

RUSSISCHE LITERATUR
IN EINZELINTERPRETATIONEN
HERAUSGEGEBEN VON BODO ZELINSKY

Die „russische Erzählung“ ist der vierte und letzte Band der vierteiligen Reihe „Russische Literatur in Einzelinterpretationen“. Anhand von 27 Beispielen werden herausragende Zeugnisse der russischen Erzählungskunst von Puškin bis zur unmittelbaren Gegenwart vorgestellt und auf dem letzten Stand der Forschung neu interpretiert. Die Kunst der Interpretation steht hier ganz im Dienst eines vertieften Verständnisses des Einzelwerks. Wie in den vorausgegangenen Bänden skizziert eine umfangreiche Einleitung des Herausgebers die Entwicklung der Gattungsform in Russland seit dem 17. Jahrhundert und vergegenwärtigt damit auch den Kontext für die anschließend einzeln interpretierten Erzählungen von mittlerer und kürzerer Länge.



Die russische Erzählung



9 783412 182014

ISBN 978-3-412-18201-4 | WWW.BÖHLAU-VERLAG.COM

RUSSISCHE LITERATUR
IN EINZELINTERPRETATIONEN
HERAUSGEGEBEN VON BODO ZELINSKY

DIE
РУССКИЙ
russische
РАССКАЗ
ERZÄHLUNG

böhlau

Russische Literatur in Einzelinterpretationen

Herausgegeben von Bodo Zelinsky

Band 1: Die russische Lyrik

Band 2: Der russische Roman

Band 3: Das russische Drama

Band 4: Die russische Erzählung

Die russische Erzählung

Herausgegeben von
Bodo Zelinsky

unter Mitarbeit von
Dagmar Klingner



2018

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Bausteine zur slavischen Philologie und
Kulturgeschichte/ Neue Folge

Begründet von
Hans-Bernd Harder (t) und Hans Rothe

Herausgegeben von
DANIEL BUNCIC, ROLAND MARTI,
PETER THIERGEN, LUDGER UDOLPH
UND BODO ZELINSKY

Reihe A:
Slavistische Forschungen

Begründet von
Reinhold Oleseh (t)

Band 40, 4

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Privatfonds Schulze-Thiergen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

©2018 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Lindenstraße 14, D-50674 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen
des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Redaktion: Alexandra Ber, Köln
Druck und Bindung: FINIDR, Cesky Tesin
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

ISBN 978-3-412-18201-4

Inhalt

DIE RUSSISCHE ERZÄHLUNG

Von Bodo Zelinsky 1

ALEKSANDR PUSKIN

Povesti Belkina - Die Erzählungen Belkins

Von Wolf Schmid 248

NIKOLAJ GOGOL'

Sinel' – Der Mantel

Von Bodo Zelinsky 281

IVAN TURGENEV

Vesnie vody - Frühlingsfluten

Von Peter Brang 312

FEDOR DOSTOEVSKIJ

Krotkaja - Die Sanfte

Von Jens Herlth 324

LEV TOLSTOJ

Smert' Ivana Il'ica – Der Tod des Ivan Il'ic

Von Birgit Harreß 341

NIKOLAJ SAL TYKOV-SCEDR'N^d

Istorija odnogo goroda – Die Geschichte einer Stadt

Von Jochen-Ulrich Peters 356

ANTON CECHOV

Skripka Rotsil'da - Rothschilds Geige

Von Wolf Schmid 370

FEDOR SOLOGUB

Zalo smerti - Der Stachel des Todes

Von Ulrich Schmid 385

LEONID ANDREEV

Krasnyj smeč – Das rote Lachen

Von Christoph Garstka 394

IVAN BUNIN

Gospodin iz San-Francisko - Der Herr aus San Francisco

Von Peter Thiergen 410

ISAAK BABEL'	
Konarmija - Die Reiterarmee	
<i>Von Nikolaus Katzer</i>	428
EVGENIJ ZAMJATIN	
Navodnenie - Die Überschwemmung	
<i>Von Rainer Goldt</i>	454
MICHAIL ZOSCENKO	
Aristokratka - Die Aristokratin	
<i>Von Andreas Guski</i>	466
MICHAIL BULGAKOV	
Sobac'e serdce - Hundeherz	
<i>Von Jochen-Ulrich Peters</i>	475
VLADIMIR NABOKOV	
Pil'gram	
<i>Von Frank Göbler</i>	486
ANDREJ PLATONOV	
Dzan	
<i>Von Jens Herlth</i>	496
KONSTANTIN PAUSTOVSKIJ	
Sneg - Schnee	
<i>Von Daniel Henseler</i>	515
DANIIL CHARMS	
Starucha - Die alte Frau	
<i>Von Frank Göbler</i>	530
VARLAM SALAMOV	
Zaklinatel' zmei - Der Schlangenbeschwörer	
<i>Von Bettina Kaibach</i>	541
ALEKSANDR SOLZENICYN	
Odin den' Ivana Denisovica - Ein Tag des Ivan Denisovic	
<i>Von Dirk Uffelmann</i>	557
SERGEJ DOVLATOV	
Cemodan - Der Koffer	
<i>Von Christian Zehnder</i>	566
LJUDMILA PETRUSEVSKAJA	
Medeja - Medea	
<i>Von Karotine Thaidigsmann</i>	583

EVGENIJ POPOV	
Vo vremena moej molodosti - Zu meiner Jugendzeit	
<i>Von Christine Engel</i>	594
TAT'JANA TOLSTAJA	
Somnambula v tumane - Schlafwandler im Nebel	
<i>Von Urs Heftrich</i>	609
VLADIMIR SOROKIN	
Mesjac v Dachau - Ein Monat in Dachau	
<i>Von Ekaterina Vassilieva</i>	620
VIKTOR EROFEEV	
Zizn' s idiotom - Leben mit einem Idioten	
<i>Von Christine Engel</i>	636
VIKTOR PELEVIN	
Zeltaja strela - Der gelbe Pfeil	
<i>Von Brigitte Obermayr</i>	656
LITERATUR UND ANMERKUNGEN	670
NACHWORT	797

„Skripka Rotšil'da“ ist also die Geschichte eines nicht perfekten Ereignisses und als solche charakteristisch für das Spätwerk des Novellisten, der an unterschiedlichen mentalen Situationsveränderungen, denen die Helden unterliegen oder zu unterliegen glauben, einen Mangel an Ereignishaftigkeit erkennen lässt.

Ulrich Schmid

Fedor Sologub: *Žalo smerti* (Der Stachel des Todes)

Das Werk des Symbolisten Fedor Sologub weist eine hohe ideologische und stilistische Geschlossenheit auf. Sein gesamtes Schaffen lässt sich als eine Art Makrotext lesen, der in den einzelnen Gedichten, Dramen, Erzählungen, Romanen und Essays unterschiedliche, aber doch deutlich zusammenhängende literarische Ausprägungen gefunden hat. Sologub ist kein gesellschaftskritischer Autor, sein Schreiben unterscheidet sich grundsätzlich vom fiktionalen Diskurs, der im psychologisierenden Roman des 19. Jahrhunderts vorherrscht. Seine Texte sind moderne Mythen: Sie bilden die Wirklichkeit nicht mimetisch nach, sondern gehen ihr deutend voraus. Hans Blumenberg betrachtet diese Qualität als konstitutiv für den Mythos: Mythisches Erzählen übersteigert das Vorhandene zu notwendig Bedeutsamem und reduziert gleichzeitig das übermächtige Weltgeschehen auf den geordneten Ablauf dessen, was in der von dem Mythos entworfenen Vorstellungswelt überhaupt möglich ist.¹ Sologub hat selbst in seinem späten Essay „Poëty – vajateli žizni“ (Dichter – Bildhauer des Lebens, 1922) den Mythos als letzte Konsequenz dichterischen Schaffens und Erschaffens bezeichnet: „Man kann nicht nichts sehen – man muss das erschaffen, woran sich unsere Wahrnehmung später gewöhnt. Erschaffen und dann benennen. Einen Gegenstand zu benennen, heißt aber auch, über ihn ein Märchen zu erzählen, einen auch nur noch so elementaren Mythos über ihn auszudenken.“²

Letztlich präsentiert sich Sologubs Gesamtwerk als privater Mythos, der sich in den einzelnen Texten immer aufs Neue aktualisiert. Diese Besonderheit wurde bereits von Sologubs Zeitgenossen bemerkt. Mit Nachdruck hat etwa Vladislav Chodasevič auf die Synchronizität von Sologubs Lyrik aufmerksam gemacht und darauf hingewiesen, dass in ihr keinerlei Evolution feststellbar sei.³ In der Tat hat Sologub auch selbst gefordert, das Gesamtwerk eines Schriftstellers als „ein großes Buch“ zu betrachten.⁴ Unter seinen Notizen findet sich folgende Aufzeichnung: „Die Methode ist ein unendliches Variieren von Themen und Motiven.“⁵ Nicht alle Leser haben diese Einheitlichkeit geschätzt: Aleksandr Blok etwa beklagt sich bei Brjusov darüber, dass Sologub zu den „sich unermüdlich wiederholenden Dichtern“ gehöre, Nikolaj Gumilev bezeichnet Sologub als „raffinierten Stilisten“, dessen Gedichte sich allerdings kaum voneinander unterscheiden, Kornej Čukovskij schließlich drückt Sologubs Werk das boshafte Etikett „Konserven vergangener Inspirationen“ auf.⁶

Der Erzählung „Žalo smerti“ kommt eine paradigmatische Funktion in Sologubs poetischem System zu. Zentrale Motivkomplexe finden hier eine repräsentative literarische Gestaltung. Die konsequent dekadente Ausrichtung dieses Systems kollidierte allerdings schon früh mit den zeitgenössischen Geschmackspräferenzen. Die Veröffentlichung von „Žalo smerti“ gelang erst im zweiten An-

lauf. Am 15. April 1903 schrieb der Redakteur F. Batjuškov an Sologub: „Žalo smerti“ eignet sich überhaupt nicht für eine Veröffentlichung in der Zeitschrift „Mir Božij“. Verzeihen Sie mir, dass ich so offen bin, aber ich kann die Darstellung einer solch verdorbenen Natur wie ihres kleinen Helden Vanja und seines beklagenswerten Opfers nicht gut finden.“⁷ Erst durch Fürsprache von Zinaida Gippius konnte die Erzählung in Septembernummer 1903 der Zeitschrift „Novyj put“ erscheinen. Sologub maß „Žalo smerti“ eminente Wichtigkeit bei – 1904 stellte er sie an den Anfang eines Erzählbands mit gleichem Titel.

Die Handlung ist einfach strukturiert: Als Protagonisten treten die beiden Knaben Vanja Zelenev und Kolja Glebov auf. Vanja ist nicht nur äußerlich verunstaltet (die Dorfkinder des Petersburger Datschenvororts verspotten ihn als „Dreibrautigen“), sondern gibt sich vorfrüh den Sinnesgenüssen der Erwachsenen hin: Er raucht Zigaretten, trinkt Alkohol und masturbiert. Sein Freund Kolja verfügt zu Beginn der Erzählung über einen entgegengesetzten Charakter: Er lacht viel, liebt die Natur und ist seiner Mutter herzlich zugetan. Vanja verführt ihn jedoch bald zum Rauchen und Trinken. Als Vanja deswegen von seinem Vater geprügelt wird, beschließt er sich zu rächen und Kolja umzubringen. Allerdings gerät Vanja selbst immer mehr in den Bann des Todes, als er Kolja von den Tröstungen des unbekannten Jenseits vorschwärmt. In einer stillen Mondnacht ertränkt sich Kolja im Fluß, Vanja folgt ihm nach.

Die Erzählung ist trotz ihres knappen Umfangs in 20 kurze Kapitel gegliedert. Diese starke Parzellierung des Textes unterbricht immer wieder die Narration und führt dem Leser die Handlung gewissermaßen szenisch vor. Unterstützt wird dieser Eindruck durch eine sich sorgfältig einbringende Erzählinstanz, die keine individuelle Psychologisierung der Gestalten vornimmt, sondern die dargestellte Welt auf ein dekadentes Setting hin stilisiert.

Die zweiseitige mythische Grundstruktur

Viele Interpreten begehen den Fehler, Sologubs poetisches System auf eine einfache Dichotomie zu reduzieren, in der sich Leben und Tod, Sonne und Mond, Sexualität und Erotik als negative bzw. positive Pole gegenüberstehen. Das Klischee des erotischschwülen „Sänger des Todes“ haftete Sologub zeitlebens an. So überreichte ihm etwa Anna Achmatova ihren ersten Gedichtband im Jahr 1921 mit folgender lyrischer Widmung: „Deine Leier sang über der leisen Welt / Und fand ein geheimnisvolles Echo in der Stimme des Todes, / Ich aber war unwillkürlich angezogen und berauscht / Von deiner süßen Grausamkeit.“⁸ Eine solche Deutung liegt zwar gerade im Fall von „Žalo smerti“ nahe, führt allerdings nicht zu einem adäquaten Verständnis des Textes. Ein ähnliches Deutungsproblem weist auch Sologubs Roman „Melkij bes“ (Der kleine Dämon, 1907) auf, in dem der sadistische Protagonist Peredonov oft kurzschlusshaft als Inkarnation des Bösen verstanden wird. Sologub selbst hatte sich immer gegen solche eindimensionalen Reduktionen gewehrt, am deutlichsten im Vorwort zur englischen Übersetzung des Romans aus dem Jahr 1916: „I would be glad if my new rea-

ders should appraise not only the detestable sinfulness and perversity of a soul warped by the force of evil, but also the great yearning of this soul – the evil will atones to a certain degree in this truly human feeling; and in this feeling the afflicted man also communes with each of us.”⁹ Viel adäquater ist eine Deutung, die für Sologubs poetisches System eine zweiseitige mythische Struktur annimmt, die je nach Aktualisierungsmodus eine positive oder negative Ausprägung annehmen kann. Exemplarisch lässt sich diese Besonderheit an der Figur des Vanja aus „Žalo smerti“ vorführen. Zunächst verfügt Vanja offensichtlich über eine dämonische Natur, die durch eine Reihe von intertextuellen Signalen angezeigt wird. Immer wieder taucht der Hinweis auf den „unreinen Blick“ auf; Vanja wird zunächst über seinen Familiennamen („Der Grüne“) und schließlich auch explizit mit einer Rusalka, einem Verderben bringenden Wasserwesen, verglichen. Die Selbstmordszene am Ende der Erzählung verweist deutlich auf die Versuchung Christi: Vanja hält den mit Steinsäcken beschwerten Kolja vor dem Sprung ins Wasser davon ab, ein Kreuz zu schlagen, und weist ihn darauf hin, dass Gott die Steine in den Säcken zu Brot verwandeln könne, im Falle er Kolja retten wolle. Damit nimmt Vanja die Rolle des Teufels ein, der Christus zum selben Wunder auffordert (Lk 4,4). Schließlich verwendet Sologub für die Darstellung von Vanjas Verführungskünsten zweimal eine Formulierung, die er bereits 1902 in einem satanistischen Gedicht eingesetzt hatte:

И верен я, отец мой Дьявол,
Обету, данному в злой час,
Когда я в бурном море плавал
И ты меня из бедны спас.

Und, Teufel, treu bin ich dem Schwur,
Den ich in böser Stund gemacht,
Als ich auf stürmischem Meere fuhr
Und du mich nahmst in deine Macht.

Тебя, отец мой, я прославлю
В укор неправедному дню,
Хулу над миром я восставлю,
И, соблазняя, соблазню.¹⁰

Dich, Vater, will ich ewig rühmen,
Mein ist nun Rache und Vergelt,
Verfluchen werd ich – und verführend
Verführe ich die ganze Welt.¹¹

Die so auffällige *figura etymologica* aus der Schlußzeile dieses Gedichts findet sich auch zweimal im Erzähltext von „Žalo smerti“: „Von Vanjas Verführungen verführt, rauchte er manchmal“ (158). Die zweite Belegstelle überbietet diesen Kunstgriff in doppelter Weise: Das Etymon „soblazn“ erscheint sogar dreimal, und die *figura etymologica* wird noch in einer weiteren Wendung eingesetzt („ot-ravlenyj otravitel“): „Während er [Vanja] Kolja verlockte, verlockte er sich selbst mit der tödlichen Verlockung; er war wie ein Giftmörder, der sich mit seinem eigenen Gift vergiftet“ (165).

Vanja ist aber nicht nur der satanische Verführer, er ist auch in der Tat der Erlöser, für den er sich ausgibt. Für beide Kinder bedeutet der Tod nämlich die Befreiung von einer unerträglichen Wirklichkeit: Vanjas Eltern werden als grob und lieblos geschildert, Koljas Vater ist als Flottenoffizier abwesend, die Hauptbeschäftigung seiner Mutter besteht im Laienschauspiel. Die Theatermetapher stellt sich hier offensichtlich in den Dienst einer geläufigen Gesellschaftskritik: Die Menschen leben nicht ihr authentisches Leben, sondern spielen eine Rolle.¹²

Sowohl Vanja als auch Kolja finden im Entschluss zum Selbstmord ihre Identität. Im letzten Kapitel wird Vanjas Gesicht vom Mondschein grün angeleuchtet. Damit erreicht er sein eigentliches Wesen, das im Familiennamen Zelenev angelegt ist: „Du bist ganz grün“, sagte Kolja. „Ich bin, wie ich bin“, antwortete Vanja“ (167). Kolja wechselt seine schauspielernde und wechselhafte Mutter gegen die ewige Erde ein. Bevor er in der Todesnacht aus dem Bett steigt, denkt er kurz an seine leibliche Mutter, folgt dann aber dem Ruf der „feuchten Mutter Erde“. Solchen rhetorischen Parallelführungen kommt höchste Bedeutung zu: In Sologubs poetischem System realisieren Vanja und Kolja die Metapher des Übergangs von der lebendigen Kindheit ins tote Erwachsenenalter. In einem Gedicht aus dem Jahr 1897 spricht Sologub diesen Gedanken direkt aus:

Живы дети, только дети, –
Мы мертвы, давно мертвы.¹³

Es leben die Kinder, nur die Kinder,
Wir sind tot, schon längst tot.

Der Ausdruck „Nur die Kinder sind lebendig“ findet sich wörtlich als Selbstzitat auch in der Romantrilogie „Tvorimaja legenda“ (Eine Legende im Werden, 1907) und in dem Essay „Mudrost' Meterlinka“ (Maeterlincks Weisheit, 1915).¹⁴ Es ist kein Zufall, dass Sologub immer wieder Kinder als Protagonisten seiner Werke auftreten lässt. Dabei kombiniert er in der Regel die Kindheit mit dem Todesmotiv: Die Kinder begehen entweder Selbstmord, in „Utešenie“ (Tröstung), oder werden von Erwachsenen umgebracht, in „Roždestvenskij mal'čik“ (Der Weihnachtsknabe), „Elkič“ (Der Tannerich) oder „Otrok Lin“ (Der Jüngling Linus). Im Tod finden die Kinder die Erlösung und können sich ihre Unschuld bewahren. Allerdings ist auch dieses Mythologem bei Sologub in einer doppelten Ausprägung vorhanden: In seinem Roman „Tjaželye sny“ (Schwere Träume, 1895) dressiert ein sadistischer Adelsmarschall seine Kinder darauf, sich tot zu stellen.¹⁵ Der Tod der Kinder wird hier zur Farce; er ist nachgerade Ausdruck der Perversionen des Erwachsenenalters. In „Tvorimaja legenda“ hingegen steht der Alchimist Trirodov einer Kolonie „stiller Kinder“ vor, die sich in einem glückseligen Zustand absoluter Leidenschaftslosigkeit befinden. Die „tote“ Kindheit wird hier als virtuelle Präsenz aller Lebens- und Handlungsmöglichkeiten begriffen. Trirodov erklärt den Zustand eines seiner Kinder als reine Potenzialität: „Das ist ein unbefleckter Jüngling, der noch nicht gelebt hat. Im Körper finden sich alle seine Möglichkeiten und keine einzige Realisierung. Er ist geschaffen für die Aufnahme jeglicher Energie, die ihm zufließen will. Vorläufig schläft er, vergraben im Grab in einem engen Sarg. Er wird zu einem Leben ohne Leidenschaften und Wünsche erwachen, zum hellen Sehen und Hören, zur Wiederherstellung des einen Willens.“¹⁶ Die Anklänge an Schopenhauer sind in dieser Passage unüberhörbar. Auch die Handlungsstruktur von „Žalo smerti“ lässt sich adäquat in Schopenhauerschen Begriffen fassen. Vanja und Kolja unterliegen einem Quietiv des falschen Willens zum Leben. Sie ersticken alles Wollen und begrüßen den Tod als „die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein“. ¹⁷ Schopenhauers Philosophie führt noch auf eine weitere Deutung: Vanja und Kolja gehören als zwei Aspekte eines übergeordneten Charakters zusammen. Im Leben

sind sie im Gefängnis ihrer unveräußerlichen Individualität eingesperrt, der Tod erlaubt ihnen, die Grenzen ihrer leiblichen Existenz zu überschreiten und zu einer höheren Einheit zu finden. Dieses Motiv, das in „Žalo smerti“ nur anklingt, bildet die tragende Struktur der Erzählung „Soedinjajuščij duši“ (Der Seelenvereiner, 1906): Zwei Menschen wollen ihre Seelen in einem neuen Leben vereinen, dazu müssen sie aber erst sterben. Kurz vor der Verschmelzung bekommt es jedoch einer der Beteiligten mit der Angst zu tun und klammert sich an seiner individuellen, aber unvollständigen Existenz fest.

Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die metaphysische Dimension von „Žalo smerti“ erkennbar – im Selbstmord überwinden die Knaben die Grenzen der Individuation und gehen in eine glücklichere Existenz ein.

Die lunare Utopie

Es ist bezeichnend, dass sich Koljas und Vanjas Selbstmord unter dem Zeichen des Mondes vollzieht. Das Lunare erscheint bei Sologub immer wieder als ästhetisierte Lebensalternative. Auch in der Schluss-Szene der Erzählung taucht dieses Motiv des Lebens auf dem Mond auf – allerdings als bereits verspielte Möglichkeit eines besseren Lebens. Vanja beschreibt Kolja das verlorene Paradies, in dem auch Sologubs erotischer Fetisch des nackten Fußes¹⁸ auftaucht: „Schau, wie hell der Mond ist. Auch dort hat es einst Menschen gegeben, sie sind aber alle gestorben. Damals war unsere Erde noch eine Sonne. Auf dem Mond war es warm; es gab dort Luft und Wasser; Tage und Nächte wechselten ab; es wuchs auch Gras, und über das taubedeckte Gras liefen lustige, barfüßige Jungen“ (167). Dieser Mythos eines glücklichen Urzustandes impliziert eine Aitiologie für die Abwertung des irdischen Lebens, aus dem Vanja und Kolja fliehen: Auch die Erde war früher eine Sonne, die in Sologubs Lyrik meist als „böser und rachedurstiger Drache“¹⁹ apostrophiert wird. Der Selbstmord in „Žalo smerti“ ist deshalb nichts anderes als eine Metapher für die Reise auf den Mond, die auch in Sologubs Romanen immer wieder auftaucht. Angedeutet ist diese Möglichkeit bereits in „Tjaželye sny“, als Motiv ausgebaut wird die lunare Alternative allerdings erst in der Romantrilogie „Tvorimaja legenda“. Der Protagonist Trirodov will nicht nur auf den Mond emigrieren, er hat diesen Mond sogar selbst erschaffen.²⁰ In der deutschen Übersetzung des Romans ist eine Stelle erhalten, die Sologub aus der russischen Fassung später wieder entfernt hat: „Ja, ich will, wenn es nötig sein wird, nach dem Monde übersiedeln. Sollte mich der Traum betrügen, dann werde ich mich einem anderen zuwenden. Mir genügt das eine Leben nicht, ich will mir viele andere schaffen.“²¹

Auch die Schlusszene von Sologubs letztem Roman „Zaklinatel'nica zmej“ (Die Schlangenbeschwörerin, 1921) spielt sich in einer Mondnacht ab. Im Filmdrehbuch, das Sologub zu diesem Roman verfasst hat, findet sich sogar eine Tabelle mit den genauen Zeiten von Mondaufgang und -untergang. Die Sichtbarkeit des Mondes wird so präzise mit dem Fortschreiten der Handlung synchronisiert.²²

Die dekadente Umwertung christlicher Theologeme

Sologub unterlegt seiner Erzählung einen privaten Mythos, der die anthropologischen Kategorien „Kindheit“, „Individuation“ und „Tod“ in einen neuen narrativen Zusammenhang bringt. Dabei bedient er sich einer christlichen Terminologie, die er aber radikal im Sinne seines eigenen Entwurfs umdeutet. Bereits der Titel der Erzählung „Žalo smerti“ ist als Zitat aus dem Neuen Testament zu erkennen. Wie zur Verdeutlichung nennt Sologub im Motto die genaue Quellenangabe, nämlich 1. Kor 15, 56: „Der Stachel des Todes ist aber die Sünde.“ Im Originalzusammenhang des biblischen Textes begründet dieser Satz die christliche Auferstehungslehre. Allerdings wäre es falsch, „Žalo smerti“ aufgrund dieses Zitats als literarische Gestaltung der verheißenen Auferweckung der Toten zu deuten. Sologub hat sich in mehreren Stellen seines Werkes polemisch gegen die christliche Überwindung des Todes ausgesprochen. So heißt es in einem Gedicht aus dem Jahr 1900:

Я воскресенья не хочу,
И мне совсем не надо рая, –
Не опечалюсь, умирая,
И никуда я не взлечу.²³

Für mich gibt es kein Auferstehn,
Das Paradies, ich will es nicht –
Ich sterbe ohne Trauer, schlicht,
Und werd dem Nichts entgegengehn.²⁴

Bereits in einem frühen Gedicht aus dem Jahr 1895 hatte Sologub die Auferstehung als Albtraum gedeutet:

Мне страшный сон приснился,
Как будто я опять
На землю появился
И начал возрастать.²⁵

In bösem Traume hab ich
Gar Schreckliches gesehn:
In kühlem Grabe lag ich
Und musste auferstehn.²⁶

Sologub gewinnt der christlichen Auferstehungslehre eine dekadente Pointe ab: Erst wenn die Kategorie der Sünde überhaupt in das menschliche Leben eingeführt wird, kann der Tod seine perhorreszierende Wirkung entfalten. In diesem Sinne inszeniert die Erzählung „Žalo smerti“ eine Umkehrung der bürgerlich-christlichen Werthierarchie. Vom Rauchen über den Rausch bis zum Selbstmord steigert sich die Missachtung der gesellschaftlichen und religiösen Verbote. Damit bestätigen die Kinder ihre wachsende Autonomie von den Regeln der Gesellschaft, die – in den Rang von „Sünden“ erhoben – über eine falsche metaphysische Legitimation verfügen. Sologub verkehrt so die traditionell negative Wertung der Sünde in ihr Gegenteil. In einer seiner handschriftlichen Notizen wird die Sünde nachgerade zum Garanten der anthropologischen Innovation: „Was gemeinhin als Sünde bezeichnet wird, ist ein wesentliches Element des Fortschritts. Wenn es sie nicht gäbe, würde die Welt verschimmeln, veralten, farblos werden. Durch ihre Neugier bereichert die Sünde die Erfahrung der Rasse. Durch ihre hartnäckige Bestätigung des Individualismus bewahrt sie uns vor der Einheitlichkeit der Typen.“²⁷

Als unfehlbares Anzeichen für das falsche Sündenbewusstsein wertet Sologub das Aufkommen von Schamgefühlen. Das bedeutet letztlich, dass die Moral selbst der Sündenfall ist. In dem Drama „Mečta-pobeditel'nica“ (Der Traum be-

siegt alles) formuliert die Protagonistin: „Nur die sündlose Schamlosigkeit erfreut das menschliche Herz. Wir müssen wie die Kinder sein, unschuldig, rein und ohne Scham.“²⁸ Vanja und Kolja bewahren sich ihre Unschuld, weil sie ihre Handlungen nicht in den Kategorien von Sünde oder Laster wahrnehmen. Die letzte Steigerung solcher Unschuld ist der Selbstmord. Indem sich die Kinder ertränken, entziehen sie sich der unausweichlichen Eingliederung in die Erwachsenenwelt mit ihren schambelegten Tabus und religiös begründeten Verboten. Der Tod erscheint aus dieser Perspektive als letzter Glückszustand, der gar nicht mehr durch eine Auferstehung überwunden werden muss.

Poetizität der Prosa

Zu den Konstanten in Sologubs künstlerischem Schaffen gehört die Schilderung einer anfänglich realistisch konstruierten Situation, die allmählich von einer ästhetischen Traumwelt überformt wird. Die innere Spannung zwischen diesen beiden Polen gravitiert oft zu einer Auflösung im Tod. Die Traumwelt kann – je nach gewählter mythischer Durchführung – befreiend oder verdammend wirken. Die Doppeldeutigkeit des Mythos lässt sich paradigmatisch an Sologubs Roman „Melkij bes“ beobachten: Sowohl Ljudmila Rutilovas „künstliches Paradies“ als auch Peredonovs brutale Wahnvorstellungen sind letztlich nichts anderes als zwei Seiten desselben Phänomens – die subjektive Einbildungskraft deformiert die Welt zu einem persönlichen Mythos, der für die einzelnen Figuren handlungsrelevant wird.

Bereits Ivanov-Razumnik hat darauf hingewiesen, dass Vanja und Kolja zwei Seiten in Sologubs privatem Mythos repräsentieren.²⁹ Ihr gemeinsamer Tod kann als Versöhnung der beiden Ausprägungen gedeutet werden. Allerdings gelingt die Flucht vor den Zumutungen des Erwachsenenlebens nur um den Preis des totalen Weltverlusts. Dieser Übergang spiegelt sich auch in der Sprache des Erzählers. Während der Anfang in unmodellierter Prosa geschrieben ist, tauchen in den späteren Kapiteln immer öfter poetisch organisierte Passagen auf, in denen Rhythmus und Lautgestalt die mimetische Funktion der Sprache in den Hintergrund drängen. Wenn man einen Absatz (167) mit dem lyrischen Zeilensprung gliedert, wird die Gedichtstruktur deutlich erkennbar:

Полная луна, светло-зелёная и
некрасивая, стояла в небе.
Казалось, что она прячется за
веринами деревьев,
и подматривает.

Der Vollmond, hellgrün und unschön,
stand am Himmel.
Er schien hinter den Baumwipfeln zu lauern
und zu beobachten.

Zwar läßt sich hier kein festes Versmaß feststellen, die einzelnen Zeilen entsprechen sich jedoch weitgehend in ihrer Silbenzahl und der assonantischen Wechselbeziehung der Vokale. Gerade der Wechsel von langen und kurzen Verszeilen darf als eine Art Markenzeichen von Sologubs Lyrik gelten:

Звезда Маир сияет надо мною,
Звезда Маир,

Der Stern Mair steht strahlend über mir,
Der Stern Mair,

И озарён прекрасною звездою
Далёкий мир.³⁰

Und durch des Sternes Leuchten wird erhellt
Die ferne Welt.³¹

Sehr oft verliert die lyrische Sprache bei Sologub ihr direktes Denotat und nähert sich in ihrer Diktion einer hermetischen Onomatopoesie an. Geschickt überführt Sologub russische Satzstrukturen durch extreme Instrumentalisierung in eine agrammatische Lautmelodie, die eine eigene Realität schafft. Eine Strophe aus dem Gedicht „Ljubov'ju legkoju igraja“ (Mit leichter Liebe leise spielend) zeigt diesen Übergang auf paradigmatische Weise:

И два глубокие бокала
Из тонко-звонкого стекла
Ты к светлой чаше подставляла
И пеню сладкую лила,

Zwei tiefe Kelche, schimmernd, schillernd,
Aus singend-klingendem Kristall,
Sah ich mit hellem Wein dich füllen,
Dich perlend fiel in leichtem Fall.

Лила, лила, лила, качала
Два тельно-алые стекла.
Белей лилей, алее лала
Бела была ты и ала.³²

Er fiel und fiel, liebteste fallend,
Zwei lichte Gläser, rosig-bleich,
Wie Lilien weiß, licht wie Kristalle,
Warst weiß und rosig du zugleich.³³

Diesen Kunstgriff wendet Sologub bisweilen auch in seiner Prosa an. Ein Märchen aus dem Jahr 1913 beginnt mit dem Satz: „Es lebten Guli, gossen Kugeln, aßen Birnen. žili Guli, lili puli, eli duli.“³⁴ Sologub hat solche Paronymien systematisch gesammelt. In seinem persönlichen Archiv ist ein Briefumschlag mit der Aufschrift „sozvučija“ (Klangübereinstimmungen) erhalten, in dem er Zettel mit ähnlich lautenden Wörtern aufbewahrte.³⁵

Sologubs Prosa ist die Prosa eines sorgfältig komponierenden Lyrikers. Deshalb stehen seine erzählenden Texte außerhalb der Mimesis. Bereits sehr früh, im Jahr 1886, hielt Sologub in einer Arbeitsnotiz fest, dass Literatur nicht realistisch sein dürfe: „Die Wahrheit, das Seiende, ist vor uns verborgen, und das Vorübergehende ist eine Lüge – das ist unsere Welt. Unser Idealismus ist eine Verirrung, aber der Realismus ist eine doppelte Verirrung.“³⁶

Der Wirklichkeitsbezug der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts wird bei Sologub von einem ästhetisierenden Konzept abgelöst: Literatur bildet nicht Wirklichkeit ab, sondern erschafft sie erst. Besonders prominent ist dieses Motiv in Sologubs spätem Roman „Tvorimaja legenda“ ausgebildet. Der Text beginnt mit einem poetologischen Programm: „Ich nehme ein Stück rohes und armseliges Leben und schaffe daraus eine süße Legende; denn ich bin ein Dichter. Erstarre dumpf und alltäglich in der Dunkelheit oder lodere in hellem Brand – über dir, Leben, errichte ich, der Dichter, eine Legende im Werden über das Bezaubernde und Schöne.“³⁷ Die Grundproblematik der Erzählung „Žalo smerti“ kann im Licht dieser Aussage gedeutet werden. Koljas und Vanjas Selbstmorde wären demnach keine tragischen Ereignisse, sondern Ausdruck einer künstlerischen Transformation des Lebens der beiden Jungen, die im Akt des Todes ihr Ziel findet. Diese zunehmende Ästhetisierung der menschlichen Existenz, die paradoxerweise in die Nichtexistenz mündet, spiegelt sich auch im Bewusstsein der kindlichen Selbstmörder. Kolja nimmt die Schönheit der dunklen Seite der

Natur wahr, bevor er sich ins Wasser stürzt: „Kolja bemerkte über seinem Kopf einen feinen Zweig mit kleinen Blättchen, der sich vom dunkelblauen Himmel als zierliche schwarze Silhouette abhob. Wie hübsch!, dachte sich Kolja“ (168).

In „Žalo smerti“ sind mithin zahlreiche Elemente eines poetologischen Systems angelegt, das Sologub in seiner Lyrik und in seinen Romanen weiter ausgearbeitet hat. Gerade die dekadent-ästhetisierende Richtung dieser Literatur wurde indes von zahlreichen Kritikern abgelehnt, die noch in der Tradition einer moralisch engagierten, realistischen Literatur standen. Aleksandr Izmajlov äußerte sich sehr negativ über Sologubs Erzählung: „Nehmen Sie den Erzählband ‚Žalo smerti‘ von F. Sologub. Das ist ein Buch über kranke Kinder, über Kinder mit einem früh erwachten, seltsamen Sehnsucht nach dem Tod, mit einer ewig fixen Idee, mit Schlaflosigkeit im Alter von zehn Jahren, mit einer abnormalen Devianz, mit einer verdorbenen und verbrecherischen Willenskraft, mit einer krankhaften Neugier zum Laster und zum Bösen.“³⁸ Begrüßt hingegen wurde der Erzählband von Vjačeslav Ivanov, der besonders die mythenschaffende Seite von Sologubs Erzählkunst hervorhob: „Eine mythologische Weltanschauung kann religiös oder nicht sein; im letzten Fall wird sie rein dämonisch. Dies ist die Atmosphäre der seltsamen Seelen, die von F. Sologubs Schaffen ins Leben gerufen werden. Sie sind Wanderer, die mit einem außerweltlichen Mal auf der Stirn durch die Welt gehen.“³⁹

Sologubs Privatmythos spielt mit verschiedenen Elementen, die in abgewandelter Form in seinem ganzen literarischen Schaffen immer wieder auftauchen. „Žalo smerti“ bietet ein repräsentatives Beispiel für eine narrative Aktualisierung dieses Mythos, der über eine inhaltliche (Dekadenz), eine utopische (Mondreise) und eine stilistische (Poetizität) Dimension verfügt.

- Čechov bereits in seiner Erzählung „Gore“ (Kummer) aus dem Jahr 1885 an dem Drechsler Grigorij Petrov dargestellt. Einen Vergleich der Erzählungen unternehmen Ioannisjan 1959–1960 und Semanova 1985. Vgl. jetzt auch W. Schmid, *Prozrenie v voobrazaemom dialoge*. Rasskaz A. P. Čechova „Gore“. In: *To the Point*. Festschrift for Eric de Haard. Hg. W. Weststeijn u. a. Amsterdam 2014, S. 331–340.
- 8 Ioannisjan 1959–1960, S. 155.
 - 9 So G. P. Berdnikov, A. P. Čechov. *Idejnye i tvorčeskie iskanija* [1961] 3. Aufl. Moskau 1984, S. 326.
 - 10 Rosenshield 1997(b), S. 488.
 - 11 D. Rayfield, Chekhov. *The Evolution of his Art*. London 1975, S. 137.
 - 12 Mamayeva 1972, S. 147. Ironische Töne des Finales erkennen auch Kirk 1981, S. 95–97; May 1985, S. 159 f.
 - 13 Čechov, s. Text, Bd. 17, S. 109. Vgl. Z. Papernyj, *Zapisnye knižki Čechova*, Moskau 1967, S. 41 f., der diese Notiz lediglich als „Sujet-Trampolin“ für die spätere Erzählung wertet.
 - 14 Vgl. dazu die Analyse von Lija Levitan 1976, die lediglich drei Stufen ansetzt. Levitans Befunde differenzierend und korrigierend rekonstruiert den Prozess des Erkennens und Umdenkens umsichtig und überzeugend Wächter 1992. Zum Prozess des Erinnerns vgl. auch Kirjanov 2000.
 - 15 Das Motiv der ruevollen Erinnerung eines groben Handwerkers an die schlechte Behandlung seiner Ehefrau hat Čechov bereits in „Gore“ (vgl. oben, Anm. 7) gestaltet. Der Drechsler Grigorij Petrov, ein Meister in seinem Fach, fährt seine kranke Ehefrau durch den tobenden Schneesturm ins Krankenhaus, und auf der mühevollen Fahrt erinnert er sich daran, dass er, dem Alkohol verfallen, seine Frau in den vierzig Jahren ihres Zusammenlebens nur gescholten und geschlagen hat. Sein „prozrenie“ kommt zu spät. Die Frau liegt tot im Schlitten. Und ihm selbst sind Hände und Beine abgefroren. Der Arzt konstatiert, gefühllos wie der Feldscher in „Skripka Rotšil'da“: „Dem Drechsler ein Amen!“ (Čechov, s. Text, Bd. 4, S. 230–234, hier: S. 234).
 - 16 Zu der Höflichkeitsrhetorik und der Hartnäckigkeit, mit der der Sargmacher den Feldscher zu einer Behandlung der sterbenden Frau zu bewegen sucht und die in merkwürdigem Widerspruch zu den fünfzig Jahren des Mißachtens von Marfas Lebensinteressen steht, vgl. Bauer 2000, S. 201–204.
 - 17 Zur mythologischen und symbolischen Bedeutung der Weide vgl. Kšicová 1997, S. 589.
 - 18 So Levitan 1976, S. 33.
 - 19 Zu den Beziehungen zwischen den Texten vgl. Fortunatov 1976; Ė. A. Polockaja, *O naznačenii iskusstva (Puškin i Čechov)*. In: *Čechoviana. Stat'i, publikacii, esse*. Hg. V. Ja. Lakšin. Moskau 1990, S. 40–53; M. Rev 1990; Golovačeva, *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina, „pereskazannye“ Antonom Pavlovičem Čechovym*. In: *Čechoviana. Čechov i Puškin*. Hg. V. B. Kataev. Moskau 1998, S. 175–191.
 - 20 So z. B. bei Levitan 1976, S. 42.
 - 21 Dies ist ein bei Čechov nicht selten anzutreffendes Verfahren, man vgl. etwa den Beginn von „Student“ oder „Nevesta“ (Die Braut). Dass bei Čechov „die Stimme des Helden nicht selten vor seinem Erscheinen als handelnder Person erklingt“, hat bereits V. V. Chimič 1969, S. 143, angemerkt.
 - 22 Vgl. dazu N. A. Koževnikova, *O tipach povestvovanija v sovetskoj proze*. In: *Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury*. Hg. V. D. Levin. Moskau 1971, S. 97–163; Dies., *Tipy povestvovanija v russkoj literatury XIX–XX vv.* Moskau 1994, S. 206–248.
 - 23 J. Holthusen, *Stilistik des „uneigentlichen“ Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur*. In: *Die Welt der Slaven* 13. 1968, S. 225–245.
 - 24 Zum uneigentlichen Erzählen und seinen Untertypen vgl. Schmid, s. Anm. 3, S. 195–197. Zum uneigentlichen Erzählen in den späten Novellen Čechovs vgl. Schmid 1995, wo

- auch publizierte deutsche Übersetzungen des Erzähleingangs von „Skripka Rotšil'da“ und „Student“ miteinander verglichen werden.
- 25 Zur thematischen Äquivalenz im Allgemeinen und in den Erzählungen Čechovs im Besonderen vgl. Schmid 1992 (a).
 - 26 In die Metallreihe bringt Wächter 1992, S. 70 auch den Leiter des jüdischen Orchesters Šachkes, der von Beruf Verzinner ist. Zu dieser Figur vgl. unten den Abschnitt über die jüdische Thematik.
 - 27 Zur Tendenz von Čechovs Prosa zur ornamentalen phonischen Faktur vgl. Schmid 1984; zu den Klangfiguren in „Skripka Rotšil'da“ Winner 1966, S. 162–167.
 - 28 Zu dieser Stelle und ihrer phonischen Faktur vgl. schon Levitan 1976, S. 37 f., und ausführlich Wächter 1992, S. 108–112.
 - 29 Ėtkind 1985, S. 31. Mit ihrem jüdischen Thema hat die Erzählung besondere Aktualität für die Literatur der Gegenwart erlangt. May 1985, S. 159 f., skizziert den Einfluss von „Skripka Rotšil'da“ auf den aus einer russisch-jüdischen Familie stammenden amerikanischen Short story-Autor Bernard Malamud.
 - 30 Eine umsichtige Erörterung von „Skripka Rotšil'da“ unter dem Aspekt des jüdischen Themas im Vergleich mit Dostoevskijs „Dnevnik pisatelja“ (Tagebuch eines Schriftstellers) gibt Rosenshield 1997.
 - 31 Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. 8 Bde. 2. Aufl. Mannheim 1994, S. 2876, „Schacher“, „schachern“.
 - 32 So I. Ja. Pavlovskij, *Russko-nemeckij slovar' [1900–1902]*. 3. Aufl. Riga 1911, siehe vor allem „ludit“; vgl. auch M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg 1950–1958, siehe vor allem „ludit“. Während Vasmer das Verb von altruss. „lud“ (Dummkopf) ableitet, bringt es Pavlovskij, plausibler, in Zusammenhang mit dem in Nordrussland gebräuchlichen Wort „ludá“ 1. „blendender Glanz“, 2. „Blendwerk, Täuschung, Schwindel“.
 - 33 Levitan 1976, S. 36.
 - 34 Vgl. den Kommentar in der Textausgabe, S. 503.
 - 35 Jackson 1987.
 - 36 Vgl. hierzu schon Wächter 1992, S. 84 f.
 - 37 Zur gradationsfähigen Ereignishaftigkeit und ihren Kriterien vgl. Schmid, s. Anm. 3, S. 15–19.
 - 38 So Čilevič 1981, S. 96.
 - 39 Rosenshield 1997, S. 496.
 - 40 Vgl. Schmid, s. Anm. 3, S. 17 f.
 - 41 Šklovskij 1966, S. 369.
 - 42 So Rosenshield 1997, S. 496.
 - 43 Wenn Jakov seine kranke Frau dem Feldscher als seinen „prédmet“ vorstellt, so benutzt er einen Ausdruck, der im 19. Jahrhundert jemanden bezeichnete, dem man in Zuneigung verbunden war (vgl. *Slovar' russkogo jazyka*, s. Anm. 3, siehe vor allem „predmet 5“; vgl. auch Eremin 1991, S. 95). Gleichwohl ist in der Verwendung des Ausdrucks durch den nicht stilsicheren Jakov die nicht intendierte, unbewusste, aber eigentliche Bedeutung „Gegenstand“ durchaus präsent.

Fedor Sologub (1863–1927)

S. 385

Text

„Žalo smerti“ (Der Stachel des Todes) nach: Fedor Sologub, *Sobranie sočinenij*. Hg. B. Lauer u. U. Steltner. 3 Bde. München 1990–2004. Bd. 1, S. 148–168. Die in Klammern gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Seiten dieser Ausgabe. – Dt. Übers.: Der Stachel des Todes. Übers. v. A. Eliasberg. Zürich 1960.

Literatur

V. I. IVANOV, Rasskazy tajnovidca. F. Sologub. Žalo smerti. In: Vesy 1, 8. 1904, S. 47–50. IVANOV-RAZUMNIK, [„Žalo smerti“]. In: Ders., O smysle žizni. F. Sologub, L. Andreev, L. Šestov. Petersburg 1910, S. 31–39. C. HANSSON, Fedor Sologub as a Short-Story Writer. Stylistic Analyses. Stockholm 1975. A. LEITNER, „Der Stachel des Todes. Eine Erzählung von zwei Jungen“ (Žalo smerti. Rasskaz o dvuch otrokach). In: Ders., Die Erzählungen Fedor Sologubs. München 1976, S. 61–64. M. I. DIKMAN, Poëtičeskoe tvorčestvo Fedora Sologuba. In: F. Sologub, Stichotvorenija. Hg. M. I. Dikman. Petersburg 1978, S. 5–74. S. R. RABINOWITZ, [„Žalo smerti“]. In: Ders., Sologubs Literary Children. Keys to a Symbolist's Prose. Columbus 1980, S. 44–56. L. KLEJMAN, Rannjaja proza Fedora Sologuba. Ann Arbor 1983. E. W. CLOWES, Literary Decadence. Sologub, Schopenhauer and the Anxiety or Individuation. In: American Contributions to the Tenth International Congress of Slavists. Hg. A. M. Schenker. Columbus, Ohio 1988, S. 111–121. M. M. PAVLOVA, Kommentarii. [„Žalo smerti“]. In: F. Sologub, Tjaželye sny. Roman. Rasskazy. Leningrad 1990, S. 362–363. U. SCHMID, Fedor Sologub. Werk und Kontext. Bern 1995. A. GRAF, Fedor Sologub. „Der Stachel des Todes“ (Žalo smerti). In: Ders. Das Selbstmordmotiv in der russischen Prosa des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1996, S. 29–43. B. ŠEMJATOVA, [„Žalo smerti“]. In: Dies., Sologubs Schopenhauerrezeption und ihre Bedeutung für die Motivgestaltung in seinen Erzählungen. München 1997, S. 295–296. V. A. MESKIN, Grani ruskoj prozy. F. Sologub, L. Andreev, I. Bunin. Južno-Sachalinsk 2000. L. IVANITS, Biblical Imagery in Sologub's Short Stories. „Barančik“, „Žalo smerti“ and „Pretvorivšaja vodu v vino“. In: Russian Language Journal 50. 2001, S. 125–140. M. M. PAVLOVA, Predodolevajuščij zolaizm, ili russkoe otryženie francuzskogo simvolizma. Rannjaja proza F. Sologuba v svete „eksperimental'nogo metoda“. In: Russkaja literatura. 2002. 1, S. 211–220. R. J. KEYS, Narratorial Structure and Semantic Authority in the Short Stories of Fedor Sologub. In: Slavonica 8. 2002, S. 7–19. J. MERILL, The Mythopoetic Tradition in F. Sologub's Works. In: Slavic Review 59. 2002, S. 248–250. D. V. TOKAREV, Skreščenje žestokich, raznuzdannyh vol'. Fedor Sologub meždu Masochom i Sadom. In: Voždy umov i mody. Čužoe imja kak nasleduemaja model' žizni. Hg. V. E. Bagno. Petersburg 2003, S. 259–307. V. A. MESKIN, F. Sologub. Iskanija v žanre rasskaza. In: Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. 2010. 2, S. 42–51. M. M. PAVLOVA (Hg.), Fedor Sologub. Biografija, tvorčestvo, interpretacii. Materialy IV Meždunarodnoj naučnoj konferencii. Petersburg 2010.

Anmerkungen

- 1 H. Blumenberg, Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 1986, S. 45, 85, 109.
- 2 F. Sologub, Poëty – vajateli žizni. In: Ders., s. Text, Bd. 2, S. 211.
- 3 V. Chodasevič, Nekropol'. Vospominanija. Bruxelles 1939, S. 168. Vgl. auch S. 161 f. Dazu ebenfalls Dikman 1978, S. 22, Rabinowitz 1980, S. 20, J. Smaga, Dekadentyzm v Rosji. Wrocław 1981, S. 99, Z. G. Minc, Ob evoljucii russkogo simvolizma. K postanovke voprosa. Tezisy. In: A. Blok i osnovnye tendencii razvitiia literatury načala XX veka. Hg. Z. G. Minc. Tartu 1986, S. 20 f.
- 4 S. S. Grečiškin, A. V. Lavrov, K. A. Ėrberg, Vospominanija. In: Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1977 god. Petersburg 1979, S. 142: „[...] einen Sammelband betrachte ich als ein Ganzes, wie ein dickes Buch.“ Vgl. auch Izmajlov 1911: „Einen Schriftsteller [...] kann man erst dann verstehen, wenn man ihn erforscht, und zwar im Ganzen.“ Klejman 1983, S. 8, 90.
- 5 Zit. nach: Dikman 1978, S. 27.
- 6 A. A. Blok, Sobranie sočinenij. Hg. V. N. Orlov u. a. 8 Bde. Moskau 1960–1963, Bd. 8, S. 152: „Aber mit den Wiederholungen seines Selbst gehört er zu denjenigen, die nicht alt werden.“ Zit. nach: Lavrov 1989, S. 165: „Raffinierter Stilist – aber die Mehrheit seiner

- Gedichte unterscheiden sich fast gar nicht von einander.“ Čukovskij 1964, Bd. 4, S. 347: „Konservierte vergangene Inspirationen“.
- 7 Zit. nach: Pavlova 1990, S. 362.
 - 8 Zit. nach: Meskin 2000, S. 13: „Твоя свирель над тихим миром пела, / И голос смерти тайно вторил ей, / А я, безвольная томила и пьянела / От сладостной жестокости твоей.“
 - 9 F. K. Sologub, Author's Introduction to the English Edition. In: Ders., The Little Demon. London 1916, S. XVI. Das russische Original dieses Vorworts ist veröffentlicht bei Schmid 1995, S. 172 f.
 - 10 Ders., Die Teufelsschaukel. Gedichte Russisch – Deutsch. Übers. v. C. Ferber. Zürich 2002, S. 82.
 - 11 Ebd., S. 83.
 - 12 Vgl. hierzu auch den Anfang des Romans „Melkij bes“: „Nach dem Sonntagsgottesdienst begab sich die Gemeinde auf den Heimweg. [...] Alle waren sonntäglich gekleidet, sahen einander vergnügt an, und es hatte den Anschein, als lebten sie in dieser Stadt friedlich und einträchtig. Und sogar fröhlich. Aber das war nur der Schein.“ F. K. SOLOGUB, Melkij bes. Moskau 1933, S. 37.
 - 13 F. K. Sologub, Stichotvorenija. Hg. M. I. Dikman. Leningrad 1978, S. 185.
 - 14 Ebd., S. 595.
 - 15 F. K. Sologub, Tjaželye sny. Roman. Rasskazy. Leningrad 1990, S. 62.
 - 16 Ders., Tvorimaja legenda. 2 Bde. Moskau 1991. Bd. 1, S. 156.
 - 17 Schopenhauer 1986, Bd. 2, S. 649 f.
 - 18 Schmid 1995, S. 145–148.
 - 19 Sologub, s. Anm. 13, S. 269, 291.
 - 20 Ders., s. Anm. 15, Bd. 1, S. 65.
 - 21 Ders., Totenzauber. Eine Legende im Werden. 2 Bde. München 1913, Bd. 1, S. 58.
 - 22 Schmid 1995, S. 163.
 - 23 Sologub, s. Anm. 10, S. 58.
 - 24 Ebd., S. 59.
 - 25 Ebd., S. 16.
 - 26 Ebd., S. 17.
 - 27 Zit. nach: Schmid 1995, S. 75.
 - 28 F. K. Sologub Mečta-pobeditel'nica. In: Biblioteka teatra i iskusstva 5. 1912, S. 7.
 - 29 Ivanov-Razumnik 1910, S. 33.
 - 30 Sologub, s. Anm. 10, S. 36. Vgl. auch Ders., s. Anm. 13, S. 108, 116, 166, 201, 217, 276, 331.
 - 31 Ebd., S. 37.
 - 32 Ebd., S. 64: „Lila, lila, lila, kačala, / Dva tel'no-alye stekla. / Belej lilej, alec lala / Bela byla ty i ala.“
 - 33 Ebd., S. 65. Vgl. auch Sologub, s. Anm. 13, S. 248.
 - 34 F. K. Sologub, Zakljatie sten. Skazočki i stat'i. In: Sobranie sočinenij. 12 Bde. Petersburg 1909–1912, Bd. 10, S. 98.
 - 35 Schmid 1995, S. 233.
 - 36 M. M. PAVLOVA, Predodolevajuščij zolaizm, ili Russkoe otryženie francuzskogo naturalizma. In: Russkaja literatura. 2002. 1, S. 215.
 - 37 Sologub, s. Anm. 16, Bd. 1, S. 7.
 - 38 A. A. IZMAJLOV, Pomračenje božkov i novye kumiry. Moskau 1910, S. 169.
 - 39 Ivanov 1904, S. 48.