mit Auktorialität und Referenz gehen läßt³⁶. Letztere wird damit allerdings – obwohl der Text sie in seinen satirischen Schichten selbst beansprucht – auf geradezu radikale Weise sabotiert.

En passant gibt Brambeus in seinen Reisebeschreibungen auch Elemente seiner Biographie preis, die ihn als provinziellen jungen Adligen darstellen, dessen Familie wenig Verständnis für seine teuren Reisen aufbringt. Ansonsten ist er, wenn er von sich selbst spricht, ganz der stolze Autor, der uns beispielsweise erzählt, wie er eben unter dem Einfluß Eugène Sues einen Seemannsroman begonnen habe. Charakterlich wie ideologisch zeigt er sich – in Korrespondenz mit anderen Feuilletons – als beinahe biedermeierlicher russischer Kleinadliger, der den Listen der anderen (gerade auch denjenigen seiner *baronessa*) nicht gewachsen ist:

³⁶ Bereits das Motto der *Phantastischen Reisen* – "A chaque baron sa fantaisie" – setzt in diesem Sinne das Erzählen als Ganzes in die rekursive Schleife referentieller Unentscheidbarkeit, die sich darin erhärtet, daß Brambeus buchstäblich hemmunglos 'Vernünftiges', Satirisches mit purem und offensichtlichem Unsinn mischt. Stellt er einerseits in einzelnen Teilen eine autoparodistisch wirkende Naivität zur Schau, die den Leser in eine Position der Überlegenheit versetzt, so zeigt er umgekehrt ein geradezu verblüffendes Maß an autoreferentieller Bewußtheit. Tatsächlich gehören die metafictionalen Spielereien der Brambeus-Texte zu den komplexesten und radikalsten, die man in der Literatur finden kann; sie stehen allerdings für uns moderne Leser in einem gewissen Kontrast zu weit traditionelleren Textschichten wie der Satire oder der oft etwas langfädigen, wenn auch durchaus bewußt eingesetzten Geschwätzigkeit.

У меня – знаете! – сердце русское, дворянское, мягкое, как кисель. (1989: 182)³⁷

Der Widerspruch dieses Profils zur assoziativen Semantik seines Namens ist sicher gewollt. Brambeus wird eine Persönlichkeit des literarischen Lebens, ausgestattet mit allen möglichen Merkmalen – doch die Grundstruktur in dieser scheinhaften Verkörperlichung bleibt diejenige des Paradoxes, das leicht als Reflex einer paradoxalen fiktionalen Aussageform zu erkennen ist.

4. Das Verschwinden des Autors hinter seiner Mystifikation

Brambeus wird bald an ganz verschiedenen Orten auftauchen. Senkovskij selbst begann schon früh, ihn als existierende Person des literarischen Lebens zu behandeln, so in *Ličnosti (Persönlichkeiten)*, einem von mehreren 1833 in der *Severnaja pčela* erschienenen Feuilletons:

Мой приятель, барон Брамбеус, шел по Невскому проспекту и думал о рифме, которой давно уже искал [...]. (1989:194)³⁸

So wird die Mystifikationsfigur nicht nur zum Freund des Autors, sondern auch zum Dichter, was im Hinblick auf dessen Werk nur als Hinweis darauf zu lesen ist, daß es Senkovskij auf Kohärenz und Glaubwürdigkeit der Figur gar nicht abgesehen hat. Das scherzhafte Verwirrspiel geht noch weiter: Diese Gruppe von Feuilletons erschien unter dem Pseudonym "SSS" – bis auf das letzte. Dieses ist unterzeichnet mit "Baron Brambeus" und begleitet von einer Notiz der Herausgeber, die besagt, die mit "SSS" unterzeichneten Texte stammten ebenfalls aus Brambeus' Feder. Senkovskij war ganz offensichtlich an der Präsenz seiner Mystifikationsfigur gelegen, und so gelangt sie auch in andere literarische Texte. Der berühmteste diesbezügliche Fall ist sicher Marlinkijs bei Senkovskij erschienene Erzählung *Morechod Nikitin (Der Seefahrer Nikitin, 1834)*.³⁹

³⁷ "Ich habe, wissen Sie, ein russisches Herz, ein adliges, weiches, eines wie Kompott."

³⁸ "Mein Freund Baron Brambeus ging über den Nevskij prospekt und dachte über einen Reim nach, den er schon lange suchte."

³⁹ Die konkrete 'Mitwirkung' Senkovskijs an dieser im vierten Band der *Biblioteka dlja čtenija* erschienenen, mit einigen metafictional-verspielten und autoparodistischen Einschüben durchsetzten Erzählung scheint nicht dokumentiert, jedenfalls schweigen sich die Ausgaben darüber aus. Die Stelle mit der konkreten Erwähnung Brambeus' faßt nicht nur brambeische Selbstdarstellungen aus dessen eigenen Texten zusammen, sondern bleibt auch exakt auf der Schneide zwischen Parodie und Autoparodie: "[...] барон Брамбеус [...] того же мнения. 'Лягушек не лягушек, – скажет он, – а что устриц я всегда препочту людям! Во-первых, древность происхождения устриц глубже всякой летописи и несомненное Несторовой, так что сам барон Кювье не отыскал пятна в их предпотопной генеалогии; во-вторых, они постояннее китайцев в своих мнениях [...] и с доброй воли не делают фантастических путешествий; и, в-третьих, не заводят в старом море юной литературы'" (Bestuzhev-

Besieht man sich die Bibliographie von Brambeus' literarischer Aktivität⁴⁰, so könnte man meinen, Brambeus sei, nach seinem gewaltigen Erfolg beim Publikum und dem noch gewaltigeren Skandal in literarischen Kreisen, nur ein kurzes Leben vergönnt gewesen. Brambeus erscheint in den ersten beiden Jahren als regelmäßiger Autor in Senkovskijs *Biblioteka dlja čtenija*, wo Senkovskij auch seine außerhalb erschienenen Texte rezensiert. Dann geht seine Präsenz rasch zurück, und nach der öffentlichen Lüftung der wahren Autorschaft stellt er die Produktion der literarischen Feuilletons praktisch ein: Man könnte annehmen, Senkovskij habe sich sein Alter ego geschaffen (so Tynjanov) und es nun wieder abgestoßen. Doch ist gewissermaßen das Gegenteil der Fall, und bis heute ist Brambeus dem russischen Leserbewußtsein bekannter als Senkovskij selbst. Ich möchte vier Aspekte ansprechen, die diese brambeische Zählebigkeit als Verschmelzungsprozeß von Autor und Mystifikation verstehen lassen.

1. Der Befund des Unterbruchs brambeischer Publikationstätigkeit nach den ersten, äußerst produktiven Jahren ist nicht ganz korrekt, war ihm doch zu dieser Zeit in der *Biblioteka dlja čtenija* auch ohne Namensnennung eine kontinuierliche Existenz gesichert. Die Brambeus-Figur war in einen spezifischen Stil eingegangen, in eine Ausdrucksweise, die nichts ernst nimmt, die aber auch nie ganz ernst genommen werden will, in eine Diskursform, in der sich die ganze erzählte Welt in eine des Gelächters verwandelt, das sich auch als bössartiger Spott zeigen kann. Das "Gelächter" (smech) wird – neben der "Prinzipienlosigkeit" – zum wichtigsten Bestandteil fast jeder Charakterisierung Brambeus' (und somit Senkovskijs) bis in die jüngste Zeit. Die Basis des "Brambeismus" (*brambeizm*⁴¹) liegt erstaunlicherweise in einer Rubrik von Senkovskijs Zeitschrift, die anonym erschien (und in späteren Jahren nicht einmal immer von ihm verfaßt wurde). Diese *Literaturnaja letopis'* (*Literarische Chronik*), die auf eine ganz eigene, ironische, oft sarkastische und spöttische Weise Neuerscheinungen besprach, war lange Zeit populäres Aushängeschild der ganzen Zeitschrift und wurde gewissermaßen zu ihrem Markenzeichen – sehr zum Ärger gewisser Autoren, die an dem mangelnden Ernst Anstand nahmen, der demonstrativ das Fehlen jeglicher objektiver ästhetischer Kriterien behauptete.

2. Mit dem Erscheinen von Senkovskijs Zeitschrift tritt Brambeus auch journalistisch und literaturkritisch auf, und zwar durchwegs auf ironisch-pole-

Marlinskij 1958, II:284). ("Der Baron Brambeus [...] ist aber fast der gleichen Meinung. 'Frösche hin, Frösche her', sagt er, 'Austern aber ziehe ich noch immer den Menschen vor! Erstens sind sie älter als jede Chronik, jedenfalls als die Nestorchronik, so daß selbst der Baron Cuvier keinen Flecken in ihrer vorsintflutlichen Genealogie entdeckt hat. Zweitens sind sie beständiger in ihren Ansichten als die Chinesen [...] und unternehmen aus freien Stücken keine phantastischen Reisen. Und drittens schaffen sie im alten Meer keine junge Literatur.": dt. nach: *Erzählungen der russischen Romantik*. Hrsg. v. M. Schneider, Stuttgart 1990, 136f.; Übers. v. K. Städtke).

⁴⁰ Senkovskij (1858, t. 1, S. CXIII-CXXXVIII).

⁴¹ Belinskij (PSS, II:34).

mische Art und Weise. Er entfacht heftige literarische Auseinandersetzungen mit politischer Einfärbung, er provoziert (anfangs wohl ungewollt) harsche bis ausfallende Kritik aus Moskauer Kreisen, reagiert jedoch nur gelegentlich darauf – seine Waffe besteht darin, die Kritiker zu ignorieren. Insbesondere kämpft er wortreich gegen die neuere französische Romantik bzw. *école frénétique* (die bereits genannte "neistovaja škola"), aber auch beispielsweise gegen Kirchenslavismen in der Literatursprache; geradezu legendär wird sein (überaus erfolgreicher) Kreuzzug gegen die Pronomen *sej* und *onyj*⁴². Brambeus' freundlich-naives, biedermeierliches Outfit wandelt sich nun auch – soweit man dies unter den nikolaitischen Zensurbedingungen so nennen kann – zum politischen Profil. Brambeus macht sich, ohne allerdings deswegen den ironischen und selbstironischen Gestus abzulegen, zum Vorsprecher einer moralisch-wertkonservativen und patriotischen Gesinnung. Wenn man den burlesken Charakter gerade auch solcher "bekennender" Texte berücksichtigt wie auch die Tatsache, daß seine Haltung den Franzosen gegenüber fast wörtlich ein Zirkular des mit ihm verfeindeten Bildungsministers Uvarov zitiert, wenn man zudem weiß, daß Senkovskij seinen Zensordienst wegen Schwierigkeiten mit seiner zu großen Lieberalität Hugo-Übersetzungen gegenüber verlassen hat (und daß sich der erste Zensurskandal seiner *Biblioteka* noch einmal um einen Hugo-Text dreht), dann sind Zweifel an der durchgehenden Übereinstimmung mit Senkovskijs eigenen Ansichten mehr als nur angebracht⁴³; bereits sensible Zeitgenossen haben das übrigens vermutet. Brambeus wird bald laut von sich sagen:

Я не либерал, не революционер – это всем известно! – и терпеть не могу тайных обществ. (1989:285)⁴⁴

Der entscheidende Punkt liegt selbstverständlich im demonstrativen Gestus, mit dem diese Selbstpositionierung vertreten wird, die in den dreißiger Jahren im Grunde ohnehin die einzig mögliche (öffentliche) ist. Die Botschaft ist auch

⁴² Brambeus schaffte es, mit dieser Polemik gegen Kirchenslavismen das diesbezügliche Schreibverhalten auch 'gegnerischer' Kreise zu beeinflussen. So findet sich beispielsweise in einem Brief von P. A. Vjazemskij an I. I. Dmitriev vom 15.3.1836 die ironische Zwischenbemerkung in Klammern: "не смею сказать *сие*, неравно Барон-Брамбеус подсматривает письмо мое" (*Russkij archiv* 1868 / 4-5, Sp. 645) ("Ich wage nicht zu sagen '*сие*', plötzlich bekommt Baron Brambeus meinen Brief zu sehen").

⁴³ Daran ändert wenig, daß Senkovskij selbst diese Ansichten im polemischen Gespräch mit N. A. Polevoj bereits Anfang 1834 als eigene vertreten haben soll; s. Nikitenko (1955, I:138). Zusammenfassend zur Kritik "Senkovskijs" an der neuen französischen Literatur und insbesondere an Victor Hugo s. Achinger (1991:280ff.). Der Autorin entgeht allerdings das Wesen dieses Feldzuges, da sie weder zwischen Senkovskij, Brambeus und der *Biblioteka* unterscheidet, noch die Funktion dieser Polemik in Betracht zieht, noch die autoparodistischen Elemente in den von ihr erwähnten Texten berücksichtigt; immerhin erwähnt sie seine "paradoxen Urteile" (284). Ihr zusammenfassendes Portrait Senkovskijs und seiner Zeitschrift (281ff.) versammelt beinahe sämtliche verzerrenden Klischees der Rezeptionsgeschichte.

⁴⁴ "Ich bin kein Liberale, kein Revolutionär – jeder weiß das! – und Geheimgesellschaften kann ich nicht ausstehen."

hier mit einem Framing versehen und wird ambiguiert: Die Betonung des Aussagemodus depotenziert – insbesondere vor dem Hintergrund der politischen Verhältnisse – die Glaubwürdigkeit der Botschaft. Die Rezeption allerdings wird diese Selbstmystifizierung zum Bild des 'bösen' Senkovskij kanonisieren, ohne eine Trennung in Senkovskij und Brambeus auch nur in Betracht zu ziehen.

3. Letztere ist allerdings insbesondere nach der Aufdeckung des Pseudonyms tatsächlich kaum mehr zu rekonstruieren. Zunehmend übernimmt Senkovskij auch unter eigenem Namen und in der allgemeinen Richtung der literarischen Kritiken seiner Zeitschrift Positionen, die genuin brambeische sind. Besonders fühlbar wird dies in den vierziger Jahren; das berühmteste Beispiel, das prägend wirkte für das feste sowjetische Bild des 'reaktionären' Senkovskij, ist die harsche Haltung Gogol' und der sogenannten Natürlichen Schule (natural'naja škola) gegenüber.

4. Die Verschmelzung von Autor und Mystifikation geht jedoch noch weiter. Senkovskij reaktiviert den Namen Brambeus in den vierziger Jahren für Texte, die mit dem alten Brambeus gar nichts mehr zu tun haben und auch seinen eigenen Namen tragen könnten – Brambeus ist, und dies spricht für die Lebendigkeit der Figur, zum Markenzeichen und Publikumsmagneten geworden. Nun werden auch Senkovskijs 1830/31 ohne Übersetzerangabe erschienenen Übersetzungen von James Moriars *Hajji-Baba*-Romanen in der Wiederauflage Brambeus zugeschrieben – mit dem mystifizierten Hinweis, es handle sich um eine "freie Übersetzung"⁴⁵. Längst ist Senkovskij auch persönlich als Brambeus bekannt, was ihn nicht gestört zu haben scheint – eher wird das Gegenteil der Fall sein. Der Prozeß kulminiert in Senkovskijs letzten Lebensjahren, als er – nicht zuletzt aus Geldmangel und bereits fast dem Vergessen anheimgefallen – mit einer umfangreichen Reihe von essayistisch-journalistischen Feuilletons wieder zu publizieren beginnt, als "Brambeus redivivus"⁴⁶; in dieser Zeit unterzeichnet er als Brambeus beispielsweise auch ganz und gar un-brambeische Lexikonartikel⁴⁷. Brambeus war die personifizierte öffentliche *persona* Senkovskijs geworden, die allerdings (zeituntypisch) streng von der privaten abgetrennt blieb. Damit markiert er, sofern man ihn zu den Dichtern zählen mag, den extremalen Punkt in der Schwierigkeit, als solcher überhaupt noch ei-

⁴⁵ "Возможно, мистификацией было и объявление *Похождений Хаджи-Бабы* простым переводом с персидского. Наверняка было мистификацией определение перевода О. Сенковского 'вольным' и якобы сокращенным. На самом деле он очень полный и весьма точный". (Die Bezeichnung der *Abenteuer Hajji Babas* als einfache Übersetzung aus dem Persischen war möglicherweise eine Mystifikation. Mit Sicherheit eine Mystifikation war die Bestimmung von Senkovskijs Übersetzung als 'frei' und gekürzt. In Wirklichkeit ist sie vollständig und überaus präzise; I. Braginskij im Vorwort zur Neuausgabe: Džejs Morier, *Pochoždenija Chadžij Baby iz Isfagana*, M. 1970, 7f.)

⁴⁶ Diese Feuilletons erschienen 1858 postum in einer zweibändigen Einzelausgabe als *Listki Barona Brambeusa* (Die Blätter des Baron Brambeus).

⁴⁷ S. die Nr. 438 in der Bibliographie des ersten Bandes der Werkausgabe (Senkovskij 1858).

ne soziale Rolle oder ein Modell zur Selbststilisierung zu finden, wie das die romantische Kultur der zwanziger Jahre geradezu vorschrieb. Die Brambeus-Figur ist demnach auch als eines der Symptome einer Krise der romantischen Autorenrolle zu verstehen, die in den frühen dreißiger Jahren virulent wird.

Die These, daß die Mystifikation hier den eigentlichen Autor verdrängt hat, bestätigt sich darin, daß das Genre der Senkovskijschen *vostočnaja povest'* (orientalische Erzählung), die ihn erst in die Literatur geführt hatte, nach der erwähnten Erzählung *Antar* abrupt abbricht. Spätere Texte, die in der einen oder anderen Weise den auktorialen Selbstaussdruck Senkovskijs suchen oder auch nur mögliche private Lektüren bieten, werden sozusagen brambeifiziert oder, noch interessanter, unter wirklichen Pseudonymen veröffentlicht⁴⁸. Senkovskij selbst war übrigens darauf bedacht, alle privaten Spuren für die Nachwelt zu vernichten (worin er einigermaßen erfolgreich war).

So ist es die Mystifikation, die den Autor geradezu verschlingt, textlich gesprochen: zu ihrem Framing wird. Daß dabei Brambeus als Figur an Kontur verlor, war unvermeidlich⁴⁹. Der spätere Brambeus alias Senkovskij ist nicht mehr derjenige der *Phantastischen Reisen*. Mit der Mystifikation hat sich der Diskurs gegen den Autor durchgesetzt, was für den ambitionierten Senkovskij keineswegs ohne persönliche Tragik war. Dies machte nämlich Brambeus (und somit den darin eingegangenen Autor) zu einem ephemeren Phänomen. Senkovskij war das, wie wir wissen, sehr bewußt⁵⁰.

⁴⁸ Solche Elemente enthalten insbesondere die unter "A. Belkin" erschienene Erzählung *Turckaja cyganka* (Die türkische Zigeunerin, 1835) und die unter "Osip Morozov" publizierten *Vospominanija o Sirii* (Erinnerungen an Syrien, 1834), einer auffallend (und ungebrochen) romantisierten literarischen Verarbeitung von Episoden aus Senkovskijs über ein Jahrzehnt zurückliegender Orientreise.

⁴⁹ "[...] Библиотека для чтения была в высокой степени исполнена этой привычкой шутить по любому поводу или без всякого повода. Расплывшийся по всем отделам журнала 'Барон Брамбеус' потерял специфические черты, группировавшиеся до сих пор вокруг его фигуры. [...] Только в одном отделе журнала она (d.h. seine literarische Persönlichkeit, Th. G.) продолжала еще существовать – в 'Литературной летописи'" ("Die Lesebibliothek war in hohem Maße von der Gewohnheit geprägt, bei jedem möglichen Anlaß oder auch ohne jeden Anlaß zu scherzen. Indem er sich über alle Abteilungen der Zeitschrift ausbreitete, verlor 'Baron Brambeus' alle spezifischen Züge, die sich um seine Figur gruppiert hatten. Nur in einer Abteilung der Zeitschrift existierte seine literarische Persönlichkeit weiter – in der 'Literarischen Chronik'"; Kaverin 1966:424)

⁵⁰ "Je me suis mis à passer dans ma mémoire tout ce que j'ai produit jusqu'à ce jour; et je vois, que décidément je n'ai rien fait qui vaille, qui puisse rester après moi, qui donne la mesure de l'immense travail que je m'étais imposé depuis ma tendre jeunesse pour me préparer à bien travailler et à être utile: j'ai si mal employé ma vie, mes études, mes moyens" (Brief an Achmatova vom 15.2.1843, s. Achmatova 1889:304). In einem früheren Brief beklagt er sich, er würde kein einziges seiner Werke mögen und könne sich an kein Wort seiner *Fantastičeskie putešestvija* erinnern (ebd., 301f.).

5. Brambeus als Verkörperung post-romantischer Diskursspaltungen

Die Autormystifikation Brambeus ist somit eine Maske, die nichts verhüllt, auch wenn sie ein Verhülltes zu suggerieren versucht. Sie schafft höchstens *ex negativo* und punktuell Nischen für eine karnevalisierte Eigentlichkeit von 'Ausdruck' und ist deshalb nicht als Lösungsversuch der Ausdruckskrise zu verstehen, sondern deren eigentliche Verkörperung. Anders als später bei Koz'ma Prutkov ist in Brambeus keine Parodie auf einen Dichtertypus zu erkennen, hinter der sich ein intaktes Dichterideal verbergen könnte, und ganz fremd ist ihm auch der nostalgische Gestus gegenüber einer vergangenen Idealität. Im Gegenteil wird er zum lachenden Teufel, zum "Mephisto der nikolaitischen Epoche"⁵¹.

Betrachtet man die Mystifikation als Überschneidungspunkt verschiedener Zeitdiskurse, so muß in Brambeus' Fall vor allem die Autorspaltung, der er entspringt, als Manifestation tiefgreifender Diskursspaltungen der Zeit verstanden werden. Unter Ausschluß anderer möglicher Gesichtspunkte (einer von ihnen wäre sicher die Zensursituation) beschränke ich mich auf zwei diesbezügliche Aspekte, auf einen eher literatursoziologischen und einen ideologisch-politischen.

1. Brambeus und sein Stil stellen geradezu idealtypisch den Ort dar, an dem die literatursoziologische Situation der 1830er Jahre manifest wird; insofern steht er paradigmatisch für ein neues Verhältnis von Markt, Leser und Text. Brambeus' ausufernd-kolloquialer, potentiell alles ironisierender Erzählstil wird, obwohl bei weitem nicht in allen Teilen präsent, zur identitätsstiftenden Größe der *Biblioteka dlja čtenija* und ist als solche auch als Teil einer Marktstrategie (die sich den Zensurbedingungen zu fügen hat) zu verstehen. Sie korrespondiert mit der fast exzessiv benutzten direkten Leseranrede, welche die Zeitschrift in gewissen Rubriken und redaktionellen Paratexten verwendet (und die weit über Senkovskij hinaus zum typischen Merkmal auch der Erzählliteratur der Zeit wurde). In den Zeitschriftenartikeln inszeniert sich der brambeische Stil als nicht selten hämischer Agent auch des einfacheren Lesers gegenüber dem Erzählten und Berichteten; Senkovskij hat in der programmatischen Popularisierung wissenschaftlicher Erkenntnisse, die den Großteil seiner umfangreichen Zeitschrift füllen, nicht nur seinen Kulturauftrag, sondern zu Recht auch ein ökonomisches Potential gesehen.

Trotzdem ist Brambeus selbst keineswegs der *terrible simplificateur*, als den ihn bereits Zeitgenossen darzustellen versuchten. Senkovskijs Zeitschrift setzte in der für ein breiteres Publikum bestimmten Wissenschaftspublizistik in Ruß-

⁵¹ So die stehende Wendung (vgl. Kaverin 1966:399), vermutlich ein ungenaues Zitat aus A. Gercens Artikel "Biblioteka" – *doč' Senkovskogo* (Die "Bibliothek", eine Tochter Senkovskijs, 1860; s. Gercen, *Sobr. soč.*, XIV:266f.). Das Attribut des "Teufelischen" wurde Brambeus (und dann Senkovskij) schon bald nach seinem Auftreten angeheftet; als "Mephisto" soll ihn erstmals Bulgarin bezeichnet haben (Kaverin 1966:399).

land durchaus neue Maßstäbe. Brambeus bzw. der Brambeismus fungieren hier nicht zuletzt als unterhaltende Abfederung. Auch seine eigenen literarischen Texte werden keineswegs trivial, wie man das erwarten könnte. Im Gegenteil entwickeln sie in der verschachtelten Art ihrer selbstreflexiven und literarischen Schreibweise eine beachtliche, ja sich überschlagende Komplexität (die nicht per se zu verwechseln ist mit literarischer Qualität). Brambeus greift ganz offensichtlich nicht auf gängige Massenstrukturen zurück (etwa die *lubok*-Literatur), sondern auf Strukturen, die parallel alternative (bzw. mehr oder weniger komplexe) Lesarten ermöglichen. Brambeismus ist in dieser Hinsicht ein – tatsächlich mit der Postmoderne verwandtes – kulturelles Konzept, ein alternativer (neuer) Literaturbegriff, der radikal mit dem für die russische Romantik konstitutiven elitären Publikumsmodell bricht. Damit wird bei ihm allerdings nur explizit, was ohnehin den literarischen Diskurs der Zeit mit seiner wachsenden Zahl von Autoren, die auf Einkünfte aus ihrer literarischen Tätigkeit angewiesen sind, bestimmt: Das elitär-romantische, über den aristokratischen Freundeskreis definierte Modell von Autor und Publikum hatte seine Gültigkeit verloren, ohne daß sich dafür ein neues wirklich hätte durchsetzen können. Zahlreiche Erscheinungen der dreißiger Jahre müssen auf diese grundsätzliche Verwirrung von bis kurze Zeit vorher noch stabilen kommunikativen Normen zurückgeführt werden.

Für das Ansehen Senkovskijs in literarischen Kreisen wirkte sich Brambeus' Taktik verheerend aus. Auf den Rahmen des obigen Gedankenspiels frei nach Eco bezogen stellt Brambeus eine radikale Variante des als Möglichkeit erwähnten, zynische Züge tragenden Verstellens dar, das sich von allen metafictionalen und -kommunikativen Reaktionsweisen als riskantestes erweist. Senkovskijs persönlicher Anspruch auf Teilhabe an der Rollennorm des *čestnyj čelovek* (ungefähr mit "Ehrenmann" wiederzugeben) waren von Brambeus und seiner Identifizierung mit ihm im voraus zunichte gemacht worden – der russische Diskurs der Zeit war zur adäquaten Rezeption dieser literarischen Mystifikationsform weder bereit noch imstande. Folgerichtig wendet sich Senkovskij/Brambeus auch nach einigen Jahren praktisch ganz von der Literatur ab⁵².

2. Im diskursiven Verkörperungsakt der Brambeus-Mystifikation begegnen sich auch Umbruchphänomene politischer Art. Sie betreffen in Senkovskijs Fall insbesondere den polnischen Novemberaufstand von 1830/31, dessen Wirkung auf die romantische Kultur Rußlands in der Forschung zu Unrecht wenig bis keine Beachtung findet. Gerade der Fall Brambeus läßt beispielhaft erkennen, daß dieses Ereignis zu den großen zentrifugalen Kräften gehört, die das Ende des Romantikmodells der zwanziger Jahre betreiben; die folgenden, als vorläufig zu betrachtenden Überlegungen sollen dies illustrieren.

⁵² Am stufenweisen Rückzug auch aus dem redaktionellen Geschäft hatte auch Senkovskijs Gesundheitszustand Anteil; er wurde definitiv jedoch vor allem im Zusammenhang mit den Zensurverschärfungen von 1848 (vgl. Kaverin 1966:453f.). Die literarische Produktion Senkovskijs endete jedoch im Grunde bereits 1842.

Senkovskij befand sich durch den polnischen Aufstand in einer höchst unangenehmen Lage, hatte er doch, wie Kaverin bemerkt, mit einer ganzen Reihe führender Persönlichkeiten des Aufstands in freundschaftlichen Beziehungen gestanden⁵³. Zwar war er in Wilna kein Philomate, sondern nur Mitglied des nicht geheimen *Towarzystwo Szubrawców* gewesen, zudem befand er sich nach dem September 1819 auf seiner Nahostreise und zum Zeitpunkt der Aufdeckung und Zerschlagung der Geheimgesellschaften 1823 bereits in Petersburg. Dennoch forderte Novosil'cev schon 1824 von Polen aus seine Überwachung, und noch 1828 brachte ihn diese Angelegenheit bei der Dritten Abteilung in den Verdacht des polnischen Nationalismus. Senkovskij hatte zwar in der polnischen Gemeinde Petersburgs (wie in jeder Umgebung) eine gewisse Sonderstellung inne und provozierte in polnischen Kreisen verschiedentlich auch ablehnende Reaktionen; mit Mickiewicz scheinen gerade bezüglich der Polenfrage Differenzen bestanden haben. All dies führte aber offensichtlich nicht zum Bruch; mit Joachim Lelewel stand Senkovskij zumindest bis ins Jahr 1828 in freundschaftlichem Briefkontakt.

Doch weit über solche spezifischen Verbindungen hinaus zog der Aufstand in das semantisch-pragmatische Universum der Polen in Petersburg eine Trennlinie, die es vorher in dieser Art nicht gegeben hatte: Man hatte sich, zumindest in seinem öffentlichen Auftreten, zwischen den unvereinbar gewordenen Loyalitäten gegenüber Staat und Nation zu entscheiden. Beides gehörte jedoch zum – nennen wir es romantischen – Glaubens- und Verhaltenskodex, wofür es wohl keinen besseren Beleg gibt als die bedingungslose Hingabe der romantisch gesinnten polnischen Intellektuellen und Adligen an den Aufstand, dessen Triebkraft viel stärker in epistemologisch-ideologischen als in realpolitischen Bereichen zu suchen ist. Der Aufstand schuf eine klassische Situation des *double bind*⁵⁴, in der man als Pole in der einen oder anderen Weise zum Verräter werden mußte – außer man entschied sich ganz gegen die Staatlichkeit, was gleichbedeutend mit der Emigration war⁵⁵. Die bisherige pragmatische Position Senkovskijs jedenfalls, der in den zwanziger Jahren eine Karriere in Petersburg mit einem nationalen polnischen Selbstverständnis verbinden konnte, war für einen Polen unmöglich geworden; entsprechend wandte er sich gegen den Aufstand. Die russischen Dichter hatten hier mehr Freiraum. Sie konnten, wie Puškin (oder Žukovskij), den Aufstand ablehnen und ihm den nationalen Charakter abzuspochen versuchen (und damit den offiziellen imperialen Standpunkt einnehmen), oder aber, wie Vjazemskij, privat und diskret Verständnis

⁵³ Vgl. Kaverin (1966:319).

⁵⁴ Strukturell gesehen besteht ein enger Zusammenhang zwischen den semantischen Paradoxien und der psychologischen *double bind*-Theorie; nicht zufällig stammt auch dieser Terminus vom an paradoxen Rahmen interessierten G. Bateson (1994:276ff.).

⁵⁵ Das "negative Gebot, das dem Opfer verbietet, den Schauplatz zu fliehen", ist Teil des *double bind* (Bateson 1994:277). Zu diesem Verbot wird explizit die Möglichkeit eines "launenhaften Liebesversprechens" gerechnet – eine Formulierung, die das Regierungssystem unter Nikolaj I. erstaunlich treffend zu umreißen vermag.

für den Aufstand zeigen⁵⁶; der Dissens zwischen Puškin und Vjazemskij in dieser Frage rief bezeichnenderweise zwischen den Dichtern nicht die leiseste Spannung hervor. Die Kluft, die so in das romantische Bewußtsein der dekabristischen Generation eingeführt wurde (semiotisch gesehen eine tiefere als die in hohem Maße romantisch-mythogene Niederlage der Dekabristen), verhartete hier fürs erste in einer Latenz, die Senkovskij verwehrt war. Dennoch: Auch russische Romantiker der dekabristischen Generation verurteilten mit dem Polenaufstand letztlich dekabristisches Gedankengut – und mit ihm das große romantische Verhaltensmodell der Zeit. Mehr noch als durch die europäischen Ereignisse von 1830, die alles Revolutionäre in Rußland diskreditieren sollten, hat hier das mächtigste romantische Erbe seine Unschuld verloren; Puškin selbst kann nun – was nicht spurlos an ihm vorbeigeht – zum potentiellen Antihelden eines romantischen Textes werden⁵⁷.

Senkovskijs Bleiben in Literatur und Publizistik bedingte die Lossagung von seinem polnischen Hintergrund, was Senkovskij mit radikaler Konsequenz vollzog. Dies aber hieß, zum Renegaten zu werden – ein Vorwurf, der ihm später bezeichnenderweise auch von russischer Seite immer wieder gemacht wurde. Seine erzwungene Selbst-Russifizierung, die in der ironisierten Selbststilisierung Brambeus' zum naiven russischen Provinzadligen gipfelte, wurde zu einem

⁵⁶ S. z. B. die zusammenfassende Darstellung bei Wytrzens (1961:143f.) oder Gille'son (1969:217f.); bei letzterem – der im jungen Vjazemskij etwas bemüht die "Progressivität" erkennen will – findet sich auch der Hinweis auf Vjazemskijs Vorstellung eines unabhängigen (wenn auch territorial reduzierten) polnischen Staates.

⁵⁷ Ich möchte hier nicht im einzelnen auf die oft dargestellte Beziehung Puškins zu Mickiewicz und insbesondere die Polemik in Puškins *Klevetnikam Rossii (An die Verleumder Rußlands)*, Mickiewicz's Gedichte aus den *Ustep (Fragment) der Dziady III (Ahnenfeier III)* und die Reaktion Puškins im *Mednyj vsadnik (Der eiserne Reiter)* eingehen. Nur zwei Details seien erwähnt: Mickiewicz's *Do przyjaciół Moskali*, das die *Dziady* abschließt, ist, mehr noch als eine Invektive auf bestochene und unfreie Dichter, der Versuch, das dekabristische Erbe für seine dichterische Position allgemein und die Polenfrage im besonderen zu reklamieren. Puškin wiederum, ein publizistischer Meister der Anspielung, lobt in den Anmerkungen zum *Mednyj vsadnik* Mickiewicz für das *Ustep*-Gedicht *Oleszkiewicz*, bemängelt jedoch dessen faktische "Unge nauigkeit". Im anschließenden Statement, seine eigene Beschreibung sei wahrheitsgemäßer (*vernee*), findet sich eine Nachbemerkung, die durchaus resignativ-nostalgisch gelesen werden kann, insbesondere wenn man bedenkt, daß Mickiewicz noch kurz vorher für Puškin der Inbegriff von (romantischer) dichterischer Inspiration gewesen war. Dem eigenen Text fehlt es vor lauter "Richtigkeit" an Poesie: "(...) в нем и нет ярких красок польского поэта" (die leuchtenden Farben des polnischen Dichters fehlen darin; Puškin, PSS, IV: 288). Daß hier nicht nur höfliches Understatement vorliegt, bestätigt das spätere Fragment *On meždu nami žil (Er lebte unter uns*, ebd. III:259), das die verlorene Einheit von Dichtung, Träumen und Zukunftsvisionen beklagt, aber offenbar daran scheitert, diese für sich selbst zu reklamieren. Bereits vor der endgültigen Niederschlagung betont Puškin in einem Brief an Vjazemskij den romantischen, d.h. poetischen Charakter des Aufstandes, dem er auf 'seiner' Seite nur die Gewalt entgegenzusetzen hat. Er schildert die Szene des heroischen Todes eines polnischen Offiziers und fügt an: "Все это хорошо в поэтическом отношении. Но все-таки их надобно задушить, и наша медленность мучительна" (Dies alles ist gut im poetischen Sinne. Dennoch muß man sie abwürgen, und unsere Langsamkeit ist quälend; ebd., X:273). Poesie und Politik sind hier in Opposition zueinander geraten, was auf irreparable Weise das große dekabristische Modell verletz.

Abschied von sich selbst. Das Brambeus-Pseudonym schließt damit auch einen Mutationsprozeß ab, der mit der Ablegung des polnischen Vornamens begann: Senkovskij unterzeichnete in der *Poljarnaja zvezda* noch mit "I. Senkovskij" und in den Jahren nach 1825 nur noch mit "Senkovskij"; zum "Osip Ivanovič" (der Vatersname dürfte bereits mystifiziert sein) wurde er zuerst in offiziellen Belangen⁵⁸. Der Abrechnungstext mit dem Aufstand steht unter dem Titel *Bol'soj vychod u Satany* (Große Audienz bei Satan) – eine ebenfalls im oben erwähnten *Novosel'e*-Band erschienene satirische Anlehnung an Balzacs *Comédie du Diable*⁵⁹. Der Text demonstriert die Analogie, ja die Symbiose von Metafiktionalität und politischer Metadiskursivität. Stellt Balzacs Prätext v. a. eine persiflierende Konfrontation großer Figuren etwa der Philosophiegeschichte mit den Alltagsproblemen der neuen französischen Gesellschaft dar, so wendet Senkovskij die Anlage des Textes zu einem Rundumschlag gegen die Literatur: Der Teufel ernährt sich von Romanen und ist dabei wählerisch; zudem fallen sie, hat er sie einmal verschlungen, dem Vergessen anheim. Der Text ist gespickt mit metafiktionalen Spielereien der Art, daß ein bibliothekarischer Unterteufel zur Strafe in ein Lesezeichen verwandelt wird⁶⁰. In einer längeren Passage wird dem Teufel Rapport darüber abgelegt, was aus den vielen in Europa angezettelten Aufständen geworden ist (die sich zu seinem Mißfallen fast alle bereits wieder gelegt haben). Der revolutionäre Geist wird in dieser Abrechnung mit den europäischen Jahren 1830/31 an verschiedenen Beispielen (natürlich ganz besonders am französischen) als Form des Betrugs der einfachen Menschen verspottet, bei denen man Erwartungen wecke, die dann gründlich enttäuscht würden⁶¹. Eine Stelle spielt auf seinen alten Freund Lelewel an. Der Teufel sagt nämlich:

Я намерен сделать, со временем, моим книгохранителем того великого библиотекаря и профессора, который недавно произвел на севере такую ужасную суматоху. Когда он к нам пожалует, ты немедленно введи его в должность; только не забудь приковать его крепкою цепью к полу библио-

⁵⁸ So unterzeichnet er, hält man sich an die Angaben der Bibliographie im ersten Band der Werkausgabe (Senkovskij 1858:CXIIIff.), mit diesem Namen zum ersten Mal im Vorwort seines 1828 für die Verwendung in russischen Truppen herausgegebenen türkischen Wörterbuches *Karmannaja kniga dlja russkich voinov v tureckich pochodach* (Taschenbuch für russische Armeeangehörige in den Türkeifeldzügen), č. 1, SPb. 1828 / č. 2, SPb. 1829. Als "O. Senkovskij" tritt er dann auch als Zensor in Erscheinung.

⁵⁹ Bereits vor der russischen war eine polnische Fassung in der zeitweise von Senkovskij redigierten polnischen Petersburger Zeitschrift *Balamut* erschienen; zu den Unterschieden der Fassungen s. Kaverin (1966:330f.), der sie allerdings zu überziehen scheint. Eine polnische Einzelausgabe, die als Übersetzung aus *Novosel'e* deklariert ist, erscheint unter dem Titel *Wielkie postuchanie u Lucypera. Z pism Barona Brambeusa* 1835 in Warschau. Im anonymen Vorwort dazu wird der Autor als russischer Schriftsteller bezeichnet, dessen Pseudonym kein Geheimnis mehr sei – man wolle es hier dennoch nicht lüften.

⁶⁰ Senkovskij (1989:234).

⁶¹ Vgl. den Versuch Pedrottis (1965:14-16), vor dem Hintergrund dieser Polemik Senkovskijs eigene (westlerische, kosmopolitische, realpolitisch orientierte) Position zu skizzieren.

теки, не то он готов и у меня, в аду, выкинуть революцию и учредить конституционные бюджеты. (1989: 234)⁶²

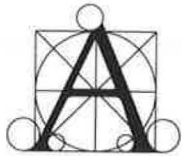
Brambeus ist vor diesem Hintergrund nicht nur das Produkt von Sackgassen der literarischen Entwicklung, sondern auch einer für Senkovskij paradoxal gewordenen Selbstpositionierung im gewandelten öffentlichen Diskurs. Die Verdrängung des privaten aus dem öffentlichen Sprechen, und das ist der vielleicht überraschendste Befund, affiziert gleichermaßen Senkovskijs insgesamt als romantisch zu bezeichnende Verhaltens- und Textmuster der zwanziger Jahre. Der Preis für die durch Dimensionssprung entstandene Mystifikationsfigur Brambeus und dessen erstaunliche Redefreiheit bezahlt der wahre Autor Senkovskij mit dem Verzicht auf Authentizität im Reden – eine Haltung, die sich übrigens auch auf seine wissenschaftlichen Beiträge ausdehnt. Brambeus' Lachen ist die Spur des Schweigens seines Autors.

Literatur

- [Achmatova, E. N. 1889]: Osip Ivanovič Senkovskij (baron Brambeus). Vospominanija E. N. Achmatovoj. In: *Russkaja starina* 5, 273-312 [Zweiter Teil: ebd. 1890/8, 317-360].
- Achinger, G. 1991: *Victor Hugo in der Literatur der Puškinzeit (1823-1840)*. Köln, Wien.
- Barthes, R. 1982. *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt/M.
- Bateson, G. 1994: *Ökologie des Geistes*. Frankfurt/M. 5. Aufl.
- Belinskij, PSS: *Polnoe sobranie sočinenij*. T. 1-13. Moskva 1953-1959.
- Bestuzev-Marlinskij, A. A. 1958: *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskva.
- Eco, U. 1984: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Ders.: *Nachschrift zum "Namen der Rose"*. München, Wien, 76-82.
- Gercen, A. I., Sobr. soč: *Sobranie sočinenij*. T. 1-30. Moskva 1954-1966.
- Ginzburg, L. 1997: *O lirike*. Moskva [Orig. 2. erw. Aufl. 1974].
- Gille'son, I. 1969: *P. A. Vjazemskij. Žizn' i tvorčestvo*. Leningrad.
- Goffman, E. 1980: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*. Frankfurt/M.
- Gogol', PSS: *Polnoe sobranie sočinenij*. T. 1-13. Moskva 1937-1952.
- Greber, E. 1993: Mystifikation und Epochenschwelle. Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus. In: *Wiener Slavistischer Almanach* 32, 175-206.
- Grob, Th. 1998: Metafiktionalität, Nullpunkt und Melancholie. Osip Senkovskijs "Phantastische Reisen des Baron Brambeus" am 'Ende' der Romantik. In: Ch. Gözl / A. Otto (Hg.): *Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium*

⁶² "Ich trage mich mit der Absicht, meine Bibliothek mit der Zeit diesem großen Bibliothekar und Professor, der kürzlich im Norden soviel Unruhe gestiftet hat, anzuvertrauen. Wenn er bei uns eintrifft, dann führe ihn sofort in sein Amt ein; nur vergiß nicht, ihn mit einer starken Kette an den Boden der Bibliothek zu ketten, sonst ist er imstande, auch bei mir in der Hölle eine Revolution anzuzetteln und einen konstitutionellen Haushalt einzurichten."

- des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996.* Frankfurt/M., 71-102.
- Hofstadter, D. R. 1991: *Gödel, Escher, Bach. Ein endloses geflochtenes Band.* München.
- Jabłonowski, A. 1913: Oryentalista Sękowski w korespondency z Lelewelem. Studium na tle listów orientalisty osnute. In: Ders.: *Pisma*, t. VII: *Rzeczy polskie.* Warszawa, 1-177.
- Kaverin, V. 1966: O. I. Senkovskij (Baron Brambeus). Žizn' i dejatel'nost'. In: Ders.: *Sobranie sočinenij.* T. 6. Moskva, 283-477.
- Lachmann, R. 1994: Die Zerstörung der 'Schönen Rede'. Rhetorismus-Kritik im Kontext realistischer Konzepte: Puškin, Gogol', Dostoevskij. In: Dies.: *Die Zerstörung der Schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen.* München, 284-305.
- Masanov, Ju. I. 1963: Proischoždenie psevdonima Baron Brambeus. In: Ders.: *V mire psevdonimov, anonimov i literaturnych poddelok.* Moskva.
- Mersereau, John Jr. 1973: Normative Distinctions of Russian Romanticism and Realism. In: V. Terras (Hg.): *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists.* The Hague, 393-417.
- Nikitenko, A. V. 1955: *Dnevnik v trech tomach.* Leningrad.
- Odoevskij, V. F. 1996: *Pestrye skazki.* Sankt Peterburg.
- Pedrotti, L. 1965: *Józef-Julian Sękowski. The Genesis of a Literary Alien.* Berkeley, Los Angeles.
- Puškin, A. S., PSS: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach.* Leningrad 1977-1979.
- Schwanitz, D. 1990: *Systemtheorie und Literatur. Ein neues Paradigma.* Opladen.
- [Senkovskij, O. I. 1858] *Sobranie sočinenij Senkovskogo (Barona Brambeusa).* T. 1-9. Sankt Peterburg.
- Senkovskij, O. I. 1989: *Sočinenija Barona Brambeusa,* Moskva.
- Smirnov, I. P. 1979: O poddelkach A. I. Sulakadzevym drevnerusskich pamjatnikov. Mesto mistifikacii v istorii kul'tury. In: *Trudy otдела drevnerusskoj literatury.* T. 34. Leningrad, 200-219.
- Wytrzens, G. 1961: *Pjotr Andreevič Vjazemskij. Studie zur russischen Literatur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts.* Wien.



LITERATUR UND ANTHROPOLOGIE

Im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 511
herausgegeben von Gerhart v. Graevenitz

Band 9 · 2001

Susi Frank / Renate Lachmann / Sylvia Sasse /
Schamma Schahadat / Caroline Schramm
(Hrsg.)

Mystifikation – Autorschaft – Original

Umschlagabbildung: Dmitri A. Prigov, *Malevich 1993*, Tusche auf Papier, 10,5 x 14,8 cm
aus: *Dmitri A. Prigov, Drei*. Kunstverein Ludwigsburg 1994.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Mystifikation – Autorschaft – Original / Susi Frank ... (Hrsg.). – Tübingen : Narr, 2001
(Literatur und Anthropologie ; Bd. 9)
ISBN 3-8233-5708-5

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

© 2001 · Gunter Narr Verlag Tübingen
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

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.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Druck: Müller+ Bass, Tübingen
Verarbeitung: Nädele, Nehren
Printed in Germany

ISSN 1436-4573
ISBN 3-8233-5708-5