

Das Pathos der Nüchternheit. Über die Aktualität des Lakonismus

Christian Zehnder

Bereich Slavistik, Université de Fribourg, Fribourg, Schweiz

christian.zehnder@unifr.ch

Abstract

The Pathos of Sobriety: Reconsidering Laconism

This article attempts to reframe literary laconism by distinguishing between laconism as a stylistic routine of the twentieth century and as a universal device of deceiving expectations. To do so, it addresses the systematic question of how laconism suggests what it omits and how we can deal with the unresolved status of pathos within this process. Using a broad international corpus with an emphasis on Russian literature, this article asks, moreover, to what extent the category of laconism, rhetorical at its basis, can prove fruitful for literary history.

Als Boris Ėjchenbaum 1918 Nikolaj Gogol's Erzählung *Šinel'* (*Der Mantel*, 1842) einer formalistischen Analyse unterzog,¹ kam er zu einem Befund, der in seiner Radikalität noch heute zu irritieren vermag. Die Geschichte vom armen Titullarrat Akakij Akakievič Bašmačkin sei ein systematisches Wechselspiel zwischen zwei Stilen: einem komisch-grotesken und einem melodramatisch-sentimental-pathetischen, mit ihren jeweiligen poetischen Verfahren. Die „humanen“ (*gumannye*), an Mitleid appellierenden Stellen im Text

1 Erstpublikation in *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka* (Bd., 3, Petrograd 1919). Hier zit. nach: Boris Ėjchenbaum, „Kak sdelana ‚Šinel‘ Gogolja/Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist“ (übers. von Karl Eimermacher), in: *Texte der russischen Formalisten*. Hg. von Jurij Striedter und Wolf-Dieter Stempel, 2 Bde., München: Wilhelm Fink, 1969–1972, Bd. 1 (1969): *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hg. von Jurij Striedter, S. 122–159. Der vorliegende Beitrag wurde im Februar 2021 an der Universität Fribourg als Habilitationsvortrag gehalten. Den Mitgliedern der Kommission danke ich für ihre Fragen und Anregungen, die ich in dieser erweiterten Fassung berücksichtigt habe. – Falls nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von mir (Ch. Z.).

erscheinen in Ėjchenbaums Analyse jeweils als sprachliche „Unterbrechung“ (pereryv), deren Funktion darin bestehe, einen „scharfen Wechsel des Tons“ (rezkju peremenu tona) herbeizuführen und so den übergeordneten Effekt des Grotesken letztlich noch zu erhöhen.² So scharfsinnig und hell-sichtig Ėjchenbaums Einspruch gegen die sozialengagierte Kritikertradition Vissarion Belinskijs und politische Vereinnahmungen von Literatur während der russischen Revolution war, fragt man sich doch bei jedem Wiederlesen dieses Klassikers der Literaturwissenschaft von neuem: Kann es wirklich sein, dass Gogol's Erzählung, wie Ėjchenbaum am Ende schreibt, „in der Dunkelheit verschwindet“ wie das Gespenst von Akakij Akakievič und sich „in Lachen auflöst“?³ Bei genauem Hinsehen stellt sich heraus, dass ein Element in Gogol's Text der Vorstellung einer solchen Auflösung widersteht. Eine ganze Reihe markanter Stellen aus dem *Mantel* fehlt in Ėjchenbaums reichem Zitatmaterial – und es sind dies Stellen, die man als ‚lakonisch‘ bezeichnen könnte. So findet in den Analysen der Kollisionen zwischen dem Komischen und dem Pathetischen etwa der folgende Satz keinen Platz (er bezieht sich auf die Nacht, nachdem Akakij Akakievič seines neuen Mantels beraubt worden ist): „Und wie er dort die Nacht verbrachte, sei dem zu beurteilen überlassen, der sich auch nur im Entferntesten die Lage eines anderen vorstellen kann.“⁴ Oder eine Bemerkung über Akakij's Absenz im Amt am Tag nach dem Überfall: „An diesem Tag war er nicht anwesend (einziger Fall in seinem Leben).“⁵ Oder dieser Satz vom Anfang der Erzählung, der davon handelt, wie Akakij sogar von den Wachen im Eingangsbereich seines Departements ignoriert wird: „[...] sie beachteten ihn nicht, so als wäre eine einfache Fliege durch den Empfangsraum geflogen.“⁶ Natürlich ist der Vergleich mit einer „einfachen Fliege“ potentiell wiederum grotesk, und er kehrt – tatsächlich – am Ende der Erzählung in einer viel umständlicheren Variante wieder. In dieser Form zitiert ihn Ėjchenbaum.⁷ In der knappen Form verwendet er den Ver-

2 Ėjchenbaum, „Kak sdelana ‚Šinel‘ Gogolja/Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist“ (wie Anm. 1), S. 146 f.

3 „[...] уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе.“ Ebd., S. 159.

4 „И как он провел там ночь, предоставляется судить тому, кто может сколько-нибудь представить себе положение другого.“ Nikolaj Gogol', „Šinel“, in: Nikolaj Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij v 14 t.* Hg. von AN SSSR/IRLI (Puškinskij Dom), Moskva/Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1937–1952, Bd. 3 (1938): *Povesti*. Hg. von V.L. Komarovič, S. 139–174, hier S. 162.

5 „В этот день он не был в присутствии (единственный случай в его жизни).“ Ebd., S. 163.

6 „[...] не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха.“ Ebd., S. 143.

7 „Und nach all dem folgt – wie es sich in der Darstellung einer so traurigen Szene gehört – eine neue melodramatische Deklamation, die uns zur ‚humanen‘ Stelle zurückführt: ‚Und

gleich bezeichnenderweise nicht. Meine Hypothese lautet, dass Passagen wie die drei genannten sich kraft ihrer nüchternen Prägnanz der dichotomischen Konzeption Ėjchenbaums entziehen. Er muss sie ausblenden. Denn sie führen neben dem komischen und dem pathetischen einen dritten Stil oder eine dritte Tonlage ein: eben eine lakonische. Das „humane“ Pathos – gerade durch seine ausufernden Satzperioden – läuft ins Leere und wird vom grotesken Spiel verschlungen; in diesem Punkt argumentiert Ėjchenbaum höchst plausibel. Doch dann bleibt noch immer die Humanität der prägnanten Stellen, die sich nicht in jenes Spiel hereinziehen lassen. Mit anderen Worten: Das im Text offenbar angelegte Pathos muss nicht kritisch wegargumentiert werden. Aber es darf auch nicht in der von Ėjchenbaum zu Recht verdächtigten „pathetischen Deklamation“ (patetičeskaja deklamacija)⁸ gesucht werden. Das eigentliche Pathos verbirgt sich in den lakonischen Passagen.

Nun ließe sich nicht behaupten, Ėjchenbaum hätte keinen Sinn für das Lakonische gehabt (was vielleicht insofern naheläge, als der Russische Formalismus im Zeichen der Verfremdung als „antiökonomisches“ Paradigma bekannt ist).⁹ Fünf Jahre nach der *Mantel*-Studie, in seiner Arbeit „Anna Achmatova. Opyt analiza“ (Anna Achmatova. Versuch einer Analyse, 1923), hat Ėjchenbaum eine Affinität zwischen Lakonie und Pathos explizit benannt und ausführlich beschrieben. Er spricht hier vom Lakonismus als „Bauprinzip“ und „Dominante“ der postsymbolistischen Lyrik Achmatovas und verbindet ihn mit der „emotionalen Spannung“ ihrer Versrede.¹⁰ Achmatova gehört

Petersburg blieb ohne Akakij Akakievič zurück, als hätte es ihn nie gegeben. Es entschwand und entflohen ein Wesen, das von niemandem geschützt worden war, das niemandem teuer, das für niemanden von Interesse war, das sogar nicht einmal die Aufmerksamkeit eines Naturforschers auf sich lenkte, der sich sonst keine Gelegenheit entgehen läßt, eine gewöhnliche Fliege auf eine Nadel zu spießen, um sie durchs Mikroskop zu betrachten ... (usw.).“ („И после всего этого – новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к ‘гуманному’ месту: ‘И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как-будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естественного наблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп’... и т. д.“) Ėjchenbaum, „Kak sdelana ‚Šinel‘ Gogolja/Wie Gogol’s ‚Mantel‘ gemacht ist“ (wie Anm. 1), S. 158 f.

8 Ebd., 124 f., 130 f., 142 f.

9 Siehe Jurij Murašovs Projekt „Poetologien des Antiökonomischen in der russischen Kultur im 11. bis 20. Jahrhundert“ (Fritz Thyssen Stiftung für Wissenschaftsförderung. Jahresbericht 2011, Köln: Fritz Thyssen Stiftung, 2012, S. 166 f.).

10 „Princip postroenija“, „dominanta“, „naprjažennost’ emocij“, „energija“ – Boris Ėjchenbaum, „Anna Achmatova. Opyt analiza“, in: Boris Ėjchenbaum, *O poëzii*, Leningrad: Sovetskij pisatel’, 1969, S. 75–147, hier S. 86, 106, 89, 99.

als führende Vertreterin des Akmeismus (von gr. *ἀκμή* 'Spitze') zu den prototypisch lakonischen Stimmen in der russischen Poesie. In Bezug auf Gogol' hat Ejchenbaum das Lakonische hingegen offenbar schlicht nicht gesucht.

Wenn in den vorliegenden Überlegungen zu literarischem Lakonismus mehrheitlich Beispiele aus der russischen Literatur herangezogen werden, so soll damit keine Aussage über eine spezifisch lakonische Tendenz bei russischen Autoren impliziert sein. Viel eher ließe sich sagen, dass russische Literatur gerade deshalb einen produktiven Fall darstellt, weil sowohl ausgesprochene Wortkargheit als auch Exzesse des Wortreichtums zu den prägenden Artikulationen dieser literarischen Kultur gehören – so wie auch der russischen Kultur überhaupt oft ein Hang zu extremem Asketismus ebenso wie zu schrankenloser materieller Verschwendung zugeschrieben wird.¹¹ In einem Text über seinen New-York-Aufenthalt von 1925 hält Vladimir Majakovskij fest, er habe bei einem Empfang, in einigen Variationen lediglich diesen einen Satz geäußert: „Гив ми плиз сэм ти!“¹² (Give me please some tea!) Und er lässt den Kommentar folgen: „Die munteren, ehrwürdigen alten Herren hören mit Respekt zu und denken: ‚Da haben wir ihn, den Russen, kein überflüssiges Wort sagt er. Ein Denker. Tolstoj. Norden.‘ [...] niemals käme ihm [dem Amerikaner] in den Sinn, dass ich – kein Wort englisch spreche [...].“¹³ Einsilbigkeit erscheint in Majakovskijs Anekdote als national-kulturelles, ja klimatheoretisches Stereotyp. Aufgrund des etymologischen Bezugs zum peloponnesischen Volk der Lakonier sind Vorstellungen von nationalen Spezifika des Lakonischen durchaus in Rechnung zu stellen. Im Zentrum dieses Beitrags steht aber die systematische Frage, wie der Lakonismus das, was er weglässt, ‚suggestiert‘, und inwiefern er das Suggestierte zu kontrollieren vermag. Der ungeklärte Status des Pathetischen innerhalb dieser Problematik – so die Grundannahme – hängt mit dem schwer messbaren Akt des Suggestierens selbst zusammen. Zugleich wird sich die Frage stellen, wie geeignet die rhetorisch-stilistische Kategorie des Lakonismus für die Literaturgeschichte ist, also für eine Betrachtungsweise, die die individuelle Ebene

11 Siehe dazu Jens Chert'k/Kristian Cender (Hg.), *Izobilie i askeza v russkoj literature. Stolknovenija, perechody, sovpadenija*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.

12 *Kak ja ee rassmešil* (Wie ich sie zum Lachen brachte, 1926) – Vladimir Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.* Hg. von AN SSSR/IMLI im. A.M. Gor'kogo, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1955–1961, Bd. 7 (1957): *Stichotvorenija vtoroj poloviny 1925 goda – 1926 goda i očerki ob Amerike*. Hg. von V.V. Kožinov, I.L. Robin u. a., S. 360–364, hier S. 360.

13 „Бодрые почтительные старички слушают, уважают и думают: ‘Вон оно русский, слова лишнего не скажет. Мыслитель. Толстой. Север.’ [...] Не придет ему [американцу] в голову, что я – ни слова по-английски [...]“ Ebd.

einzelner Sätze und kurzer Texteinheiten verlässt und sich für diachrone Gesamtentwicklungen interessiert. Eine weitere wichtige Annahme lautet, dass sich mit Blick auf das 20. Jahrhundert von einem internationalen Korpus des Lakonismus sprechen lässt: Verknappung wird in den verschiedensten, voneinander oft unabhängigen Systemen zu einer umfassenden literarischen Routine und einem entsprechenden Rezeptionsreflex. Für eine differenzierte Behandlung dieses heterogenen Korpus reicht ein stilkritischer Zugang nicht aus. Es ist notwendig, die Frage nach den lakonischen *Intentionen* zu stellen. So kristallisieren sich zwei Pole heraus, die wie folgt umschrieben werden können: Restitution von Unmittelbarkeit einerseits, Desillusion/Sprachkritik sowie Konstruktion/Montage andererseits. In dieser Hinsicht erscheint es unumgänglich, die ethische Dimension, d. h. das Problem künstlerischer ‚Haltungen‘ zu berücksichtigen, das der Lakonismus aufwirft. Eine solche praktische Perspektivierung des Stilproblems drängt sich nur schon deshalb auf, weil im Konzept des Lakonismus immer schon eine dialogische, meist erwartungstäuschende und nicht selten vordergründig dialogverweigernde Struktur angelegt ist.

Mit Gogol' habe ich einen Fall nicht-offensichtlicher und nicht-programmatischer und so auch kaum zu erwartender Lakonie an den Anfang gestellt. Gogol's Name steht ja in der russischen Literatur für eine Tradition, die typologisch der von Aleksandr Puškin geprägten lakonischen Linie diametral entgegensteht. Diskreter, lokal auftretender, gattungsübergreifender Lakonismus ist zwar durchaus ein häufiges, aber keineswegs immer genügend gewürdigtes Phänomen. Als allgemein bekannten Fall in der europäischen Literatur könnte man Goethes *Werther* nennen – einen historisch-poetisch betrachtet sentimentalistischen Roman, der dabei geradezu durchwirkt ist von höchst prägnanten Sätzen und Passagen; man denke nur an den Anfang- und den Schlusssatz oder Lottes berühmten „Klopstock!“-Ausruf in der Mitte des Textes. Das Phänomen des *punktuell* auftretenden Lakonismus kann auch mit Blick auf die Evolution gesamter Werke einzelner Autoren betrachtet werden. So stellt das Schaffen eines paradigmatischen Romantikers wie Adam Mickiewicz von der sprachlichen Extravaganz und Transgression (u. a. *Dziady* – *Die Ahnenfeier*) über das Kompilieren von Sentenzen (*Zdania i uwagi* – *Ansichten und Bemerkungen*) bis hin zum weitgehenden poetischen Verstummen eine Gradation der Gattungen, Stile und Rhetoriken dar, die ohne lakonische Kunstgriffe und Gesten nicht denkbar ist. Ein jüngerer, ganz anderes Beispiel wäre Varlam Šalamov, der oft als Lakoniker apostrophierte Autor der Erzählungen aus Kolyma, dessen Lakonismus jedoch oft weniger an einem wortkargen Stil festgemacht werden kann, als an einer ‚kalten‘ Urteilsenthaltung hinsichtlich

des beschriebenen Grauens.¹⁴ Auf das Stilmittel des ‚kurzen Satzes‘ (korotkaja fraza) verzichtete Šalamov sogar explizit, da er es für „literarisches Geschmäcklertum“ (literaturščina) hielt.¹⁵ Šalamov war sich wie kaum ein anderer der hohen Manierismus-Anfälligkeit der Lakonie bewusst. Daher gibt es das typisch Lakonische bei ihm nur ausnahmsweise. Dann aber kann es als Träger eines eigentlich nicht mehr möglichen, in Šalamovs Poetik unter-sagten Pathos dienen. So schreibt der Protagonist der Erzählung *Bukinist* (*Der Antiquar*, 1956) über ein an wahnwitzigen Peripetien kaum zu überbietendes – und literarisch keineswegs ‚karg‘ präsentiertes – Leben nach seiner Entlassung aus dem Gulag in einem Brief an den Ich-Erzähler: „Ja, ich bin gesund, aber ist die Gesellschaft gesund, in der ich lebe. Gruß.“¹⁶

1 Was wird suggeriert? Lakonismus zwischen Stilideal und Erwartungstäuschung

Inwiefern sind die bisher erwähnten Stellen lakonisch – über ihre augenscheinliche Prägnanz hinaus? Den Stellen ist vor allem gemeinsam, dass sie

14 Alfred Gall geht so weit, den Ort des Lakonischen bei Šalamov ausschließlich über intertextuelle Marker statt über den Stil zu bestimmen: Die schneeweißen Socken des Häftlings Šestakov in *Sguščennoe moloko* (*Kondensmilch*, 1956) verweisen, so Gall, *ex negativo* auf die blutbefleckten Socken Raskol'nikovs in Dostoevskijs *Prestuplenie i nakazanie* (*Verbrechen und Strafe*). So würde ein beiläufiges Erzähldetail komprimiert eine komplexe Polemik mit der – nach Šalamov obsolet gewordenen – humanistischen russischen Literatur des 19. Jahrhunderts und ihrem Glauben an die Veränderbarkeit des Menschen enthalten. Al'fred Gall, „Lakoničeskoe vyraženie lagernogo opyta: 'Kolymskie rasskazy' Varlams T. Šalamova i 'Inoj mir' Gustava Cherlinga-Grudzin'skogo v sravnitel'noj perspektive“, in: I. P. Siroťinskaja (Hg.), *K stoletiju so dnja roždenija Varlams Šalamova: materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii*, Moskva: DerDiDas Grupp, 2007, S. 85–104. Galls Argumentation ist konsistent und für die Šalamov-Lektüre höchst aufschlussreich. Sein von Rhetorik absehender, intertextueller Lakonismus-Begriff ist allerdings sehr selektiv.

15 Varlam Šalamov, „O proze“ [1965], in: Varlam Šalamov, *Sobranie sočinenij v šesti t. + t. 7*. Hg. von I. Siroťinskaja, Moskva: Knižnyj Klub Knigovek, 2013, Bd. 5: *Esse i zametki. Zapisnye knižki 1954–1979*, S. 144–157, hier S. 149.

16 „Да, я здоров, но здорово ли общество, в котором я живу./Привет.“ Varlam Šalamov, „Bukinist“, in: Šalamov, *Sobranie sočinenij* (wie Anm. 15), Bd. 1: *Rasskazy 30-ch godov. Kolymskie rasskazy. Levij bereg. Artist lopaty*, S. 379–392, hier S. 392. Das Beispiel bespricht Jörg Drews, „Lakonie als Ethik. Zur Poetik Varlam Schalamows“, in: Varlam Šalamov, *Über Prosa*, Berlin: Matthes & Seitz, 2009, S. 134–143, hier S. 142 f.

viel ‚Information‘ auf wenig Raum übermitteln.¹⁷ Oder wie die Tradition es umschreibt: sie sagen „viel“ (multum), ohne „viele Worte“ (multa) zu machen.¹⁸ Lakonismus ist in diesem Sinn eine ökonomische Methode der sprachlichen Kraftersparnis. Die lakonische Aussage weist immer über sich hinaus, sie deutet auf etwas hin, ohne es aussprechen zu müssen. Hier beginnen aber auch schon die Probleme für eine Begriffsbestimmung. Lakonismus bezeichnet zunächst zweifellos ein „Stilideal“¹⁹. Und der Lakoniker formuliert sein Ideal typischerweise auch programmatisch – so Puškin, wenn er schon in jungen Jahren „Genauigkeit und Kürze“ (točnost' i kratkost') zur Richtschnur guter Prosa erklärt, oder Anton Čechov, der in der Puškin-Nachfolge Kürze als „Schwester des Talents“ preist.²⁰ Wie bewusst Čechov mit (seinem) Lakonismus umging, zeigt sich im Drama *Čajka* (*Die Möwe*, 1896). An einer Stelle sagt der hadernde Neuerer Treplev – offenbar ein früher Symbolist – über seinen Gegenspieler, den etablierten Belletristen Trigorin (der seinerseits als ironisches Selbstporträt Čechovs gelesen werden kann²¹): „Trigorin hat sich seine Kunstgriffe

17 Zum Begriff der ‚Informativität‘ (informativnost') eines Gedichts siehe Jurij Lotman, „Analiz poëtičeskogo teksta“ [1972], in: Jurij Lotman, *O poëtach i poëzii*, Sankt-Peterburg: Iskustvo-SPB, 1996, S. 17–252, hier S. 46 f.

18 Die Formel wird auch in der russischen Literaturwissenschaft verwendet. Vgl. Sigizmund Kržižanovskij, „Lakonizm“, in: *Literaturnaja ěnciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v 2-ch t.* Hg. von N. Brodskij, A. Lavreckij u. a., Moskva/Leningrad: Izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925, Bd. 1, S. 391. Die nähere Bestimmung lautet hier: „Einschließung eines Maximums an Bedeutung in ein Minimum an Zeichen (non multa, sed multum).“ („включение maximum'a значения в minimum знаков (non multa, sed multum).“)

19 Vgl. Ernst Robert Curtius, „Kürze als Stilideal“, in: Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke, 21954 [1948], S. 479–485; Horst Rüdiger, „Pura et illustis brevis. Über Kürze als Ideal“, in: Gerhard Funke (Hg.), *Konkrete Vernunft. Festschrift für Erich Rothacker*, Bonn: H. Bouvier u. Co., 1958, S. 345–372.

20 Aleksandr Puškin, „O proze“ [1822], in: Aleksandr Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 16 t.* Hg. von M. Gor'kij, D. D. Blagoj u. a., Moskva/Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR, 1937–1959, Bd. 11 (1949): *Kritika i publicistika, 1819–1834*. Hg. von V.V. Gippius, B.V. Tomaševskij u. a., S. 18 f., hier S. 19: „Точность и краткость – вот первые достоинства прозы.“ Čechovs Brief an Aleksandr Čechov vom 11. April 1889 in: Anton Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 t. Pis'ma v 12 t.* Hg. von AN SSSR/IMLI im. A.M. Gor'kogo, Moskva: Nauka, 1974–1983, Bd. 3 (1976): *Oktjabr' 1888 – dekabr' 1889*. Hg. von Z.S. Papernyj, S. 188: „Краткость – сестра таланта.“ Ausgezeichnete Einführungen in die klassisch-lakonische Linie der russischen Literatur geben Nils Åke Nilsson, „Brevity in Pushkin's Prose“, in: *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes* 29 (2/3) (1987), S. 152–164, und Peter Urban, *Genauigkeit und Kürze. Ansichten zur russischen Literatur*. Hg. von Daniel Keel und Winfried Stephan. Mit einem Nachwort von Norbert Wehr, Zürich: Diogenes, 2006.

21 Vgl. ebd., S. 225–230.

erarbeitet, er hat es einfach ... Bei ihm glänzt der Hals einer zerschlagenen Flasche am Stauwehr und ein Mühlrad wirft seinen schwarzen Schatten – schon ist die Mondnacht fertig [...].“²² Lakonismus erscheint hier wesentlich als Fähigkeit zu stimmig durchgeführter ‚hoher Selektivität‘ (Wolf Schmid²³) und damit zur effektiven Evokation einer Welt. Lakonismus wäre so eine Frage der Abgeklärtheit und des schriftstellerischen Professionalismus, freilich noch klar unter klassisch-realistischen Prämissen, wie sie für spätere Lakonismen in den meisten Fällen obsolet werden.

Literaturgeschichtlich bleibt der Begriff des Lakonismus schwer fassbar und gerade für die klassische Epoche der russischen Literatur von bedingter Aussagekraft. Denn Kürze und Länge – in Bezug auf die kleinsten Werkeinheiten ebenso wie auf den Gesamtumfang der Werke – korrelieren nicht mit den übergeordneten literarischen Strömungen. Eine eindeutige Tendenz lässt sich freilich in Bezug auf das russische Gedicht ausmachen. Wie unlängst nachgewiesen worden ist, wurde diese Gattung, in Zeilen gemessen, zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert kontinuierlich kürzer: In Konkurrenz mit den umfangreichen Erzählwerken des Realismus wurde ein besonders hoher Informationsgehalt zum Unterscheidungsmerkmal der in ihrem einstigen Prestige bedrohten Lyrik.²⁴ Sinnbildlich für diese Entwicklung stehen (der späte) Fedor Tjutčev und Afansij Fet, die ihre lyrischen Gedichte im Schatten der dominanten realistischen Prosa schrieben und dabei aus der Kürze eine Art Kompensationszeichen machten und so auch realismuskompatibel blieben. Fet prägte im Gedicht *Na knižke stichotvorenij Tjutčeva* (*In ein Gedichtbüchlein Tjutčevs*, 1883) die Formel, wonach auf der Waage der „gerechtigkeitsliebenden“ Muse „dieses eine kleine Büchlein/schwerer wiegt als zahllose große Bände.“²⁵ Wie alle Lakonismusformeln ist Fets idiomatisch gewordener Vers selbst ein anschauliches Beispiel lakonischer Ökonomie.²⁶

22 „Тригорин выработал себе приемы, ему легко ... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова [...]“. Anton Čechov, „Čajka. Komedija v četyrech dejstvijach“, in: Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem* (wie Anm. 20), Bd. 13 (1978): *Pesny, 1895–1904*. Hg. von A.I. Revjakin, S. 3–60, hier S. 55.

23 Wolf Schmid, *Puškins Erzählungen in poetischer Lektüre*, München: Fink, 1991, S. 26–31 (Kap. „Einfachheit als hohe Selektivität“).

24 Artjom Shelya/Oleg Sobchuk, „The shortest species: how the length of Russian poetry changed (1750–1921)“, in: *Studia Metrica et Poetica* 4 (1) (2017), S. 66–84.

25 „Но муза, правду соблюдая,/Глядит – а на весах у ней/Вот эта книжка небольшая/Томов премногих тяжелей.“ Afanasij A. Fet, *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Hg. von B. Ja. Buchštab, Leningrad: Sovetskij pisatel', 1959, S. 363 f.

26 Die Formel *Tomov premnogich tjaželej* wird heute etwa noch in Bezug auf die lakonische Poetik Sergej Gandlevskijs verwendet, so bei Genrich Kiršbaum, „Ochotniki na snegu:

Mit weiterem Fokus besehen, scheinen in der Romantik und im Realismus die beiden Pole von Kürze und Länge zu jedem Zeitpunkt zu koexistieren. Klar ist, dass Puškin mit seinen Erzählungen und mit *Kapitanskaja dočka* (*Die Hauptmannstochter*, 1836) ebenso wie Michail Lermontov mit *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*, 1840) einen Kammerton der Verknappung anstimmten, der für die nachfolgende Generation eine große Herausforderung darstellte: Der frühe Dostoevskij schrieb den mündlich stilisierten, oft demonstrativ geschwätzigen Stil Gogol's fort – freilich stärker von Figur zu Figur sozial differenziert (der arme Beamte Makar Devuškin in Dostoevskijs Briefroman *Bednye ljudi* [Arme Leute, 1846] polemisiert interessanterweise gegen Gogol's *Mantel* aus einem simplizistisch lakonischen Literaturverständnis heraus, dem er selbst mit seinem ungeschickten Stil in eklatanter Weise zuwiderhandelt²⁷). Der junge Tolstoj wiederum hielt Puškins Erzählungen für „irgendwie nackt“²⁸. Und doch ließe sich kaum von einer anti-lakonischen Reaktion sprechen, wuchs doch das Ansehen Puškins und Lermontovs zu jener Zeit stetig noch. Derselbe Tolstoj hatte schon vor der Bemerkung über Puškins Stil festgehalten: „Die Kunst gut zu schreiben besteht nicht darin zu wissen, was man schreiben soll, sondern darin zu wissen, was man nicht schreiben soll. – Keine genialen Hinzufügungen können ein Werk so sehr verbessern, wie es Weglassungen können.“²⁹ Die Poetik eines ‚schön‘ schreibenden Realisten wie Ivan Turgenev mag hinsichtlich Wortkargheit und Wortreichtum gleichsam neutralisiert

Ėlegičeskaja poëtologija Sergeja Gandlevskogo“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 6 (2012), S. 278–292, hier S. 278.

- 27 Fedor Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 t.* Hg. von AN SSSR/IRLI (Puškinskij Dom), Moskva: Nauka, 1972–1990, Bd. 1 (1972): *Bednye ljudi. Povesti i rasskazy, 1846–1847*. Hg. von G.M. Fridlender, S. 61–63 (Brief vom 8. Juli). Der Beamte Makar Devuškin ist wie Akakij Akakievič aus dem *Mantel* Titularrat (tituljarnyj sovetnik), was der neunten Rangstufe in der Rangtabelle Peters des Großen entspricht. Persönlich angefochten, bezeichnet Makar Devuškin die Leidensgeschichte von Akakij Akakievič als „[...] пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта.“ (Ebd., S. 63. Der Vorwurf der „Leere“ scheint sich freilich auch auf Gogol's sprachliche Darstellung der Geschichte von Akakij Akakievič zu beziehen (man denke an den Ausdruck *pustoslovie* 'leeres Gerede'). Die lakonische Seite des *Mantels* spielt für Makar Devuškin wie in der späteren Rezeption von Gogol's Erzählung – so bei Ejchenbaum – keine Rolle.
- 28 „Повести Пушкина голы как-то.“ Lev Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v 90 t.* Hg. von V.G. Čertkov, Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1928–1958, Bd. 46 (1937), S. 188 (Eintrag vom 1. November 1853).
- 29 „Искусство писать хорошо [...] состоит не в том, чтобы знать, что писать, но в том, чтобы знать то, чего не нужно писать. – Никакие гениальные прибавления не могут улучшить сочинения так много, как могут улучшить его вымарки.“ Ebd., S. 285 (Aufzeichnung vom 16. Oktober 1853).

wirken. Turgenевs stilistisches Programm aber war – auch unter dem Eindruck Gustave Flauberts – durchaus lakonisch.³⁰

Diese Beispiele veranschaulichen, weshalb ein zunächst rhetorischer und semiotischer und sodann mit individuellen Fällen arbeitender Zugang zum Lakonismus am sinnvollsten ist; entsprechend wird der Begriff auch in Wörterbüchern abgehandelt. Die Art und Weise einer literaturgeschichtlichen Anwendung bleibt hingegen weitgehend eine offene Frage, was auch noch für die (frühe) Moderne gilt. In der russischen Moderne, dem sogenannten Silbernen Zeitalter, rief der Symbolist Michail Kuzmin die „wunderschöne Klarheit“ (*prekrasnaja jasnost'*) bzw. den ‚Klarismus‘ (*klarizm*) aus, der nach Kuzmin wesentlich aus „Ökonomie in den Mitteln“ und „Geiz an Worten“ resultieren sollte.³¹ Es kann ohne Zweifel gesagt werden, dass Kuzmin mit dieser Losung auf den gleichzeitig entstehenden Akmeismus (u. a. Nikolaj Gumilev, Anna Achmatova, Osip Mandel'stam) einwirkte. Dennoch ließe sich aus Kuzmins Postulat des wohlgewählten Wortes kaum eine allgemeine Aussage über den Postsymbolismus entwickeln, und womöglich noch nicht einmal über Kuzmins eigene Poetik.³² Stärker epochentypische Lakonismen lassen sich, so meine ich, erst für die 1920er Jahre und umso mehr für die Jahrzehnte nach 1945 ansetzen – dann freilich in einer dezidiert internationalen Perspektive. Die komparatistische Dimensionierung des vorliegenden Beitrags hat so gesehen einen präzisen heuristischen Grund. Die Problemstellung resultiert nicht aus einer nationalphilologischen Perspektive, die um komparatistische Beispiele ergänzt würde, sondern umgekehrt: Sie ist aus transnationalen Beobachtungen gewonnen und soll mit russistischem Schwerpunkt entwickelt werden.

Das Ideal der *brevitas* als Vermeidung von ‚Geschwätzigkeit‘ (*non multa*) bezeichnet den kontrollierbaren, den klar steuerbaren Aspekt der Sache. Viel delikater scheint die positive Seite, also die Vorstellung des ‚vielen‘ (*multum*), das in wenigen Worten eingefangen werden soll: Wie ist jener Bereich des ‚Gemeinten‘ eingrenzbar? Er ist es definitionsgemäß gerade nicht. Als rhetorische Figur konkurriert der Lakonismus denn auch, wie Jürgen Stenzel

30 Siehe Ivan Turgenев, „[Reč po povodu otkrytija pamjatnika A.S. Puškinu v Moskve]“, in: Ivan Turgenев, *Polnoe sobranie sočinienij i pisem v 30 t.* Hg. von AN SSSR/IRLI (Puškinskij Dom), Moskva: Nauka, 1978–2018, Bd. 12 (1986): *Libretto komičeskich oper. Vodevil'. Stichotvorenija. Reči* u. a., 1840–1883, S. 341–350, hier S. 344.

31 „[...] будьте экономны в средствах и скупы в словах [...]“ Michail Kuzmin, „O prekrasnoj jasnosti. Zametki o proze“, in: *Apollon* 4 (1910), S. 5–10, hier S. 10.

32 Das im Fin de siècle über alle nationalen Grenzen hinweg oft anzutreffende Motiv des ‚Verstummens‘ wird für gewöhnlich rhetorisch ausgeklügelt und wortreich vorgetragen, bleibt also mit dem Thema des Lakonismus weitgehend inkommensurabel.

bemerkt, mit dem uneigentlichen Sprechen – u. a. mit der Allusion, dem Symbol und der Metapher. Diese Figuren kennzeichnet ebenfalls ein hoher Informationsgehalt. Dabei setzen sie sich viel offensichtlicher als der Lakonismus stets der Gefahr der *obscuritas*, der semantischen Unschärfe, aus.³³ Ganz in diesem Sinne spricht Alexander Zholkovsky im Zusammenhang mit Puškins Gedicht *Ja vas ljubil ...* (*Ich liebte Sie ...*, 1829) von einer „ambivalenten Unbestimmtheit“ als „Kehrseite des berühmten puškinschen Lakonismus“.³⁴ Zholkovsky bezieht sich wohlgerne auf Lyrik, während Puškin sein Postulat der „Genauigkeit“ für die Prosa formuliert hatte. Und in der Prosa trifft Puškin, anders als in seinen Gedichten, durchaus Maßnahmen, die die Eindeutigkeit erhöhen: Der puškinsche Erzähler fügt bedeutungstragenden Details – etwa den berühmten Kirschsteinen in *Vystrel* (*Der Schuss*, 1830) – Erklärungen bei, wenn auch äußerst knappe. Übrigens hat kein anderer als Boris Ėjchenbaum gezeigt, dass Puškins so nüchterne Prosa in hohem Maße von seiner Poesie, genauer, vom vierhebigen Jambus geprägt ist. Ėjchenbaum demonstriert dies, indem er die Glieder der ersten Sätze von *Vystrel* als Verse liest und heuristisch als Gedicht einrückt.³⁵ Lakonismus wäre bei Puškin demnach eine Kategorie, die Poesie und Prosa *verbindet*.

Betrachten wir bezüglich der Problematik des ‚Gemeinten‘ außerdem ein von neuzeitlicher Literatur denkbar weit entferntes Beispiel – den allgemein bekannten Lakonismus des Neuen Testaments. Im Lukasevangelium heißt es im Kontext der Verurteilung Christi: „An diesem Tag wurden Herodes und Pilatus Freunde; vorher waren sie Feinde gewesen.“ (Lk 23,12; Einheitsübersetzung) René Girard hat diese Stelle zur Illustrierung seiner Theorie des mimetischen Begehrens und des Sündenbocks herangezogen: Sobald Christus zum Sündenbock bestimmt ist, werde er zum Friedensstifter; die gemeinsame Identifikation eines Sündenbocks mache aus Feinden Freunde. Das Lukasevangelium würdige diesen Effekt durchaus. Zugleich entlarve es

33 Jürgen Stenzel, „Lakonismus“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hg. von Harald Fricke. Neubearbeitung, 3. Aufl., 3 Bde., Berlin: de Gruyter, 2007, Bd. 2, S. 379 f., hier S. 379.

34 „[...] амбивалентная неопределенность [...]“, „[...] оборотная сторона знаменитого пушкинского лаконизма [...]“ – Alexander Zholkovsky, „Ja vas ljubil ...“ Puškina: invarianty i struktura“ [1977/1979], in: <https://dornsifecms.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib21> (Zugriff am 28.08.2021). Eine der Ambivalenzen macht Zholkovsky in der Ungewissheit aus, ob das unterkühlte Gedicht in Wirklichkeit eine Liebeserklärung sei oder ob es lediglich vergangene Gefühle beschreibe. Gogol' selbst hatte in *Neskol'ko slov o Puškine* (Einige Worte über Puškin, 1835) von dessen abgründigem Lakonismus gesprochen. Vgl. später Viktor Vinogradov, *Stil' Puškina*, OGIZ: Moskva, 1941.

35 Boris Ėjchenbaum, „Problemy poëtiki Puškina“ [1921], in: Ėjchenbaum, *O poëzii* (wie Anm. 10), S. 23–34, hier S. 32 f.

den Mechanismus der Viktimisierung als fatalen Verblendungszusammenhang.³⁶ Nun bleibt das auf jede Erläuterung verzichtende Bibelwort deshalb noch nicht in der Schwebe; dafür ist die biblische Erzählabsicht zu unmissverständlich. Und doch: Der Satz umreißt in einem einzigen Vers ein abgründiges *multum* und damit, wie Girard argumentiert, eine komplexe Theorie der Gewalt.

Im Fall der Passionsgeschichte ist also letztlich Eindeutigkeit gewährleistet; die Lakonie muss sich als Stilmittel im Dienst der Verkündigung bewähren. Zwar scheint semantische Indetermination bzw. Offenheit für Spekulation bis zu einem gewissen Grade gattungsunabhängig im Konzept des Lakonischen angelegt. Dennoch ist Lakonismus nicht von rhetorisch-persuasiver Berechnung abtrennbar (was im Übrigen seine Eignung für die Sprache der Werbung ausmacht). Im Unterschied zu den Tropen der bildlichen ‚Verdichtung‘ nimmt der Lakonismus das Vieldeutige nicht quasi als Kondensat in sich auf. Der Lakonismus bleibt grundsätzlich von-sich-weg-zeigend, verweisend, indizierend und in diesem Sinne ‚selbstlos‘.³⁷ Diese eigentümliche Selbstlosigkeit erhellt schon aus den von Plutarch gesammelten Aussprüchen der Lakonier. Der *locus classicus* schlechthin zur Wortkargheit (‚Brachylogie‘) der Lakonier findet sich in Plutarchs rhetorischer Abhandlung *De garrulitate* (*Über die Geschwätzigkeit*, Kap. 17, 511A). Er lautet: „Und als wiederum Philipp [II. von Makedonien, 382–336 v. Chr.; der Vater Alexanders des Großen] ihnen [den Lakoniern] schrieb: ‚Falls ich in Lakonien einfalle, werde ich euch zu Vertriebenen machen‘, schrieben sie zurück: ‚Falls.‘“³⁸ Statt sich in wortreicher Widerrede zu ergehen, legen die Lakonier den Finger auf die riskante Prämisse ihres Kontrahenten. Durch das selektive Zitat aus der Drohgebärde

36 René Girard, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris: Grasset, 1999, S. 175–177.

37 Analoges lässt sich von begrifflicher, d. h. gnomischer bzw. aphoristischer Verdichtung sagen. So ist beispielsweise der Prolog des Johannesevangeliums zwar in höchstem Maße lakonisch, insofern er *in nuce* auf engstem Raum bereits die später entwickelte und philosophisch ausformulierte Christologie der Kirchenväter enthält. Zugleich ist der Johannesprolog im Gestus der spekulativen Setzung von lakonischem Understatement denkbar weit entfernt.

38 „καὶ πάλιν γράψαντος αὐτοῖς τοῦ Φιλίππου ἂν ἐμβάλω εἰς τὴν Λακωνικὴν, ἀναστάτους ὑμᾶς ποιήσω, ἀντέγραψαν ἅκα.“ [Plutarch], *Περὶ ἀδολεσχίας* / *De garrulitate*“, in: *Plutarchi Chaeronensis Moralia*. Recognovit Gregorius N. Bernardakis, 7 Bde., Lipsiae: In aedibus B.G. Teubneri, 1888–1896, Bd. 3 (1891), S. 302–333, hier S. 324. Für eine bestehende deutsche Übersetzung siehe Plutarch, „Über die Geschwätzigkeit“, in: Plutarch, *Moralia*. Hg. von Christian Weise und Manuel Vogel, 2 Bde. [Neu gesetzt und behutsam revidiert nach der Ausgabe *Griechische Prosaiker in neuen Übersetzungen*. Hg. von Christian Nathanael von Osiander und Gustav Schwab, Stuttgart, 1828–1861], Wiesbaden: Marix Verlag, 2012, Bd. 1, S. 848–868, hier S. 862: „Ein ander Mal, als ihnen Philipp schrieb: ‚wenn ich in Lakonien einrücke, will ich euch verjagen‘, schrieben sie bloß zurück: ‚Wenn.‘“

unterminieren sie die – womöglich vorgespiegelte – Siegesgewissheit Philipps. Das „Falls.“ der Lakonier ist gleichsam aus der Rede Philipps entwendet. Ohne ihre eigene Stärke zu betonen, ja, ohne sie mit einem Wort zu erwähnen, lenken die Lakonier die Aufmerksamkeit rein suggestiv aber genau darauf: auf ihren sprichwörtlichen spartanischen Kampfesmut.³⁹

Schon von dieser Urszene her betrachtet, wohnt dem Lakonischen insofern eine Tendenz zur Erwartungstäuschung und Verletzung des Protokolls inne. Passend dazu heißt es in Isaak Babel's Erzählung *Guy de Maupassant* (1932): „Kein Eisen kann so eisig in das menschliche Herz eindringen wie der rechtzeitig gesetzte Punkt.“⁴⁰ Bezeichnenderweise berief sich der große amerikanische Lakoniker Raymond Carver prominent auf diese Stelle.⁴¹ Während ‚Lakonie‘ im heutigen deutschen Sprachgebrauch fast ausschließlich als positiv besetzte Floskel des Buchmarkts bzw. der Literaturkritik funktioniert, ist gerade im Russischen bis heute das aggressive Potential des Lakonismus spürbar. Das Kriegerisch-Spartanische am Lakonismus – seit jeher beargwöhnt und verspottet von den eloquenten, ‚zivilisierten‘ Athenern – erklärt vielleicht auch, weshalb man so gut wie nie hört, dass jemand positiv von *sich* sagte: „Ich bin Lakoniker“ – selbst dann, wenn er, wie Boris Pasternak, das Stilideal des Lakonismus im Grunde teilt. So entschuldigte sich Pasternak in seinen Briefen immer wieder für den Lakonismus des vorangehenden Briefes, etwa hier: „Verzeihe, dass ich so lakonisch war, aber ich dachte, dass meine Gefühle hinter diesem Lakonismus schon zu Dir gelangen würden.“⁴² Pasternaks Hoffnung, dass seine Gefühle „hinter dem Lakonismus“ zum Adressaten gelangen mögen, veranschaulicht zugleich noch einmal pointiert die kommunikative Ungewissheit, die den Lakonismus immer begleitet.

Ein pessimistischeres Szenario als Pasternak entwirft Iosif Brodskij. Brodskij schreibt über das Streben des Erzählers Sergej Dovlatov „nach dem Lakonischen, nach dem Lapidaren“, „nach maximaler Kompaktheit des Ausdrucks“, dass

39 Vgl. Robert Bees, „Lakonismus“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Berlin/Boston: de Gruyter, 2012–2015, Bd. 5 (2012), S. 17–23, hier S. 17 f. Siehe auch Elizabeth Rawson, *The Spartan Tradition in European Thought*, Oxford: Clarendon Press, 1969.

40 „Никакое железо не может войти в человеческое сердце так леденяще, как точка, поставленная вовремя.“ Isaak Babel, „Gjui de Mopassan“, in: Isaak Babel, *Sobranie sočinenij v 4 t.* Hg. von I.N. Suchich, Moskva: Vremja, 2005, Bd. 1, S. 225–235, hier S. 228.

41 Raymond Carver, „On Writing“ [1981], in: Raymond Carver, *Collected stories*, Washington, DC: The Library of America, 2009, S. 728–733, hier S. 730.

42 „Прости, что я был так лаконичен, но я думал, что за этим лаконизмом мои чувства все-таки дойдут до тебя.“ Brief an den Vater vom 23. Januar 1928 – Boris Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odinnadcati t.* Hg. von D.V. Tevekeljan u. a., Moskva: Slovo, 2003–2005, Bd. 8 (2005): *Pis'ma 1927–1934*, S. 173.

mit einer entsprechenden Poetik in der russischen Kultur ein großes Risiko verbunden sei: „Wer sich russisch so ausdrückt, zahlt für seine Stilistik immer teuer. Wir sind eine Nation der vielen Worte und der vielen Silben; wir sind Menschen des Nebensatzes, der umherwirbelnden Adjektive.“⁴³ Dass dies ein russisches Autostereotyp ist, steht außer Frage. Interessant scheint in unserem Fall etwas anderes. Brodskij betont in seinem Essay die Unzuverlässigkeit des wortkargen Sprechers:

Wer [russisch] kurz spricht, besonders – wer kurz schreibt, der enttäuscht unseren Wort-Überschuss und kompromittiert diesen gleichsam. Der [wortkarge] Gesprächspartner, ja der Kontakt mit [solchen] Menschen überhaupt wird dann zunehmend als Last empfunden, als tote Fracht – und der Gesprächspartner ist selbst der erste, der dies spürt. Sogar wenn er sich auf Ihre Frequenz [des Wort-Überschusses] einstellt, wird seine Geduld nicht lange hinhalten.⁴⁴

Der Lakoniker unterläuft die Erwartungen der (russischen) Sprechergemeinschaft und Leserschaft, und nach Brodskijs Beschreibung erschrickt er – da er die kulturelle/literarische Norm des Wortüberschusses verinnerlicht hat – selbst am meisten über seine subversive Kürze. Die Selbstanalyse des Lakonikers hätte so eine Art freiwilliger Marginalisierung zur Folge (ein entsprechendes Bild von Dovlatov zeichnet Brodskij, der seinerseits je nach Schaffensphase zwischen den beiden von ihm beschriebenen Polen changierte).

Aus einer deutsch- oder englischsprachigen Perspektive wirkt die Rollenverteilung zwischen Wortreichtum und Wortarmut, wie Brodskij sie behauptet, letztlich ungewöhnlich: Lakonismus war um 1990 in kommunikativen Systemen deutsch- und englischsprachiger Literaturen längst zu einer alternativen ‚Norm‘ geworden, die keineswegs mehr zwingend einen schroffen Effekt zu erzeugen vermochte.

43 „[...] он [Сергей Довлатов] стремился на бумаге к лаконичности, к лапидарности, присущей поэтической речи: к предельной емкости выражения. Выражающийся таким образом по-русски всегда дорого расплачивается за свою стилистику. Мы – нация многословная и многосложная; мы – люди придаточного предложения, завихряющихся прилагательных.“ Iosif Brodskij, „O Sereže Dovlatove. 'Mir urodliv, i ljudi grustny'“, in: Sergej Dovlatov, *Sobranie prozy v trech tomach*. Hg. von A. Ju. Ar'ev, Sankt-Peterburg: Limbus-press, 1993, Bd. 3, S. 355–362, hier S. 358.

44 Die Einfügungen im Zitat sind meine Erläuterungen. „Говорящий кратко, тем более – кратко пишущий, обескураживает и как бы компрометирует словесную нашу избыточность. Собеседник, отношения с людьми вообще начинают восприниматься балластом, мертвым грузом – и сам собеседник первый, кто это чувствует. Даже если он и настраивается на вашу частоту, хватает его ненадолго.“ Ebd.

2 Naivität und Desillusion: Skizze eines internationalen Korpus des Lakonismus

Versuchen wir nun, den Aspekt des Suggestierens mit jenem Aspekt zusammenzubringen, den ich eingangs angesprochen habe: mit dem pathetischen Potential des Lakonismus. Theodor W. Adorno diskutiert diesbezüglich aufschlussreich den lakonischen Stil deutscher Briefe aus dem 18. und 19. Jahrhundert. Adorno gibt dabei seine heute oft kontextlos zitierte⁴⁵ Bestimmung des Lakonismus als „sprachliche[r] Form der bedeutenden Nüchternheit“. Was heißt das – *bedeutende* Nüchternheit? Adorno führt aus: „Überflüssiges wird fortgelassen, aber das Fortgelassene zum Unsagbaren erhöht durch die Kraft, die es [das Fortgelassene] ins Wort ausstrahlt [...]“.⁴⁶ Zunächst betont Adorno also, dass Lakonismus ein *negatives* Verfahren sei (nach dem Prinzip *non multa*). Dann folgt erst der entscheidende Zusatz: Das Nicht-Gesagte – das Weggelassene – erfahre in der lakonischen Praxis eine eigentümliche Aufwertung: es werde zum „Unsagbaren“ überhöht, das auf die wenigen ausgesprochenen Worte zurückwirke. Der Lakonismus beschränkt sich darauf, eine Sache so knapp wie möglich zu indizieren und sie auf diese Weise, mit Adornos Wort, als „zusammengeschrumpfte“ vor Augen zu führen – jedoch im Vertrauen darauf, dass die Selbstbeschränkung einen *Überschuss* produziere (diese nachgerade numinose Dimension des Lakonischen fehlt in Brodskijs Dichotomie zwischen Wortkargheit und Wortüberschuss). Adorno schreibt: „In diesem Schrumpfungsprozeß wird sie [die Sache] aber zu mehr als bloß sie selber.“⁴⁷ Das heißt mit Blick auf das Pathetische: Der Lakonismus bezieht seine Kraft ausgerechnet aus dem, was er als überflüssig herauschneidet. Im Akt des beschränkten Benennens lässt er Unaussprechlichkeit aufleuchten.

Adorno trifft einen entscheidenden Punkt, wenn er dem Lakonismus eine solche auratisierende Funktion zuschreibt. Adornos Ausführungen beziehen sich, wie erwähnt, auf die Briefpoetik (von Lichtenberg und Hölderlin über Goethe und Zelter bis zu den Realisten, Gottfried Keller oder Theodor Storm, und noch Nietzsche). Deshalb lässt sich aus seinem Ansatz kaum eine allgemeine Theorie des literarischen Lakonismus ableiten, gerade wenn man bedenkt, dass die genannten Briefschreiber in ihren literarischen Werken keineswegs immer Lakoniker waren. Im Zentrum der großen realistischen

45 Siehe u. a. <https://de.wikipedia.org/wiki/Lakonisch>; <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/die-kraft-der-lakonie-schoener-schreiben-a-a67fea68-04bf-49f4-8dea-b4b7f026baa3>; <https://www.vitabuvingi.de/?p=1209> (Zugriff am 31.08.2021).

46 Theodor W. Adorno, „Nachwort“, in: Walter Benjamin, *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*, Frankfurt a. M.: Insel, 1989, S. 123–129, hier S. 128.

47 Ebd.

Romane steht ja in aller Regel die Desillusion, d. h. eine weltanschauliche ‚Ernüchterung‘, die nicht mit formaler Nüchternheit einhergehen musste. Adorno argumentiert – im Grunde soziologisch – aus dem alltäglichen Lebensvollzug der Autoren heraus; als Voraussetzung lakonischen Briefeschreibens bezeichnet er die „bürgerliche Beschränktheit“ des Alltags und dessen „unmittelbare Zwecke“. Und die „Nähe“ zur fokussierten Sache bzw. Alltagsangelegenheit, so Adorno, bedürfe „einer gewissen Naivetät.“⁴⁸ Daraus folgert er umgekehrt, dass nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts und dem Ruin jeder bürgerlichen Unschuld Briefeschreiben aus dem Alltag heraus nicht mehr möglich sei. Briefen würde nunmehr notwendig etwas „Falsches“ anhaften, „weil sie durch den Gestus unmittelbarer Mitteilung Naivetät bereits erschleichen.“⁴⁹

Ich referiere diese Argumentation so ausführlich, weil sie uns zur Frage nach der Aktualität und Legitimität des Lakonismus in und nach der Moderne führt. Mit Blick auf die Literaturgeschichte muss man Adorno sicher pauschal entgegenhalten: Lakonismus ist von zahlreichen literarischen Strömungen über die Grenzen hinweg gerade als einziger Ausweg, als letztes künstlerisches Ethos *nach* dem Bankrott der bürgerlichen Kultur und der politischen Kompromittierung pathosbefrachteter Schreib- und Sprechweisen verwendet worden,⁵⁰ und dies – so könnte man sagen – in zwei Etappen. Lakonisierung ist nicht erst charakteristisch für die literarische Produktion nach 1945; schon nach dem Ersten Weltkrieg stellte Verknappung eine wichtige Option dar. Man denke insbesondere an Ernest Hemingway, dessen Weltruhm und immenser Einfluss sich über beide Perioden erstreckt.

Im 20. Jahrhundert entsteht so etwas wie ein internationales Korpus des Lakonismus, das in der Retrospektive Züge eines Kanons annimmt (hier in einem sehr flexiblen Sinne verstanden). Es konstituieren sich leicht wieder-erkennbare lakonische Muster, die den unterschiedlichsten Kontexten entstammen, aber sämtlich Antworten auf den Verlust von Naivität in Weltbezug und Sprachgebrauch darstellen. Zugleich scheint es, dass die von Adorno beschriebene auratisierende Funktion nicht notwendig an ein „naives“ Bewusstsein geknüpft ist. Es macht vielmehr den Anschein, dass die besondere

48 Ebd.

49 Ebd., S. 129.

50 Siehe z. B. die Bemerkungen über die Sprache in den totalitären Gesellschaften bei Petr Vajl/Aleksandr Genis, *Poterjannyj raj. Ėmigracija: Popytka avtoportreta*, Ramat-Gan: Moscow/Jerusalem, 1983, S. 4 f.: „Das Wort erkrankte tödlich an Vielrednerei [...]. Das Hauptsymptom dieser tödlichen Krankheit ist der Verlust des Vertrauens in das Wort.“ („Слово смертельно заболело многословием [...]. Главный симптом этой смертельной болезни – недоверие к слову.“)

Attraktivität des Lakonismus in den Nachkriegsjahrzehnten ohne einen auratischen Überschuss der Kargheit nicht gedacht werden kann. Zum internationalen Korpus des Nachkriegslakonismus einschließlich späterer Ausläufer gehören (ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, lose chronologisch geordnet): Günter Eichs *Inventur*; die Gruppe 47, die Kahlschlagliteratur und der Behaviorismus der Kurzgeschichte; Bertolt Brechts *Radwechsel*; die programmatische Sprödigkeit der dokumentaristischen Epik Uwe Johnsons; Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Wisława Szymborska, Adam Zagajewski und ihre Nachfolger in der polnischen Lyrik bis heute; die slavische Hemingway-Nachfolge von Marek Hłasko bis Sergej Dovlatov und ihre Posen männlicher Einsilbigkeit⁵¹; die Literatur des Absurden von Daniil Charms und der Dichtergruppe Obėriu bis Samuel Beckett mit ihren brachial-lapidaren Sprachspielen; die Lagerliteratur von Tadeusz Borowski über Varlam Šalamov bis Imre Kertész; die spätsowjetische ‚Barackenpoesie‘; Albert Camus, Eugène Ionesco und das sozialistische absurde Theater; Cesare Pavese (auch als Übersetzer amerikanischer Literatur) und Lidia Ginzburg (auch als Biographin Čechovs); Peter Bichsel und Ágota Kristóf mit ihrer vor den Kopf stoßenden Einfachheit; William Carlos Williams mit seinen Kurzgedichten (einer deutschsprachigen Leserschaft aus Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* [1960] vertraut); die Dichter der New York School (darunter Frank O'Hara, John Ashbery und Kenneth Koch); Raymond Carver, Alice Munro und die Poetik der Leerstelle; ihre Nachfolger in der deutschsprachigen Literatur von Peter Stamm bis Judith Hermann; schließlich der bis heute andauernde internationale Boom des Haiku bzw. westlicher Appropriationen des Haiku.⁵²

Dazu kommen andere Künste, und es ist wichtig, diese hier mit zu bedenken, denn Bild- und Toncodes der Verknappung spielen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine nicht zu unterschätzende Rolle als ästhetischer Rahmen der Herausbildung eines lakonischen ‚Kanons‘. Genannt werden können u. a.: der Neorealismo im Film, die schnörkellosen Handschriften Robert Bressons und Yasujirō Ozus; später die Stilisierungen des Einfachen bei so

51 Siehe Raisa Orlova, *Cheminguėj v Rossii. Roman dlinoju v polstoletija*, Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1985, und Dovlatovs Rezension: Sergej Dovlatov, „Papa i ego bludnye deti“ [1986], in: Sergej Dovlatov, *Uroki čtenija. Filologičeskaja proza*. Hg. von I. N. Suchich, Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2010, S. 288–292.

52 Vgl. Dovlatovs Bemerkung: „Als Vorläufer des großen Amerikaners Hemingway kann man die verschiedensten Namen nennen [...], von der Bibel bis zu den japanischen Dreizeilern.“ („А вот предшественниками великого американца Хемингуэя можно считать кого угодно [...], от Библии до японских трехстиший.“) Brief an Tamara Uržumova vom 1. Juli 1963, zit. nach Dovlatov: *Uroki čtenija* (wie Anm. 51), S. 374.

verschiedenen Regisseuren wie Kira Muratova (in ihrem Frühwerk), Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, den Brüdern Dardenne oder dem Duo Jean-Marie Straub/Danièle Huillet; die Schrift-Bilder Cy Twomblys, die Roland Barthes anhand der *Multum, sed non multa*-Formel diskutieren konnte⁵³; Il'ja Kabakovs ebenso ärmliche wie wohlgeordnete sowjetische Interieurs; Vereinfachungen der akademischen Neuen Musik bei John Cage oder Valentyn Syl'vestrov.

3 Abgrenzung vom Minimalismus und die Frage nach der Restituierbarkeit des Lakonismus

Dieser synkretistische, äußerst heterogene Katalog stellt künstlerische Phänomene (Stile, Gattungen, Felder) nebeneinander, die genetisch in vielen Fällen nichts miteinander zu tun hatten, die aber je für sich genommen von der Wissenschaft und vor allem auch von der Kritik als „lakonisch“ beschrieben werden konnten. Kriterien einer näheren Vergleichbarkeit müssten erst noch erarbeitet werden. Gemeint ist aber eben kein statisches Textkorpus, und Züge eines ‚Kanons‘ hat es am ehesten insofern, als der Lakonie in der Kritik und der Literaturwissenschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein ausgesprochen hohes Prestige zukam.⁵⁴ In dem skizzierten Katalog fehlen all jene Nicht-Lakoniker, die an bestimmten Stellen oder in bestimmten Phasen ihrer Werke einen lakonischen Ton anschlagen (wie Gogol' in den besprochenen Momenten des *Mantels*) – all jene also, die Lakonie funktional einsetzen, ohne aus ihr die Signatur ihrer Poetik zu machen. Außerdem kann und will das skizzierte Korpus eine Reihe wichtiger Klassifizierungsprobleme nicht auflösen. Hierzu drei kurze Bemerkungen mit Beispielen aus deutschsprachiger Literatur: Inwiefern wären aphoristisch-sentenzenhaft geprägte Poetiken einzubeziehen? Dass Aphoristik qua Verknappung eine genuin lakonische Dimension hat, steht außer Zweifel (im deutschsprachigen Raum wäre hier Erich Fried einschlägig, der mit seinen Gedichten in Nachkriegsdeutschland gerade bei der Gruppe 47 zunächst auf vehemente Ablehnung stieß). Weiterhin: Wie partizipiert die melancholische Feier des Durchschnittlichen und getrübe Epiphanie in der Prosa Wilhelm Genazinos, Arnold Stadlers oder

53 Roland Barthes, „Cy Twombly ou Non multa sed multum“ [1979], in: Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, S. 145–162.

54 Roland Barthes' Aneignung der *Multum sed non multa*-Formel ist hierfür ein sprechendes Beispiel. Ein neueres Beispiel wäre Iris Hermann, „Lob der Lakonie in Peter Stamms *Agnes* und *Ungefährer Landschaft*. Ein Essay“, in: Andrea Bartl/Kathrin Wimmer (Hg.), *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherungen an das Werk Peter Stamms*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, S. 69–79.

Matthias Zschokkes am Lakonismus (wie es scheint, müsste dann eher von einer thematischen bzw. wahrnehmungsorientierten als von einer formalen Spielart des Lakonischen ausgegangen werden)? Schließlich: Wäre auch die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre zu berücksichtigen, für die einerseits ein klassisches lakonisches Stilideal charakteristisch ist (etwa in Christian Krachts *Faserland*), andererseits eine Poetik der Enumeration, die sich der Kategorie des Lakonischen entzieht (etwa in Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum*⁵⁵)?

Über diese Zweifelsfälle hinaus stellt sich ein grundsätzliches Problem konzeptueller Natur, das unmöglich ignoriert werden kann: jenes der Abgrenzung von Lakonismus und Minimalismus.⁵⁶ Gerade in den genannten Beispielen aus Film, Musik und bildender Kunst ist der Übergang zwischen Lakonismus und Minimalismus offensichtlich fließend. Grundsätzlich bestehen, so meine ich, folgende Möglichkeiten zur Unterscheidung: Lakonismus ist sprachlich verfasst, er ‚sagt‘ immer etwas, daher können nur Kunstwerke als lakonisch gelten, denen eine Dimension von Sprachlichkeit zukommt. Dies kann auch eine non-verbale Sprache der Mimik und Gestik sein (beispielsweise jene eines Clowns; man denke an Charlie Chaplin oder Buster Keaton). Es muss eine syntaktische Struktur oder mindestens Intention ersichtlich werden.⁵⁷ Bei den antiken Lakoniern, die mit „Falls.“ antworten, ist dies sehr wohl gegeben: Sie indizieren einen vollständigen Satz, wenn sie sich ihn auch demonstrativ *sparen*. Lakonismus ist, wie wir gesehen haben, eine ökonomische Formel in Bezug auf die Mittel einer Aussage. Minimalismus meint dagegen einen künstlerischen Stil, der neben den Mitteln tendenziell auch das ‚Gemeinte‘ bzw. das ‚Meinen‘ überhaupt reduziert. Besonders aufschlussreich ist der Fall fundamental sprachkritischer Autoren wie Daniil Charms oder Samuel Beckett, die aufgrund des beschädigten sprachlichen Bezugs auf Gemeintes nicht mehr sinnvollerweise als Lakoniker beschrieben werden können – obwohl einzelne ihrer Werke durchaus lakonische Assoziationen bzw. Rezeptionsreflexe aufrufen. (Das Moment der exzessiven Wiederholung in vielen Texten von Charms

55 Zur Poetik der Listen vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München: C. H. Beck, 2002.

56 Vgl. Vladislav Kulakov, „Minimalizm: strategija i taktika“, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 23 (1997), S. 258–261.

57 Eine solche syntaktische Struktur ist übrigens in den oben genannten Listen-Verfahren der Popliteratur offenbar nicht gegeben. Genauer: die unkommentierte Aufzählung, so sehr sie als Praxis der Kompilation durchaus ‚syntaktisch‘ und damit sinngebend bleibt, entzieht sich dem Zugriff einer literarisch gestaltenden und hierarchisierenden Syntax, und so auch der lakonismustypischen Tendenz, den Umfang an Referenzen klar zu limitieren und zu steuern.

und Beckett sprengt im Übrigen schon ganz vordergründig das Prinzip der Prägnanz.) Mit Blick auf andere Künste gilt ähnliches: Das typische Monochrom der Minimal Art will gerade nichts ‚sagen‘. Vielmehr will es einen quasi meditativen Raum der totalen Indetermination eröffnen.

Ein etwas anderes Verständnis von Minimalismus würde stärker auf das Verhältnis von Teil und Ganzem abheben. In einer solchen Perspektive wäre Minimalismus eher methodisch aufzufassen: Ein Werk baut auf möglichst kleinen – eben minimalen – Einheiten auf und setzt sich so nach und nach ohne totalisierende Vorkehrungen womöglich doch zu einem ‚Ganzen‘ zusammen.⁵⁸ Hierfür wären musikalische Minimalismen treffende Beispiele, so die (frühe) Minimal Music Steve Reichs, die auf Pattern-Überlagerung basiert. Lakonismus impliziert demgegenüber einen direkteren, in gewissem Sinne vertikalen Zugriff auf ein Ganzes. Es scheint zudem, dass Lakonismus nicht bloß immer etwas sagt, sondern – stärker als der Minimalismus – auch so gut wie immer etwas zu erzählen hat: dass er genuin *narrativ* beschaffen ist und gerade auch in der Lyrik dazu neigt, narrative Strukturen auszubilden. Die Narrativität des Lakonismus impliziert, dass eine gewisse Kürze nicht unterschritten werden darf. Es ließe sich darüber streiten, wie Giuseppe Ungarettis berühmtes Kürzestgedicht „M'illumino/d'immenso“ (1917) einzuordnen ist: Zwar folgt es dem Grundmuster des Lakonismus, in wenigen Worten ‚viel‘ zu sagen. Nach meinem Verständnis unterschreitet es aber die Grenze des Lakonischen. Denn der Sprecher sagt über sich recht eigentlich ‚alles und nichts‘, und das scheint eher kennzeichnend für ein minimalistisches (in diesem Fall *de facto*: maximalistisches) Pathos.⁵⁹ Anders verhält es sich mit den Kürzestgedichten

58 Für diesen Hinweis danke ich Eliane Fitzé und Simon Michel. Vgl. zu einem solchen Verständnis von Minimalismus Kulakov, „Minimalizm: strategija i taktika“ (wie Anm. 56).

59 Die wechselnden Titel, die Ungaretti dem Gedicht gab (*Cielo e mare*; *Mattina*), relativieren diese Offenheit, allerdings deutet gerade der Umstand, dass der Titel veränderlich war, darauf hin, dass das Gedicht keinen festen Referenten hat. Horst Rüdiger („Pura et illustris brevitās“ [wie Anm. 19], S. 357) spricht von einem „echte[n] Kuriosum des lyrischen Lakonismus [...]“. Das Gedicht wurde für den deutschsprachigen Raum durch Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* ohne Titel anthologisiert. Ähnliches wie für Ungarettis Text würde für das Kürzestgedicht „Me/We“ gelten, das Muhammad Ali 1975 vor Studierenden in Harvard extemporierte; es ist ebenso formal lakonisch wie semantisch den Rahmen des Lakonismus sprengend. Die Abgrenzung von Lakonismus und Minimalismus bleibt im realen Sprachgebrauch allerdings oft schwierig, gerade auch mit Blick auf die russische Avantgarde. So bemerkte der Dichter Vladimir Ėrl: „[...] zeitgenössische Kunst (wohlgeordnet nicht nur avantgardistische) tendiert immer stärker zu Lakonie, Kürze und schließlich zum ‚Schweigen und Verschweigen und zur Abwesenheit eines Lauts‘.“ Vladimir Ėrl, „Poëtika čtenija kak teatral'nyj žest“ [1993], in: Vladimir Ėrl, *S kem vy, mastera toj kul'tury? Kniga èstetičeskich fragmentov*, Sankt-Peterburg: Juolukka, 2011, S. 82. Später erwähnte Ėrl die letzte Seite von Aleksej Kručenychs intermedialem

des sowjetischen Samizdat-Dichters Jan Satunovskij (1913–1982). Betrachten wir zur Veranschaulichung diesen Einzeiler: „Ja, [meine] Träume belegen, dass ich unter Menschen lebte.“⁶⁰ Wie Ungarettis Gedicht eröffnet Satunovskijs Einzeiler einen weiten Imaginationsraum, doch zugleich begrenzt er sich gewissermaßen selbst und legt – höchst diskret – eine narrative Spur aus.⁶¹ Auch deshalb würde ich den Einzeiler als lakonisch bezeichnen, wenn dies auch nicht ein quantifizierbares Kriterium ist.

In einem anderen Gedicht Satunovskijs findet sich ein wertvoller Hinweis zur Frage nach der Rolle des Haiku in unserer Diskussion. Es handelt sich um einen Vierzeiler: „Die Mondnacht ist tief,/sagte einmal ein Japaner./Nein, so sagte er es natürlich nicht./Wahrscheinlich dachte er es auch nicht so.“⁶² Satunovskij macht darauf aufmerksam, dass die japanische Dichtung allgemein und das Haiku im Besonderen in Übersetzung und das heißt, durch den Transfer in westliche Kulturen einer Deformation unterliegen muss insofern, als Kürze keine transkulturell eindeutige Kategorie ist. Satunovskijs ironischer Einwand erinnert stark an Roland Barthes' Japanbuch *L'empire des signes*. Nach Barthes konnte das Haiku für westliche Leser so attraktiv werden, weil die Kürze „Vollkommenheit“ (perfection) und die Einfachheit „Tiefe“ (profondeur) verspreche. Dadurch erscheine das Genre aus westlicher Sicht als Synthese

Buch *Vzorval'* (*Sprengung*, 1913), auf welcher kalligraphisch ein einziges Wort steht: „ШШШ“ [šiš – eine Trotzgeste, den Daumen zwischen Zeige- und Mittelfinger], als Beispiel von „Minimalismus an sich“ (samyj minimalizm). Dar'ja Suchovej, „Vladimir Ėrl': „Muzyka zastavljaet govorit' 'nepravil'no'. Èto i est' avangard“ [Interview], in: *OpenSpace.ru* (07.10.2011), <http://os.colta.ru/literature/events/details/30867/?print=yes> (Zugriff am 10.08.2021). Aufgrund der Indexikalität von šiš als Geste wäre hier die Rede von Lakonismus wiederum gerechtfertigt. Alles deutet freilich darauf hin, dass Ėrl' Lakonismus und Minimalismus synonym verwendet. Zum Kippen von Minimalismus in Maximalismus siehe Mirjam Goller/Georg Witte (Hg.), *Minimalismus zwischen Leere und Exzess*. Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999, Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 2001 (*Wiener Slawistischer Almanach – Sonderband* 51).

60 „Да, сны доказывают, что я жил среди людей.“ (datiert 22. Mai 1975) Jan Satunovskij, *Stichi i proza k sticham*. Hg. von I. A. Achmet'ev, Moskva: Virtual'naja galereja, 2012, S. 377.

61 Noch viel deutlicher veranschaulicht diese narrative Implikation der Lakonismus Igor' Cholins, eines Dichters aus demselben Umfeld wie Jan Satunovskij. Der Kritiker Vladislav Kulakov hat mit Blick auf Cholin gar vom „klassischen Epos der neuen Literatur“ gesprochen. Vladislav Kulakov, „Baračnaja poëzija Igorja Cholina kak klassičeskij épos novoj literatury“ [1993], in: Vladislav Kulakov, *Poëzija kak fakt*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 1999, S. 157–160.

62 „Лунная ночь глубока,/сказал один японец./Нет, сказал, конечно, не так./Наверно, не так и подумал.“ (datiert 29. September 1975) Satunovskij, *Stichi i proza k sticham* (wie Anm. 60), S. 386.

aus dem klassischen Ideal der Kürze und romantischer Improvisation.⁶³ So lade es auch zur leichten, dilettantischen Nachahmung ein. Barthes schrieb spöttisch: „[...] votre phrase, quelle qu'elle soit, énoncera une leçon, libérera un symbole, vous serez profond; à moindre frais, votre écriture sera *pleine*.“⁶⁴ Der westliche Leser verstehe die altjapanische Gattung als Instrument der Sinnkomprimierung miss, und wir können nun ergänzen: Er fügt es dem westlichen Korpus des Lakonismus ein. Denken wir noch einmal an Adorno. Die Parallele ist offenkundig. Das Haiku vermittelt einer westlichen Leserschaft den Eindruck, durch Beschränkung „Nähe“ und eine „gewisse Naivetät“ zurückgewinnen zu können und dabei die fokussierte Sache zu „mehr als bloß sie selber“ zu machen. Dem Erschleichen von Unmittelbarkeit nach Adorno entspricht bei Barthes das Schielen auf Tiefe und Fülle. Nichts könnte nach Barthes das Haiku mehr verfehlen als ein solcher Zugang. Denn die japanische Gedichtform sei, betont er, kein Ort von Sinnproduktion. Dem Haiku gehe es gerade darum, die „Sprache in der Schweben zu halten“ (*suspendre le langage*).⁶⁵

Vieles spricht also dafür, das Haiku nicht mit Lakonismus zu verrechnen; es weist eher Merkmale des Minimalistischen auf. Dennoch bleibt das Haiku – wahrscheinlicher Fehlschlüsse im Kulturtransfer eingedenk – zweifellos im Horizont dessen, was ich hier als internationales Korpus des Lakonismus bezeichne. Genau das signalisiert auf subtile Art Jan Satunovskij Kurzgedicht über „einen Japaner“. In jüngerer Zeit hat Jim Jarmusch in seinem Film *Paterson* (2015) – einem Lehrstück des Lakonismus – angedeutet, wie die Wirkung auch in entgegengesetzter Richtung verlaufen kann. Am Ende dieses Films über einen Gedichte schreibenden Busfahrer namens Paterson in Paterson (NJ) kommt ein japanischer Dichter in die Kleinstadt, um William Carlos Williams (der als Arzt in Paterson gewirkt hatte) die Reverenz zu erweisen. In der Tasche hat der Bildungsreisende aus dem fernen Osten eine japanische Übersetzung von Williams' fünfteiligem Langgedicht *Paterson* (1946–1958).⁶⁶ Außerdem hinterlässt der Japaner dem bedrückten Protagonisten – dem am Vortag der Hund das Notizbuch mit allen seinen Gedichten zerfleddert hat – ein frisches Heft mit leeren weißen Seiten. Diese unbeschriebenen Seiten führen auch exemplarisch die Schwierigkeit vor Augen, Lakonismus und Minimalismus scharf voneinander abzugrenzen.⁶⁷

63 Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris: Seuil, 2015 [1970], S. 91 (Kap. „L'effraction du sens“, S. 91–96).

64 Ebd., S. 92 (Hervorhebung im Original).

65 Ebd., S. 96.

66 William Carlos Williams, *Paterson*, New York: New Directions, 1963.

67 Als konsequenter Lakoniker antwortet Paterson auf Fragen stets so knapp, wie es die englische Sprache erlaubt: *I do, I have, I am, I did etc.*

Jarmuschs Film ist für uns aber über den Aspekt der internationalen Zirkulation der Lakonismen (und Minimalismen) hinaus bedenkenswert. Er macht sich literarischen Lakonismus als Schule des alltäglichen Sehens, des nüchternen Staunens zu eigen. *Paterson* entfaltet einen Kosmos augenzwinkernder Anspielungen, überdeutlich ausgestellt und doch nie kommentiert. Bizarres und Entzückendes, Biederkeit und Lebenskünstlertum, das Simple und das Ornamentale (für letzteres stehen die dekorativen Kreationen von Patersons Frau Laura) halten sich die Waage. Man kann sagen: Der Film nimmt genau jene „gewisse Naivität“ für sich in Anspruch, an die Adorno den Lakonismus geknüpft hatte und die ihn dazu bewog, Lakonismus nach 1945 für obsolet zu erklären. Jarmusch inszeniert eine alltäglich-beschränkte Unmittelbarkeit, die mehr sein soll „als bloß sie selber“ – wie Adorno es für die deutschen Briefe des 18. und 19. Jahrhunderts postuliert hatte. (Patersons Alltagsgedichte, die von Ron Padgett stammen, einem jüngeren Vertreter der New York School, werden übrigens wie fortlaufend entstehende Briefe aus dem Off und zudem als Titel eingespielt.) Der Film setzt sich auf diese Weise freiwillig dem Kitschverdacht aus, dem Verdacht also, Unmittelbarkeit nur mehr zu „erschleichen“, wie Adorno es nannte. Jarmusch restituiert wider alle Wahrscheinlichkeit einen *intakten* ‚kleinbürgerlichen‘ Lakonismus. Das ließe sich auch durch einen Vergleich der harmonischen Kleinstadtrepräsentation Jarmuschs mit jener in William Carlos Williams’ *Paterson* zeigen: Williams’ Langgedicht beruht auf der Montage heterogener Materialien – hat insofern eine klar avantgardistische Signatur –, und seine poetische Persona nimmt, von den Kleinstadtbewohnern entfremdet, eine prekäre Beobachterposition ein. Wörtlich zitiert wird in Jarmuschs Film aus Williams’ Werk konsequenterweise nur das anthologische lakonische Kurzgedicht *This Is Just to Say* (1934); Paterson liest es seiner Frau während des Frühstücks vor in einer Szene, die zugleich ein Liebesidyll ist: Die süße Frische der Pflaumen aus dem Tiefkühlfach in Williams’ Gedicht kann als sinnbildlich für die Welt des Paares gelten. Kurz: Gerade in der Restitutionsgeste von Jarmuschs *Paterson* besteht die Provokation dieses Films.

4 Der kurze Satz und das Erbe des Montage-Lakonismus

Ich halte die Frage nach dem ‚naiven‘ Anteil am Lakonischen für zentral – und Jarmuschs Film entsprechend für einen unverzichtbaren Denkanstoß. Doch ein zu starker Fokus auf der Naivität ließe eine im 20. Jahrhundert doch gewichtigere Tendenz außer Acht: den *revolutionären* Lakonismus, den ich abschließend an einem frühsowjetischen Beispiel thematisieren möchte.

Rund ein Jahrzehnt nach der Oktoberrevolution resümierte der satirische Schriftsteller Michail Zoščenko folgendermaßen seine Vorstellung von literarischer Prägnanz:

Womöglich fand es ein Zeitgenosse Puškins genauso schwierig, Karamzin zu lesen, wie ich es jetzt schwierig finde, einen zeitgenössischen Schriftsteller der alten literarischen Schule zu lesen.

Der vielleicht einzige Mensch in der russischen Literatur, der das verstanden hat, ist Viktor Šklovskij.

Er war der erste, der mit der alten Form der Literatursprache brach. Er hat den Satz abgekürzt. [...] Lesen wurde bequem und einfach.

Ich habe dasselbe getan.

Ich schreibe sehr prägnant. Mein Satz ist kurz. Er ist den Armen zugänglich.

Vielleicht habe ich deshalb so viele Leser.⁶⁸

Das ist zweifellos populistisch formuliert. Zoščenko will in Zeiten der sozialen Umwälzungen vor die ornamentalen Poetiken der Moderne zurück. Außerdem hatte bereits die Französische Revolution einen ‚spartanischen‘ Stil favorisiert.⁶⁹ Dass Zoščenko postrevolutionäre Simplifizierung mit Viktor Šklovskij assoziiert, ist allerdings etwas irreführend. Šklovskij ist im Westen vor allem als Autor von *Iskusstvo kak priem* (*Kunst als Verfahren*, 1916), d. h. als Wortführer des Russischen Formalismus bekannt. In seiner literarisch sehr einflussreichen künstlerisch-feuilletonistischen Prosa der 1920er Jahre geht es ihm, anders als Zoščenko suggeriert, nicht einfach um Niederschwelligkeit. Auch als sowjetischer Schriftsteller hat Šklovskijs Schreiben, jedenfalls bis

68 „Может быть, какому-нибудь современнику Пушкина также трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы./Может быть, единственный человек в русской литературе, который понял это, – Виктор Шкловский./Он первый порвал старую форму литературного языка. Он укоротил фразу. [...]. Стало удобно и легко читать./Я сделал то же самое./Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным./Может быть, поэтому у меня много читателей.“ Michail Zoščenko, *Stat'i i materialy*, Leningrad: Academia, 1928, S. 11.

69 Zum ‚laconisme‘ als Stilideal der Jakobiner vgl. Brigitte Schlieben-Lange, „Athènes éloquente‘/Sparte silencieuse“. Die Dichotomie der Stile in der französischen Revolution“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stile. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, S. 155–169, hier S. 165. Zur russischen Rezeption vgl. Nikolaj Karamzins *Neskol'ko slov o lakonizme* (Einige Worte über den Lakonismus, 1802).

1930, noch eine markant formalistische Note. Mariëta Čudakova bemerkt in diesem Zusammenhang:

V. Šklovskijs kurzer, abreißender Satz, der mit dem benachbarten Satz „montiert“ ist ohne die Hilfe vermittelnder Glieder, spielt zweifellos eine bedeutende Rolle bei der Transformation der Literatursprache in den zwanziger Jahren als Sprache nicht nur der fiktionalen Literatur, sondern auch der Publizistik, von Zeitungsgenres – der unterschiedlichsten Arten schriftlicher Rede.⁷⁰

Die Poetik des kurzen Satzes folgt bei Šklovskij – der auch Drehbuchautor war – einem kinematographischen Montageprinzip, das in den 1920er Jahren als Kulešov-Effekt (éffekt Kulešova) bekannt wurde: Die Wahrnehmung eines Bildes verändert sich in dem Maße, wie es mit anderen Bildern ‚montiert‘ wird. Bilder reagieren miteinander und deformieren sich gegenseitig. Das gilt *mutatis mutandis* auch für den kurzen Satz in der Literatur. Er ist mit den benachbarten kurzen Sätzen nicht organisch verbunden, sondern er wird durch das Montageprinzip zu einer Reaktion mit diesen Sätzen regelrecht gezwungen. Eine Stelle aus Šklovskijs *Tret’ja fabrika* (*Die dritte Fabrik*, 1926) mag dieses Prinzip illustrieren:

Du gehst auf die rote Mauer zu. Sterne. Schweres Eisentor. Im Schnee wurde gegessen und – weiche warme Berührung des Hundes im dunklen Durchgang.

Meine Frau war schwanger.

Dieser Winter roch nach Rauch und Orangen.⁷¹

Es handelt sich dabei um eine Kürze, die keineswegs mit Einfachheit und Genauigkeit einhergeht.⁷² Kürze konstituiert hier vielmehr eine Prosa

70 „Короткая, обрывистая фраза В. Шкловского, «смонтированная» с соседней фразой без помощи опосредствующих звеньев, несомненно, играет в 20-е годы заметную роль в преобразовании литературного языка как языка не только художественной литературы, но и статей, газетных жанров – самых разных видов письменной речи.“ Mariëta Čudakova, *Masterstvo Jurija Oleši*, Moskva: Nauka, 1972, S. 47.

71 „Идешь к красной стене. Звезды. Ворота из тяжелого железа. Ели в снегу и мягкое теплое прикосновение собаки в темном проходе./Жена была беременна./Эта зима пахла дымом и апельсинами.“ Viktor Šklovskij, *Tret’ja fabrika*, Moskva: Artel’ pisatelej „Krug“, 1926, S. 79 (Kap. „Vremja šlo po svoemu maršrutu“, S. 78–80).

72 Wenige Jahre später stellte Boris Pasternak sein Schreiben in *Ochrannaja gramota* (*Geleitbrief*, 1931) unter das Patronat eines „frischen Lakonismus des Lebens“ ([s]vežij lakonizm žizni) und rief im Gedichtzyklus *Volny* (*Die Wellen*, 1931) die seither vielzitierte

des permanenten Springens zwischen Sinnmomenten und einer entsprechenden gegenseitigen Deformation der Sätze. Diese auf poetische Verdichtung prätendierende und zugleich publizistisch-feuilletonistische Kürze Šklovskijs und anderer Autoren der 1920er Jahre wie Jurij Oleša hatte höchstwahrscheinlich Šalamov im Sinn, als er den kurzen Satz 1965 als „literarisches Geschmäcklertum“ apostrophierte und zurückwies. (Bezeichnenderweise distanzierte sich Šalamov an derselben Stelle auch vom „fetzenhaften Dialog“ [rvanyj dialog] Hemingways; das ständige Nicht-zu-Ende-Sagen kreiert ein Übermaß an Suggestivität, wie sie Šalamov um der Präzision willen vermeiden wollte.⁷³) Die Sinn-Reaktion kann nur im Leseakt aktualisiert werden. Nils Åke Nillson hat zu Recht von einer genuinen Rezeptionsorientiertheit Šklovskijs und seiner Nachfolger in den 1920er Jahren gesprochen.⁷⁴ Lesen wird in dieser Stilformation zur fortlaufenden Konjektur. Eine freie Assoziationstätigkeit wird herausgefordert, zugleich bleibt dieser subjektive Raum des Lesens stets unmissverständlich begrenzt durch die schroffe Kürze der Sätze und wird von deren Taktung gleichsam immer wieder an die Federführung des Erzählers zurückverwiesen. Die Lektion in Bezug auf unser Thema scheint klar: Lakonismus ist von naiver Unmittelbarkeit und auch vom natürlichen Takt der menschlichen Atmung vollständig ablösbar. Die Genealogie des kurzen Satzes nach 1945 bis heute liegt, so steht zu vermuten, mindestens ebenso sehr in avantgardistischen Montagetechniken wie in den klassischen Verknappungspoetiken eines Puškin, Čechov oder Flaubert.

Ich habe eine solche Herleitung aus der ‚revolutionären‘ Kürze hier lediglich an einem Beispiel angedeutet. Sie müsste wiederum in internationaler Perspektive entwickelt und so breiter abgestützt werden. Mit Blick auf die

„unerhörte Einfachheit“ (neslychannaja prostota) als Ideal der Poesie aus – in betont anti-analytischer, ja anti-avantgardistischer Geste. Dennoch ist Pasternaks „Einfachheit“ nach 1930 auch noch als eine ‚revolutionäre‘ zu sehen; sie wird zum Privileg des Dichter-Genies, dem sie einen nicht-rationalisierbaren Zugang zur neuen Leserschaft garantieren soll. Boris Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 42), Bd. 3. (2004): *Proza*, S. 182/Boris Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 42), Bd. 2 (2004): *Spektorskij. Stichtovorenija 1930–1959*, S. 58. In seinen späten Jahren wird Pasternak – nun als Autor des *Doktor Živago* (1957) – in Abgrenzung zu einem „kleinbürgerlichen“ Lakonismus behaupten: „Ein Schriftsteller sollte vor allem Einfachheit haben. Ich habe mich immer an diese Einfachheit gehalten, nicht an jene plumpe, kleinbürgerliche Einfachheit, sondern an eine kapitale Einfachheit.“ („У писателя прежде всего должна быть простота. Я вот этой простоты всегда придерживался, не той грубой, мещанской простоты, а простоты капитальной.“) Tat'jana Ėrastova, „Moj razgovor s Pasternakom“, in: Boris Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij* (wie Anm. 42), Bd. 11 (2005): *Boris Pasternak v vospominanijach sovremennikov*, S. 565–570, hier S. 569.

73 Šalamov, „O proze“ (wie Anm. 15), S. 149.

74 Nillson, „Brevity in Pushkin's Prose“ (wie Anm. 20), S. 155.

deutsche Literatur wäre in Parallele zur frühsowjetischen Situation besonders an den Expressionismus in Literatur und Film sowie an Collage-Verfahren zu denken, wie sie in der Poetik von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) auftreten.⁷⁵ Interessanterweise kommt dem gewählten Beispiel – Šklovskijs kurzem Satz – innerhalb der sowjetisch-russischen Literaturentwicklung keine privilegierte Stellung zu. Der Sozialistische Realismus, der die Literatur der Sowjetunion grundlegend prägte, scheint als ästhetisches System mit stark monumentalistischen Tendenzen gerade keine Affinität zum Lakonismus zu haben. Nichtsdestoweniger blieb puškinsche und čechovsche Kürze in der Sowjetunion als klassisches Stilideal gültig, wie etwa die Nachkriegsprosa Konstantin Paustovskijs oder später die Erzählungen Jurij Kazakovs belegen. Was Paustovskij betrifft, so war er in den 1920er Jahren ein Vertreter der postrevolutionären Kürze gewesen⁷⁶ – ein Umstand, der durchaus überraschen kann, wenn man an Paustovskij als Klassiker des russischen Schulprogramms und der russischen Fremdsprachendidaktik denkt. In der Sowjetunion wurde der Montage-Lakonismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenn schon zu einer Domäne der inoffiziellen Literatur,⁷⁷ während der damals sich konstituierende postmoderne Roman (Venedikt Erofeev, Andrej Bitov, Saša Sokolov u. a.) typischerweise ausschweifenden Wortreichtum und ausufernde Perioden favorisierte. Das pauschale, wenig präzise Schlagwort vom ‚Neobarock‘ (neobarokko) als Bezeichnung für jene Spielart der Postmoderne hat immerhin den Vorzug, deren antiökonomische Qualität pointiert zu benennen.⁷⁸ Nach dem Ende des Sozialismus – und bis heute – bleibt ein auf Montage basierender Lakonismus am ehesten in experimenteller Lyrik wirksam.

75 Ein aufschlussreicher Fall zur Problemgeschichte des ‚kurzen Satzes‘ zwischen den historischen Avantgarden und der Literatur des späten 20. Jahrhunderts wäre auch der Schweizer Schriftsteller und Germanist Hermann Burger. Burger grenzte sich in den 1980er Jahren nicht nur vom lakonischen „Wandtafelsatz“ der „Primarlehrerliteratur“ (zumal Peter Bichsels) ab, sondern auch von der ihr entgegengesetzten hypotaktischen „Polypenkonstruktion“. Offensichtlich versuchte Burger, selbst bekannt für seine langen Satzperioden, den Routinen des Lakonismus und zugleich bildungssprachlicher Hypotaxe zu entkommen, ohne dabei das Verfremdungspotential des Montage-Lakonismus preiszugeben. Siehe Hermann Burger, „Vom Wandtafelsatz zur Polypenkonstruktion. Wie sich die Entwicklung der jüngeren Schweizer Literatur an der Satzbildung ablesen lässt“, in: *Tages-Anzeiger* (21.06.1984), S. 37 f.

76 Vgl. Čudakova, *Masterstvo Jurija Oleši* (wie Anm. 70), Kap. 4 u. 5.

77 Siehe Il'ja Kukulin, *Mašiny zašumevšego vremeni. Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.

78 Siehe z. B. Mark Lipoveckij, *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920–2000-x godov*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008, S. 276 f.

Es gilt dabei noch einmal zu betonen: Die Syntax kann im Lakonismus nicht umgangen werden. Lakonismus steht und fällt mit einer intakten Syntagmatik. Wenn der Satz wie bei Marlene Streeruwitz in den 1990er Jahren systematisch fragmentiert wird – „durch den Punkt verhindert“, wie Streeruwitz es nannte –, haben wir es mit einer ikonoklastischen Intention zu tun, die zum Lakonismus grundsätzlich quersteht. Das „Gestammel des Stakkato“, von dem Streeruwitz sprach und das sie in vielen ihrer Texte praktizierte, erzeugt keinen lakonischen Effekt, sondern den systematischer Überfrachtung.⁷⁹ Dennoch profitieren auch die Stakkato-Poetiken der jüngeren Vergangenheit – die heute aus dem Usus zu kommen scheinen – in ihrer Dynamik der radikalen Abkürzung noch von den lakonischen Routinen der Nachkriegszeit.

• • •

In Gogol's *Mantel* unterbrechen lakonische Einschnitte den Wortschwall und die exzentrischen mündlichen Gebärden des Erzählers. Literarische Lakonie kann ein fein dosierter Kunstgriff sein und so in diskreten Kulminationen – überraschender Träger von Pathos. Sie kann zu einer Haltung werden und ein postkatastrophisches künstlerisches Ethos der Kargheit begründen, in welchem das Pathetische implizit und nachgerade zum blinden Fleck wird. Schließlich kann sie zur Routine und Manier gerinnen. Unter dieser Voraussetzung – wenn Lakonismus vermeintlich alternativlos wird – wäre auch die Rede von einem *Stilideal* nicht mehr sinnhaft. Heute sind wir längst in einer Situation, in der fest eingespielte Lakonismen eine Konfrontation mit ungebremster, entgrenzter, verschwenderischer Rede geradezu suchen. Anfechtung scheint das zu sein, was der Lakonismus am meisten braucht, um sein (anti-)dialogisches Potential zu behalten. Ich wage zu behaupten: es ist der Moment, die Aufmerksamkeit zu schärfen für Phänomene eines *gebrochenen* Lakonismus – eines Lakonismus, der die ihm eigene Schroffheit wiederentdeckt und die Frage nach dem Verhältnis von Kürze und Pathos neu aufwirft.

79 Marlene Streeruwitz, *Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 76.