

SLAVICA HELVETICA

Ulrich Schmid

Fedor Sologub

Werk und Kontext



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

Fedor Sologub

.

SLAVICA HELVETICA

Ulrich Schmid

Herausgegeben von/ Edité par
Peter Brang, Zürich
Georges Nivat, Genève

Fedor Sologub

Werk und Kontext

Band/vol. 49



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt a.M. · New York · Paris · Wien

Schmid, Ulrich:

Fedor Sologub : Werk und Kontext / Ulrich Schmid. - Bern ;
Berlin ; Frankfurt a.M. ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1995

(Slavica Helvetica ; Bd. 49)

Zugl.: Basel, Univ., Diss.

ISBN 3-906753-78-6

NE: GT

Abdruck der von der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel genehmigten Dissertation.

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1995

Alle Rechte vorbehalten.

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

Printed in Germany

Für Helen Keller

Dissertationen werden heute nicht mehr in einsamen Studierstuben geschrieben. Die moderne Wissensexplosion hat ihre Spuren auch in der Philologie hinterlassen: Es ist einem Einzelnen kaum mehr möglich, den Überblick in einem Fachgebiet zu behalten. Das gilt zunächst für das Werk Sologubs und dann natürlich in weit größerem Maß auch für den russischen Symbolismus.

Ich freue mich deshalb, an dieser Stelle all jenen danken zu können, die zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben: Prof. A. Guski (Basel) gewährte mir während meiner Assistenzzeit die zum Schreiben nötige Freiheit und mutete sich als Erstgutachter eine mehrfache kritische Lektüre dieses nicht eben leicht verdaulichen Buchs zu. Prof. P. Brang (Zürich) ließ mir als Korreferent wichtige Hinweise zukommen und hat sich auch bereit erklärt, diese Dissertation in die Reihe „Slavica Helvetica“ aufzunehmen. Ljudmila A. Iezuitova und Margarita M. Pavlova (St. Petersburg) halfen mir im Kampf gegen die russische Bürokratie und machten mir das Sologub-Archiv im Puškinskij Dom zugänglich. Meine Eltern haben nicht nur einen Teil der Druckkosten, sondern auch mein ganzes Studium finanziert. Ilse Ermen, Petra Hesse, Annette Huwyler-Van der Haegen, Elisabeth Külling und Ilka Volkert lasen mit gezücktem Rotstift das Manuskript. Mit Christoph Ferber (Alicudi) führte ich viele Gespräche über Sologubs Werk, sein gestrenges Auge hat nicht wenige Ungereimtheiten in meinem Text aufgespürt.

Basel, im Januar 1995

U.S.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Inhalte und Voraussetzungen der symbolistischen Ästhetik	29
a) Romantische Elemente	44
b) Deutscher Idealismus	50
c) Nietzsche	59
d) Vladimir Solov'ev	66
e) Der französische Symbolismus	71
f) Oscar Wilde	79
g) Technik und Kunst: H.G. Wells' Utopien	82
h) A.A. Potebnjas Sprachphilosophie	85
i) Der Dialog mit dem Osten	89
3. Sologubs Literaturverständnis	99
4. Themen und Motive in Sologubs Werk	119
a) Erotik	120
b) Religion	148
c) Natur	155
d) Anthropologie	167
e) Phantastik	185
f) Märchenmotive	196
g) Mythologie	218
5. Textstrukturen	225
a) Lyrik	226
b) Epik	234
c) Drama	246
d) Sologubs Trivialität	254
6. Sologubs Dialog mit der russischen Literatur	261
a) Sologub und Puškin	262
b) Sologub und Lermontov	267
c) Sologub und Gogol'	270
d) Sologub und Turgenev	275

e) Sologub und Dostoevskij	279
f) Sologub und Tolstoj	291
g) Sologub und Čechov	295
h) Sologub und Merežkovskij	302
i) Sologub und Brjusov	307
k) Sologub und Belyj	313
l) Sologub und Blok	316
m) Sologub und Ivanov	321
n) Sologub und Gor'kij	324
o) Sologub und Mandel'stam	332
p) Sologub und Majakovskij	336
 7. Zusammenfassung	 341
 8. Abkürzungsverzeichnis	 345
 9. Bibliographie	 347
a) Werke von Sologub	347
b) Quellen	349
c) Zeitgenössische Kritiken, Rezensionen und Erinnerungen	352
d) Sekundärliteratur zu Sologub	355
e) Allgemeine Sekundärliteratur	363

1. Einleitung

„Unmöglichen, schlampigen Unsinn“ nannte Lev Tolstoj Sologubs Romanerstling.¹ Eine ganz andere Einschätzung des Dichters gibt Thomas Mann, wenn er ihn als „großen, kühnen und phantastischen Kritiker des Lebens“ bezeichnet.² Der Symbolist Fedor Kuzmič Sologub (Pseudonym für Teternikov, 1863-1927) ist und bleibt als Schriftsteller umstritten: Neben vielen Texten seines umfangreichen Werks³, die mittlerweile als Klas-

¹ TOLSTOJ 1978, XIX, 345 (8./9.11.1895 an L.Ja. Gurevič): „[...] невозможен[ая] неряшлив[ая] бессмыслиц[а] Сологуба[sic!]“.

² MANN 1968, 119.

³ Für Sologubs Werk existieren zwei Gesamtausgaben: Von 1909 bis 1912 erschien im Šipovnik-Verlag eine zwölfbändige Ausgabe; im Sirin-Verlag wurde in den Jahren 1913 und 1914 ein zwanzigbändiges Editionsprojekt begonnen, dessen erste zwölf Bände mit der Šipovnik-Ausgabe identisch sein sollten. Allerdings sind die Bände 1, 2, 4, 8 und 10 nie erschienen. LAUER 1986, 291. Über den Umfang seines Gesamtwerks hat sich Sologub gegenüber Lenin in einem Brief vom Mai 1921 wie folgt geäußert: „[...] я [...] написал 20 том[ов] художественных произведений и имею не меньшее количество вещей, не вошедших в собрание сочинений ...“ NIKITINA 1989, 200. Sologub scheint über sein Werk peinlich genau Buch geführt zu haben. Wohl zutreffend bemerkt ČUKOVSKI 1991, 243 f. in dieser Gewohnheit eine Wendung ins Grotesk-Tragische (Tagebuchnotiz vom 7.5.1923): „[Сологуб, U.S.] Заговорил о стихах. – У меня ненапечатанных стихов (он открыл правый ящик стола) – тысяча двести тридцать четыре (вот, в конвертах, по алфавиту). [...] – Французских стихотворений у меня зарегистрировано пять, переводных сто двадцать два. А стихотворений ранних, написанных в детстве, интимных, на шесть томов хватило бы. [...] Меня переводили на немецкий яз. такие-то и такие-то переводчики, на французский такие-то, а на английский такие-то. И он вынул из среднего ящика карточки и стал читать одну за другой, дольше, чем следовало. Я понял: эгоцентризм, доведенный до культа. [...] Это я подумал без насмешки, а сочувственно. В такой саморегистрации – для Сологуба спасение. Одинокий старичок, неприкаянный, сирота, забытый и критикой и газетами – недавно переживший катастрофу [gemeint ist der Selbstmord seiner Frau im Jahr 1921, U.S.], утешается саморегистрацией.“ Im weiteren Verlauf des Gesprächs fügt Sologub hinzu: „– Стихов я всегда писал много. Вот, напр., 6 декабря 1895 года я написал в один день сорок стихотворений.“ (Hervorhebung im Original). Sologub hat sogar damit begonnen, eine Konkordanz seiner Werke anzufertigen. RO IRLI F. 289, op. 1, N. 538. (Umschlag mit der Aufschrift „Slovar' moj“).

siker der Moderne gelten, muß einiges auch aus heutiger Sicht als mißlungen betrachtet werden.⁴

Trotzdem hat sich Sologub seinen festen Platz in der russischen Literaturgeschichte erobert: Gedichte wie „Ja – Bog tainstvennogo mira“ oder „Čertovy kačeli“ fehlen in kaum einer Lyrikanthologie, die frühe Erzählung „Svet i teni“ gilt als Musterbeispiel symbolistischer Prosa. Sologubs Ruhm gründet sich indessen in erster Linie auf seinen Roman *Melkij bes* (entstanden 1892-1902). Dieses Werk wurde von der zeitgenössischen Kritik als erster russischer symbolistischer Roman aufgenommen, und in diesem Sinne wirkte es prägend auf das gesamte literarische Schaffen der Epoche.

Vom offiziellen sowjetischen Literaturbetrieb blieb Sologub aus ideologischen Gründen ausgeschlossen: Den Sowjets galt der Symbolist als reaktionärer Dekadenzdichter, sein Name wurde selten oder nur en passant genannt.⁵ Bis heute fehlt – wie für Belyj und Bal'mont – eine Gesamtausgabe von Sologubs Werken, die philologischen Ansprüchen genügt. Von Sologubs Tod bis in die achtziger Jahre waren nur gerade vier sowjetische Buchpublikationen möglich: 1933 erschien im Academia-Verlag der Roman *Melkij bes*, 1939 folgte ein Gedichtband in der „Malaja serija“ der „Biblioteka poëta“, 1958 erlaubte das „Tauwetter“ im abgelegenen Kemerovo eine Neuauflage von *Melkij bes*, 1975 schließlich gab die Redaktion der renommierten Reihe „Biblioteka poëta“ („Bol'saja serija“, 21978) einen umfangreichen Lyrikband heraus. Seit der politischen Wende ist das Interesse der russischen Verlage am Symbolismus (und damit auch an Sologub) deutlich gestiegen: Fast alle Romane und die wichtigsten Erzählungen wurden in jüngster Zeit mehrfach neu aufgelegt.⁶

⁴ Vgl. etwa die Einschätzung von ČUKOVSKI 1964, VI, 332: „Наряду с чудесными стихами, классически прекрасными по форме, он написал целые сотни плохих, – то нестерпимо банальных, то вычурных. О его прозе можно сказать то же самое: она была то очень хорошая, то безнадежно плоха.“ Der Kritiker A. Izmajlov berichtet, daß um 1910 ein lebhafter Streit geführt wurde, ob Sologubs Werke besonders gut oder besonders schlecht seien. RUDNICKI 1990, 125.

⁵ Exemplarische Gültigkeit kommt in dieser Hinsicht folgender Einschätzung aus der zehnbändigen Akademie-Literaturgeschichte zu. BEL'ČIKOV 1954, 794: „Творчество Сологуба явилось типическим выражением реакционного буржуазно-декадентского искусства XX века, глубоко чуждого народу и открыто противопоставившего себя революции.“

⁶ Eine Ausnahme bildet der langatmige Roman *Slaščje jada* (1912). Eine Übersicht der Neuerscheinungen: *Melkij bes*. Moskva 1988; *Svet i teni*. Minsk 1988; *Melkij bes*. Stavropol' 1988; *Melkij bes*. Moskva 1989; *Melkij bes*. Tomsk 1990; *Tjaželye sny*.

Es erstaunt deshalb auch nicht, daß die russische Sologub-Philologie noch in den Kinderschuhen steckt: Bis heute ist in Rußland keine Monographie über Sologub erschienen.⁷ Einen fundierten und ausgewogenen Abriß von Sologubs Leben und Werk hatte zwar schon Minna Dikman in ihrem einführenden Artikel zum Lyrikband der „Biblioteka poëta“ geboten, allerdings erscheint sie im Jahr 1975 noch als einsame Ruferin in der Wüste. Um so größer ist aber das Interesse, das Sologubs Werk seit den achtziger Jahren in wissenschaftlichen Artikeln entgegengebracht wird. Viktor Erofeevs Aufsatz aus dem Jahr 1985 über Sologubs Verhältnis zur realistischen Tradition beleuchtet die intertextuellen Bezüge, die sich zwischen Sologub und Dostoevskij, Tolstoj oder Čechov entspinnen. Wichtige Beiträge zu Fragen der Symbolik und Textstruktur in Sologubs Werk hat vor allem die Tartuer Schule in ihren „Blovskie sborniki“ geliefert. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei die Arbeiten von Z.G. Minc, in denen mythische Bezüge und Funktionen von Sologubs Texten untersucht werden, sowie von N.G. Pustygina, die auf Sologubs Ästhetik und deren künstlerische Umsetzung eingeht.

Die deutschsprachige Slavistik hat bisher zwei Dissertationen über Sologubs Werk hervorgebracht: Bereits 1976 hat Andreas Leitner über Sologubs Erzählungen (es sind mehr als hundert) promoviert; seine Monographie faßt lexikonartig jede Erzählung in einem kurzen Artikel zusammen. Das letzte Kapitel ruft die wichtigsten Erzählungen Sologubs noch einmal in Erinnerung und versucht so, einen Kanon der künstlerisch wertvollen Texte aufzustellen. Angesichts der vielen mißlungenen Erzählungen in Sologubs Werk bietet Leitners Auswahl eine wichtige Orientierungshilfe: Gerade im Fall von Sologub kommt der reflektierten Wertung einzelner Texte eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

Zehn Jahre später ist Bernhard Lauers umfangreiches Buch über das lyrische Frühwerk von Sologub erschienen. Diese Marburger Dissertation untersucht in einem ersten Teil die Motivik von Sologubs frühester Lyrik (bis 1892). Der zweite Teil befaßt sich mit der Analyse der Vers- und Sprachstrukturen (Instrumentierung, Tropik). Als Resultat kann Lauer festhalten, daß Sologub in seiner Lyrik in erster Linie klassische Kunstgriffe einsetzt. Seine Originalität liegt – so Lauer – vor allem in der raffi-

Leningrad 1990; *Melkij bes. Zaklinatel'nica zmej. Rasskazy*. Moskva 1991; *Tvorimaja legenda*. 2 Bde. Moskva 1991; *Tvorimaja legenda*. Moskva 1991; *Golodnyj blesk*. Kiev 1991; *Kapli krovi*. Moskva 1992; *Kniga skazok*. Moskva 1992.

⁷ Ein geplanter *Sologubovskij sbornik* konnte im Jahr 1991 aus finanziellen Gründen nicht erscheinen (IRLI).

nierten Kombination traditioneller Verfahren. Lauer kommt das Verdienst zu, nicht nur die umfangreiche kritische Literatur, sondern auch das Korpus von Sologubs verstreut erschienenen Werken sowie deren Übersetzungen in einer 80-seitigen Bibliographie aufgearbeitet und so den Weg für weitere Forschungen geebnet zu haben.

Schon 1960 hat der Doyen der deutschen Symbolismusforschung, Johannes Holthusen, eine auch heute noch beachtenswerte kleine Monographie über Sologubs *Tvorimaja legenda* vorgelegt. Holthusen untersucht in dieser Arbeit Motive und Entstehungsgeschichte von Sologubs Romantrilogie. Ausgehend von einer geistesgeschichtlichen und historischen Situierung der Romanproblematik stellt Holthusen Sologubs wichtigste Ideologeme vor und deutet verschiedene Motive aus *Tvorimaja legenda* als Ausdruck dieser „Privatmythologie“. Das besondere Interesse Holthusens zieht Sologubs utopisch-phantastische Behandlung des Weltraumthemas auf sich: Holthusen verweist auf Sologubs Nähe zu Edgar Allan Poe. Ein letztes Kapitel untersucht die sprachlichen Verfahren, die in *Tvorimaja legenda* angewendet werden. Sologub verwendet immer wieder Wortkombinationen und syntaktische Muster, die der Ornamentalistik des Jugendstils nahestehen.

Nicht unerwähnt bleiben dürfen auch die editorischen Bemühungen um Sologubs Werk: 1989 ist unter der Redaktion der Wiener Slavistin Gabriele Pauer die Gedichtsammlung *Fedor Sologub. Neizdannoe i Nesobrannoe* erschienen. Neben 185 Erstveröffentlichungen bietet der Band einen wertvollen Index, der alle bisher erfaßten Gedichte bibliographisch verzeichnet. 1992 haben Bernhard Lauer und Ulrich Steltner eine Sologub-Werkausgabe in Angriff genommen, ein Band mit den Erzählungen der Jahre 1894-1908 liegt bereits vor. Ein zweiter Band mit den späten Erzählungen sowie ein Band mit theoretischen Schriften sollen folgen.

Die Slavistik der romanischen Länder hat sich wenig mit Sologubs Werk befaßt.⁸ Zwar ist 1981 in Paris eine umfangreiche Monographie über Sologub erschienen; die Autorin Nina Denissoff verfolgt allerdings kein explizit wissenschaftliches Erkenntnisinteresse, sondern legt eher eine „biographie romancée“ vor. Von der Forschung unbeachtet geblieben ist die maschinenschriftliche venezianische Dissertation von Christoph Ferber, der Entstehung und Struktur von Sologubs *Melkij bes* einer eingehen-

⁸ Allerdings fand im September 1991 in Bergamo die wichtige Konferenz über „Il simbolismo russo e il caso di Sologub“ statt. Die Beiträge sind abgedruckt in *Europa orientalis* XI/2 (1992).

den Analyse unterzieht.⁹ Da diese wichtige Arbeit nur in wenigen Exemplaren veröffentlicht wurde, sei ihrer Zusammenfassung an dieser Stelle ein größerer Platz eingeräumt: Ein erster Teil der Dissertation befaßt sich mit der komplizierten Entstehungsgeschichte des Romans. Ferber weist auf bedeutsame Textvarianten hin, die die Zeitschriftenversion in *Voprosy žizni* 6-8 (1905) von der Šipovnik-Ausgabe des Jahres 1907 unterscheiden. Eine Analyse von Sologubs Arbeit am Roman muß allerdings Stückwerk bleiben, solange nicht die beiden im IRLI sowie in der Saltykov-Ščedrin-Bibliothek aufbewahrten Manuskripte einer eingehenden Analyse unterzogen werden.

In einem zweiten Teil untersucht Ferber den „reziproken Reflex“ verschiedener Motive auf den beiden Handlungsebenen des Romans. Die doppelseitige Verwendbarkeit eines Motivs erweist sich als strukturbildendes Prinzip: Gerüche, Lachen, Essen, Grausamkeit, Tiermetaphern – alle diese Textelemente treten in verschiedener Ausprägung sowohl in der Haupthandlung um Peredonov wie auch in Ljudmilas „Idyll“ auf. Besonders hebt Ferber in diesem Zusammenhang die Bedeutung der letzten Romankapitel hervor: Hier werden alle Fäden zusammengeführt, Wiederholungen einzelner Sätze aus dem Romantext unterstreichen den resümierenden Charakter der Schlußkapitel zusätzlich.

In einem dritten Teil wird versucht, Sologubs *Melkij bes* (sowie seine anderen Romane) im Kontext der damaligen russischen Romankultur zu sehen. Ferber hebt zwar die Originalität von Sologubs Romankunst hervor, stellt aber doch etliche Ähnlichkeiten mit anderen Werken fest (Remizov, Brjusov, Kuzmin, Belyj).

Besonders intensiv hat sich die amerikanische Slavistik mit Sologub befaßt: Seit den frühen sechziger Jahren ist eine Reihe von Dissertationen und Monographien erschienen, die sich mehr oder weniger professionell mit Sologubs Werk auseinandersetzen.¹⁰ Erwähnung verdienen vor allem die Arbeiten von Linda Ivanits, Stanley Rabinowitz, Diana Greene, Eleonora Magomedova sowie Vassar Smith.

Linda Ivanits rückt den Begriff des Grotesken in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung: In *Melkij bes* wird das Dämonische im Prisma der Groteske künstlerisch dargestellt. Dabei lassen sich im wesentlichen drei Spielarten

⁹ FERBER 1980. – Ein Exemplar befindet sich in der Bibliothek des Slavischen Seminars der Universität Zürich.

¹⁰ FIELD 1961, SELEGEN' 1968, BARKER 1970, IVANITS 1973, ROBBINS 1975, GREENE 1979, 1986b, RABINOWITZ 1980, HOUSE 1984, MAGOMEDOVA 1988, SMITH 1993.

unterscheiden: Wortwiederholungen und feste Epitheta, die die einzelnen Figuren kennzeichnen, metaphorische Namen für Menschen vor allem aus dem Tierbereich und schließlich Charakterisierung einzelner Gestalten durch literarische Anspielungen. In der Groteske verlieren die dargestellten Figuren die Qualität des Humanen und werden in eine umfassende Dämonologie eingebunden. Gerade in der verfremdenden Darstellung scheint aber – so Ivanits – die höhere Wahrheit des symbolistischen Romans auf.

Stanley Rabinowitz greift aus der reichen Motivpalette von Sologubs Werk das Kinderthema heraus und bezeichnet es nicht zu Unrecht als „Schlüssel“ zur Prosa des Symbolisten. Überaus häufig treten in Sologubs erzählerischem Werk Kinder als Protagonisten auf. Rabinowitz arbeitet die zentrale Bedeutung heraus, die der kindlichen Erlebniswelt in Sologubs poetischem System zukommt. Es ist die Position an der Grenze zwischen Realität und Idealität, die dem Kind wesenhaft den Zugang zu einer höheren Wahrheit ermöglicht. Häufig gestaltet Sologub in seinen Erzählungen aber auch das Scheitern der kindlichen Helden an der verdorbenen Wirklichkeit. Tragik und Glückserfahrung bezeichnen deshalb in Sologubs Werk nur zwei Seiten derselben Medaille.

Diana Greene hebt in ihrer *Melkij bes*-Interpretation drei wichtige Momente hervor: Sologub bringe erstens die einzelnen Episoden seines Sujets nicht in eine logisch zwingende Abfolge. Vielmehr führe der Erzähler des Romans ein buntes Sittengemälde vor, dessen einzelne Elemente grundsätzlich austauschbar seien. Damit erweise sich Sologub als Schöpfer einer eigenen Romantechnik, die sich von der realistischen Tradition deutlich abhebe. Zum zweiten erscheinen Sologubs fiktive Gestalten seltsam unwirklich und eindimensional. Nicht psychologische Analytik der Romanfiguren stehe im Vordergrund des Interesses: Vielmehr werde die eindeutige Bestimmung dessen, was gemeinhin als Realität gilt, durch eine ständig wechselnde Erzählperspektive verunmöglicht. Schließlich stünden die beiden Handlungsebenen des Romans zueinander nicht im Verhältnis von Entwurf und Gegenentwurf: Auch Ljudmilas „Idyll“ stelle eine Spielart der „peredonovščina“ dar.

Eine interessante Interpretation von Sologubs Romantrilogie *Tvorimaja legenda* legt Eleonora Magomedova vor: Sie untersucht die alchimistischen Traditionen, die Sologub in seinem Roman verarbeitet hat. Sie gelangt zum Ergebnis, daß Sologubs manichäisches Weltbild sich deutlich vor allem in der Zeitstruktur des Romans, in verschiedenen Verwandlungsszenen sowie in der auffälligen Zahlensymbolik äußert.

Der Untertitel von Vassars Smith' Stanforder Dissertation lautet „A Critical Biography“. Die Arbeit bietet einen chronologischen Abriss von Sologubs Leben und Werk, wertvoll sind vor allem die Abschnitte über Sologubs lyrisches Spätwerk in den zwanziger Jahren. Die Interpretation von Sologubs Prosa beschränkt sich leider auf den Nachweis autobiographischer Elemente, Sologubs raffinierte Romanpoetik bleibt außerhalb des Blickfelds des Autors, der sich indessen als englischer Übersetzer (*Tjaželye sny* und Lyrik) um Sologubs Werk verdient gemacht hat.

Abschließend sei noch auf eine schwedische Arbeit hingewiesen, die einen originellen Interpretationsansatz verfolgt: Carola Hansson hat 1976 die phonetische Organisation von Sologubs Prosa untersucht. Dabei ist sie zu bemerkenswerten Ergebnissen gelangt: In den meisten seiner Erzählungen verwendet Sologub eine „realistische“ und eine „symbolistische“ Sprache. Die „symbolistische“ Sprache zeugt von der Existenz einer „anderen“ Wirklichkeit und ist dementsprechend stark lautlich und rhythmisch gestaltet. Hansson gelingt es, für Sologubs Erzählungen den thematisch gezielten Einsatz dieser beiden Sprachformen nachzuweisen.

Während sich die Forschung eingehend mit Sologubs Werk befaßt hat, ist über Sologubs Leben verhältnismäßig wenig bekannt. Das in verschiedenen Archiven verstreute biographische Material wurde bislang nicht aufgearbeitet. Erschwerend kommt hinzu, daß Sologub es verstanden hat, seine eigene Biographie vor der Öffentlichkeit abzuschirmen: Anfragen von Journalisten, die in diese Richtung zielten, hat Sologub stets abschlägig beantwortet.¹¹ Alle Angaben über Sologubs Leben stützen sich deshalb

¹¹ Vgl. die Zusammenstellung bei LAUER 1986, 24 f., 319 f., z.B. aus dem Jahr 1908: „У меня не было биографии. Когда будет сообщу. Впрочем, обратитесь к г-же Недотыкомке. Она все знает.“ Eine Tagebuchnotiz von K. ČUKOVSKIJ 1991, 258 vom 27.11. 1922 belegt Sologubs unveränderte Haltung in diesem Punkt: „Мемуары? Я уже думал об этом. Но в жизни каждого человека бывают такие моменты, которые, будучи изложены в биографии, кажутся фантастическими, лживыми. [...] Но биографии писать я не стану, т.к. лучше всего умереть без биографии. Есть у меня кое-какие дневники, но когда я почувствую, что приближается минута смерти, – я прикажу уничтожить их. Без биографии лучше. Я затем и хочу прожить 120 лет, чтобы пережить всех современников, которые могли бы написать обо мне воспоминания.“ Eine ähnliche Bemerkung Sologubs gibt auch Georgij Ivanovs Witwe Irina ODOEVCEVA 1964, 110 in ihren Memoiren wieder: „Даже мороз по коже, как подумаю, что обо мне пишут через десять или двадцать лет после моей смерти. Ужас!“ – Allerdings scheint Sologub mit der Niederschrift einer Autobiographie zumindest begonnen zu haben. Eine Notiz aus dem Jahr 1921 bezeugt die Vernichtung dieses Textes: „В октябре 1921 года начал уничтожать все, что было ин-

im wesentlichen auf eine kurze biographische Skizze, die die Ehefrau des Dichters, Anastasja Čebotarevskaja, im Jahr 1915 verfaßt hat.¹² Im folgenden seien nur kurz die wichtigsten Stationen von Sologubs Leben genannt.

Fedor Kuzmič Teternikov stammt aus ärmlichen Verhältnissen, er wird 1863 als Sohn eines Schneiders und einer Wäscherin in Petersburg geboren. Der Junge verliert früh seinen Vater und wächst im Umkreis einer Beamtenfamilie auf, bei der sich seine Mutter als Magd verdingt hatte. Nach dem Besuch der Grundschule tritt er 1879 in das städtische Lehrerseminar ein. 1882 zieht Teternikov mit Mutter und Schwester in die Provinzstadt Krestcy, wo er als Lehrer arbeitet. 1885 wechselt die Familie nach Velikie Luki, 1889 schließlich nach Vytegra.¹³ Während dieser Zeit in der russischen Provinz veröffentlicht Teternikov seine ersten Gedichte in kleinen Zeitschriften.

1892 kehren die Teternikovs nach Petersburg zurück. Teternikov knüpft Kontakt zu den Dichtern der Zeitschrift *Severnyj Vestnik*, vor allem zu N.M. Minskij und D.S. Merežkovskij. Von der Redaktion dieser Zeitschrift erhält der Dichter auch das Pseudonym Sologub.¹⁴ Seit 1893 publiziert Sologub viel: Gedichte, Erzählungen, ein erster Roman erscheinen.¹⁵ Der literarische Durchbruch gelingt Sologub allerdings erst mit seinem zweiten Roman, *Melkij bes* (1907). Im Jahr 1907 stirbt Sologubs Schwester Ol'ga – ein Verlust, der den Dichter schwer trifft.¹⁶

тересно только мне. Пока успел сжечь, разобрать, выбросить: 1. Многие стихотворения интимного свойства. 2. Первые главы моей автобиографии. 3. Многие портреты, сфотографированные мною, моих учеников в Андреевском училище. 4. Мои фотографические портреты в домашней обстановке снятые мною. 5. Газетные вырезки обо мне, кроме более интересных. 6. Статья 'Идеализм без места'. 7. Рассказ 'Желтая сводня' (1885). 8. Газетные вырезки, – разные сведения о жизни, событиях, вообще материалы. 9. Роман 'Стыдлолюбивые Девы'. RGALI F. 391, op. 1, ed. chr. 73.

¹² ČEBOTAREVSKAJA 1915. Vgl. auch die Biographien bei DIKMAN 1978, LAUER 1986, 15–26.

¹³ Vgl. die Karte bei LAUER 1986, 14.

¹⁴ SOLOGUB 1991a, II, 226 f.

¹⁵ ČEBOTAREVSKAJA 1909b, FOMIN 1915.

¹⁶ Vgl. die folgenden Briefe an G.I. Čul'kov. 30.6.1907: „И все выходили стихи про смерть, – а прочие стихи я позабыл. [...] Я Вам, если хотите, прочту мою новую трагедию – только что кончил. В 3 действиях. 'Победа Смерти' [Dieses Drama hat Sologub aus Anlaß des Todes seiner Schwester geschrieben, U.S.]. 9.7.1907: „Дорогой Георгий Иванович, Ваше и Надежды Григорьевны сочувствие очень меня тронуло. Умирать иногда бывает мучительно больно, и

1908 heiratet Sologub die Kritikerin und Schriftstellerin Anastasja Čebotarevskaja (1876–1921), die von nun an die oft zitierten literarischen „Sonntage“ (analog zu Vjačeslav Ivanovs berühmten „sredy“) in der gemeinsamen Wohnung organisiert.¹⁷ Nach 1910 unternimmt das Ehepaar

тяжело смотреть, как живое лицо день за день мертвеет, как иссыхающие от смертельной жажды губы истончаются, и слышать, как умирающий, коснеющий язык и запершиеся уста говорят сознательные, живые, простые слова, уже после того, как за несколько дней сказано просто и покорно: – я умираю.“ – Die Schwester hatte den gemeinsamen Haushalt besorgt. Bei den Geschwistern Sologub scheint allerdings keine besonders behagliche Stimmung herrscht zu haben. ZAJCEV 1989, 40: „Старый дом, старомодная квартира при городском училище, уездная обстановка, чуть ли не фикусы и герани, лампадки у образов – это не он, а сестра его, тихое и безответное существо. Среди всего этого хозяин: лысый, в пенсне, умная и спокойная голова с какими-то диabolическими устремлениями, но по виду бесстрастный и тусклый. И сам, и в квартире все точно в паутине. Но гостей принимал приветливо.“ ZAJCEV 1993, I, 18 schreibt allerdings im Jahr 1904 an Čul'kov, er fühle „значительную близость к некоторым его переживаниям“. Für diese Hinweise danke ich Ivo Hux.

¹⁷ Die Atmosphäre dieser Versammlungen beschreiben ČUL'KOV 1930, 160, DOBUŽINSKI 1945, 288 und TEFFI [1949] 1993, 85. Über sein Verhältnis zu Anastasja Čebotarevskaja äußert sich SOLOGUB 1922, 15 f.: „Ан. Н. Чеботаревская стала моею постоянною и деятельною сотрудницею. Хотя ее участие в моей работе было очень велико, но она настойчиво держалась в тени, совершенно пренебрегая своими интересами и своим самолюбием. Например, три публичные лекции, читанные мною во многих городах, были задуманы и в значительной части написаны ею. Вместе с нею написаны рассказы 'Старый дом' и 'Путь в Дамаск'. В пьесах 'Любовь над безднами', 'Мечта победительница' и 'Камень, брошенный в воду', как замысел, так и значительная часть исполнения принадлежат ей. Для меня она готовила в более или менее законченном виде наброски многих моих газетных статей.“ Zur Rolle von Anastasja Čebotarevskaja vgl. ОСУР 1961, 53: „Но и Чеботаревская, которую, кажется, не любил никто, кроме Сологуба, была, как теперь выясняется, человеком впечатлительным и очень добрым.“ ČUKOVSKI 1991, 102 berichtet von einem Editionsgespräch aus dem Jahr 1919: „Мы долго решали вопрос, что делать с Сологубом. Союз Деятелей Х[удожественного] С[лова] хотел купить у него 'Мелкого Беса'. Сологуб отказался. А сам подал тайком Луначарскому бумагу, что следовало бы издать 27 томов 'Полного Собрания Сочинения Сологуба'. – Так как, – говорит Горький, – Лунач. считает меня уж не знаю чем, – он послал мне Сологубово прошение для резолюции. Я и заявил, что теперь нет бумаги, издавать полные собрания сочинений нельзя. Сологуб, очевидно, ужасно на меня обиделся, а я несколько не виноват. Издавать полные собрания сочинений нельзя. У Сологуба следовало бы купить 'Мелкий Бес', 'Заклинат. змей' и 'Стихи'. – Нет, – говорит

mehrere Reisen durch Rußland und nach Europa, Sologub tritt mit Lesungen und Vorträgen auf. Die Oktoberrevolution wird von Sologub scharf abgelehnt.¹⁸ Einen besonders unheilvollen Einfluß haben die politischen Umwälzungen auf das seelische Gleichgewicht von Anastasja Čebotarevskaja, deren Nervenkrankheit in Sologubs Freundeskreis bekannt war.¹⁹ Sologub, besorgt um den Zustand seiner Frau, bemüht sich um eine Ausreiseerlaubnis.²⁰ Die Sowjetbehörden sind allerdings gerade zu dieser Zeit wenig geneigt, Schriftstellern die Emigration zu gestatten: Ein abschreckendes Beispiel bot das Verhalten Bal'monts, der vor seiner Ausreise mit prosowjetischen Gedichten hervorgetreten war, sich im sicheren Ausland jedoch als scharfer Kritiker des neuen Regimes erwies.²¹

1921, während das Ehepaar Sologub auf die Ausreisebewilligung wartet, stürzt sich Anastasja Čebotarevskaja in einem depressiven Anfall in die Neva. Sologub verfällt durch den Selbstmord seiner Frau, mit der er eine fast symbiotische Ehe geführt hatte, in tiefe Niedergeschlagenheit.

Мережк. – ‚Заклинательницу‘ издавать не следует. Она написана не без Анастасии. И все стали бранить Анастасию (Чеботаревск.), испортившую жизнь и творчество Сологуба.“ (Hervorhebungen im Original). Vgl. auch ТЕФФИ [1949] 1993, 84, 91, RYNDINA [1961] 1993, 423 f., DIKMAN 1978, 59 und BLOK 1960, VII, 185: „Женившись и обрившись, Сологуб разучился по-сологубовски любить Смерть и ненавидеть Жизнь.“

- 18 1918 hat sich Sologub wie folgt über die russische Revolution geäußert. PAVLOVA 1989, 173: „Мы поспешили назвать нашу революцию великою и сравнить ее с Великой французскою революцией. Но вот видим, что величия в делах наших мало, и революция наша является только обезьяною Великой французской революции.“ – Vgl. auch den Plan zu einem Drama *Stepan Razin*, in dem der Prototyp aller russischen Revolutionäre sich enttäuscht vom bolschewistischen Umsturz abwendet, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, . 79: „I. Он не умер. Живет в полусне, и ждет. Многое узнал и понял. Читал, слушал. Персидская княгиня. Просыпался при каждом народном волнении. Но все это было не то. Вот приходят и зовут. Сомнения Степана. Идет. II. Разрушения и убийства. III. Разговаривал. – Не мой час. Не мое дело. Уходит и засыпает. 5 июня (22 июня) 1920 г. Княжнине.“ Möglicherweise aus derselben Zeit stammt auch folgender Plan. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 136: „Обратная утопия. Человек из утопического мира перенесен сюда.“

19 ČULKOV 1930, 162.

20 ТЕФФИ [1949] 1993, 92 berichtet, daß sie 1920 in Paris eine verzweifelte Notiz des Ehepaars Sologub erhalten habe: „Умол. помочь похлопоч. визу погибаем. будьте другом добр. как были всегда Сол. Чебот.“

21 SMITH 1993, 221. Immerhin verfügte das Ehepaar Sologub über einen einflussreichen Verwandten in der neuen Regierung: A.V. Lunačarskij war entfernt mit Sologub verschwägert. PAVLOVA 1993a, 320.

Trotz der Trauer um Anastasja Čebotarevskaja übernimmt Sologub in den zwanziger Jahren verschiedene Funktionen im Leningrader Schriftstellerverband: Er betreut die Übersetzungsabteilung, später die Kinderliteratur und steht schließlich in seinen zwei letzten Lebensjahren dem Verband als Präsident vor.²² 1927 stirbt Sologub nach qualvoller Agonie in Leningrad.²³

Sologubs künstlerisches Schaffen ist schon zu Lebzeiten des Dichters von der literarisch interessierten Öffentlichkeit als wichtiger Beitrag zum russischen Symbolismus begrüßt worden. Sologub gilt als „Zaubermeister“, die zeitgenössischen Literaturkritik hebt besonders die Musikalität seiner Sprache hervor.²⁴ Immer wieder angeführt wird außerdem die eigenartige poetische Kohärenz, die Sologubs Gesamtwerk auszeichnet. Mit Nachdruck hat Vladislav Chodasevič – allerdings in allzu apodiktischer Weise – auf diese Besonderheit aufmerksam gemacht:

Тем-то и примечательна [...] его поэзия, что она – без какой-то ни было эволюции.²⁵

- 22 DIKMAN 1978, 67. – Allerdings hat sich Sologub in einem unveröffentlichten Textfragment mit dem Titel „Neobchodimoe vstuplenie k: *Bogdychan*. Ėpizody iz romana, kotoryj mozet byt' napisannym“ über sowjetische Schriftstellerkollektive mokiert: „Возможно, что автор его [sc. этого романа, U.S.] – сам еще будущий, что особенно приятно и удобно в наши дни, когда так много всевозможных бывших; возможно, что он еще не рожден, и что самое зачатие его будет определено особым декретом, основанным на точных выводах строгой науки. Возможно, что сочинять этот роман будет не та или другая индивидуальность, – индивидуализм всегда подозрителен, и легко впадает в контр-революционность и саботаж, а иногда и в провокационную ложь, – а явится автором романа коллектив, какой-нибудь совпись или соврапись (совет рабочих писателей, – примечание для недогадливых). Весьма вероятно, что, за совершенным упраздненным книгопечатания и буржуазной грамотности, роман даже будет не написан, а насказан одним или многими голосами, по-очередно или хоровым способом, в какую-нибудь диктовально-говорительную машину, и затем будет не читаться каждым желающим про себя, что претит здоровому чувству настоящего коммуниста, и выслушиваться, в очередь с другими произведениями словесности, в индивидуальных советах неэксплуататорских классов (эксплуататоры могут читать глазами старенькие книжки бывшего Пушкина).“ RGALI, F. 1023, op. 1, ed. chr. 939, l. 1.

23 SMITH 1993, 266-268.

24 BLOK 1960, V, 127, 160. LAUER 1986, 147.

25 CHODASEVIČ 1939, 168. Vgl. auch 161 f. Dazu ebenfalls DIKMAN 1978, 22, RABINOWITZ 1980, 20, SMAGA 1981, 99, MINC 1986, 20 f.

In der Tat hat Sologub auch selbst gefordert, das Gesamtwerk eines Schriftstellers als „ein großes Buch“ zu betrachten.²⁶ Sologubs eigenes Schaffen präsentiert sich in seinen Grundzügen als Bearbeitung eines Themas, das in allen denkbaren Variationen durchgespielt wird. Unter seinen Notizen findet sich folgende Aufzeichnung:

Метод - бесконечное варьирование тем и мотивов.²⁷

Immer wieder tauchen bei Sologub ähnliche Motive auf, die sich auf ein verhältnismäßig einheitliches System zurückführen lassen. Sologubs Gesamtwerk kann somit als Makrotext gelesen werden, dessen einzelne Elemente sich zu einem bedeutsamen Ganzen fügen. Das will nun aber nicht heißen, daß Sologubs Werk sich dem Leser als homogener Block präsentiert. Es lassen sich durchaus Entwicklungstendenzen beobachten, die eine Periodisierung ermöglichen: Deutlich hebt sich etwa Sologubs penetrant-nationalistische Kriegsdichtung von seinem frühen dekadenten Werk ab; das lyrische Spätwerk greift schließlich bekannte Themen wieder auf, präsentiert sie jedoch in einem neuen, verhaltenen Ton. Sologub bewegt sich mit seiner Dichtung in einem bestimmten Rahmen, verändert dabei Akzente, nie aber seine poetische Grundkonzeption.²⁸

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.²⁹

²⁶ GREČISKIN/LAVROV 1979, 142: „[...] на собрание сочинений я смотрю как на одно целое, как на одну толстую книгу.“ Vgl. auch IZMAJLOV 1911, 263: „Понять писателя [...] можно только тогда, когда его изучают и изучают всего.“ KLEJMAN 1983, 8, 90.

²⁷ Zit. bei DIKMAN 1978, 27.

²⁸ MINC/PUSTYGINA 1975, 149 unternehmen den Versuch einer Periodisierung von Sologubs Werk. Sologub hatte sich selber – ganz im Gegensatz etwa zu Blok – gegen eine solche Periodisierung gewandt und in einzelnen Lyrikbänden bewußt auf eine Datierung seiner Gedichte verzichtet.

²⁹ BLOK 1960, VIII, 152: „Но ведь он принадлежит к нестареющим в повторениях самого себя.“ Zit. nach LAVROV 1989, 165: „Утонченный стилист – а большинство его стихотворений почти ничем не отличается одно от другого.“ ČUKOVSKI 1964, VI, 347: „Консервы былых вдохновений“.

Für den Interpreten allerdings stellt Sologubs Werk einen Glücksfall dar: Der hohe Grad an gegenseitiger Vernetzung der verschiedenen Texte auch über die Gattungsgrenzen hinweg ermöglicht das Herausarbeiten einer poetischen Systematik, vor deren Hintergrund die einzelnen Werke ihre spezifisch künstlerische Bedeutsamkeit entfalten.

A. Hansen-Löve geht in seiner breit angelegten Untersuchung des russischen Symbolismus von einer ähnlichen Prämisse aus. Gerade für den Frühsymbolismus gelte in exemplarischer Weise die Verbindlichkeit eines übergeordneten poetischen Systems, das nicht nur den einzelnen Text dominiere, sondern auch die verschiedenen Autoren.³⁰ In der Tat läßt sich aus dem Korpus künstlerischer „Phänotexte“ eine Art archetypischer „Epochentext“ rekonstruieren, dessen Elemente in den einzelnen symbolistischen Werken aufgerufen und aktualisiert werden.

Eine Analyse von Sologubs Gesamtwerk hat also immer auch den symbolistischen Kontext zu berücksichtigen. Es gilt allerdings zu sehen, daß hier kein einseitiges Abhängigkeitsverhältnis vorliegt. Ein symbolistisches Kunstwerk entsteht nicht einfach dadurch, daß ein Autor eine Seite aus dem „großen“ Symbolismusbuch abschreibt. Die Beziehung zwischen „Phänotext“ und „Epochentext“ muß vielmehr als komplexe Wechselwirkung verstanden werden. Ein einzelner Autor schreibt sich mit seinem Werk in den allgemeinen symbolistischen Diskurs ein. Das künstlerische Werk ruft so einerseits Sinnpotenzen in Erinnerung, die im Gesamtsystem angelegt sind, erweitert aber andererseits auch den „Epochentext“ um das eigene poetische Modell.

Für die vorliegende Arbeit bedeutet das: Jeder einzelne Text von Sologub ist mindestens zweifach überformt. Zum einen gilt es, den Ort eines Textes im Gesamtzusammenhang von Sologubs literarischem Schaffen zu klären, zum andern ist aber immer auch mit einem Sinnbezug zu rechnen, der vor dem Horizont der gesamten symbolistischen Poetik aufscheint. Daß ein literarisches Kunstwerk immer auch in den Kontext einer bestimmten Epoche eingebunden ist, wird auch für die Interpretation anderer, nicht nur symbolistischer Werke wichtig. Allerdings zeichnet sich der Symbolismus als poetisches System – im Gegensatz etwa zur Romantik oder zum Realismus – durch eine besonders hohe Regelungsdichte aus, auf die sich die Autoren der Epoche sehr bewußt immer wieder berufen.

Das Problem der Intertextualität präsentiert sich für die Beziehung Sologub – Symbolismus mithin in besonderer Weise. Es ist nicht so sehr

³⁰ HANSEN-LÖVE 1989, 21.

die von der Intertextualitätsforschung bevorzugte Palimpsest-Metapher³¹, die das Wechselverhältnis zwischen „Epochentext“ und „Phänotext“ gültig zu beschreiben vermag. Der „Epochentext“ liegt nicht als tiefere „Schicht“ unter dem „Phänotext“ und kann deshalb auch nicht durch Textarchäologie ans Tageslicht befördert werden. Der „Epochentext“ verhält sich zum „Phänotext“ vielmehr wie im Bereich der Linguistik „langue“ zu „parole“. Als abstraktes System wird der „Epochentext“ nirgends direkt lesbar; seine konstitutiven Elemente werden in den einzelnen „Phänotexten“ aktualisiert. Hier ist der Text zwar lesbar, die Systemhaftigkeit des Ganzen kann jedoch erst durch eine Abstraktionsleistung des Lesers erkannt werden.

In diesem Sinn präsentiert sich Sologubs Werk als intertextuelles Beziehungsnetz: Jedes Gedicht, jede Erzählung, jedes Drama steht in einer Verbindung zu Sologubs Gesamtwerk einerseits und zum russischen Symbolismus andererseits. Der einzelne „Phänotext“ stellt so einen Code dar, der den zugrunde liegenden „Epochentext“ adäquat entschlüsseln kann. Die Sachlage kompliziert sich allerdings noch durch eine Besonderheit der symbolistischen Ästhetik: Es kann hier nicht einfach um die Untersuchung der Beziehung zweier genau definierter Texte zueinander gehen. Die Kategorie des Textes selbst wird im Symbolismus zur Diskussion gestellt. Wo beginnt ein Text, wo endet er? Welche hierarchische Struktur weist ein Text auf?³² Verfügt der Autor über den Text, gehört er zum Text, wird er schließlich selber zum Text (Konzept des „žiznetvorčestvo“)?

Eine weitere Schwierigkeit kommt hinzu: Der Text hat nicht nur als literarische Kategorie seine genaue Abgrenzung verloren, er funktioniert zusätzlich auch als mindestens zweidimensionales Gebilde. Es bietet sich für die Beschreibung symbolistischer Texte an, auf die Begrifflichkeit von Jurij Lotmans strukturalistischer Theorie zurückzugreifen.³³ Lotman hat auf den „Hierarchiecharakter des Textbegriffes“ hingewiesen und damit die methodische Grundlage für die oben getroffene Unterscheidung zwischen „Epochentext“ und „Phänotext“ geliefert. Außerdem hat Lotman in der Nachfolge von Roman Jakobson die linguistischen Begriffe „Paradigma“ und „Syntagma“ für die literarische Textanalyse fruchtbar gemacht. Dieser Doppelheit kommt für die vorliegende Arbeit große Bedeutung zu. Es reicht nämlich nicht aus, im Rahmen einer Beschreibung von Sologubs

³¹ Vgl. z.B. LACHMANN 1990, 76 f. mit weiterführenden Hinweisen.

³² Vgl. die Analyse der Textarchitektur von Brjusovs *Ognennyj angel* bei IL'EV 1991, 51-60.

³³ LOTMAN 1986, 86, 122-142.

Poetik nur die paradigmatischen Beziehungen seiner Texte zu untersuchen und ein Motivinventar aufzustellen.

Vielmehr soll die Darstellung von Sologubs Werk auf zwei Ebenen erfolgen. Einerseits zielt das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit auf das künstlerische „Vokabular“ von Sologubs literarischem Werk. Welche Motive gelangen konkret zum Einsatz, in welcher Beziehung stehen sie zum „Epochentext“? Mit anderen Worten: Wie ist die paradigmatische Achse von Sologubs Texten beschaffen?

Andererseits muß auch die „Grammatik“ von Sologubs literarischem Schaffen beschrieben werden. Die einzelnen Motive aus dem „Epochentext“ werden in einem „Phänotext“ nach bestimmten Kombinationsregeln miteinander verbunden und konstituieren erst auf diese Weise den künstlerischen Sinn eines Werks. Die Rede ist hier von der syntagmatischen Achse des Textes.

Die Trennung von Paradigmatik und Syntagmatik eines literarischen Werkes läßt sich in einer konkreten Untersuchung allerdings nicht immer problemlos durchführen. Jedes Motiv ist nur in einem Syntagma vorhanden, umgekehrt läßt sich ein Syntagma nur als Kombination verschiedener Motive beschreiben. Einzelne Abschnitte dieser Arbeit verfahren deshalb oft ohne die wünschenswerte Trennschärfe, die indessen wohl nur im theoretischen Entwurf zu verwirklichen ist: Eine Textstrategie ohne Inhalt bleibt leer, ein Motiv außerhalb des syntagmatischen Zusammenhangs blind. Die Unterscheidung von syntagmatischer und paradigmatischer Textachse ist deshalb nicht absolut zu verstehen, sie dient vielmehr als heuristisches Hilfsmittel.

Interessanterweise erfüllt die Syntagmatik für das einzelne literarische Werk eine ästhetische Funktion, die der Paradigmatik diametral entgegengesetzt ist. Während die paradigmatische Vernetzung der verschiedenen Motive einheitsstiftend, typisierend wirkt und das Einzelwerk in einen größeren Zusammenhang einbindet, garantiert die syntagmatische Kombination der einzelnen Motive die künstlerische Originalität und Einzigartigkeit eines Textes. Mit anderen Worten: Die paradigmatische Achse erfüllt eine konjunktive, die syntagmatische Achse eine disjunktive ästhetische Funktion.

Das Syntagma bildet gewissermaßen den spezifischen Sinngenerator des Kunstwerks. Bekannte Motive entwickeln in der syntagmatischen Struktur neue Sinnpotenzen. Exemplarisch läßt sich die Wirksamkeit dieses Mechanismus in Sologubs Werk anhand des literarischen Zitats

nachweisen: Besonders auffällig sind die häufigen Selbstzitate³⁴ sowie der mehrfach praktizierte Kunstgriff, fiktive Gestalten aus einem alten in einem neuen Text wieder auftreten zu lassen.³⁵

Beide Verfahren machen deutlich, daß ein Text bei Sologub kein isoliertes Dasein führt, sondern „weitergeschrieben“ werden kann. Die hohen Vernetzung verschiedener Einzelwerke eines Schriftstellers bezeugt im russischen Symbolismus nicht selten, bei Sologub ist sie besonders ausgeprägt: Blok faßt seine Gedichte in Zyklen zusammen, Belyj betrachtet seine Romanproduktion als aufsteigende Reihe. Sologub setzt intertextuelle Verweise zusätzlich über die Gattungsgrenzen hinweg ein und verleiht auf diese Weise seinem Gesamtwerk den Charakter eines „Makrotexts“.³⁶

34 Besonders anschaulich kann man dieses Phänomen in *Tvorimaja legenda* studieren. Zitiert werden hier u.a.: „Plamennyj krug“ (SOLOGUB 1991a, I, 155, 389), „My-plenennye sveri“ (278), „Melkij bes“ (323), „Slaščje jada“ (330), „Carica poceluev“ (333), „Ja voskresenija ne choču“ (379).

35 So tritt Peredonov aus *Melkij bes* als Schulinspektor wieder in *Tvorimaja legenda* auf, Königin Ortruda aus *Tvorimaja legenda* erscheint im Prolog zu „Pobeda smerti“, SOLOGUB 1991a, II, 54, 98. SOLOGUB 1913a, VIII, 22.

36 Intertextuelle Bezüge auch zu fremden Werken finden sich bei Sologub derart häufig, daß RED'KO 1909, 137 f., einer der bissigsten Kritiker Sologubs, ihn geradewegs des Plagiats bezichtigt hat. Red'ko weist auf die Erzählung „Neguročka“ hin, die eine Nachdichtung von Nathanael Hawthornes "The Snow-Image" darstellt – Sologub hat auf diesen Vorwurf hin seine Erzählung in der Gesamtausgabe mit einer Anmerkung zur Herkunft des Sujets abgedruckt. SOLOGUB 1992, 426. Des weiteren meint Red'ko, die Übereinstimmung einer Episode aus *Tvorimaja legenda* mit einer Szene aus de Saussays *L'idol immortel* nachweisen zu können. Sologub hat sich in einem Brief an den Kriüker A.A. Izmajlov aus dem Jahr 1910 gegen diese Vorwürfe verwahrt: „В [Иржевых] В[едомостях], как и в некоторых других органах печати, были записки о совершенных мною плагиатах. На эти сообщения я не отвечал в печати, да и не собираюсь отвечать. Эти обвинения совершенно несправедливы; если я у кого-нибудь что и заимствую, то лишь по правилу „беру свое везде, где нахожу его“. Если бы я только тем и занимался, что переписывал бы из чужих книг, то и тогда мне не удалось бы стать плагиатором, и на все я накладывал бы печать своей достаточно-ясно выраженной литературной личности.“ RO IRLI, F. 289, op. 2, ed. chr. 7. – Die Gelegenheit scheint Sologub noch im Jahr 1922 beschäftigt zu haben, wie eine Äußerung gegenüber ČUKOVSKI 1991, 209 belegt: „Редько [...] отыскал у меня плагиат из дрянного французского романа и напечатал en regard. Это только показывает, что он читает плохие французские романы. А между тем у меня чуть ли не на той же странице плагиат из Джордж Элиот, я так и скатал страниц пять, – и он не заметил.“ Vgl. aber auch TEFFI 1993, 81 oder folgende Äußerung Sologubs gegenüber V.V. Smirenskij: „Я когда-нибудь воровал – никогда печатно не указывал источников. То есть не делал примечаний

Ein Beispiel mag den dargestellten Zusammenhang verdeutlichen. Sologub hat seinem Roman *Melkij bes* die Anfangszeile aus einem eigenen Gedicht als Epigraph vorangestellt:

Я сжечь ее хотел, колдунью злую.³⁷

Das Gedicht, auf das hier angespielt wird, beschreibt den scheiternden Versuch des lyrischen Ich, eine böse Hexe aus dem eigenen Leben zu verbannen. Aufschlußreich für das Verständnis dieses Textes seinerseits ist ein weiteres Gedicht, das in der frühen, von Sologub selbst besorgten Gesamtausgabe dem zitierten Gedicht unmittelbar vorausgeht.³⁸ „V tichij večer na rasput' i dvuch dorog“ erzählt gewissermaßen die Vorgeschichte zur geschilderten Episode: Eine Hexe übergibt dem lyrischen Ich auf dessen Wunsch einen Unsterblichkeitstalisman, der ihm zwar nicht Glück oder Erfolg, aber das Leben garantiert. Die Ausmerzung des Todes erweist sich indessen als verhängnisvoll: Die Unsterblichkeit verurteilt das lyrische Ich zu ewiger Haft im Gefängnis der Zeitlichkeit. Mit anderen Worten: Die böse Hexe steht für die Verführungskraft eines Wunschtraums, dessen Kühnheit verhängnisvolle Folgen hat.³⁹ Damit erhält die Beziehung des erstgenannten Gedichts zum Roman *Melkij bes* eine tiefere Bedeutung: Auch der Protagonist Peredonov möchte den kleinen Staubgeist „nedotykomka“ verbrennen – „nedotykomka“ steht wie die Hexe chiffrenhaft für das Auseinanderklaffen von Wunschtraum (das ewige Leben für das lyrische Ich, die ersuchte Inspektorenstelle für Peredonov) und Realität.

Es läßt sich also eine Filiation einzelner Textelemente feststellen: Die poetischen Motive treten eine unendliche Reise durch Sologubs Gesamt-

такого рода: украдено – у того-то. И забавно, что меня не могли уличить в плагиате. Только один раз уличили. А ведь я обокрал всего Бульвера.“ RO IRLI, F. 79, op. 4., N. 146, l. 2. Sologub hat hier den englischen Schriftsteller Edward G. Bulwer-Lytton im Auge, der mit Katastrophen- und Familienromanen zu seiner Zeit außerordentlich erfolgreich war (*The Last Days of Pompeii*, 1834). Es ist allerdings nicht gelungen festzustellen, auf welche eigenen Werke Sologub in diesem Statement aus dem Jahr 1926 anspielt.

37 SOLOGUB 1988a, 25. SOLOGUB 1978, 271.

38 Schon im Vorwort zum ersten Band hat SOLOGUB 1913a, I, 7. die Bedeutsamkeit der Anordnung seiner Gedichte hervorgehoben: „Выбор обусловлен желанием сохранить некоторую общность настроения. Стихи расположены в проядке, который для внимательного читателя покажется не случайным.“ – Mit Nachdruck weist auch LAUER 1986, 7, 299 f. auf das bewußte Arrangement von Sologubs Gedichtbänden und die Verbindung zwischen Poesie und Prosa hin.

39 SOLOGUB 1978, 275 f.

werk an. In immer neuem Kontext verändern sie unablässig ihre Bedeutung, weisen aber auch stets auf ihren ursprünglichen Sinn zurück.

Die vorliegende Arbeit versucht, die verschiedenen Elemente, die für Sologubs poetisches System konstitutiv sind, in ihrer wechselnden Bedeutung auszuloten. Dazu werden der eigentlichen Analyse von Sologubs Texten ein Kapitel über die symbolistische Ästhetik im allgemeinen und ein weiteres über Sologubs Literaturverständnis im besonderen vorausgeschickt. Vor dieser doppelten Folie sollen anschließend die wichtigsten Bereiche von Sologubs Poetik ihr besonderes Profil erhalten: Das geschieht einerseits durch den Versuch einer paradigmatischen Ordnung der verschiedenen Motive, die jeweils in ihrem Kontext dargestellt werden. Andererseits sollen die verschiedenen Textstrategien, die Sologub in seinen Werken einsetzt, auf ihre syntagmatische Funktion hin untersucht werden.

Ein letztes Kapitel stellt schließlich Sologubs Dialog mit der russischen Literatur in einer Reihe von Zweierporträts vor – auf diese Weise soll deutlich werden, welche fremden Elemente Sologub in sein poetisches System integriert hat und gegen welche Positionen er polemisiert.

Diese Arbeit begreift Sologubs literarisches Werk als System, dessen geordnete Struktur die Vergleichbarkeit der „Phänotexte“ gewährleistet. Die verschiedenen Aspekte, die in den einzelnen Kapiteln untersucht werden (die Voraussetzungen für Sologubs Ästhetik, Sologubs Literaturverständnis, die paradigmatische und die syntagmatische Achse seiner Texte, Sologubs Verhältnis zu anderen Schriftstellern), beschreiben ein poetisches System, das trotz qualitativer Schwankungen als wichtiger Beitrag zur Ästhetik des russischen Symbolismus gewertet werden darf.

Es liegt auf der Hand, daß eine Untersuchung von Sologubs Werk, die auch den literarischen Kontext berücksichtigen will, keine Vollständigkeit erreichen oder auch nur anstreben kann – sie muß exemplarisch verfahren. Deshalb wird man vergeblich nach einer in sich geschlossenen Interpretation eines Gedichts oder einer Erzählung suchen. Auch nicht jedes Werk von Sologub hat Eingang in den Argumentationszusammenhang gefunden. Es werden jeweils nur diejenigen Texte zitiert, die einen Aspekt von Sologubs poetischem System auf besonders prägnante Weise zum Ausdruck bringen.

Im Rahmen der Präsentation von Sologubs literarischem Schaffen gelangt auch bisher unbekanntes Archivmaterial zur Veröffentlichung. Der Rückgriff auf Manuskripte und Entwürfe erlaubt die Rekonstruktion verschiedener Textvarianten und den Nachweis bestimmter Textstrategien. Sologub hat seine Werke sehr intensiv überarbeitet. Häufig sind dabei ur-

sprünglich deutlich erkennbare Strukturen in den Hintergrund getreten. Gerade eine Untersuchung, die auch verschiedene Textvarianten berücksichtigt, kann in diesem Fall die Genese eines „Phänotextes“ nachvollziehen und auf Strukturveränderungen eines literarischen Kunstwerks aufmerksam machen. Die Publikation von Archivmaterial verfolgt nicht zuletzt auch ein dokumentarisches Interesse. In Sologubs Fall rechtfertigt die schlechte Editionsfrage das ausführliche Zitieren unveröffentlichter oder schwer zugänglicher Texte in besonderem Maß.

2. Inhalte und Voraussetzungen der symbolistischen Ästhetik

In seinem Aufsatz „Neskol'ko položenij“ aus dem Jahr 1918 stellt Boris Pasternak fest:

Эстетика не существует. [...] Портретист, пейзажист, жанрист, натюрмортист? Символист, акмеист, футурист? Что это за убийственный жаргон! Ясно, что это – наука, которая классифицирует воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие им летать.¹

Pasternaks Absage an die Ästhetik als verbindliche Metapoetik wendet sich gegen jede Einschränkung der Prinzipien, die eine Buchstabenfolge zum Gedicht, einen Text zum Kunstwerk machen. Sein Versuch, die Programmlosigkeit von Literatur selbst zum Programm zu erheben, ist durchaus verständlich in einer Zeit, in der die literarischen Manifeste einander Schlag auf Schlag folgen. Man kann das „Silberne Zeitalter“ der russischen Literatur geradezu als Epoche des literarischen Manifests charakterisieren. Die Programmschrift wird um die Jahrhundertwende zum integralen Bestandteil der dichterischen Produktion, jede Dichtergruppe proklamiert das absolut Neue des eigenen Schaffens, den eigenen „Ismus“.

Wo liegen die Gründe für diesen massiven Bedarf an programmatischer Steuerung und an Abgrenzung des eigenen Schreibens? Oder anders formuliert: Wie ist der Ideologisierungsschub zu erklären, mit dem jede neue Schule ihre Existenzberechtigung glaubt untermauern zu müssen?

Zweifelloos trifft die Frage, die L.N. Tolstoj im Jahr 1898 der gebildeten Öffentlichkeit stellt, den Nerv der Zeit: *Čto takoe iskusstvo?* Tolstojs Antwort, die in einem moralisierenden Rundumschlag gegen die gesamte moderne Dichtung und teilweise auch gegen seine eigenen Werke besteht, ist allerdings zu sehr vom polemischen Pathos des religiösen Eiferers durchsetzt, als daß sie von den Zeitgenossen als Beitrag zur ästhetischen Diskussion der Moderne ernst genommen worden wäre.² Zu konstatieren ist immerhin ein immenses Legitimationsbedürfnis von moderner Kunst, die sich auf dem Hintergrund der realistischen und sozialkritischen Tradition vor dem drohenden Vorwurf der Epigonalität zu rechtfertigen hat. In

¹ PASTERNAK 1990, 146.

² INGOLD 1981, 409.

dieser Situation rückt eine neue literarische Form in den Vordergrund: die prägnante, oft auch übertriebene und provokative Darstellung dichterischer Schaffensprinzipien – das literarische Manifest. So wird Literatur „programmiert“, auf einen Kanon von Werten festgelegt, denen sie zu genügen hat – eine Standortbestimmung, die sich meist mit einer radikalen Absage an die literarische Tradition verbindet.

Die symbolistische „Programmierung“ von Literatur setzt 1893 ein mit D.S. Merežkovskijs Traktat *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*. 1904 folgt V.Ja. Brjusovs Manifest „Ključij tajn“, 1910 schließlich findet die theoretische Fundierung des Symbolismus einen vorläufigen Abschluß in Andrej Belyjs breit angelegter Aufsatzsammlung *Simvolizm*. Die Symbolismusdebatte von 1910, die hauptsächlich in der Zeitschrift *Apollon* geführt wird, markiert bereits den Anfang einer Entwicklung, die den Symbolismus aus dem Zentrum des öffentlichen Interesses verdrängt.

Ebenfalls im Jahr 1910 polemisiert M. Kuzmin in seinem Essay „O prekrasnoj jasnosti“ gegen den verschwommenen Okkultismus der Symbolisten und bietet mit der Propagierung eines „Klarismus“ die ideologische Grundlage für den Akmeismus. 1912 dann taucht diese Bezeichnung explizit auf in S. Gorodeckijs Manifest „Nekotorye tečenija v sovremennoj russkoj poezij“, N.S. Gumilev und O.É. Mandel'stam formulieren ihre literarische Position 1913 (in den Aufsätzen „Nasledie simvolizma i akmeizm“ bzw. „Utro akmeizma“).

Eine andere Stoßrichtung als die akmeistische Kritik am Symbolismus verfolgt der Futurismus, der sich schon im Titel des 1912 erschienenen Manifests „Poščecina obščestvennomu vkusu“ als enfant terrible der russischen Literatur ankündigt. Nicht die poetische Deutlichkeit steht im Brennpunkt des futuristischen Interesses, viel grundsätzlicher fordern A. Kručenych und V. Chlebnikov 1913 in ihrem Aufsatz „Slovo kak takovoe“ eine grundsätzliche Reflexion über die Möglichkeit von Sprache überhaupt.

Der literarische Markt wird zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts von einer Welle von Manifesten geradezu überflutet. Es wäre allerdings verfehlt, diese programmatischen Schriften als „Metatexte“, als reine Reflexion über das Schreiben auffassen zu wollen. Viel eher sind diese Aufsätze ästhetische Texte par excellence, die ihre eigene Aussage an sich selbst vorführen.³ In den Manifesten gelangt keine „Metasprache“ zur Anwendung, die sich in Metaphorik, Lexik oder Stilistik von der dichterischen

³ HANSEN-LÖVE 1989, 11.

schen Sprache unterscheidet. Es ist auffällig, wie entschieden sich viele Manifeste einer begrifflichen Strukturierung verweigern. Ein spätes Beispiel stellt Andrej Belyjs längerer Essay *Glossolija* (1917) dar, den der Autor selber als „Poem“ bezeichnet hat. Belyj weist im Vorwort zu seiner Untersuchung über die Lautsymbolik explizit auf die poetische (und gerade nicht wissenschaftliche) Qualität seines Werks hin:

Было бы совершенно превратно в „Глоссалолии“ видеть теорию, собирающуюся кому-то что-то доказать. „Глоссалолия“ – импровизация на несколько звуковых тем; так, как темы эти во мне развивают фантазии звукообраз, так я их вылагаю; но знаю я: за образной субъективностью импровизаций моих скрыт вне-образный, несубъективный их корень. [...] Критиковать научно меня – совершенно бессмысленно.⁴

Außerdem ist ein strategisches Moment zu berücksichtigen: Das literarische Manifest sucht ja keine dritte, neutrale Position, von der aus Tradition und Neuerung überblickt werden könnten. Das neue Programm versteht sich im Gegenteil als unüberbietbarer Abschluß einer aufsteigenden Entwicklung.

Damit ist eigentlich auch schon der Trick aufgedeckt, der das Manifest als literarische Form der Jahrhundertwende so überaus populär werden läßt. Der programmatische Text funktioniert gewissermaßen als explizites Kunstwerk. Wie kaum ein anderes Genre legt das literarische Manifest die eigenen ästhetischen Existenzbedingungen offen. Es ist gerade die Differenzqualität des Kunstwerks zur Lebenswelt, die im Manifest zum Thema wird. Man hat es hier nicht in erster Linie mit einer künstlerischen Sinnstiftung zu tun, die das menschliche Dasein neu ausdeutet. Das literarische Manifest steckt vielmehr – meist natürlich in polemischer Absicht – den Rahmen jener Kunst ab, der eine solche Sinnstiftung überhaupt noch zugebraut wird.

Hierzu kommt ein Weiteres. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts ist ein gesteigertes Interesse an der künstlerischen Form zu beobachten. Die Frage nach dem „Wie“ eines Textes verdrängt die Frage nach dem „Was“. Auch die Formalisten, die sich wenig später als die Symbolisten zu Zirkeln zusammenschließen, greifen symbolistische Konzepte auf und lenken ihr Augenmerk auf die Selbstreferentialität von Texten.

⁴ BELYJ [1922] 1971, 9 f.

Das literarische Manifest der Moderne nun setzt dieses Kunstverständnis in die Tat um: Der Text behandelt Formfragen und bemüht sich gleichzeitig, eben diese theoretischen Erkenntnisse im Text anzuwenden und aufzuzeigen. Die Aufmerksamkeit des Lesers ist von Anfang an auch auf formale Kriterien gerichtet; schon der Titel des Manifests macht in der Regel klar, worauf die Argumentation zielt. Mit der Bestimmung des Manifests als explizites Kunstwerk soll allerdings nicht die künstlerische Qualität dieses Genres in den Vordergrund gerückt werden. Das Manifest verfolgt in erster Linie ein publizistisches Interesse, die ästhetische Funktion ist zwar vorhanden, rückt aber in den Hintergrund.

Die literarische Programmierung richtet den Blick des Literaturkonsumenten auf den Kunstcharakter von Texten: Das bedeutet eine radikale Absage an den mimetischen Dichtungsbegriff, der in der realistischen Tradition der russischen Literatur beinahe uneingeschränkte Gültigkeit für sich beanspruchen konnte. Darin trifft sich pikanterweise der streitbare Tolstoj mit den von ihm so vehement abgelehnten Symbolisten: Auch die von ihm geforderte Kunst, die der Übertragung („zaraženie“) von religiösen Gefühlen dienen soll, will in kein Abbildungsverhältnis zur Realität treten.⁵

Das Feindbild der symbolistischen Ästhetik ist das Kommunikationsmodell der klassischen aristotelischen Poetik. Diese Konzeption begreift das literarische Kunstwerk als Ausdruck einer zunächst außersprachlich vorhandenen Idee. Der Autor überführt den Gehalt dieser Idee in einen sprachlichen Code, den Text. Die Aufgabe des Rezipienten besteht in der idealerweise kongenialen Dekodierung des literarischen Kunstwerks.

Die symbolistische Ästhetik sieht den Text dagegen nicht mehr als reines Sinnvehikel einer Idee. Für die russischen Symbolisten stehen alle ideellen Wahrheitsentwürfe unter dem Verdacht einer wirklichkeitslosen und damit auch wirkungslosen Abstraktheit. Dem literarischen Kunstwerk kommt deshalb nicht mehr die Aufgabe zu, eine außersprachliche Wahrheit zu vermitteln, es soll vielmehr selbst sinnstiftend wirken. Die Kategorie des Textes wird stark aufgewertet: Im kunstvollen Arrangement des Textes konstituiert sich eine neue Wahrheit, die den alten Sinnentwürfen den Rang ablauft.

Die symbolistische Ästhetik postuliert im Anschluß an romantische Konzepte eine weitgehend autonome Stellung des Kunstwerks. Der Text ist nicht mehr Medium zwischen Autor und Leser, sondern sinnproduzierendes Gebilde, das sich – einmal geschrieben – selbst Interpretationsver-

⁵ Zu den Wurzeln dieser „Ansteckungstheorie“ bei Guyau vgl. BRANG 1964, 184 f.

suchen seines Verfassers entzieht. Die ästhetische Erfahrung ist deshalb auch nicht an ein Objekt gebunden, das eine irgendwie bestimmbare Kunstqualität aufweist, sondern konstituiert sich als gewissermaßen „private“ Größe im erlebenden Subjekt. Mit Nachdruck hat Sologub bereits in einem Entwurf zu einer frühen *Teorija romana* auf die Rezeptionsästhetische Seite der literarischen Hermeneutik hingewiesen:

Вообще, создания искусства безжизненны и мертвы сами по себе, и живут лишь в человеке, как создавшим, так Созерцающим. [...] Дело в том, что если жизнь всегда прекрасна, потому-что предполагает присутствие в ней живых существ, для которых она прекрасна, – то создания поэзии сами по себе безжизненны и мертвы, а потому и не прекрасны. Они живут только в человеке-творце и созерцателе, а потому только в человеке и прекрасны. Человек-же творит не для себя, а для другого, из чего и следует, повидимому, что творения поэзии прекрасны лишь в их созерцателе.⁶

Mit der Ausblendung eines künstlerischen Objekts verbunden ist die charakteristische Unbestimmtheit der symbolistischen Ästhetik. Besonders fällt der häufige Vergleich von Dichtung mit Zauberei auf (vgl. die Essaytitel „Počizja kak volsebstvo“ bei Bal'mont oder „Magija slov“ bei Belyj). So mancher symbolistische Dichter gefällt sich denn auch in der Selbstmystifikation als Magier, dessen Dichtung sich als unverfügbare, geheimnisvolle Beschwörungsformel präsentiert.

Deutlich macht sich eine Verschiebung im ästhetischen Kommunikationsmodell bemerkbar: Der Text emanzipiert sich von seinem Autor. Exemplarische Geltung kommt in dieser Hinsicht dem Raisonement des Künstlers Mnogovlas Mnogovlasovič Mnogoglagolev aus Sologubs unvollendeter Erzählung „Košelek i ženščina“ zu:

⁶ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 572, l. 1, 20 (Das Manuskript trägt das Datum 30.6.1888). Eine ähnliche Position vertritt BRJUSOV 1973, VI, 87: „Наука [...] поняла, что создания искусства без отношения к человеку – к художнику-творцу и к воспринимающему чужое творчество – есть не более как разма-леванный холст, обточенный камень, связанные в периоды слова и звуки. Невозможно найти ничего общего между египетскими пирамидами и стихами Китса, если забыть о замыслах строителя и поэта и о впечатлениях зрителей и читателей. Отождествить то и другое можно лишь в человеческом духе. Искусство существует только в человеке, и нигде более.“ Vgl. auch VI, 62: „Предмет искусства – душа художника. [...] она и есть содержание художественного произведения.“

Надо очень возвыситься над самим собою, чтобы подойти к произведению искусства и полюбить его не за пользу, не за мораль, а за него самого. Искусство – жестокая вещь. Понимаешь, это – вся цель жизни человека. Создал, и сам убирайся. Ты уже не нужен, ты уже мертв. Да тебя и не было. Ты был только аппаратом для создания искусства. Оно выпило из тебя и из твоей натуре всю жизнь. Ты будешь трупом, оно будет жить.⁷

Besonders deutlich zeigt sich dieselbe Tendenz auch in der Poesie von Innokentij Annenskij. Im Gedicht „Poëtu“ fordert Annenskij seinen Leser dazu auf, den Sinn des Gedichts aus eigener Kompetenz zu ergänzen: Es geht in der Poesie nicht darum, eine Brücke vom Autor zum Leser zu schlagen. Das Gedicht stellt vielmehr dem Leser ein Rätsel, das grundsätzlich auflösbar ist:

Не глубиною манит стих,
Он лишь как ребус непонятен.⁸

Der Leser soll sich in den Text einbringen, ihn zu seiner Bedeutung hinführen. In einem anderen Gedicht („Moj stich“) erscheint der Sinn von Poesie als etwas immer schon Vorhandenes. Deshalb entzieht sich der Text auch dem Willen seines Schöpfers:

Не теперь ... давно когда-то
Был загадан этот стих ...
Не отгадан, только прожит,
Даже, может быть, не раз,
Хочет он, но уж не может
Одолеть дремоту глаз.
Я не знаю, кто он, чей он,
Знаю только, что не мой, –
Ночью был он мне наваян,
Солнцем будет взят домой.⁹

Die Reduktion des Autors in dieser Dichtungskonzeption wird in Annenskij's Fall zur Selbstmystifizierung: Seinen ersten Gedichtband *Ti-*

⁷ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 88, l. 6 [undatiert].

⁸ ANNENSKIJ 1990, 206 [undatiert].

⁹ ANNENSKIJ [1910] 1990, 178.

chie pesni (1904) hatte der Dichter unter dem Pseudonym Nik. T-o („Niemand“) erscheinen lassen.¹⁰ Die letzte Konsequenz solcher Zurtücknahme des eigenen Ich stellt schließlich die gewünschte Auflösung der Dichterpersönlichkeit im eigenen Werk dar:

И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя.¹¹

Diese beiden Zeilen verweisen in verdichteter Form auf einen Kerngedanken der symbolistischen Ästhetik. Zwei gegenläufige Tendenzen verschränken sich hier: Der Autor wird gleichsam zu einer fiktiven Figur, deren Leben kunsthaft inszeniert werden soll; der Text hingegen erwirbt eine neue, vom Dichter unabhängige Eigenständigkeit.

Einschränkend muß bemerkt werden, daß die Symbolisten die Neube-stimmung ihrer ästhetischen Grundprinzipien nicht als *creatio ex nihilo* begreifen. Immer wieder berufen sich die symbolistischen Dichter auf fremde Entwürfe und binden ihre eigenen Konzepte in die Kulturtradition ein – freilich im Bewußtsein, alles frühere zu einem Abschluß zu bringen.

Beeindruckend ist die Verve, mit der die Symbolisten den Absolutheitsanspruch ihrer Kunstauffassung vortragen. So schreibt etwa der junge Brjusov in einem Brief aus dem Jahr 1895:

Тогда, два года тому назад, я верил в другие поэтические школы, я хотел, чтобы они развивались дружно, как сестры. Другими словами, я желал, чтоб символизм вошел, как составной элемент в единую поэзию, – а теперь я думаю, я верю, я знаю, что символизм и есть поэзия, и только он: как вне православной кафолической церкви несть спасения, так нет поэзии вне символизма. [...] Символизм есть самосознание поэзии, завершение всех исканий, лучезарный венец над историей литературы, лучи которого устремляются в бесконечность.¹²

Bei solcher Überhöhung der ästhetischen Potenz des Symbolismus erstaunt nicht, daß die Kunst auch auf den Bereich des Lebens übergreift. In der Tat wird gerade das sogenannte „*žiznetvorčestvo*“ zu einem der herausragendsten Merkmale der symbolistischen Ästhetik. Das Leben des

¹⁰ INGOLD 1970, 150.

¹¹ ANNENSKIJ [1910] 1990, 134. Zum Thema INGOLD 1970, 134, 148-152.

¹² 18.9.1895 an P. Percov. Zit. nach GUDZIJ 1927, 197. Vgl. auch GINDIN 1993.

Künstlers selbst wird zum Text, der geschaffen und inszeniert werden muß.¹³ Einmalig sind die Insignien des Wahrheitsanspruchs, mit denen Valerij Brjusov sein Idealbild des Dichters ausstattet:

Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои „священные жертвы“ не только стихам, но каждым часом своей жизни, каждым чувством, – своей любовью, своей ненавистью, достижениями и падениями. Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пуст хранит он алтарный пламень неугасимым, как огонь Весты, пуст разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит и его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросаем самых себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта.¹⁴

Auch bei Blok läßt sich dieses Phänomen beobachten:

[...] я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декаденство).¹⁵

In letzter Konsequenz führt die Literarisierung des eigenen Lebens zur Gleichsetzung des Dichters mit seiner Dichtung; der Autor wird zum Text. So verkündet etwa K. D. Bal'mont:

Я – изысканный стих.¹⁶

Bei N.M. Minskij heißt es ähnlich:

Я – песнь незримой красоте.¹⁷

Die symbolistische Ästhetik wird so zum umfassend gültigen Regelsystem, das auch die Sinnhaftigkeit des Lebens garantieren soll, da auch das

¹³ Lotman hat dieses Phänomen bereits für Karamzin und Puškin nachgewiesen. Die Selbststilisierung der romantischen Dichter unterscheidet sich allerdings in einem wesentlichen Punkt vom symbolistischen „žiznetvorčestvo“: Die russischen Symbolisten haben die Literarisierung ihres Lebens programmatisch gefordert und bewußt ins Werk gesetzt.

¹⁴ BRJUSOV [1905] 1973, VI, 99.

¹⁵ BLOK [1910] 1960, V, 429 f.

¹⁶ BAL'MONT [1902] 1990, 57.

¹⁷ MINSKIJ 1922, 272.

Leben überwiegend als Lebenstext erfahren und gedeutet wird. Dem Verhältnis von Autor und Text wohnt eine eigentümliche Dialektik inne: Der Text ist nicht nur Produkt des Autors, sondern umgekehrt befindet sich auch der Autor in einer Abhängigkeit von seinem Text. Der Autor erfährt sich nicht nur als Schöpfer, sondern auch als Geschaffenes. Diesen Zusammenhang hat Sologub in einem Gedicht aus dem Jahr 1901 auf die wohl radikalste Formel gebracht:

Я сам – творец и сам – свое творенье
Бесстрастен и один. [...]

Исполнил раб завещанное дело:
В пыли земных дорог
Донес меня до вечного предела,
Где я – творец и бог.¹⁸

Hier scheint sich ein Widerspruch anzukünden: Während die Reduktion des Autors, das Zurücktreten des Dichters hinter seinen Text eben noch als Konstitutivum symbolistischer Ästhetik erschien, propagiert Sologub nichts Geringeres als die Göttlichkeit des Dichters. Es gilt allerdings zu sehen, daß hier die Welt nicht einfach der göttlichen Verfügungsgewalt des Ich untergeordnet wird. Vielmehr ist genau genommen der Verlust der auktorialen Individualität zu konstatieren: Das Ich erfährt sich in einem Akt umfassender Bewußtseinerweiterung als weltdurchdringendes Prinzip. Damit aber sind auch die Grenzen der Individualität aufgehoben, das Ich verliert seine Konturen. Das Mittel solcher Vertextung der Welt (und Depersonalisierung des Autors) ist das künstlerische Schaffen: Der Autor taucht als Schöpfergott in den Text seiner Schöpfung.¹⁹ Der Dichter ist Kunstproduzent und Kunstprodukt zugleich; die paradoxe Einheit von aktivem und passivem Kunstschaffen begründet den Anspruch des Künstlers, Religion und Gott gleichzeitig zu sein.

¹⁸ SOLOGUB 1978, 246 f. Vgl. auch SOLOGUB 1913a, XIII, 179: „Я – только бог. Но я мал и слаб. / Причины создал я. / В путях моих причин я вечный раб / и пленник бытия.“

¹⁹ Vgl. folgende Notiz Sologubs vom 22.3.1897, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 29: „Объективное изображение внешне-наблюдательного, – фотография, беллетристика. Субъективное изображение внутренне-прочувствованного – лирика, дневники, письма, мемуары. Объективация внутренне-наблюдательного – поэзия второго разряда, труд талантов. Субъективирование внешнего мира – поэзия высокая, труд гения.“

Nicht zufällig greifen die Symbolisten bei der Darstellung ihrer Ideen immer wieder auf die religiöse Terminologie zurück.²⁰ Die Kunst tritt als letzte Sinngebungsinstanz für das menschliche Dasein auf und gerät so notwendig in Konkurrenz zur Religion. Die Übernahme von religiösen Kategorien erlaubt den Symbolisten die Disqualifikation der christlichen Religion, indem sie den traditionellen Kanon unterlaufen und die Schönheit auf den Thron Gottes setzen. Der Künstler wird so zum Priester der eigenen Religion (vgl. etwa Bal'monts „Liturgija krasoty“).

Der Text umfaßt als pantheistisches Prinzip sowohl den Schöpfer als auch die Welt, zu der auch die Rezipienten eben dieses Textes gehören. Diese Konzeption ordnet den Text nicht einem Verstehen der Leser vor, sondern begreift ihn als höchstes sinnstiftendes Prinzip, das Autor und Leser schon immer in sich vereinigt.

Das religiöse Pathos der Symbolisten verbindet sich des weiteren mit einer Absage an die begrifflich-abstrakte Sprache. Verlaines Formel „De la musique avant toute chose“ bezeichnet ein Sprachideal, dessen Sinnhaftigkeit nicht in einem intellektuellen Verstehen liegt, sondern als Intuition vollzogen wird. Unmißverständlich äußert sich Vjačeslav Ivanov in seinem Essay „Predčuvstvija i predvestija“ zum musikalischen Kern jeder Dichtung:

В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение; но сама душа искусства музыкальна. Истинное содержание художественного изображения всегда шире его предмета. Творение гения говорит нам о чем-то ином, более глубоком, более прекрасном, более трагическом, более божественном, чем то, что оно непосредственно выражает. В этом смысле оно всегда символично; но то, что оно объемлет своим символом, остается для ума необъятным, и несказанным для человеческого слова. Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствовать эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда – устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения; и эта воля, этот порыв – музыка.²¹

²⁰ SOLOGUB 1989b, 119: „И подхожу к моей работе, / Как иерей подходит к алтарю.“

²¹ IVANOV [1909] 1971, 200 f. Vgl. BAL'MONT 1990, 284: „Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размерною речью.“ BLOK 1960, V,

Schon 1902 hat Andrej Belyj in seinem Aufsatz „Formy iskusstva“ die Dichtkunst als Verbindung von musikalischen (zeitlichen) und formhaften (räumlichen) Elementen beschrieben.²² Im Ideal dieser Synthese eröffnet sich dem Künstler die Möglichkeit eines neuen Weltzugangs: Die beengenden Kategorien von Raum und Zeit erscheinen nicht mehr als unüberwindbar. Gerade die Dichtung wird hier zum paradigmatischen Ort einer Anschauungsweise, die sich über die Alltagserkenntnis hinwegsetzt.

Die Neuformulierung ästhetischer Prinzipien im russischen Symbolismus wirft die Frage auf, wo der kulturgeschichtliche Anlaß für diese Umorientierung zu suchen sei. Die Rede vom „Silbernen Zeitalter“ der russischen Dichtung darf nicht den Blick darauf verstellen, daß die Epoche des Symbolismus die Bewältigung eines Krisenphänomens darstellt. Das ausgehende 19. Jahrhundert versteht sich als epigonales Zeitalter, das ohne die berühmtesten Kulturträger auszukommen hat: Nekrasov stirbt 1878, Dostoevskij 1881, Turgenjev 1883, Saltykov-Ščedrin 1889, Gončarov 1891, Tolstoj verlegt seine schriftstellerische Tätigkeit zunehmend auf das Gebiet der religiös-moralischen Predigt. Verschärft wird das Krisenbewußtsein zusätzlich durch das Überhandnehmen eines politischen und sozialen Obskurantismus, – eine Erscheinung, die ihren deutlichsten Ausdruck in der Gestalt des Oberprokurators Konstantin Pobedonoscev (1827-1907) findet.

Es ist durchaus möglich, die ästhetischen Konzeptionen des Symbolismus als Antworten auf die Herausforderung einer darniederliegenden Kultur aufzufassen. In diesem Sinne wirkt gerade die defiziente Kultur produktiv. Die geistige Leere ruft den Künstlern das Fehlen von „Leitsternen“ (so der Titel von Vjačeslav Ivanovs erstem Gedichtband) schmerzlich ins Bewußtsein. N. Berdjajevs Feststellung, daß die Jahrhundertwende eine Blütezeit von Kunst und Literatur einleitet, ist als Komplement zur Diagnose eines brüchigen Kulturfundaments zu sehen:

Только жившие в это время знают, какой творческий подъем был у нас пережит, какое веяние духа охватило русские души. Россия пережила расцвет поэзии и философии, пережи-

370: „Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы и отдаленной музыке есть неперемнное условие писательского бытия.“ Vgl. auch VI, 101 f.

²² BELYJ [1910] 1969, 154: „В поэзии мы наблюдаем элементы, свойственные и пространственным и временным формам: представления и смену их, сочетание формального с музыкальным.“

ла напряженные религиозные искания, мистические и оккультные настроения.²³

Die Lösungsversuche, die die russischen Symbolisten angesichts dieser Sinnkrise vorschlagen, überschneiden sich in einem zentralen Punkt: in der platonischen Grundannahme einer dualistischen Welt.²⁴ Die Wirklichkeit stellt nicht den letzten verbindlichen Urgrund der Wahrheit dar; das wahrhafte Sein ist vielmehr hinter den Erscheinungen zu suchen. Für Valerij Brjusov stellt sich deshalb Kunst in den Dienst einer Erkenntnis, die der wissenschaftlichen Wahrheit prinzipiell gleichgestellt ist.²⁵ Die Einsicht in das höhere Wesen der Dinge kann durch symbolistische Kunst innerhalb der Grenzen der Erscheinungswelt geleistet werden. Die Aufgabe des Künstlers besteht in der Konservierung des Erkannten im Kunstwerk: So erhält Brjusovs Vorliebe für Stein- und Kristallmetaphern in seiner Kunsttheorie einen wichtigen Stellenwert.²⁶ Die geometrische Form verkörpert die geistige Wahrheit: Das Kunstwerk ist das zur Materie erstarrte Analogon der idealen Welt.²⁷

Deutlich manifestiert sich die Überwindung der kategorialen Grenze zwischen Erscheinungswelt und Ideen-Welt auch im Werk von Aleksandr Blok: Allen Schaffensphasen dieses wohl bedeutendsten symbolistischen Dichters liegt die Einsicht zugrunde, daß die Realität transzendiert werden muß. Es ist ein „Systemlied“²⁸, das Abhilfe schaffen soll: Die Welt muß in ein sinnstiftendes System gebracht werden, allerdings nicht in ein Erklärungsmodell der längst desavouierten Wissenschaft, sondern in einen künstlerisch gestalteten Gesamtzusammenhang. Die Idealvorstellung des frühen Blok (das „Ewig-Weibliche“²⁹) weicht später – nach der fatalen Einsicht in die unveränderbare *conditio humana* im Drama „Balagančik“ (1906) – einem resignierten *Amor fati*, der seinen deutlichen Ausdruck etwa im Gedichtband *Zemlja v snegu* (1908) findet.

²³ BERDJAEV 1946, 220. Vgl. AVERINCEV 1975, 155.

²⁴ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf LANGER 1990, 39-339.

²⁵ BRJUSOV 1973, V, 557.

²⁶ WANNER 1992, 67 f.

²⁷ LOKS 1937, 274. Vgl. auch die Kunstdefinition aus „Ključi tajn“ (1904): „[...] искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это – приотворенные двери в Вечность.“ BRJUSOV 1973, VI, 91.

²⁸ Der Ausdruck fällt bei BLOK 1960, VIII, 51. (3.1.1903 an A. Belyj).

²⁹ So ein geplanter Obertitel für den Gedichtband *Stichi o Prekrasnoj Dame*. BLOK 1960, VIII, 55.

Vjačeslav Ivanovs Kunsttheorie unterscheidet sich durch ihren Optimismus von Bloks Konzeption: Ivanovs Leitspruch „A realibus ad realiora“ bezeichnet formelhaft den Anspruch der Kunst, die Wirklichkeit zu transzendieren. Damit ist allerdings erst die halbe Wahrheit benannt: Das Kunstwerk gehört ja der Welt der Realien an und kann sich nicht von den Fesseln des menschlichen Wahrnehmungsapparates befreien. Deshalb gilt auch die umgekehrte Formulierung „A realioribus ad realia“ im Sinne einer Inkarnierung der idealen Wahrheit im realen Kunstwerk. Die Aufgabe der Kunst präsentiert sich demnach für Ivanov in der Vorwegnahme einer durchaus auch religiös faßbaren Idealität – eben diese Vorwegnahme hatte sich aber Blok nach 1906 als unmöglich dargestellt.³⁰

Andrej Belyj ersetzt die bei Brjusov, Blok und Ivanov vorherrschende Unten-Oben-Relation (Realität-Idealität) durch die Metaphorik des Innen und Außen. Zum zentralen Bild der Kulturproblematik wird im Roman *Peterburg* das Symbol der Schachtel in den verschiedensten denkbaren Spielarten: die Persönlichkeit als Futteral, in dem das Bewußtsein liegt; der Mensch als Schädel, in dem das „zerebrale Spiel“ abläuft; die Gesellschaft als Blechbüchse, in der die Bombe tickt; die Welt als Zimmer, in dem der Mensch lebt.³¹ Wände vermitteln ein trügerisches Sicherheitsgefühl – die Zivilisation birgt einen explosiven, gefährlichen Kern. Kunst stellt sich bei Belyj in den Dienst der aggressiven Bewältigung der drohenden Kulturauflösung. Die Aggressivität von Belyjs Konzeption äußert sich deutlich im bildhaften Vergleich des Verdauens, den Belyj zur Illustration des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit heranzieht. Kunst „verdaut“ Wirklichkeit, eignet sie sich auf aktive und umarbeitende Weise an.³² Solche Verarbeitung der Welt erscheint um so dringender, als Belyj immer wieder darauf hinweist, an der Schwelle zu einer neuen Epoche zu stehen. Beredtes Zeugnis davon legen die Titel seiner Memoiren ab: *Na rubeže dvuch stoletij* (1930), *Načalo veka* (1933), *Meždu dvuch revoljucij* (1935). Dem Versuch, die tickende Bombe zu entschärfen, kommt in Belyjs Kulturkonzeption eine entscheidende Bedeutung zu: Wenn die zu-dringende Welt nicht gebändigt wird, droht die chaotische Schreckvision

³⁰ Vgl. hierzu den Artikel „O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma“ (1910): „Пустая, далекая равнина, а над нею – последнее предостережение – хвостатая звезда. [...] За себя лично я могу сказать, что у меня если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого [...]. Мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган [...]“. BLOK 1960 V, 432 f.

³¹ BELYJ 1990, II, 39, 42, 182, 270.

³² BELYJ [1910] 1969, 147.

des Romans *Peterburg* (1912) Wirklichkeit zu werden. Belyj hat seinem ersten Roman *Serebrjanyj golub'* (1910) ein Vorwort vorausgeschickt, in dem er das Werk als Eingangsteil einer geplanten Trilogie *Vostok i Zapad* ankündigt.³³ Damit wird Rußland nicht nur chronologisch, sondern auch topographisch in einen Umbruchsbereich gerückt. Belyj ist der Skeptiker unter den Symbolisten: Die Kunst wird ständig vom Chaos bedroht.

Erstaunlicherweise steht in der ästhetischen Diskussion der Symbolisten der Symbolbegriff nicht im Mittelpunkt: Über den Stellenwert und die Definition des Symbols sind sich die Dichter seit Merežkovskijs maßgeblicher Bestimmung in seinem Traktat *O pričinach upadka* weitgehend einig. Merežkovskij vergleicht das Symbol – wohl in Anlehnung an Nietzsche³⁴ – mit einer durchscheinenden Alabasteramphore. Zentral für die Poetik des Symbolismus ist der Schlüsselbegriff „prozračnost“.³⁵

Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности. Если же автор искусственно их придумывает, чтобы выразить какую-нибудь идею, они превращаются в мертвые аллегории, которые кроме отвращения, как все мертвое, не могут возбудить. [...] В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя.³⁶

³³ BELYJ 1990, I, 377.

³⁴ NIETZSCHE [1872] 1980, I, 138: „Und während uns so die Musik zwingt, mehr und innerlicher als sonst zu sehen, und den Vorgang der Scene wie ein zartes Gespinnst vor uns auszubreiten, ist für unser vergeistigtes, in's Innere blickendes Auge die Welt der Bühne eben so unendlich erweitert als von innen heraus erleuchtet.“ Hinweis bei HESSE 1989, 45, 301. Die Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie hat Merežkovskij mit hoher Wahrscheinlichkeit von GOETHE 1988, XII, 470 f. übernommen: „Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.“

³⁵ Zum Thema „prozračnost“ ausführlich INGOLD 1970, 78-82, LANGER 1990, 20.

³⁶ Zit. nach BARANSKI/LITWINOW 1974, 10 f.

Immer wieder begegnet im Umkreis der verschiedenen Symboldefinitionen eine eigenartige Unbestimmtheit: N.M. Minskij bestimmt 1894 im Vorwort zur russischen Ausgabe von Maeterlincks *Aveugles* den Symbolismus als „способность от фактов и образов увлекать читателя к идеям и обобщениям“, K.D. Bal'mont macht symbolistische Kunst dort aus, „где, помимо конкретного содержания, есть еще содержание скрытое, соединяющееся с ним органически и сплетающееся с ним нитями самыми нежными.“³⁷

Auch Sologub definiert das Symbol als vieldeutig und transzendent:

Поэтому в высоком искусстве образы стремятся стать символами, т.е. стремятся к тому, чтобы вместить в себя многозначительное содержание, стремятся к тому, чтобы это содержание их в процессе восприятия было способно вскрывать все более и более глубокие значения. В этой способности образа к бесконечному его раскрытию и лежит тайна бессмертия высоких созданий искусства. Художественное произведение, до дна истолкованное, до конца разъясненное, немедленно же умирает, жить дальше ему нечем и незачем: оно исполнило свое маленькое временное значение, и померкло, погасло, как гаснут полезные земные костры, разведенные каждый раз на особый случай. Звезды же высокого неба продолжают светиться.³⁸

Die Liste solcher Belege für ein im Grunde einheitliches Symbolverständnis der russischen Symbolisten ließe sich beliebig erweitern.³⁹ An dieser Stelle muß der Hinweis auf die Tatsache genügen, daß es nicht die theoretische Bestimmung des Symbolbegriffs ist, die die Modernität des Symbolismus ausmacht.⁴⁰

Der Symbolismus bringt eine Neuorientierung des ästhetischen Denkens: Programmatische Definition der Literatur durch Manifeste, Autonomie des Kunstwerks, Literarisierung des Lebens und religiöser Geltungsanspruch von Kunst sind nur die wichtigsten Elemente einer Ästhetik, die in der russischen Literatur den Wendepunkt zur Moderne markiert.

Sologubs Poetik beruft sich immer wieder auf die Ästhetik des russischen Symbolismus. Viele programmatische Äußerungen, die von den

³⁷ Beide Zitate nach GUDZIJ 1927, 198.

³⁸ SOLOGUB 1991a, II, 184. Vgl. auch die beinahe identische Formulierung 173.

³⁹ IVANOV [1909] 1971, 39, 247, BELYJ [1910] 1969, 131 f., WEST 1970, 108 ff.

⁴⁰ INGOLD 1970, 107.

symbolistischen Dichtern in allen erdenklichen Variationen wiederholt werden, gehen indessen auf verschiedene geistesgeschichtliche Positionen des 19. Jahrhunderts zurück. Im folgenden sollen die wichtigsten Voraussetzungen der symbolistischen Ästhetik kurz vorgestellt werden und in ihrer Bedeutung für den russischen Symbolismus diskutiert werden.

a) Romantische Elemente

1914 charakterisiert der Petersburger Literaturprofessor S.A. Vengerov im Vorwort zu seinem wichtigen Sammelband *Russkaja literatura XX veka* den russischen Symbolismus als „Neoromantik“ – ein Zusammenhang, den schon der junge V.M. Žirmunskij 1913 in seinem ersten Buch *Nemeckij romantizm i sovremennaja mistika* hervorgehoben hatte.⁴¹

In der Tat ist der Symbolismus der deutschen Romantik einerseits und der russischen Spätromantik andererseits über weite Strecken verpflichtet. Die russischen Symbolisten berufen sich insbesondere auf E.T.A. Hoffmann und Novalis als Schlüsselfiguren der deutschen Romantik.

Zwei Züge an E.T.A. Hoffmanns Werk vor allem sind es, die ihn für die russischen Symbolisten interessant machten: Zum einen etabliert Hoffmann durch die Produktionskraft der menschlichen Imagination, die in seinem Werk eine zentrale Stelle einnimmt, eine konsequent dualistische Welt. Das vielzitierte „serapiontische Prinzip“ postuliert den Primat der privaten Phantasie vor den Erscheinungen der Wirklichkeit. In Hoffmanns Konzeption kommt der Realität nur eine beschränkte Seinsqualität zu: Das wahre Sein findet man in der Transzendierung der Realität.⁴² Vjačeslav Ivanovs Wahlspruch „A realibus ad realiora“ bezeichnet deshalb in präziser Weise die lebensphilosophische Pointe von Hoffmanns Poetik.

⁴¹ Vgl. dazu auch folgende Notiz Sologubs, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 6: „Как литературное течение, символизм можно охарактеризовать в стремлении отобразить жизнь в ее целом, не с внешней только ее стороны, не со стороны частных ее явлений, а – образным путем символов, изобразить по существу то, что кроется за случайными, разрозненными явлениями, образует связь с Вечностью, со вселенским, мировым процессом. (В этом – его огромное сходство и приемственность с эпохой немецкого романтизма, с Новалисом, и Гете, на что указывает Вяч. Иванов и проф. Браун в только что выпущенной истории западно-европейских литературных течений.) См. также Белинского в сб. „Литературные мечтания“.“ Hervorhebungen im Original. Vgl. auch WEST 1973.

⁴² FELDGES/STADLER 1986, 56.

Zum andern fällt E.T.A. Hoffmanns Apotheose des Künstlers bei den Symbolisten auf günstigen Nährboden: Wer einen „Karfunkel“ – so das Mythologem bei Hoffmann – in der Brust trägt, gehört zu den auserwählten Schaffenden mit Kunstsinn, denen die Welt der Schönheit offensteht. Umso erbarmungsloser fällt Hoffmann aber über die dumpfen Philister her, deren Dasein sich in bürgerlichem Alltag erschöpft.

Eine ganz ähnliche Anthropologie entwirft der russische Symbolismus: Sowohl die Provinzbevölkerung in Sologubs Romanen als auch die feisten Aristokraten bei Belyj erscheinen als stumpf dahinvegetierende Gestalten. Mit anderen Worten: Das ästhetische Empfindungsvermögen avanciert geradezu zum Unterscheidungskriterium des Humanen – wer nicht Künstler ist, wird zum Gegenstand.

Komplexer und vermutlich auch tiefergehender ist der Einfluß von Novalis auf den russischen Symbolismus. Vor allem Novalis' Idealismuskonzeption übte eine eigentümliche Anziehungskraft auf die Symbolisten, allen voran Ivanov, aus. Novalis umreißt in seinen Fragmenten eine Synthese von Kunst und Wissenschaften, die harmonisch alle Erscheinungen umfaßt, und nennt sie „magischen Idealismus“. Eine solche Vision steht symbolistischen Vorstellungen sehr nahe, zumal Novalis sein Programm nicht ohne religiöses Pathos vorträgt. Im Aufsatz *Die Christenheit oder Europa* entwirft Novalis eine Vision des vereinten Christentums, die dem russischen Begriff der „sobornost“ sehr nahe kommt – ein Begriff, der im Denken von Vjačeslav Ivanov eine zentrale Rolle spielt.

Das erklärte Ziel von Novalis' Poetik ist die Umdeutung der Welt. In seinem wohl berühmtesten Fragment aus dem Jahr 1798 heißt es:

Die Welt muß romantisirt werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es.⁴³

Gemeint ist hier allerdings kaum die Postulierung einer neuen Wirklichkeit: Vielmehr geht es um das Aufzeigen eines ästhetisch fundierten Sinnzusammenhanges, der eine neue, gewissermaßen verfremdete, aber auch harmonische Weltsicht ermöglicht.⁴⁴ Eben diese sinnstiftende Funktion von Poesie rückt bei den Symbolisten in den Vordergrund des Inte-

⁴³ NOVALIS 1978, II, 334, Nr. 105.

⁴⁴ FRANK 1989b, 312 ff. HASLINGER 1981, 137, 145.

resses: Leben wird nach allen Regeln der Kunst ins Werk gesetzt, Kunst übernimmt die Rolle eines Garanten für die umfassende Deutbarkeit der sonst kontingenten Wirklichkeit.

In der russischen Literatur steht besonders F.I. Tjutčev den Symbolisten nahe. Man darf behaupten, daß eigentlich erst die Symbolisten – allen voran Brjusov und Čulkov⁴⁵ – Tjutčevs Werk einem breiteren Publikum erschlossen haben. Das liegt nicht nur an den literarischen Qualitäten dieses Dichters – fast ausnahmslos sehen die Symbolisten in Tjutčev den ersten russischen Poeten der eigenen Richtung.⁴⁶

Im folgenden soll auf drei Elemente aus Tjutčevs Lyrik hingewiesen werden, die ihn zum Vorbild der Symbolisten avancieren lassen: An erster Stelle zu nennen ist Tjutčevs Sprachskepsis. Die berühmte Zeile „Мысль изреченная есть ложь“ aus dem Gedicht „Silentium“ wurde zum Wahlspruch der Symbolisten.⁴⁷ Auch Sologub greift in seinem Essay „Ne postyžno li byt' dekadentom“ auf Tjutčevs Formel zurück, um sein eigenes poetisches Sprachideal zu bestimmen:

Слова непрерывно обольщают нас и закрывают от нас действительность, все равно как и явления нас обольщают и закрывают от нас истину и тайну. Слова говорят об относительных истинах нашего условного и случайного мира, как об истине безусловной, и потому всякая „мысль изреченная есть ложь“. Такая вера в слова противна символизму, и такое употребление слов отвергается декадентством.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. *Polnoe sobranie sočinenij* im Verlag von A.F. Marks 1911 mit einer Einleitung von Brjusov bzw. Čulkovs editorische Arbeit aus dem Jahr 1926 (*Novye stichotvorenija*). Vgl. auch GINDIN 1993, 99, 104. VI. Solov'ev leitete die Beschäftigung mit Tjutčevs Werk 1895 mit seinem berühmten Artikel „Počizija F.I. Tjutčeva“ (*Vestnik Evropy*) ein.

⁴⁶ GUDZIJ 1930, 466–468.

⁴⁷ GUDZIJ 1930, 502. Vgl. auch Belyjs Relativierung von Tjutčevs Diktum: „Но живое, изреченное слово не есть ложь.“ BELYJ [1910] 1969, 429.

⁴⁸ Weiter heißt es in diesem Essay, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 376, l. 5–7: „[...] Декаденты пользуются словами и сочетаниями их не как зеркалами для повторения предметного мира, а только как орудием для возбуждения в читателе некоторого внутреннего процесса [Im Entwurf zu diesem Aufsatz heißt es weiter, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Классицизм и романтизм, к каким бы культурным эпохам ни принадлежали их произведения, всегда знаменуют некоторую юность, свежесть, но и незрелость мысли“, U.S.] [...] Обиходная речь, с ее тусклыми, смертными и неверными выражениями, становится недостаточной: является потребность искать слова свежие, вырази-

Nicht nur die Absage an die Leistungsfähigkeit der Alltagssprache verbindet Tjutčev mit den Symbolisten. Auch Tjutčevs Gedicht „Sumerki“, das die Auflösung des lyrischen Ich in der Natur thematisiert, wurde von den Symbolisten als Vorwegnahme ihrer eigenen Weltsicht gedeutet:

Все во мне – и я во всем ...
Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства – мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!⁴⁹

Tjutčevs Konzeption wird vor allem für die Apotheose des Ich bei Brjusov, Bal'mont und Sologub wichtig. Allerdings sollte das symbolistische Individualitätspathos nicht als hemmungsloser Ich-Kult mißverstanden werden. Man hat es hier wohl viel eher mit einer Entgrenzung des Ich zu tun, die das subjektive Bewußtsein auf die ganze Welt ausdehnt. So stellt sich dieser Solipsismus in den Dienst einer umfassenden ästhetischen Sinnstiftung, die ja das Hauptanliegen symbolistischer Dichtung darstellt. Die Ausdehnung des Ich über die Grenzen der eigenen Individualität weist zudem voraus auf das Konzept des Dionysischen, das im Zusammenhang mit der russischen Nietzsche-Rezeption zu diskutieren sein wird.

Schließlich finden sich bei Tjutčev erste Ansätze zu einer amorali-schen Weltanschauung. Noch vor Baudelaire – wie bereits Bal'mont in seinem Aufsatz „Elementarnye slova o simvoličeskoj počizii“ aus dem Jahr 1904 hervorhebt – besingt Tjutčev die Schönheit des Bösen in seinem Gedicht „Malaria“ (1830):

тельные, нежные или грубые, благозвучные или жесткие – и эти слова находят в языке давно-умерших предков, в остановленных ими сказках и былинах, в говоре простых людей. [...] Таким образом, как и всякое свежее литературное движение, так называемое декадентство вызывает, прежде всего, заботу об очищении и улучшении речи, об ее точности и силе, но здоровые люди привыкли к словесным шаблонам и неточностям, и неожиданно-точная речь кажется им непонятной уже по одной своей неожиданностью. Впрочем, декадентская поэзия и не обращается к людям, которые считают себя здоровыми, потому что мало воспринимчивы.“ Vgl. auch Sologubs Gedicht „Afazija“. SOLOGUB 1913a, XIII, 84 f.

⁴⁹ TJUTČEV 1957, 141 f. Der Titel fehlt in den heutigen Ausgaben.

Люблю сей Божий гнев! Люблю сие, незримо
Во всем разлитое, таинственное Зло –
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе Рима.
[...] Все тот же запах роз, и это все – есть Смерть!..⁵⁰

Besonders deutlich ist der Einfluß Tjutčevs in der frühen Lyrik Merežkovskijs nachweisbar. Zum Teil bis in einzelne hinein Formulierungen findet sich dort eine an Tjutčev geschulte Beschwörung des Chaos als des lebensbedrohenden Prinzips schlechthin.⁵¹

Nachhaltig hat Konstantin Bal'mont in seinem Essay „Elementarnye slova o simvoličeskoj poézii“ auf Tjutčevs Bedeutung für den russischen Symbolismus hingewiesen:

За двумя исключениями (Фофанов и Лохвицкая), все наиболее талантливые поэты современной России, Брюсов, Сологуб, Зинаида Гиппиус, Мережковский и другие, видят в Тютчеве лучшего своего учителя.⁵²

Auch Sologub bezeichnet Tjutčev als Vorläufer des Symbolismus:

На пути этих возвышенных вдохновений предшественником нашим был великий поэт Тютчев.⁵³

⁵⁰ TJUTČEV 1957, 124.

⁵¹ GUDZU 1930, 469-488.

⁵² BAL'MONT 1990, 271. Vgl. auch BAL'MONT 1990, 245. – In diesem Zusammenhang darf ein Hinweis auf Fet nicht fehlen, der allerdings nie dieselbe Aufmerksamkeit der Symbolisten auf sich gezogen hat wie Tjutčev. BAL'MONT 1990, 276 charakterisiert das Verhältnis zwischen Tjutčev und Fet wie folgt: „Я сказал бы, что в строгой и суровой поэзии Тютчева нашло свое воплощение мужское начало, тогда как в нежной поэзии Фета, полной глубоких красок, воплотилась красота женственности.“ Nicht von ungefähr führt auch ein Dekadenzdichter in Sologubs Roman *Slaščje jada* Fet als Kronzeugen seiner Weltanschauung an: „[...] им [sc. старичкам, U.S.] нравились яркие цвета, – красное, голубое, зеленое, – нам нравятся нежные, еле уловимые оттенки. [...] Мы улавливаем тонкие, неопределенные ощущения, которые им непонятны. То же и в искусстве: им нравятся Пушкин, мы упиваемся туманным дымками Фетовских стихов.“ SOLOGUB 1913a, XV, 53. Zum Thema vgl. ALTHAUS-SCHÖNBUCHER 1975.

⁵³ SOLOGUB 1991a, II, 175, 187.

In einem Gedicht aus dem Jahr 1921 entspinnt sich ein feinsinnig-ironischer Dialog zwischen Sologub und Tjutčev:

Как ранняя птичка, проснувшись с зарей,
Молилась девушка Богу:
[...] Что будет со мною, не знаю, не знаю.
[...] Люби нас, Господень сыночек.
– Молитвенник верный я в сердце открою,
А ты укажи мне дорогу. –
Так тихо мечтая росистой зарей,
Молилась девушка Богу.⁵⁴

Was auf den ersten Blick wie ein naiv-idyllisches Gebet anmutet, erweist sich als bittere Illusion: Sologub konstruiert sein Gedicht auf der Grundlage von Tjutčevs berühmter Apologie der Nacht. In Tjutčevs Text, dessen Anfangszeile Sologub signalhaft wiederholt, wird die geschäftige Tagwelt dem Bereich der nächtlichen Wahrheit gegenübergestellt:

Как птичка раннею зарей,
Мир, пробудившись, востепенулся ...
[...] О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движение, говор, крики
Младого, пламенного дня!..
[...] О ночь, ночь, где твои покровы,
Твой тихий сумрак и роса!..⁵⁵

Sologubs Gedicht entwickelt vor dem Hintergrund von Tjutčevs berühmten Vorbild eine Sinnpotenz, die nur in der letzten Zeile durch die Wiederholung des Motivs der Morgenröte vage angedeutet ist. Die feierliche Stimmung bleibt Ausdruck einer frommen Hoffnung – im Lärm des Tages wird das Gebet untergehen.

Sologub hat Tjutčevs Lyrik nicht nur als Instrument einer neuen Sinngebung eingesetzt: Die Befindlichkeit des Alters beschreibt Sologub in der Sprache, die von Tjutčevs Liebesgedicht „Poslednjaja ljubov“ bereitgestellt wird. Tjutčevs Einheit von Hoffnungslosigkeit und Glück weicht bei Sologub allerdings der Traumvision einer unwirklichen Liebe:

⁵⁴ SOLOGUB 1989a, 115.

⁵⁵ TJUTČEV 1957, 141.

Еще недолго мне дышать,
Стихи недолго мне слагать.
И у меня скудеет кровь,
Но стала в эти дни ясна,
Как зарева тишина,
Моя последняя любовь.⁵⁶

Generell greifen die Symbolisten aus Tjutčevs Lyrik jene Aspekte auf, die sich am einfachsten in ihr eigenes poetisches System integrieren lassen: die tiefgreifende Sprachskepsis, die Entgrenzung des Ich, die Ästhetik des Bösen. Weitgehend unberücksichtigt bleiben indessen Tjutčevs psychologisch genau beobachtende Liebeslyrik, seine spätromantische Naturpoesie und schließlich auch seine slavophilen politischen Gedichte.

b) Deutscher Idealismus

Das prinzipielle Mißtrauen der Moderne gegenüber dem Wirklichen geht auf Kant zurück. Mit seiner Unterscheidung zwischen der trügerischen Erscheinung und dem unerkennbaren Ding an sich reißt er einen tiefen Graben zwischen Realität und Idealität auf. Die Sicht der Ding-Welt wird entscheidend vom menschlichen Erkenntnisapparat bestimmt: Raum, Zeit und Kausalität sind nicht Qualitäten, die der Erscheinung zukommen, sondern subjektive Formen der Anschauung.⁵⁷ Kant war jedoch weit davon entfernt, lebensphilosophische Schlüsse aus seiner Kritik der reinen Vernunft zu ziehen: In diesem Sinne erweiterte erst Schopenhauer das kantische System zur Ideologie. In seinem Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* zieht Schopenhauer die radikalste Konsequenz aus Kants Erkenntniskritik: Die Welt existiert ausschließlich in der menschlichen Vorstellungskraft, alle Dinge sind nur Produkte der Phantasie. Als Grund-

⁵⁶ SOLOGUB 1989a, 116. Vgl. TJUTČEV 1957, 197: „Пускай скудеет в жилах кровь, / Но в сердце не скудеет нежность ... / О, ты, последняя любовь!“

⁵⁷ Vgl. hierzu folgende Notiz Sologubs vom 25.6.1889: „Материя не постигает духа. Материя везде, но дух вне ее. Для материи дух – ничто безусловно. Дух постигает материю, кроме условий пространства и времени. Дух везде, материя вне его. Для духа материя – ничто в условиях пространства и времени. В себе материя – все в условиях пространства и времени, т.е. целая беспредельность и бесконечность. В себе дух – все вне пространства и времени, т.е. целая общность. Материя – хаос. / Дух – гармония. / мироздания.“ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 87.

trieb der Existenz erkennt Schopenhauer den Willen: Das Ich ist eine Hypostase des allbeherrschenden Weltwillens. Vor dem Hintergrund seines zutiefst pessimistischen Weltbildes – jedes Leben pendelt laut Schopenhauer zwischen „Schmerz und Langeweile“⁵⁸ – fordert Schopenhauer die Verneinung des Willens zum Leben:

Wahres Heil, Erlösung vom Leben und Leiden ist ohne gänzliche Verneinung des Willens nicht zu denken.⁵⁹

Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* fand in Rußland enorme Resonanz: Turgenev, Fet, Tolstoj, Sologub und Andrejev sind die prominentesten russischen Schopenhauer-Adepten. Für die Symbolisten wird vor allem Schopenhauers radikaler Subjektivismus wichtig. In seinem Aufsatz „Teatr odnoj voli“ stützt sich Sologub nicht nur auf Schopenhauers Weltanschauung, sondern verwendet auch dessen philosophische Begrifflichkeit:

Весь мир – только декорация, за которою таится творческая душа. – Моя душа. Всякое земное лицо и всякое земное тело – только личина, только марионетка для одной [...], для земной трагикомедии [...]. Но приходит трагедия, истончает декорация и обличия, и сквозь декорацию просвечивает преображенный Мною мир, мир моей души, исполнение единой Моей воли [...].⁶⁰

Der russische Symbolismus übernimmt Schopenhauers pessimistische Philosophie allerdings nicht ohne Modifikationen. Bezeichnend für die symbolistische Schopenhauer-Rezeption ist ein Einwand, den der Literaturkritiker Ėllis vorbringt: Es reiche nicht aus, den Willen zum einzig bestimmenden Prinzip der Welt zu erklären, auch das Schöne an sich müsse berücksichtigt werden. Nur die ästhetische Betrachtung der Welt könne zur Wahrheit führen.⁶¹ Zwar hatte schon Schopenhauer selbst die Kunst als wichtigstes Palliativ gegen das kranke Leben genannt, bei ihm ist aber

⁵⁸ SCHOPENHAUER 1986, I, 428, vgl. auch 444.

⁵⁹ SCHOPENHAUER 1986, I, 540.

⁶⁰ SOLOGUB 1913a, X, 133-158, hier 158. – VOLYNSKU 1904, 192 hat Sologub sogar einen „russkij Šopenhauer“ genannt. Zum Thema vgl. auch BAER 1980, 70-88, 180-188.

⁶¹ ĖLLIS [1910] 1972, 13.

die Befreiung durch die Kunst nur eine momentane – Ellis hingegen will die Kunst in den Rang eines universalen Heilsprogramms erheben.

Auch bei Sologub steht dieser Aspekt im Vordergrund. Wie bei Schopenhauer erscheint das Raum-Zeit-Kontinuum als Fessel des menschlichen Phantasierens. Nur die Kunst erlaubt dem Menschen, sich für kurze Zeit von den Zwängen des Erkenntnisapparats zu befreien und die Idealwelt direkt zu schauen:

[...] живая жизнь образов искусства в наших душах способствует основной задаче символического искусства – прозрению мира сущностей за миром явлений.⁶²

Für Schopenhauer wie für Sologub ist die Erscheinungswelt kategorial von der Idealwelt getrennt. Die Idee kann momenthaft erschaut werden: Der Künstler, der die Vielheit der schlechten Wirklichkeit überwindet, wird zum ästhetischen wie anthropologischen Vorbild. In der Kunst vollzieht sich für Sologub die metahistorische Vorwegnahme der Idealität. Kunst bedeutet den „Auszug aus der Zeit“⁶³, die Erhebung über die eindimensionale Folgerichtigkeit der Wirklichkeit. Hand in Hand mit der Überwindung des Raum-Zeit-Kontinuums geht die Aufhebung der menschlichen Individualität. So paradox es klingen mag: Es ist gerade Sologubs übersteigter Solipsismus⁶⁴, der das principium individuationis unterwandert. Die Vereinzelung („raz“edinenie“) wird bei Sologub nachgerade zur Erfindung des Teufels – seinen berühmtesten Ausdruck hat dieser Gedanke im Titel von Sologubs Essay „Čelovek čeloveku – d'javol“ gefunden. Die Tatsache, daß das Du überhaupt jenseits des Ich existiert, bildet den Ugrund des Bösen:

⁶² SOLOGUB [1915] 1991a, II, 189.

⁶³ SOLOGUB [1925] 1991a, 251. Die künstlerische Emanzipation von der Zeit beschreibt SCHOPENHAUER 1986, I, 265: „Denn sie [die Kunst, U.S.] reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich: und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Äquivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen: sie bleibt daher bei diesem Einzelnen stehn: das Rad der Zeit hält sie an; die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt.“ Vgl. auch EHRE 1992, 165.

⁶⁴ GIPPIUS 1908, 76 hebt diesen Aspekt von Sologubs Werk besonders hervor.

Все люди – неужели все? – плоски и серы. Люди – черты. Неужели и вправду черты? Да, насколько они – не-Я.⁶⁵

Dasselbe gilt für den Teufel: Der Teufel ist für Sologub Gott unter den Bedingungen des principium individuationis.⁶⁶ Um die glückselige Einheit von Gott und Teufel zu bezeichnen, greift Sologub auf ein zentrales Konzept aus Schopenhauers Lebensphilosophie zurück: den Willen („Edinaja volja“). Der Wille bezeichnet bei Schopenhauer das zentrale Prinzip, das für die Existenz der Welt verantwortlich ist; der Wille stellt gewissermaßen den Motor allen Seins dar. Sologub weicht allerdings in einem entscheidenden Punkt von Schopenhauers Konzeption ab: Schopenhauer erblickt die Freiheit des Einzelnen im Ablassen von allen willensbestimmten Motiven. Sologub verkehrt diese Auffassung in ihr Gegenteil: Gerade in der völligen Selbstbestätigung („soveršennoe samoutverždenie“⁶⁷) bindet sich der Mensch in den Weltwillen ein. Nicht quietistische Resignation predigt Sologub, sondern die Rückbesinnung auf die eine, allumfassende Willenskraft.

Sologubs solipsistisches Programm macht eine weitere deutliche Anleihe bei Schopenhauer: Für beide präsentiert sich die Welt als Produkt der menschlichen Vorstellungskraft. Allerdings überbietet Sologubs hymnisches Pathos den erkenntnistheoretischen Anspruch von Schopenhauers Konzeption deutlich. Schon im Gedicht „Vse vo vsem“ aus dem Jahr 1896 manifestiert sich das solipsistische Credo des Dichters:

Потому что нет иного
Бытия, как только я;
Радость счастья голубого
И печаль томленья злого,
Все, во всем душа моя.⁶⁸

Vom 13.6.1904 datiert ein Manuskript Sologubs, das eine direkte Auseinandersetzung mit Schopenhauerschem Gedankengut darstellt. Weil

⁶⁵ SOLOGUB 1907a, 55.

⁶⁶ Auch der unveröffentlichte Essay „Ironija i lirika“ geht auf die Verbindung Gott-Teufel ein: „Источаются, не имеют покровы изменчивой действительности, и сквозь созидание реального все явственнее кажет вечную улыбку вечный лик мира, ЗЛОЙ ДЕМОН, притворившийся благим Иеговою.“ Zit. nach UDONOVA 1975, 38.

⁶⁷ SOLOGUB 1906a.

⁶⁸ SOLOGUB 1978, 170.

dieser Text bisher unveröffentlicht geblieben ist, wird er hier vollständig zitiert:

Книга Воли.

Глава I.

1. Я – основа всех вещей.
2. Все, что мыслится вне Меня, извлечено из Меня чистым действием единой Моей Воли.
3. Сущности и явления, категории разума, бытие и небытие, и иное все извлечено из Меня Волею Моею.
4. Способы изъяснения Моей Воли неисчислимы, и многие из них постижимы для детей земли.
5. Всему предстоящему перед земным сознанием положил Я два вечные сказывания: бытия и небытия.
6. Всякий предмет есть и не есть.
7. Становящееся преходит.
8. Пребывающее пребывает в утверждении и отрицании.
9. По два ангела износят каждую истину, прекословя один другому. Да, нет, нет, да, – спорят они.
10. Да и нет уравнивал Я, чтобы человек был свободен.
11. Бытие и небытие уравнивал Я, чтобы человек не прельщался утверждением, радостью, хвалою, и не устрашался отрицания, печали, хулы.
12. Над жизнью и смертью проноси, человек, волю свою, – и твоя воля, если она свободна от уз жизни и смерти, есть изъяснение Воли Моей.

Глава II.

1. Среди многих обителей основал Я трехмерное пространство. И двух ангелов приставил к нему.
2. Один, многокрылый, вечное устремление, утверждает безпредельность пространства.
3. Другой, носящий острый меч, полагает пределы, и суживает их, и отрицает самое пространство.
4. Среди неисчислимых возможностей воздвиг Я самопожирающее время. И два ангела с ним.
5. Один – беспощадный и холодный дух причин и следствий, полагающий время безначальным и бесконечным.
6. Другой, весь пламенный, легкий и внезапный, вечно рождает и вечно губит, и отрицает самое время.
7. И четыре ангела изъясняют веления Воли Моей.

8. И с ними – неисчислимые множества.

Глава III.

1. В пространствах и временах Воля Моя обращена к творчеству.
2. Создаются множества, из небытия изводятся к бытию, к инобытию, и погружаются в иное бытие.
3. И всякое явление творится четверо-образно: небытие, равное бытию в возможности; бытие, равное небытию в возможности; инобытие, равное небытию в пребывании; сверхбытие, равное бытию в пребывании.
4. Из явлений в их четверообразном составе сотворил Я лестницу совершенства, основав на сверхбытии низшего небытие высшего.
5. И последней ступени повелел Я войти в подвиг Моего самопознания.
6. Венцом самопознания поставил Я сверхбытие человека, пребывающего во Мне.
7. Ступени лестницы сгорают под ногами восходящего.
8. Ангелы восхождения и ангелы соблазна стерегут лестницу.
9. Ангел восхождения расторгает личины, и хотящему взойти говорит: Ты – Я.
10. Ангел соблазна дает имена и веру в обособленность личности, и замедляющему восходит говорит: Ты – Он.
11. У Ангела восхождения страх и огонь. И он говорит: Не отвращайся от огня, сжигающего плоть.
12. У Ангела соблазна стыд и сень. И он молча обещает многое.
13. И все, что есть, и чего нет, все так, как Я хочу.
14. И борьба воли в Воле Моей.
15. Воля Моя не знает раскаяния. Над нею – радуга. Не будет казни. Не бойтесь.⁶⁹

Es ist für Sologubs Schopenhauer-Rezeption bezeichnend, daß das philosophische System hier zum Katechismus umgedeutet wird. Was bei Schopenhauer weltanschauliche Relevanz hat, erhält in Sologubs „Kni-ga voli“ Züge einer religiösen Heilslehre. Schopenhauer verordnet sich strenge metaphysische Abstinenz, er will lediglich die Seinsbedingungen der Welt beschreiben und die nötigen lebenspraktischen Folgerungen aus

⁶⁹ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 325.

den philosophisch gewonnenen Einsichten ziehen.⁷⁰ Sologub hingegen verlegt die Verfügungsgewalt von Schopenhauers Weltwillen in das solipsistische Ich. Das Ich vereinigt auf paradoxe Weise in sich alle Prinzipien, welche die Sinneserfahrung zunächst ermöglichen (Kap. II, 2, 5: Dreidimensionalität, Zeit), in einem zweiten Schritt aber auch vernichten (Kap. II, 3, 6). Als letzte Gewißheit bleibt das eigene Ich, das die Wirklichkeit zwar in einem göttlichen Schöpfungsakt konstituiert, mit dieser Leistung aber auch allein bleibt. In einer kühnen Formulierung verlegt Sologub das „Übersein des Menschen“ („сверхбытие“), das sowohl Sein als auch Nichtsein umfaßt, in das solipsistische Ich (Kap. III, 6). Sologub verfolgt kein philosophisches Erkenntnisinteresse – bei Schopenhauer findet er den Ausgangspunkt für einen Gedankengang, den er den eigenen Zielen dienstbar zu machen versteht. Ihren deutlichsten Ausdruck findet Sologubs Konzeption zwei Jahre später in der solipsistischen Messe *Ja. Kniga soveršenogo samoutverždenija*⁷¹. 1908 schließlich nimmt auch das Vorwort zur Gedichtsammlung *Plamennyj krug* die früheren Formeln wieder auf:

Ибо все и во всем – Я, и только я, и нет иного, и не было и не будет.⁷²

Was in „Kniga voli“ (1904) nur in Andeutungen vorhanden ist (Kap. I, 1), formuliert ein bekanntes Gedicht aus dem Jahr 1896 explizit: die Selbstvergöttlichung des solipsistischen Ich.

Я – Бог таинственного мира,
Весь мир в одних моих мечтах.⁷³

Durchaus verschieden sind auch die Konsequenzen, die Sologub und Schopenhauer aus ihren Weltanschauungen ziehen: An die Stelle der Verneinung des Willens (der bei Schopenhauer mit dem Leib identisch ist) tritt bei Sologub der Kult des befreiten, nackten Fleisches. Dabei faßt aber

⁷⁰ Vgl. SCHOPENHAUER 1986, II, 824: „Das Wesen der Dinge vor oder jenseit der Welt und folglich jenseit des Willens steht keinem Forschen offen [...]. Hieran liegt es, daß vom Dasein, Wesen und Ursprung der Welt ein vollständiges, bis auf den letzten Grund gehendes und jeder Anforderung genügendes Verständnis unmöglich ist.“

⁷¹ SOLOGUB 1906a.

⁷² SOLOGUB [1908] 1922.

⁷³ SOLOGUB 1978, 176.

auch Sologub nicht die äußerste Bejahung des Willens zum Leben, den Geschlechtstrieb⁷⁴, ins Auge, sondern die rein ästhetische Freude am entfesselten Leib:

Люблю тело. Свободное, сильное, гибкое, обнаженное, облитое светом, дивно отражающее его. Радостное тело.⁷⁵

Die Intention von Sologubs Nackteitskult fällt indessen mit Schopenhauers Zielvorstellung zusammen. Schopenhauer predigt in Anlehnung an die hinduistische Weisheit der Upanischaden die Verneinung des eigenen Körpers, die Überwindung des Willens zum Leben, der sich im Funktionieren des menschlichen Organismus am deutlichsten kundtut. Ganz im Gegensatz hierzu feiert Sologub die Enttabuisierung des schönen Leibes als Weg zum selben Heil: dem Fallen der Schranken der menschlichen Individualität.

Радость наготы в том, что тело погружается в родные стихии.
[...] Уже не Иван и не Марья, не барыня, и не натурщица, и не мальчик из мелочной лавки – только человек в свободном и радостном движении, во озарении света.⁷⁶

In Anlehnung an Schopenhauers pessimistische Lebenshaltung erscheint der Tod auch bei Sologub als Chance: Der Mensch findet in seiner solipsistischen Selbstbestätigung den Ausweg aus der Vereinzelung – nicht um den Preis, sondern im Geschenk des Todes.

Нет разных людей – есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне, и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительницы – Смерти.⁷⁷

⁷⁴ Vgl. dazu die „Metaphysik der Geschlechtsliebe“. SCHOPENHAUER 1986, II, 678–726.

⁷⁵ SOLOGUB 1913a, X, 208. Auch VOLOŠIN 1914, 37 bricht eine Lanze für die Enttabuisierung des nackten Körpers: „Мы стыдимся своего тела только потому, что не чувствуем его лицом. Лицо вовсе не связано с определенной областью тела. Оно может странствовать. Лицо греческих атлетов это торс. [...] Одежда искусственно выгнала сгусток лица на переднюю часть головы и пасти рук.“

⁷⁶ SOLOGUB 1913a, X, 209.

⁷⁷ SOLOGUB 1913a, X, 141.

Die hier verwendete Terminologie stellt diesen Aspekt von Sologubs Kunsttheorie in die Nachfolge eines weiteren Vertreters des deutschen Idealismus. Johann Gottlieb Fichtes Unterscheidung von „Ich“ und „Nicht-Ich“ dient Sologub als Ausgangspunkt für seine literaturtheoretischen Überlegungen.⁷⁸ In seinem Essay „Elisaveta“ [sic!]⁷⁹ aus dem Jahr 1905 bemerkt Sologub über ein Porträt der Gattin Alexanders I.:

Неглубокое и существенное, что называют характером, составляет содержание и выражение почти всех портретов. Это – Личины, Маски. И под ними прячется, конечно, Он – становящийся Богом Дьявол, вечно отрицающий и стремящийся к иному, а потому великий Мечтатель. Художник, Поэт и Скульптор. Вечно отрицающий, всегда не-Я.⁸⁰

Sologub macht hier jedoch kaum mehr als terminologische Anleihen bei Fichte: Während der Satz „Das Ich setzt ursprünglich schlechthin sein eigenes Sein“ bei Fichte als erste Gewißheit die „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre“ abgeben soll, verwendet Sologub ihn als willkommenes Sprachmaterial für sein solipsistisches Dichtungsverständnis. Trotzdem berühren sich Fichtes Wissenschaftslehre und Sologubs Kunsttheorie auch inhaltlich. Bei Fichte erhält die Einbildungskraft eine zentrale Stellung in der Selbstvergewisserung des Ich nach seiner ursprünglichen Abgrenzung vom Nicht-Ich:

Die Aufgabe war die, die entgegengesetzten, Ich und Nicht-Ich, zu vereinigen. Durch die Einbildungskraft, welche widersprechendes vereinigt, können sie vollkommen vereinigt werden. – Das Nicht-Ich ist selbst ein Produkt des sich selbst bestimmenden Ich, und gar nichts absolutes und außer dem Ich gesetztes.⁸¹

Die Einbildungskraft erscheint auch in Sologubs Konzeption als maßgebliche Instanz der Kunstproduktion. Hier findet der Akt der Ich-Setzung mit dem zugehörigen Nicht-Ich seinen adäquaten Ausdruck in einem rauschenden Maskenball, in dem sich die einzelnen Facetten der Künstler-

⁷⁸ Auf diesen Zusammenhang macht bereits ČUZAK 1911, 232 aufmerksam. Vgl. auch KUKUŠKINA 1990, 28.

⁷⁹ Sologub hat auf die altrussische Aussprache dieses Namens stets Wert gelegt. SOLOGUB 1978, 272. SOLOGUB 1991a, I, 472 f.

⁸⁰ SOLOGUB 1913a, X, 129.

⁸¹ FICHTE 1845, I, 98.

persönlichkeit (Ich) in einer Flut von wechselnden Masken (Nicht-Ich) präsentieren:

На личинах начертаны милость и свирепость, грусть и радость, начертания мечтаний, власти, силы, мудрости, переливные цветы цветения душевного, земное, преходящее. Всегда чужое, иное, индивидуальное, отдельное – всегда на некотором отдалении от Меня. Всегда не-Я. Даже когда и я.⁸²

Die Argumentation bewegt sich bei Sologub allerdings in eine andere Richtung: Fichte nimmt die Selbstsetzung des Subjekts als Ausgangspunkt für die Errichtung eines epistemologischen Systems, bei Sologub münden die kunsttheoretischen Überlegungen immer wieder in den Ich-Kult des Dichters.

И наперекор царящим в жизни Личинам, это – Я. Только я.⁸³

Die deutsche idealistische Philosophie hat deutliche Spuren im Werk des russischen Symbolisten hinterlassen. Allerdings kann man nicht von einer eigentlichen Rezeption sprechen: Das Verständnis der fremden Positionen bleibt allzu diffus, auch ist Sologubs Erkenntnisinteresse kein philosophisches. Einzelne Denkfiguren des deutschen Idealismus finden sich in beinahe unveränderter Form in Sologubs Essays wieder; unverkennbar ist aber auch die Instrumentalisierung des fremden Gedankenguts im Hinblick auf die eigene Konzeption.

c) Nietzsche

Das Werk von Friedrich Nietzsche wurde in Rußland erst relativ spät zur Kenntnis genommen: 1892, als der Philosoph schon fast vier Jahre in geistiger Umnachtung dahindämmerte, erschien in der Zeitschrift *Voprosy filosofii i psichologii* ein Artikel von V. P. Preobraženskij mit dem Titel „Fridrich Nicše: Kritika morali al'truizma“.⁸⁴ Dieser Aufsatz leitete eine intensive Auseinandersetzung mit dem deutschen Philosophen ein. Nietz-

⁸² SOLOGUB 1913a, X, 130.

⁸³ SOLOGUB 1913a, X, 130.

⁸⁴ DAVIES 1986, 356.

sche stieg schon bald zum Stern der neuen Dichtergeneration auf.⁸⁵ Besonders zwei Aspekte von Nietzsches Gedankengut fanden Eingang in die geistige Kultur des russischen Fin de siècle: Einerseits die ästhetische Konzeption des Dionysischen und Apollinischen aus der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* und andererseits die ethische Frage der „Umwertung aller Werte“, wie sie vor allem im Spätwerk Nietzsches ihren Ausdruck findet.⁸⁶

Nietzsche selbst hat seine berühmte Dichotomie in den Notizen zur *Geburt der Tragödie* wie folgt definiert:

Psychologische Grunderfahrungen: mit dem Namen „apollinisch“ wird bezeichnet das entzückte Verharren vor einer erdichteten und erträumten Welt, vor der Welt des schönen Scheins als einer Erlösung vom Werden: auf den Namen des Dionysos ist getauft, andererseits, das Werden aktiv gefaßt, subjektiv nachgefühlt, als wüthende Wollust des Schaffenden, der zugleich den Ingrim des Zerstörenden kennt.⁸⁷

Der rauschhaften, dynamischen Musikwelt des Dionysos wird der formreiche, statische Skulpturraum des Apoll gegenübergestellt. Beide Elemente bezeichnen zwei völlig verschiedene Kunstwelten, die aber in der attischen Tragödie zu einem paradoxen Ganzen zusammengefügt sind. Mit besonderem Nachdruck richtet Nietzsche den Blick des Lesers auf den Aspekt des Leidens, der der dionysischen Kunst innewohnt. Kunst soll aber den Menschen nicht in lähmende Depressionen stürzen, sondern ihn die Grundbedingungen menschlichen Seins schauen lassen, ihn zum bewußten Leben befähigen.⁸⁸

Erst durch diese Erfahrung wird jeder metaphysische Trost überflüssig, erst jetzt kann der Mensch – wie Nietzsche es zwanzig Jahre später ausdrücken wird – Zarathustra, dem „Wahrlacher“⁸⁹ folgen. Nietzsches Kulturtypologie weist eine doppelte Spitze auf: Sie wendet sich einerseits gegen das Christentum und andererseits gegen den sogenannten Sokratismus – ein Begriff, den Nietzsche für jenen ästhetischen Aufklärungsopti-

⁸⁵ Zum Thema CLOWES 1984.

⁸⁶ TASTEVEN 1907, 110. Allerdings hat auch Nietzsches hymnische Sprache einen direkten Einfluß etwa auf Andrej Belys Prosa ausgeübt. SILARD 1973.

⁸⁷ NIETZSCHE [1885] 1980, XII, 115.

⁸⁸ NIETZSCHE [1872] 1980, I, 109.

⁸⁹ NIETZSCHE [1886] 1980, I, 22.

mismus geprägt hat, der am einfachsten mit der Gleichung Schönheit = Vernünftiges, Verstehbares umrissen werden kann. Der Kritikpunkt ist für beide Fälle vergleichbar: Christus und Sokrates stehen bei Nietzsche für den Umgang mit Kunst unter Verwendung von völlig inadäquaten Kriterien. Das Christentum – in der *Geburt der Tragödie* mit „behutsamem und feindseligem Schweigen“ ausgeklammert⁹⁰ – versucht laut Nietzsche, Kunst nach ethischen Gesichtspunkten aufzuschlüsseln, während der sokratische Geist Kunst gewissermaßen als philosophischen Bilderbogen betrachtet.⁹¹

Von diesem Aspekt von Nietzsches Kunstphilosophie führt eine direkte Linie zum „dionysischen Unhold“ Zarathustra, dem Antichrist.⁹² Die Absicht, „mit dem Hammer“ zu philosophieren und „Götzen aus[zu]horen“, die „Umwertung aller Werte“⁹³ machen erst das eigentliche Skandalon von Nietzsches Programm aus. Die Polemik gegen das Mitleidsethos des Christentums stellt sich bei Nietzsche konsequent in den Dienst einer großen Vision: der totalen Befreiung des Menschen. Ein solches Programm läßt sich nicht in dogmatischer Form darlegen; der Mensch soll sich aus eigener Kraft überwinden. Das ist der Sinn des Untertitels von *Also sprach Zarathustra* „Ein Buch für Alle und Keinen“: Jeder Mensch ist aufgerufen, der eigenen Größe zum bedingungslosen Durchbruch zu verhelfen; keiner soll sich aber an eine Anleitung oder Lehre halten. In diesem Sinne stiftet Nietzsche eine Religion der Selbstvergöttlichung des Menschen.

Es ist nun interessant zu verfolgen, wie die russischen Symbolisten Nietzsche recht eigenwillig rezipieren.⁹⁴ Ein frappierender Punkt verdient besondere Beachtung: In den Augen der sogenannten jüngeren Symbolisten wird Nietzsche – systemtheoretisch gesprochen – „jesuskompatibel“. Ivanovs Nietzsche-Rezeption wird für eine ganze Generation von russischen Dichtern richtungsweisend: Er verbindet Christus mit Nietzsches Antichrist im Theologumenon des „leidenden Gottes“. Andrej Belyj verweist auf die Ähnlichkeit der Nietzsche-Gleichnisse zu Bibelstellen („Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen“ – „Wenn ihr nicht [...] werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich

⁹⁰ NIETZSCHE [1886] 1980, I, 18.

⁹¹ NIETZSCHE [1872] 1980, I, 85.

⁹² NIETZSCHE [1886], 1980, I, 22.

⁹³ NIETZSCHE 1980, VI, 54 ff.

⁹⁴ Zu Bal'monts und Brjusovs Nietzsche-Rezeption vgl. CLOWES 1983.

kommen“).⁹⁵ Deutlich parallelisiert werden Nietzsche und Jesus in ihrer Eigenschaft als „Wahnsinnige“⁹⁶. Belyj warnt zudem vor einseitigen Ideologisierung:

„Еще один раз хочу я идти к людям: среди них я хочу закатиться; умирая, хочу дать им свой богатый дар“. Кто это говорит – Христос? Нет, Фридрих Ницше. „Огонь принес Я на землю: О, как хотел бы Я, чтобы он разгорелся“. Это говорит Ницше? Нет, Христос ...⁹⁷

Aleksandr Blok schließlich läßt am Schluß seines deutlich von Nietzsche beeinflussten Revolutionspoems „Dvenadcat“ eine Christusfigur auftreten, die Zarathustras Züge trägt.⁹⁸

Es wird deutlich: Die Symbolisten bemühen sich angestrengt, Nietzsches Religionskritik zu entschärfen. In die Augen springt vor allem, daß sie keinen Konfrontationskurs steuern, sondern versuchen, Nietzsches Gedankengut in eine Synthese mit dem Christentum zu bringen.

Nietzsches Kunstphilosophie aus der *Geburt der Tragödie* hat ihren deutlichsten Niederschlag im essayistischen Werk von Vjačeslav Ivanov gefunden. In seinem Artikel „O granicach iskusstva“ entwirft Ivanov ein produktionsästhetisches Schema, das sich stark an Nietzsche orientiert: Der Künstler gerät in dionysische Ekstase, erlebt im Rausch intuitiv das Geheimnis der Schönheit, formt das Gesehene im apollinischen Traum um und verkörpert es schließlich im Kunstwerk.⁹⁹ Die Dichotomie von Apollinischem und Dionysischem wird bei Ivanov zum konstitutiven Faktor jedes Kunstwerks:

Но мы не можем больше не видеть их [sc. оба начала, U.S.], отрицать двойственный, двуприродный состав всякого художественного творения. Установлена как бы химическая его формула, остающаяся постоянной, к чему бы ни привело нас исследование о существе обоих входящих в нее элементов.¹⁰⁰

⁹⁵ NIETZSCHE [1883] 1980, IV, 31 – Mat. 18,3.

⁹⁶ BELYJ [1911] 1969, 77.

⁹⁷ BELYJ [1911] 1969, 78.

⁹⁸ KLUGE 1982, 86. PRICHOD'KO 1991.

⁹⁹ IVANOV [1916] 1971, 192 f.

¹⁰⁰ IVANOV [1916] 1971, 236.

Trotz der monumentalen Bedeutung, die Ivanov Nietzsches dualistischer Kunstkonzeption zumißt, folgt der russische Gräzist seinem deutschen Fachkollegen nicht in allem. Ivanovs Nietzschekritik läßt sich im wesentlichen unter drei Gesichtspunkten resümieren:¹⁰¹ Vor allem bemängelt Ivanov, daß Nietzsche den religiösen Charakter des Dionysosritus übersehen habe. Die ganze Tragik des Philosophen liege darin, daß er nicht an den Gott glaube, den er der Welt verkündet habe.¹⁰² Des weiteren spricht Ivanov von einem „Gefängnis der Zeit“ bei Nietzsche: Seine Ideologie sei völlig auf die Zukunft ausgerichtet. In Wahrheit aber bedeute die dionysische Ekstase den Ausbruch aus der Zeitlichkeit, das Eintauchen in ein zeitloses Element.¹⁰³ Und schließlich wendet sich Ivanov gegen Nietzsches radikalen Individualismus: Der Idee des einsamen Übermenschen hält Ivanov das soziale Pathos der russischen Intelligenz entgegen.¹⁰⁴

Aleksandr Blok hat sich erst relativ spät mit Nietzsches Kunsttheorie auseinandergesetzt: Ein Resumé der *Geburt der Tragödie* findet sich in seinem Notizbuch vom Dezember 1906.¹⁰⁵ Blok feiert dieses Buch emphatisch als „Offenbarung“¹⁰⁶ und läßt in der Folge dionysische Elemente in lyrische Werke wie „Snežnaja maska“ (1906) und „Vozmezdje“ (1910–1921) einfließen.¹⁰⁷ Bloks Rezeption bleibt freilich diffus: Der Dichter baut eklektisch Nietzsche-Philosopheme in sein Werk ein, ohne dabei den eigenen Überzeugungen untreu zu werden.

Auf eigenwillige Weise hat Maksimilian Vološin Nietzsches Kunsttheorie rezipiert: Der Maler und Kritiker rückt in seinem originellen Aufsatz „Apollon i myš“ aus dem Jahr 1911 den Zusammenhang zwischen apollinischem Traum und dem metaphysischen Schrecken des Aufwachens in den Mittelpunkt seiner Ausführungen.¹⁰⁸ Vološin beruft sich hier direkt auf Nietzsche: „Es ist ein Traum, ich will ihn weiter träumen!“¹⁰⁹ Die apollinische Traumwahrheit ist laut Vološin an den Augenblick („mgnovenie“) gebunden. Im Augenblick schneiden sich Raum und Zeit, im Augenblick eröffnet sich dem Schlafenden der Blick ins Unendliche – zugleich auch die Gefahr des Aufwachens. Vološin interpretiert die ren-

¹⁰¹ STAMMLER 1986, 302 f.

¹⁰² IVANOV [1909] 1971, 18.

¹⁰³ IVANOV [1909] 1971, 17.

¹⁰⁴ AVERINCEV 1975, 152.

¹⁰⁵ BLOK 1965, 78–84.

¹⁰⁶ BLOK 1965, 84.

¹⁰⁷ Dazu ausführlicher BRISTOL 1986.

¹⁰⁸ VOLOŠIN 1988, 96–111.

¹⁰⁹ NIETZSCHE [1872] 1980, I, 26.

nende Maus als Symbol des schwindenden Augenblicks, der auch im Bewußtsein des Schlafenden immer anwesend ist. Deshalb ist das Apollinische nicht nur fröhlich, sondern auch zutiefst tragisch.

Die Doppelheit von Apollinischem und Dionysischem konstituiert auch das Spannungsfeld der Beziehungen in Andrej Belyjs *Peterburg*.¹¹⁰ In diesem Revolutionsroman wird Nietzsches Bombenmetapher aus der *Götzen-Dämmerung* („Ich bin Dynamit“)¹¹¹ poetisch umgesetzt: Die Bombe steht bildhaft für die Erschütterungen des apollinisch erstarrten Petersburg im Revolutionsjahr 1905. Es geht Belyj allerdings nicht darum, das Dionysische gegen das Apollinische auszuspielen: Der Erfolg der persönlichen Lebensgestaltung entscheidet sich für die Romanfiguren am Verhältnis von Apollinischem und Dionysischem. Um es vorwegzunehmen: Niemandem gelingt die Wiederherstellung der prometheischen Einheit von dionysischem Schaffensdrang und apollinischer Gestaltung, wie sie Belyj beispielhaft in der Person des übermächtigen Gründers von Petersburg, Peter dem Großen, verkörpert sieht. Die Bombe der Terroristen explodiert, ohne die entscheidende Erneuerung des petrinschen Schaffens in Gang zu setzen – sie hinterläßt nur Wahnsinn und Tod.

Mit einem solchen Entwurf stellt Belyj zwei Modelle für die produktive bzw. zerstörerische Einheit von Apollinischem und Dionysischem bereit: Die Gestalt des Prometheus steht für das zwar frevlerische, aber immerhin erfolgreiche Eindringen des Menschen in ihm zunächst verschlossene Bereiche¹¹²; der Skythe bezeichnet den drohenden Untergang des apollinischen Ich in der dionysischen Gesichtslosigkeit¹¹³. Eindrücklich hat Aleksandr Blok – wohl im Anschluß an Vl. Solov'evs Schreckvision des „Panmongolizm“¹¹⁴ – die wütende Aggression der Skythen in seinem Poem „Skify“ aus dem Jahr 1918 gestaltet: Die Ambivalenz der russischen Kultur wird im Bild der Sphinx eingefangen, die sowohl nach

¹¹⁰ Die folgenden Ausführungen referieren die Position von GERIGK 1980.

¹¹¹ NIETZSCHE [1889] 1980, VI, 257.

¹¹² NIETZSCHE [1872] 1980, I, 70 f.

¹¹³ SZILARD 1981, 164. Vgl. BERDJAEV 1970, 228 f.: „Скифская идеология народилась у нас во время революции. Она явилась формой одержимости революционной стихией людей, способных к поэтизированию и мистифицированию этой стихии. Скифская идеология – одна из масок Диониса [...] своего рода языческий национализм, уходящий корнями в нехристианский или антихристианский мессианиззм.“ Zur „Skifstvo“-Bewegung unter der Leitung des Kritikers R.V. Ivanov-Razumnik vgl. DOBRINGER 1991, D'JAKOVA 1991.

¹¹⁴ SOLOV'EV [1922] 1968, 239.

Europa wie nach Asien mit Haß und Liebe blickt.¹¹⁵ Belyjs Diagnose läßt zumindest für die Gegenwart keine Zweifel offen: Der dionysische Rausch droht alle Kultur zu verschlingen. Dem entspricht die schon fieberhaft zu nennende Dionysosbegeisterung im Petersburg der Jahrhundertwende: Das Dionysische als Lebelement des Künstlers wird zur intellektuellen Modeströmung, nachdem I.F. Annenskij 1894 eine Übersetzung von Euripides Drama *Βακχαι* veröffentlicht hatte. N. Berdjaev bemerkt dazu in seiner Autobiographie:

Дионисическое веяние прошло по России, захватив верхний культурный слой.¹¹⁶

In den Kreisen der Petersburger Intelligenz werden sogar Dionysos-riten inszeniert – mit Weinexzessen, Dithyrambenrezitationen und Bacchantentänzen. N.V. Krandievskaja, Aleksej Tolstoj's Ehefrau, berichtet in ihren Memoiren von einem solchen Ereignis:

В литературных кругах в те годы [1900-1910, U.S.] усиленно и разнообразно развлекались. „Дионисийские“ вечера и пляски, маскарады, любительские спектакли сменяли друг друга. [...] Помню, однажды поэт Сологуб, Федор Кузьмич, просил и меня принять участие в очередном развлечении, в своем спектакле „Ночные пляски“, режиссировать который согласился В.Э. Мейерхольд. – Не будьте буржуазской, – медленно уговаривал Сологуб загробным, глуховатым своим голосом без интонаций, – вам как и всякой молодой женщине, хочется быть голой. Не отрицайте. Хочется плясать босой. Не лицемерьте. Берите пример с Олечки Судейкиной. Она – вакханка. Она пляшет босая. И это прекрасно.¹¹⁷

¹¹⁵ Vgl. dazu IVANOVA 1988.

¹¹⁶ BERDJAEV 1983, 172.

¹¹⁷ Zit. nach KUPČENKO 1976, 159. Zur Künstlerin Ol'ga Glebova-Sudejkina und ihrer Bekanntschaft mit Sologub vgl. TIMENČIK 1994 und KRAVCOVA 1994. Vgl. ebenfalls die Verbindungslinie Isadora Duncan-Nietzsche bei ČEBOTAREVSKAJA 1909a. Auf die Beziehung zwischen Trifodov aus *Tvorimaja legenda* und dem dreifach inkarnierten Dionysos weist MAGOMEDOVA 1988, 37 hin.

d) Vladimir Solov'ev

Es war eine einseitige Zuneigung, die die Symbolisten – vor allem die sogenannte zweite Generation – für den Religionsphilosophen Vladimir Solov'ev (1853-1900) empfanden. Dieser hatte sich schon beim ersten Auftreten der Symbolisten äußerst negativ über die neue Poesie ausgedrückt.¹¹⁸ Am deutlichsten bekam Valerij Brjusov Solov'evs Unwillen zu spüren:¹¹⁹ In einer Rezension von Brjusovs erstem Gedichtband *Simvolisty* läßt der Philosoph keine Zweifel über seine Einstellung zum Symbolismus aufkommen.

Должно заметить, что одно стихотворение в этом сборнике имеет несомненный и ясный смысл. Оно очень коротко, – всего одна строчка: „О, закрой свои бледные ноги!“

Для полной ясности следовало бы, пожалуй, прибавить: „ибо иначе простудишься“, но и без этого совет г. Брюсова, обращенный очевидно к особе, страдающей малокровием, есть самое осмысленное произведение всей символической литературы, не только русской, но и иностранной.¹²⁰

Solov'evs Antipathie hat einen naheliegenden Grund. Sein Lebenswerk besteht in der Ausarbeitung einer christlich fundierten Philosophie, die notgedrungen mit dem Amoralismus der Symbolisten in Konflikt geraten muß. Die Reibungsstelle wird hier im Wortlaut sinnfällig: Bei Solov'ev sieht der Mensch sich vor eine sittliche Aufgabe gestellt, er muß zwischen Gut und Böse wählen:

¹¹⁸ Vgl. die berühmten Parodien auf symbolistische Gedichte in SOLOV'EV [1922] 1968, 287-289.

¹¹⁹ Brjusov seinerseits hat das Werk Solov'evs geschätzt. Anlässlich des Todes von Vl. Solov'ev notiert Brjusov in seinem Tagebuch: „Умер Вл. Соловьев. Так суждено мне было встретиться с критиком моих стихов. [...] Я поцеловал в руку своего случайного врага и ценного мной поэта и мыслителя.“ (BRJUSOV 1927, 89 f.) Schon früh haben die Gedichte des Philosophen Brjusovs Interesse geweckt: In seinen Notizbüchern der Jahre 1889 bis 1892 finden sich Abschriften berühmter Solov'ev-Gedichte („Ex oriente lux“, „Неопалимая купина“, „Потому ль, что сердцу надо“, „Зачем слова? В безбрежности лазурной“ – KUL'JUS 1985, 54). Natürlich hat es Brjusov nicht unterlassen, auch seinerseits den „Lehrer“ (BRJUSOV [1900] 1990, 58) zu kritisieren: „Его поэзия [...] соверш[енно] не пластична, Исторические стихотворения [...] остроумны, но это не поэзия!“ (KUL'JUS 1985, 55).

¹²⁰ SOLOV'EV [1911] 1966, VII, 168.

[...] от окончательного выбора между двумя путями – добра и зла, – человек ни в каком случае избавиться не может.¹²¹

In der Formulierung von N.M. Minskij ist dieser Gedanke gewissermaßen auf den Kopf gestellt:

Нет двух путей добра и зла
есть два пути добра.
[...] Ты – призрак Бога на земле,
Бог – призрак в небе твой.
Проклятие в том, что не дано
единого пути.
Блаженство в том, что все равно,
каким путем идти.¹²²

Wo liegen bei solch diametral verschiedener Auffassung ethischer Prinzipien nun aber die Verbindungslinien zwischen Solov'ev und den Symbolisten? Der wichtigste Anknüpfungspunkt für die jungen Dichter ist wohl Solov'evs konsequent dualistische Weltkonzeption: Solov'ev entwirft das Bild einer zweigeteilten Welt, in der die chaotische Erde dem

¹²¹ SOLOV'EV [1898] 1990, I, 81.

¹²² MINSKIJ 1922, 343. Vgl. auch BRJUSOV 1973, I, 89: „Добро и зло – два брата и друзья. / Им общий путь, их жребий одинаков.“ BLOK 1989, 28: „[...] нет разницы – бороться с дьяволом или с Богом – они равны и подобны; как источник обоих – одно простое Единство, так следствие обоих – высшие пределы Добра и Зла – плюс ли, минус ли – одна и та же Бесконечность.“ SOLOGUB 1913a, XIII, 188: „Пойми: [...] Ты – Я, / Сотворивши / Оба неба, – / И небо Адонаи, / И небо Люцифера.“ In der Handschrift zum Roman *Tjaželye slu* findet sich folgende Notiz: „Великое страдание Логина в разрыве между чувством и разумом. Сердцем влечется к добру и отворачивается от зла, а разум говорит, что добро от зла отличается только количественно, как тепло от холода. Всякое доброе произошло от зла, и во всяком зле есть семена добра.“ Zit. nach UDONOVA 1975, 44. Weitere Belege bei HANSEN-LÖVE 1989, 359. Die Bedingtheit moralischer Kategorien taucht als literarisches Thema auch in der späten Lyrik Sologubs wieder auf. SOLOGUB 1989b, 118 f.: „И казалось, все минуло, / Все слилось, добро и зло, / Все земное обмануло, / Все нездешнее пришло.“ [2.6.1923]; „Все невинно в Божьем мире, / Нет стыда, и нет греха.“ [27.8.1926]; „Где же правда, где же ложь?“ [3.11.1926]; „Два блага в мире есть, добро и зло, / Есть третье, но неведомое людям. / Оно в саду Эдема расцвело. / [...] Его назвать я не умею сам, / А приблизительно назвать не смею, / И утешаюсь лишь тем, что там / Я этим благом снова овладею.“ [25.11.1926].

göttlichen Prinzip gegenübersteht. Eine solche Konzeption impliziert eine tiefgreifende Relativierung der irdischen Wirklichkeit, wie sie ihren prominentesten Ausdruck wohl in folgendem Gedicht gefunden hat:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?¹²³

Dem schwer zu fassenden Prinzip, das die göttliche und außergöttliche Sphäre in sich vereint, gibt Solov'ev den Namen „Sophia“; Aleksandr Blok wird später diese Idee des „Ewig Weiblichen“ in seinen *Stichi o Prekrasnoj Dame* besingen.¹²⁴ Aber schon Solov'ev verläßt den Bereich philosophischer Spekulation, wenn Sophia nicht nur als abstraktes Prinzip dem analytischen Denken dienstbar gemacht wird, sondern auch unmittelbar als Inkarnation weiblicher Schönheit erscheint. Es ist deshalb kein Zufall, daß Solov'ev bei der Beschreibung seiner Visionen den philosophischen Diskurs mit der lyrischen Diktion vertauscht.¹²⁵

Solov'evs mystische Erotik stellt das wichtigste Modell für die symbolistische Liebesdichtung bereit: Die Geliebte tritt nicht als eigenständiges Subjekt auf, sondern erscheint als visionäres Ideal, das nichts weniger als die kosmische Weltanschauung des Dichters verkörpert. Zu nennen ist hier neben Bloks „Neznakomka“ vor allem Fedor Sologub's Dulcinea: Bei Sologub gerät Don Quijote gerade dank seiner Realitätsblindheit – er idealisiert das Bauernmädchen Aldonsa zur Edeldame Dulcinea – in die Rolle des einzig wahrhaft Liebenden. Das von Solov'ev geprägte symbolistische Liebeskonzept erblickt also – im Gegensatz zur Romantik¹²⁶ – den paradigmatischen Ort der Liebe nicht im Zusammensein des glücklichen Paares, sondern in der unbedingten Idealisierungskraft des Liebenden. Das Nichtvorhandensein des Liebespartners erweist sich so – paradoxerweise – als Indiz für die höhere Wahrheit der erlebten Liebe. Pointiert formuliert: Einsamkeit ist der beste Garant für die echte, wahre Liebe.

Бессмертную любовью любит
И не разлюбит только тот,
Кто страстью радости не губит,

¹²³ SOLOV'EV [1922] 1968, 109.

¹²⁴ Dazu ausführlich KNIGGE 1973, 223–265. THOMSON 1992, 42 f.

¹²⁵ Vgl. das Gedicht „Vsja v lazuri segodnja javilas“: SOLOV'EV [1922] 1968, 62.

¹²⁶ Vgl. etwa bei Puškin: „К***. Я помню чудное мгновенье“ oder „Признание“.

Кто к звездам сердце вознесет,
Кто до могилы пламенеет, –
Здесь на земле любить умеет
Один безумец Дон-Кихот.¹²⁷

Deutlich nachweisen lassen sich überdies Einflüsse von Solov'evs Ästhetik in den theoretischen Essays der russischen Symbolisten. Solov'ev seinerseits gründet seine Überlegungen erstaunlicherweise auf Černyševskij's These: „Прекрасное – это жизнь“.¹²⁸ Sein Verhältnis zu Černyševskij's materialistischer Ästhetik hat Solov'ev in seinem Artikel „Pervyj žag k položitel'noj estetike“ dargelegt. Der gemeinsame Ausgangspunkt des Materialisten und des Idealisten liegt in der Feststellung, daß das Naturschöne Vorbild und Muster aller Schönheit sei. Die Wege der ungleichen Denker trennen sich allerdings schon bald: Während Černyševskij seine Argumentation in eine weitgehende Disqualifikation der Kunst münden läßt, begründet Solov'ev mit dem Primat der Naturschönheit die Forderung nach einer Kunst, die das in der Natur angelegte Schöne weiter- und zuendeführen soll. Solov'evs Ästhetik ist wesentlich progressiv. Kunst soll die zukünftige vollkommene Schönheit vorwegnehmen, gewissermaßen die Brücke zwischen der Naturschönheit und dem kommenden Reich des Schönen, Wahren, Guten schlagen. Wie kann ein solches Programm eingelöst werden?

Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного пророчества. Что такое высокое значение искусства не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религиею. [...] На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу.¹²⁹

Kunst erhält also im religiösen Sinne eine umfassende Lebensrelevanz: Es ist kein Zufall, daß Solov'ev seinem Artikel „Krasota v prirode“ Fürst Myškins vielzitiertes Diktum „красота спасет мир“ als Epigraph voran-

¹²⁷ SOLOGUB 1978, 432.

¹²⁸ WEST 1970, 35–41.

¹²⁹ SOLOV'EV [1890] 1990, II, 398 f.

stellt. In der Tat entwirft Solov'ev in seinen ästhetischen Schriften bereits eine Art „žiznetvorčestvo“, wie es dann später im Symbolismus virulent werden wird.¹³⁰ Ausdrücklich formuliert Solov'ev diesen Gedanken in seinem philosophischen Werk *Filosofskie načala cel' nogo znanija*, in dem er eine systematische Anthropologie vorlegt: In diesem Zusammenhang kommt der Kunst die Aufgabe zu, das Leben mystisch umzugestalten – mystisch deshalb, weil Solov'ev die Kunst aus der Sphäre des instrumentellen Wissens ausgeklammert hat.¹³¹ Etwas später fällt in diesem Werk dann der Begriff „теургия“, in dem in konzentrierter Form religiöse, ästhetische und mystische Aspekte des Kunstschaffens zusammenfallen.¹³²

Während Aleksandr Blok mit diesem Teil von Solov'evs Schaffen buchstäblich „nichts“ anfangen kann¹³³, rückt bei Vjačeslav Ivanov gerade der theurgische Aspekt von Solov'evs Ästhetik in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit:

[...] Вл. Соловьев нашел, как учитель, слова, раскрывшие глаза поэту и художнику на его истинное и высочайшее назначение: Соловьев определил истинное искусство как служение теургическое.¹³⁴

Ivanov charakterisiert den dichtenden Philosophen in seinem Aufsatz „Religioznoe delo Vl. Solov'eva“ als „realistischen Symbolisten“, der eine „neue Richtung, vielleicht eine Epoche der russischen Poesie“ eröffnet habe:

[...] Соловьев – реалист, ничего не выдумывающий, и вместе символист, потому что все в природе и душе трепещет для

¹³⁰ Das Thema lag allerdings in der Luft, wenn auch nicht als ideologisches Programm. Im Grunde genommen stellen schon Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* nichts anderes dar als den Rechenschaftsbericht eines Menschen, der sein Leben nach literarischen Mustern inszeniert. Vgl. DOSTOEVSKI 1972, V, 178: „Ведь мы до того дошли, что настоящую, живую жизнь чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше.“

¹³¹ SOLOV'EV [1877] 1990, II, 152 f.

¹³² SOLOV'EV [1877] 1990, II, 174.

¹³³ BLOK 1960, VIII, 105 f.; [...] я в этом месяце силился одолеть „Оправдание добра“ Вл. Соловьева и не нашел там ничего, кроме некоторых остроумных формул средней глубины и непостижимой скуки. [...] Есть Вл. Соловьев и его стихи – единственное в своем роде откровение, а есть „Собр. сочин. В.С. Соловьева“ – скука и проза“. (Hervorhebungen im Original)

¹³⁴ IVANOV [1916] 1971, 115.

него близко дышащую скрытую жизнью и подает весть о сущем, прикрывшемся покрывалами божественной символики видимого мира.¹³⁵

Damit sind die wichtigsten Elemente des Schaffens von Vladimir Solov'ev benannt, die ihn zum Vorläufer des russischen Symbolismus machen: Das dichotomische Weltbild, Kunst als Theurgie, das hohe Ideal als Gegenstand der Kunst.

e) Der französische Symbolismus

In Konstantin Bal'monts Gedichtsammlung *Gorjaščie zdanija* aus dem Jahr 1900 findet sich ein Gedicht an Baudelaire („K Bodleru“), das in exemplarischer Weise die Vorbildfunktion der „poètes maudits“ für die ganze Generation der russischen Symbolisten deutlich macht:¹³⁶

Как странно радостный и близкий мне пример,
Ты все мне чудишься, о царственный Бодлер,
Любовник ужасов, обрывов и химер!

[...] Пребудь же призраком навек в душе моей,
С тобой дай слиться мне, о маг и чародей,
Чтоб я без ужаса мог быть среди людей!

Der französische Symbolismus zeichnet sich vor allem durch zwei Merkmale aus: Ein unbedingter Ästhetizismus blendet alles aus der Erscheinungswelt aus, was nicht unmittelbaren Sinnesgenuss bereiten kann. Den Symbolisten kennzeichnet eine unbändige „Sensationslust“ im ursprünglichen Sinne des Wortes: Das Ich konstruiert sich ein „paradis artificiel“, ein künstliches Schönheitsparadies, das dem genießenden Subjekt ein möglichst intensives Sinneserlebnis ermöglichen soll. Sogar der drohende Realitätsverlust kann das sinnliche Ich nicht vor dem Rückzug in die eigene durchästhetisierte Welt abschrecken. Im Gegenteil: Gerade die Privatisierung der Sinnlichkeit wird zum Garanten der Erlebnisintensität.

Das zweite Charakteristikum der französischen Parnassdichtung läßt sich direkt aus dem Ästhetizismus ableiten. Mit einer bisher nicht dage-

¹³⁵ IVANOV [1916] 1971, 114.

¹³⁶ AJCHENVAL'D [1923] 1969, 123 bezeichnet Sologub als „russkij Bodlér“.

wesenen Aggressivität fallen die poètes maudits über die bürgerlichen Moralbegriffe her. Kunst ist in ihrem innersten Wesen amoralisch. Von einer solchen Bestimmung führt eine direkte Linie zum Antimoralischen: Eine unverhohlene Lust am Verbotenen zeichnet die bevorzugten Themen der symbolistischen Dichtung aus.

Ästhetisierung und moralische Indifferenz – mit diesen beiden Schlagworten ist der Kern der französischen *décadence* umrissen, der auch auf den russischen Symbolismus prägend einwirkt. In beispielhafter Weise hat Joris Karl Huysmans in seinem Roman *A rebours* die Flucht ins Künstlich-Künstlerische ausgestaltet. Der kränklich-scurrile Romanheld Des Esseintes zieht sich in ein Landhaus zurück, das er zu einem synästhetischen Gesamtkunstwerk ausbaut. Schrille, ausgesuchte Farben, raffinierte Musikberieselung und eine Geruchsortel betäuben Des Esseintes' Sinnlichkeit mit auserlesenen Genüssen.¹³⁷ Das erklärte Ziel des Romanhelden lautet:

¹³⁷ Vielleicht stellt Sologubs satirische Erzählung „V carstve smerti“ eine halb-ironische Replik auf genau diese Spielart der französischen Dekadenz dar. Ein Franzose unterhält in diesem Prosastück sein Publikum mit einer dubiosen Schlachthofästhetik. Die Autorschaft Sologubs für diesen Text, der als Verfasser den Namen *Zoj* ausweist, ist nicht gesichert: Zwar hatte Sologub in den Jahren 1899 und 1900 dieses Pseudonym in der satirischen Zeitung *Slovco* verwendet, Masanovs Pseudonymenlexikon verweist jedoch auch auf einen gewissen A.V. Zenger, der von 1904 bis 1910 in der Zeitung *Rus'* unter dem Namen *Zoj* auftrat. Zur Herkunft dieses Pseudonyms vgl. SOLOGUB 1991a, I, 470. SOLOGUB 1906c, 127 f.: „Иногда, особо почетным гостям – то были почти всегда старики и переутомленные молодые женщины – француз хозяин предлагал исключительно изысканное удовольствие. Он вел их в сад и там, в самом далеком уголке, в небольшой чистой и светлой комнате, с фарфоровым полом, они могли видеть, как сильные и веселые люди, в белом платье, покрытом красными пятнами, убивают кур, индюшек, баранов, телят и даже свиней, смотря насколько почетен был гость. По стенам стояли мягкие кресла, чтобы было удобно смотреть. Птицам просто отрубали голову на деревянной плахе. Красива была только яркая кровь, брызгавшая струей из отрубленной шеи. Иногда, впрочем, человек бросал птицу на пол уже без головы, а она бегала, точно искала свою жизнь. Барашкам, которые пугливы блеяли, упирались и косили во все стороны свои красивые глаза, загибали голову назад и одним взмахом широкого ножа перерезывали выпуклое и длинное горло. С телятами было больше возни: иной попадался очень сильный, и требовалось двое людей, чтобы его убить: один садился на него, а другой резал ему горло. Зато крови было много. Телят иногда, показывая свою ловкость, убивал сам хозяин. Ему это не всегда удавалось, и тогда теленок бился дольше и сильнее. Интереснее всего было, когда убивали свинью. Она кричала, как человек, и много надо было силы, чтобы воткнуть ей узкий и блестящий ножик прямо в

Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même.¹³⁸

Hand in Hand mit der Ästhetisierung des Sinneswelt geht in der französischen Dekadenz die Abwertung der Natur. So schreibt etwa Charles Baudelaire in einem Brief aus dem Jahr 1855:

Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la Nature, n'est-ce pas? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, – le soleil sans doute? Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être spirituel je ne sais quoi de shocking. Je ne croirai jamais que l'âme des Dieux habite dans les plantes, et quand même elle habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien beaucoup plus haut prix que celle des légumes sanctifiés.¹³⁹

Autonomie der menschlichen Schöpfungskraft versus „geheiligt Gemüde“: Die Sympathien sind eindeutig verteilt. Als Beispiel einer der zahlreichen dichterischen Gestaltungen von Baudelaires Naturhaß sei das Gedicht „Obsession“ aus den *Fleurs du Mal* angeführt:

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales [...]
Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes, [...]
Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!
Car je cherche le vide, le noir, et le nu!¹⁴⁰

сердце. Находились гости, особенно дамы, которые просили, чтобы свинью и потрошили при них, хотя это очень гадко пахло, и это считалось уже вульгарным удовольствием.“

¹³⁸ HUYSMANS 1928, VII, 34 f.

¹³⁹ An Ferdinand Desnoyers (undatiert). In: BAUDELAIRE 1947, I, 321 f. Hinweis bei ENGELHARDT/METTLER 1988, 124.

¹⁴⁰ BAUDELAIRE 1986, 158.

Als direkter Nachfahre Baudelaires zeigt sich in dieser Hinsicht der junge Brjusov, der sein geometrisches Schönheitsideal mit Verve gegen das natürliche Chaos ausspielt:

Люблю я линий верность,
Люблю в мечтах предел.
Меня страшит безмерность
И чудо Божьих дел.

Люблю дома, не скалы.
Ах, книги краше роз!
– Но милы мне кристаллы
И жало тонких ос.¹⁴¹

Der Genuß der Schönheit erschöpft sich für die französischen Symbolisten allerdings nicht in der harmlosen Liebe zu Büchern und Edelsteinen: Gerade das Brutale, Grausame zieht die Aufmerksamkeit der bis in Grenzbereiche des Pathologischen empfindlichen Dichter auf sich. Vorbild aller blutrünstigen Lust der Dekadenzdichtung ist wohl Baudelaires Gedicht „Une martyre“. Erotik und Sadismus verbinden sich hier zu einer untrennbaren Einheit: Der sadistische Liebhaber hat seinem Opfer den Kopf abgeschnitten und mustert den Torso mit wollüstigem Blick. Der Kopf liegt auf dem Nachttisch, die Augen verdreht, der Blick leer und gebrochen. Aus dem Leichnam fließt Blut in das Kissen:

Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
Sur l'oreiller désaltéré
Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abbreuve
Avec l'avidité d'un pré.¹⁴²

Die Ausschaltung der Moral um des unbedingten ästhetischen Genusses willen bringt die Dekadenzdichtung in direkten Konflikt mit der Religion. Aber auch diese Kollision wird poetisch fruchtbar gemacht: Die Apotheose des Bösen gipfelt in Texten wie Baudelaires Satanslitaneien¹⁴³ oder Huysmans Darstellung einer Teufelsmesse in *Là-bas*.

¹⁴¹ BRJUSOV 1973, I, 171.

¹⁴² BAUDELAIRE 1986, 242. – Die von Baudelaire entlehnte Metaphorik der „bösen Schönheit der Blumen“ taucht explizit in Zinaida Gippius' Gedicht „Cvety noči“ auf. GIPPIUS 1991, I, 33.

¹⁴³ BAUDELAIRE 1986, 240.

Von hier führt eine direkte Linie zu Brjusovs Ausruf: „И Господа и Дьявола / Хочу прославить я.“¹⁴⁴ Das eindrucklichste Satansgebet dürfte aber Sologubs Gedicht „Kogda ja v burnom more plaval“ sein:

Тебя, отец мой, я прославлю
В укор несправедному дню,
Хулу над миром я восставлю,
И соблазняя соблазню.¹⁴⁵

In einer handschriftlichen Notiz Sologubs wird die Sünde nachgerade zum Garanten der menschlichen Individualität:

То, что именуется Грехом, есть существенный элемент прогресса. Не будь его, мир заплесневел бы, состарился, стал бы бесцветным. Своим любопытством Грех умножает опыт расы. Своим упорным отстаиванием индивидуализма он спасает нас от однообразия типов. Прочтите мадригал Бодлера: „Что мне до того, умна-ли ты. Будь прекрасна! и будь печальна! и вы почувствуете, что вы боготворите печаль, как никогда не боготворили радость.“¹⁴⁶

Die Schauspielerin Marija aus dem Drama „Mečta-pobeditel'nica“ erhebt die Ausblendung der christlichen Moral aus der Ästhetik zur *conditio sine qua non* der Kunst. Hier wird der traditionelle Pornographievorwurf der zeitgenössischen Literaturkritik an die Adresse der Dekadenz umgekehrt: Lasterhaft ist nicht der Genuß des nackten Körpers, sondern die Verurteilung dieses Genusses unter Anwendung moralischer Kategorien. Die Moral selbst ist der Sündenfall:

Где соблазны, где нечистые мысли, там нет радости, и не может ее быть. Только беспорочная нестыдливость радует сердце человека. Мы должны быть, как дети, невинны, чисты и нестыдливы.¹⁴⁷

¹⁴⁴ BRJUSOV 1973, I, 355.

¹⁴⁵ SOLOGUB 1978, 279.

¹⁴⁶ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 3.

¹⁴⁷ SOLOGUB 1912h, 7. Programmatisch hat Sologub diesen Standpunkt nochmals in seinem Artikel „Dostoinstvo i mera veščej“ formuliert. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 47: „36. И в искусстве не прекрасное стоит мерою. Ибо нельзя ограничить для искусства лишь малый угол случайной красоты. – Искусство берет для себя весь мир. 37. Несовершенный еще мир находит оно, – и создает

Die Moderne bringt die Auflösung der Opposition Gut-Böse, moralische Kategorien sind nur noch unter dem Gesichtspunkt ihrer ästhetischen Verwertbarkeit interessant. Umso umfassender wird dafür aber das System der sinnhaften Vernetzung der einzelnen Phänomene. Der Künstler trifft auf eine Welt voller Symbole, die einander abspiegeln und ergänzen. Wegweisend für eine solche Weltsicht wurde Baudelaires Sonett „Correspondances“ – ein Gedicht, das Vjačeslav Ivanov als „Wiege“¹⁴⁸ des europäischen Symbolismus bezeichnen konnte.¹⁴⁹ Baudelaire entwirft das Programm einer totalen Synästhesie:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹⁵⁰

Die Ästhetik erhält aus dieser Sicht ihren ursprünglichen etymologischen Wortsinn zurück: Sie funktioniert als grundlegende Wahrnehmungslehre. Der Mensch bewegt sich in einem „fôret de symboles“: Die Welt der Erscheinungen wird zu einer Welt der Sinnesreize. Der französische Symbolismus legt mithin einen Akzent auf die passive, kommunikationstheoretisch gesprochen: die empfangende Seite der ästhetischen Weltinterpretation. Bezeichnend für den Unterschied zwischen französischem und russischem Symbolismus ist die Kritik, die Belyj in einem 1918 entstandenen Entwurf zu einem Artikel „O francuzskich simvolistach“ übt: Die französischen Symbolisten hätten es nicht verstanden, den Symbolismus zur Weltanschauung zu vertiefen. Ihr Interesse habe sich nur auf künstlerische Stil- und Formfragen beschränkt.¹⁵¹ Es ist das unausgesprochene Schlagwort des „žiznetvorčestvo“, das Belyj hier in polemischer Absicht gegen die „poètes maudits“ ausspielt. Der Symbolismus soll aus russischer Sicht nicht nur ein Modell der Weltinterpretation, sondern der Welt überhaupt sein.

свой, совершенный. – Не красота, а очарование совершенства. – Не добро, а восторг совершенства. Не истина – а блеск совершенства. 38. Совершенство в добре и во зле – перестает быть добром или злом. Оно вырастает. В этом печать совершенства, что для него и добро и зло, – ровно уже ненужны. 39. Не убей! – Но что за святыня чужая жизнь? А защищаемся, можем и убить! А что за святыня – своя жизнь?“

¹⁴⁸ IVANOV [1909] 1971, 267.

¹⁴⁹ Vgl. auch die Formulierung bei BLOK 1960, V, 429: „[...] все полно соответствий [...]“.

¹⁵⁰ BAUDELAIRE 1986, 22.

¹⁵¹ LAVROV 1980, 174.

Sologub hat sich an solchen Querelen nicht beteiligt. Der französische Symbolismus ist für Sologub besonders in der Gestalt Paul Verlaines wichtig geworden. Die ersten Verlaine-Übersetzungen publiziert Sologub 1894, ein eigener Verlaine-Band erscheint 1908, Sologub gibt diese Gedichte in erweiterter und überarbeiteter Form 1923 noch einmal heraus.¹⁵² Wie eng sich Sologub Verlaines Werk anverwandelt hat, geht aus dem Nebentitel hervor, der den Band aus dem Jahr 1908 in die Reihe der eigenen Werke eingliedert: „Fedor Sologub. Stichi. Kniga sed'maja. Perevody iz Verlena“.

Die russische Literaturkritik hat diese Übersetzungen sehr gelobt. Vo-lošin schrieb in seiner Rezension, Verlaine werde hier zu einem russischen Dichter.¹⁵³ Sologub hat 37 Gedichte übersetzt¹⁵⁴, bei einigen Gedichten stellt Sologub mehrere Varianten vor. Besonders interessant sind drei Übersetzungen des berühmten Gedichts „Il pleure dans mon cœur“:¹⁵⁵

¹⁵² Detaillierter zu Sologubs Beschäftigung mit Verlaine BAGNO 1991, 138 f. Zu Sologubs französischer Sprachkompetenz 136.

¹⁵³ VOLOŠIN 1988, 441. Weitere Kritikerstimmen bei BAGNO 1991, 144 f.

¹⁵⁴ Wie genau Sologub die Form seiner Publikationen überdacht hat, zeigt ein Brief an Čulkov vom 3.11.1907, in dem Sologub das Ausschreiben der Zahl 37 ablehnt: „Думал о 37 на седьмой странице. По-моему, надо оставить цифры. Число 37 совершенно случайно получилось; случайное и точное. Буквами можно набрать два, три ... семь ... десять ... двенадцать ... сто, сто один ..., вообще числа, с которыми что-нибудь связано: тридцать семь лет. Буквой можно набрать приблизительное: около сорока. 'Тридцать семь стихотворений' напоминает грамматическое упражнение. Ненужная значительность.“ OR RGB, F. 371, op. 4, N. 76.

¹⁵⁵ SOLOGUB 1908a, 53-55. VERLAINE 1962, 192: „Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville; / Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon cœur? / Ô bruit doux de la pluie / Par terre et sur les toits! / Pour un cœur qui s'ennuie / Ô le chant de la pluie! / Il pleure sans raison / Dans ce cœur qui s'écœure. / Quoi! nulle trahison?... / Ce deuil est sans raison. / C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi / Sans amour et sans haine / Mon cœur a tant de peine!“

Слез в сердце моем, –
Плачет дождь за окном.
О, какая усталость
В бедном сердце моем!

Шуму проливня внемлю.
Бьет он кровлю и землю, –
Много в сердце тоски, –
Пенью проливня внемлю.

Этих слез не пойму, –
Не влечет ни к чему
Уж давно мое сердце.
Что жалеть, – не пойму.

Тяжелей нет мученья, –
Без любви, без презрения,
Не понять, отчего
В сердце столько мученья.

В слезах моя душа, –
Под проливнем селенье;
Унынием дыша,
О чем грустит душа?

Потоки дождевые
По кровлям, по земле!
В минуты скуки злые,
О, песни дождевые!

О, слезы без причин
В душе, что провожает
Измены без кручин!
Мой траур без причин...

Вот горшее страданье:
Не знаешь, отчего,
Чужда очарованья,
Душа полна страданья!

На сердце слезы упали,
Словно на улице дождик.
Что это, что за печали
В сердце глубоко упали?

Дождика тихие звуки,
Шум по земле и по крышам,
Сердцу в томлених скуки
О, мелодичные звуки!

Слез твоих без причины, –
Сердце, ведь ты же боролось
С непостоянством судьбины!
Траур надет без причины.

Вряд ли есть худшее горе:
Даже не зная, отчего же,
Не примиряясь, не споря,
Сердце исполнено горя.

Erstaunlich ist vor allem die metrische Vielfalt, die in den drei Übersetzungen zum Ausdruck kommt. Die erste Version ist in einem zweifüßigen Anapäst abgefaßt, die zweite in einem dreifüßigen Jambus, die dritte in einem dreifüßigen Daktylus.¹⁵⁶ Wohl nicht zufällig hat Sologub im Jahr 1922 die zweite Version favorisiert und nochmals überarbeitet: Die starke Bewegung des Anapästs und des Daktylus gerät in einen allzu starken Gegensatz zum ruhigen Inhalt des Gedichts.¹⁵⁷

Deutlich zu erkennen ist in allen drei Varianten Sologubs Bemühen, das Reimschema des Originals zu bewahren. In Verlaines Gedicht reimen sich jeweils die erste, die zweite und die letzte Zeile einer Strophe, wobei der umfassende Reim ein identischer ist. Sologubs Übersetzungen respektieren die Identität dieser Reime sowie den dreifachen Reim in einer Strophe, nur die erste Version verlegt die reimlose Zeile aus dem zweiten in den dritten Vers einer Strophe.

Sologubs lexikalisches Übersetzungsprinzip wird in der ersten Zeile der ersten und dritten Version besonders deutlich. Signalhaft tritt hier die Kombination „slezy–serdce“ auf, obwohl das französische Pendant zu „slezy“ („larmes“) in Verlaines Gedicht fehlt. Sologub übersetzt nicht lexikalische Einheiten, sondern Strukturen. Verlaine hat sein Gedicht auf der Parallelführung der beiden Lexeme „pleure-pleut“ konstruiert, Sologub imitiert diese Struktur mit verschiedenen Lautähnlichkeiten, die sich leitmotivisch durch seine Übersetzungen ziehen. Das Material der Instrumen-

¹⁵⁶ BAGNO 1993, 149.

¹⁵⁷ SOLOGUB 1978, 515.

tierung kann unterschiedlich sein: Während etwa die erste Übersetzung auf die Assonanz dunkler Vokale gestimmt ist, weist die zweite eine Häufung von Zischlauten auf (Programmatisch verwendet Sologub in diesem Fall nicht „serdce“, sondern „duša“, die letzte Strophe führt die konsonantische Lautmalerei zu einem Höhepunkt: „Не знаешь, отчего / чужда очарованья, / душа полна страданья!“).

Gerade Sologubs ungewöhnliches Verfahren, mehrere Übersetzungen desselben Gedichts nebeneinander abzudrucken, lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Tiefenstruktur des Textes. Die Präsentation verschiedener Varianten funktioniert gewissermaßen als „obnażenie priema“: Der Übersetzer läßt sich über die Schulter schauen und legt seine Textstrategien offen. Der poetische Text wird damit als Prozeß, nicht als Produkt einsichtig gemacht.

Die Musikalität von Verlaines Poesie hat ihre Wirkung auf Sologub nicht verfehlt. Allerdings macht bereits das Vorwort zum Gedichtband von 1908 deutlich, wie sehr Sologub dazu tendiert, Verlaines Lyrik in sein eigenes Weltmodell zu integrieren. Verlaine wird hier zu einem „mystischen Ironiker“, der es versteht, die Welt in ihren Widersprüchen anzunehmen und so der ewigen Freiheit zuzuführen.¹⁵⁸ Sologubs Verlaine-Rezeption ist nicht frei von ideologischen Vereinnahmungsversuchen und muß deshalb in erster Linie unter einem formalen Gesichtspunkt gewürdigt werden.¹⁵⁹

f) Oscar Wilde

In besonderer Weise hat Oscar Wilde die Kultur des russischen Symbolismus beeinflusst – nicht nur durch sein Werk, sondern auch durch den Mythos, mit dem er seine Person zu umgeben wußte. In der Tat war Wildes Biographie wie kaum eine andere geeignet, im Kreis der literarisch interessierten Öffentlichkeit Aufsehen zu erregen. Wilde hat es verstanden,

¹⁵⁸ SOLOGUB 1908a: „Самый редкий уклон, – и это – уклон Поля Верлена, – когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается, как необходимость за пестрою завесою случайностей обретен вечный мир свободы. В каждом земном и грубом упоминании таинственно явлены красота и восторг. Ирония становится мистической.“

¹⁵⁹ SMAGA 1980, 442, 444.

sein Leben wie ein Kunstwerk in Szene zu setzen und so den gewünschten Publikumserfolg zu erreichen: Als bekannter Exzentriker und Dandy zog er schon früh die Aufmerksamkeit der Londoner Intelligenz auf sich; die Verurteilung zu einer zweijährigen Zuchthausstrafe wegen „sexueller Perversion“ (Wildes homoerotische Neigungen waren bekannt) wurde schließlich zum Skandal. Wilde hat noch seine Gefangenschaft den Zielen einer Selbstmystifikation dienstbar gemacht: Im Zuchthaus von Reading entstand Wildes bedeutendste Dichtung, „The Ballad of Reading Gaol“.

Die russische Rezeption von Wildes Werk setzt zögernd in den Jahren nach 1890 ein und erreicht nach der Jahrhundertwende ihren Höhepunkt. Eines der ersten Zeugnisse der Auseinandersetzung mit Wildes Werk stellt ein Artikel von Sergej Volkonskij in der Zeitschrift *Vestnik Evropy* aus dem Jahr 1893 dar. Volkonskij weist bereits zu diesem Zeitpunkt darauf hin, daß die englischen Ästhetiker dem später für die Symbolisten so zentralen Konzept des „žiznetvorčestvo“ nachleben:

[...] „esthetics“ [...] доходили до того, что стремились из самой жизни сделать своего рода искусство; проповедуя необходимость поднять художественный вкус главным образом в домашней обстановке и современной одежде, они действовали собственным примером, сами в своей особе воплощали ту или другую эпоху, перенимая соответственный костюм и склад речи; вечно занятые мыслью о соблюдении скульптурной красоты, они в гостиницах принимали самые изысканные позы [...]. Можно было подумать, что они задались целью из всей своей жизни сделать одну живую картину.¹⁶⁰

Die russischen Wilde-Adepten haben solche Selbstinszenierung mit Begeisterung aufgegriffen: Michail Kuzmin etwa soll 365 bestickte Westen besessen haben, Konstantin Bal'mont gefiel sich mit wallender Mähne und schimmerndem Seidenschal, Igor' Severjanin war stets nach der letzten Mode gekleidet – ein „Oscar Wilde aus Sestroreck“, Vsevolod Mejerchol'd bekennt selber, daß er von Wilde fasziniert war und den ganzen Tag affektiert umherstolztierte, Sergej Djačilev schließlich war wegen seiner dandyhaften Allüren als eitler Geck bekannt.¹⁶¹

¹⁶⁰ Zit. nach MOELLER-SALLY 1990, 463.

¹⁶¹ MOELLER-SALLY 1990, 466, 468; PAVLOVA 1991, 122 f. – Den Typ des Dandy gibt es in Rußland allerdings bereits schon früher. Vgl. KISSEL 1991.

Wildes Werke wurden von den berühmtesten russischen Dichtern übersetzt: 1903 erscheint die erste russische Ausgabe der „Ballade“, hinter dem Pseudonym N. Korn verbirgt sich vermutlich Kornej Čukovskij, K.D. Bal'mont veröffentlicht die „Tjuremnaja Ballada“ 1904, Valerij Brjusov steuert seine Version 1912 bei. Vom großen Publikumsinteresse an Wildes literarischem Schaffen zeugen die beiden Werkausgaben in acht (1905-1909) bzw. vier (1912, 1914) Bänden, die in verhältnismäßig hoher Auflage in Rußland erscheinen.¹⁶² Imposant ist ebenfalls die Anzahl von Wilde-Dichtungen und Artikeln über den englischen Dichter, die zu Anfang des Jahrhunderts vor allem in *Vesy* publiziert werden. Programatisch findet ein langer Artikel von K.D. Bal'mont mit dem Titel „Poëzija Oskara Uajl'da“ Eingang in die erste Nummer der neugegründeten symbolistischen Zeitschrift.¹⁶³ Bal'monts Apologie des erniedrigten englischen Ästhetiker ist symptomatisch für das russische Wilde-Bild: Auch für Vjačeslav Ivanov rückt der Aspekt von Wildes Märtyrertum in den Vordergrund des Interesses.¹⁶⁴ Ähnlich scheint auch Brjusov empfunden zu haben: Er überreicht Blok seine Übersetzung der „Ballade“ mit folgender Widmung:

A.A. Блоку – узнику, как все мы. Валерий Брюсов. 1917.¹⁶⁵

Das „Gesamtkunstwerk“ von Wildes Biographie wird hier zum Deutungsmuster der eigenen Existenz; Brjusov erhebt die Situation des russischen Literaten in den Rang eines Textes, der auf angemessene Weise mit dem Schlüsseltext des Mythos „Wilde“ dechiffriert werden kann.

Wilde hat seine Selbstmystifikation auch literarisch abgestützt. Immer wieder taucht in seinen Essays und in Prosagedichten der Gedanke auf, das Leben sei ein Kunstzeugnis und verfüge über dieselben Ausdrucksmittel wie die Kunst selbst. Die Ausdehnung der Gesetze der Kunst auf den Bereich des Lebens des Künstlers stellt ein Philosophem dar, das den russischen Symbolisten umso überzeugender erscheinen mußte, als Wilde sein Programm auch konsequent verwirklicht hat.

¹⁶² PAVLOVA 1991, 107-111.

¹⁶³ Diese Arbeit stellt die schriftliche Fassung eines Vortrages dar, den der Dichter Ende 1903 in Moskau gehalten hat. Bal'mont rief mit seiner Wilde-Deutung im Publikum heftigen Widerspruch hervor. Der ebenfalls anwesende Vološin hat sich an diesem Abend hinter Bal'mont gestellt. PAVLOVA 1991, 92 f.

¹⁶⁴ MOELLER-SALLY 1991, 465.

¹⁶⁵ PAVLOVA 1991, 121.

Sologub hat in seinem Werk *Wildes Ästhetisierung des Lebens* aufgegriffen: Zu Beginn des Romans *Tvorimaja legenda* findet sich eine kleine Reverenz an den englischen Dichter. Trirodov tritt lesend auf – mit einem Roman von Oscar Wilde in der Hand.¹⁶⁶

g) *Technik und Kunst: H.G. Wells' Utopien*¹⁶⁷

Das ehrgeizige Konzept des „žiznetvorčestvo“, das von den Symbolisten sogar unter Aufbietung sakraler Diskurse ins Zentrum ihrer Ästhetik gerückt wird, verlangt geradezu nach einer Konkretisierung: Wie soll eine Gesellschaft aussehen, die „nach allen Regeln der Kunst“ funktioniert? Welchen Gefahren gilt es bei der Umsetzung von ästhetischen Kategorien in praktische auszuweichen? Und schließlich: Wie kann der technologische Fortschritt in das geforderte Gesamtkunstwerk des menschlichen Lebens integriert werden?

Im Anschluß an René Ghil hat der experimentierfreudige Valerij Brjusov schon 1909 eine „wissenschaftliche Poesie“ gefordert, die eine Synthese von Kunst und moderner Technologie ermögliche. Poesie und Wissenschaft sollen einander gegenseitig ergänzen und sich zu einer umfassenden Kultur verbinden, die unter dem Zeichen des „Neuen“ stehe.¹⁶⁸

Ganz so unproblematisch, wie es Brjusovs essayistischer Entwurf unterstellt, ist diese Vision jedoch nicht ins Werk zu setzen: Bereits in seinem Drama „Zemlja“ (1905) hat Brjusov den apokalyptischen Untergang der Menschheit dichterisch gestaltet. Hier ersteht vor den Augen der Zuschauer die Dystopie einer Gesellschaft, die Sklave der Technisierung der eigenen Lebensumstände geworden ist. Schon seit Generationen lebt die Menschheit in einem vielstöckigen Glasbunker, eine Atmosphäre existiert nicht mehr. Nachdem ein Fehler im Mechanismus des – modern gesprochen – air conditioning aufgetreten ist, beschleunigen zwei Protagonisten den unausweichlichen Tod der Gesellschaft, indem sie das Dach öffnen und die mörderische Sonne in den künstlichen Bau einlassen.

¹⁶⁶ SOLOGUB 1991a, I, 18.

¹⁶⁷ Den Hinweis auf die Wichtigkeit der utopischen Tradition vor allem für Sologubs Spätwerk verdanke ich M.M. Pavlova (IRLI): In Sologubs Bibliothek finden sich mehrere Werke von Wells, dessen Werke ab 1908 auch ins Russische übersetzt wurden. INGOLD 1980, 99.

¹⁶⁸ INGOLD 1980, 187 f.

Ähnlich pessimistisch gibt sich Brjusov in seiner Erzählung „Respublika južnogo kresta“ (1905). Auch hier wird der Untergang einer künstlichen Zukunftsstadt geschildert, deren Klima wie in einem riesigen Treibhaus künstlich geregelt wird. Bezeichnenderweise ist es eine Krankheit des Widerspruchs („mania contradicens“), die den Zusammenbruch dieses utopischen Staatswesens besiegelt: Die Technik gerät hier in einen unlösbaren Widerspruch zu den Imponderabilien der menschlichen Seele. Brjusov führt in seiner Erzählung eine Tradition weiter, die auf Dostoevskij zurückgeht: Schon der Untergrundmensch hatte ja vor dem Kristallpalast – hier mit einer deutlichen Spitze gegen Černyševskij – als Inbegriff einer falschen Rationalitätsbegeisterung gewarnt.¹⁶⁹

1917 allerdings hat sich Brjusov nicht mehr an seine Schreckvisionen erinnern wollen: Die Oktoberrevolution erscheint ihm als Auftakt zur Umsetzung der kühnsten Gesellschaftsutopien in die Wirklichkeit. In einem polemischen Gedicht aus dem Jahr 1919 moniert Brjusov den Wankelmut seiner „intellektuellen Genossen“, die sich vormals so utopiebegeistert gegeben haben:

Еще недавно, всего охотней
Вы к новым сказкам клонили лица:
Уэллс, Джек Лондон, Леру и сотни
Других плели вам небылицы. [...]

Что ж не спешите вы в вихрь событий –
Упитья бурей, грозно-странной?
И что же в былое с тоской глядите,
Как в некий край обетованный?

Иль вам, фантастам, иль вам, эстетам,
Мечта была мила как дальность?
И только в книгах да в лад с поэтом
Любили вы оригинальность?¹⁷⁰

Programmatische Bedeutung hat hier der Name Wells. Gerade in Rußland sind die Zukunftsvisionen des englischen Schriftstellers auf große Resonanz gestoßen.¹⁷¹ Auch Sologub konzipiert seinen Protagonisten Tri-

¹⁶⁹ DOSTOEVSKIJ 1972, V, 120.

¹⁷⁰ BRJUSOV 1973, III, 53 f.

¹⁷¹ LECH-ANSPACH 1984, 39.

rodov aus dem Roman *Tvorimaja legenda* als einen jener Wells-lesenden Intellektuellen, die später Brjusovs revolutionäres Mißfallen erregen:

– Да и мы, – мы любим утопии. Читаем Уэльса. Самая жизнь, которую мы теперь творим, представляется сочетанием элементов реального бытия с элементами фантастическими и утопическими.¹⁷²

Trirodov hat sich indessen offensichtlich nicht nur weltanschaulich, sondern auch technologisch von Wells inspirieren lassen: Sein Raumschiff überwindet die Schwerkraft durch eine bestimmte Oberflächenlegierung – diese Idee hatte Wells bereits 1901 in seinem Roman *The First Men in the Moon* für den Mondflug seiner Helden fruchtbar gemacht.¹⁷³

Neben der Überwindung des kosmischen Raumes hat Sologub in *Tvorimaja legenda* auch die Idee der Relativität der Zeit ausgestaltet (vgl. *The Time Machine*).¹⁷⁴ Gleich zu Beginn des Romans spielt Trirodov mit dem Lebensalter zweier Besucherinnen, die er altern und gleich darauf wieder sich verjüngen läßt.¹⁷⁵ Später begibt sich Trirodov mit seiner Geliebten Elisaveta für eine Sekunde in ein paradiesisches Land – dort aber dauert diese Sekunde eine Ewigkeit.

Sologubs Wells-Rezeption bleibt allerdings eigenwillig: Während Wells Utopien das Hier und Jetzt in eine zwar weit entfernte, aber immerhin genau bestimmbare Zukunft verlängern und nicht selten einen gesellschaftskritischen Impetus aufweisen, tragen Sologubs Visionen einen ausgesprochen mystischen Zug.¹⁷⁶ Trirodovs zeitdurchbrechende Reise in das legendäre Land Ojle findet denn auch nicht im Zeichen moderner Technikbegeisterung statt, sondern ist vielmehr als außerordentliche wirklichkeitskonstituierende Bewußtseinsleistung des Helden zu verstehen. Den Unterschied seiner eigenen Konzeption zu Wells Ideen hat Sologub in einem späten Gedicht aus dem Jahr 1924 explizit formuliert:

¹⁷² SOLOGUB 1991a, I, 70.

¹⁷³ INGOLD 1980, 154.

¹⁷⁴ Der Mathematiklehrer Sologub hat sich sehr für Einsteins Relativitätstheorie interessiert, der Name fällt in einem Gedicht aus dem Jahr 1923: „Завеса вновь приподнята / Орлиным замыслом Эйнштейна, / Но все еще крепка плита / Четырёхмерного бассейна.“ SOLOGUB 1978, 469. Vgl. zu Sologubs Vorliebe für die Mathematik auch 48, 631.

¹⁷⁵ SOLOGUB 1991a, I, 24.

¹⁷⁶ HOLTHUSEN 1973, 79.

Дает нам время лишь одну,
Навеки скованную рельсу.
С нее умчаться в ширину
Не возмечалось и Уэльсу.

И только пламенный недуг,
Остановив мгновенье, сбросит
С тяжелой рельсы душу вдруг,
И в ширину времен уносит.¹⁷⁷

h) A.A. Potebnjas Sprachphilosophie

Die symbolistische Sprachauffassung kann sich auf einen prominenten Wegbereiter stützen: Der ukrainische Sprachwissenschaftler Aleksandr Afanas'evič Potebnja (1835-1891) entwickelte vor allem im Rückgriff auf die Humboldtschen Sprachphilosophie eine linguistische Semiotik, die viele Konzepte der Symbolisten vorwegnimmt.¹⁷⁸ Grundlegend für Potebnja ist der Gedanke, daß Sprache nicht ein statisches Gerüst von Zeichen und Bedeutungen darstellt, sondern als dynamisches System Bedeutsamkeit immer erst in actu konstituiert. In Wilhelm von Humboldts (1767-1835) berühmter Definition lautet dieser Gedanke wie folgt:

Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vortübergehendes. [...] Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Thätigkeit (Energeia). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den articulirten Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. Unmittelbar und streng genommen, ist dies die Definition des jedesmaligen Sprechens; aber im wahren und wesentlichen Sinne

¹⁷⁷ SOLOGUB 1989a, 125.

¹⁷⁸ WESTSTEIJN 1979. Anders beurteilt FIZER 1986, 124 dieses Verhältnis: „[...] the influence of Potebnja's theory upon symbolist aesthetics, except for being its catalyst, is hard to determine; the two theories are manifestly different. Potebnja conceived and formulated his theory as a systematic inquiry into the poetic text, while the symbolist's theory emerged as a mélange of declarative assertions out of a poetic *poursuite de l'inconnaissable*, rather than out of a sustained intellectual quest for knowledge as knowledge.“

kann man auch nur gleichsam die Totalität dieses Sprechens als die Sprache ansehen.¹⁷⁹

Potebnja übernimmt diese Auffassung ohne Modifikation, wenn er in seinem grundlegenden Werk *Mysl' i jazyk* (1862) schreibt:

[...] язык есть средство не выражать уже готовую мысль, а создавать ее, [...] он не отражение сложившегося мирозерцания, а слагающая его деятельность.¹⁸⁰

In unmittelbarer Weise wird Potebnjas Semiotik für die Symbolisten bedeutsam. Potebnja unterscheidet im sprachlichen Zeichen drei Seiten: innere und äußere Form (*vnutrennjaja i vnešnjaja forma*) sowie die Bedeutung (*značenie*). Weitgehend unproblematisch sind die Termini „äußere Form“ und „Bedeutung“; sie entsprechen den de Saussureschen Begriffen „signifiant“ und „signifié“. Gerade im Konzept der „inneren Form“ kollidiert aber Potebnjas Sprachauffassung mit de Saussures Linguistik: De Saussure nimmt ein arbiträres Verhältnis für die beiden Seiten des sprachlichen Zeichens an, Potebnja hingegen erblickt in der „inneren Form“ des Zeichens den ursprünglichen etymologischen Gehalt eines Wortes („ближайшее этимологическое значение слова“)¹⁸¹. Damit postuliert Potebnja eine natürliche Motivierung des sprachlichen Zeichens durch die „inneren Form“. Das Problem ist nicht neu: Schon Platons *Kratylos*-Dialog diskutiert eingehend, ob das sprachliche Zeichen seine Bedeutung von Natur aus (*φύσει*) in sich trage, oder durch gesellschaftliche Konvention (*θεσει*) erhalte. Daß gerade Potebnja als Vertreter der *φύσει*-Partei direkten Einfluß auf die Symbolisten hatte, ist kein Zufall: Die Statuierung einer natürlichen Bedeutsamkeit des sprachlichen Zeichens verfiert einen tiefgreifenden Wahrheitsanspruch. Sprache ist kein soziales Phänomen, sondern verweist auf einen natürlichen Geheimsinn. Auch Vjačeslav Ivanov befindet sich in der Tradition Potebnjas, wenn er dem symbolistischen Wort überindividuelle Geltungskraft zuspricht:

[...] признак, присущий собственно символическому искусству и в случаях так называемого „бессознательного“ творчества, не осмысливающего метафизической связи из-

ображаемого, – особенная интуиция и энергия слова, каковое непосредственно ощущается поэтом как тайнопись неизреченного, вбирает в свой звук многие, неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей – и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное, буквами (общепонятым начертанием) внешнего и иероглифами (иератическою записью) внутреннего опыта.¹⁸²

Direkt rezipiert hat Andrej Belyj Potebnjas Gedanken.¹⁸³ Anerkennend heißt es im umfangreichen Kommentar zum Sammelband *Simvolizm*:

Необыкновенно ценные указания о значении слова, как самостоятельного искусства и дает А. Потебня. [...] Слово и поэзия объединяются и тем, что в деятельности состоят из нераздельного взаимодействия трех элементов [...]. Здесь Потебня приходит к той границе, где начинается уже исповедание символической школы поэзии; русские символисты подписались бы под словами глубочайшего русского ученого: между тем и другими нет коренных противоречий; это показывает, что русские символисты имеют под собой твердую базу; упрекать их в бессознательности может лишь фельетонное верхоглядство, находящееся в блаженном неведении относительно лучших работ, касающихся языка.¹⁸⁴

Wichtig für die Symbolisten wurde aber vor allem die Analogie, die Potebnja für das sprachliche Zeichen und das literarische Werk aufstellt:

Значению слова соответствует значение поэтических произведений, обыкновенно называемое идеей.¹⁸⁵

Wenn ein literarisches Werk die „innere Form“ verliert, wenn die unmittelbare Bedeutsamkeit der Sprache aus dem Bewußtsein verschwindet, so wird es nicht mehr als Kunstwerk empfunden. Der poetische Einsatz der „inneren Form“ avanciert für Potebnja und die Symbolisten geradezu zum Unterscheidungskriterium zwischen künstlerischem und profanem Sprachgebrauch. Auf diese Weise findet die symbolistische

¹⁷⁹ HUMBOLDT 1836, 67.

¹⁸⁰ POTEBNJA 1976, 171.

¹⁸¹ POTEBNJA [1862] 1976, 114.

¹⁸² IVANOV [1916] 1971, 135.

¹⁸³ CASSEDY 1987, 324-329.

¹⁸⁴ BELYJ [1910] 1969, 574 f.

¹⁸⁵ POTEBNJA 1905, 30.

Poetik ihre linguistische Fundierung in Potebnjas Konzeption, die Kunst und Wissenschaft zusammenführt. In einer Rezension von Potebnjas Monographie *Mysl' i jazyk* aus dem Jahr 1910 hebt Andrej Belyj genau diese synthetische Leistung des Sprachforschers hervor:

[...] он явил нам в своей личности редкое соединение психолога, лингвиста с поэтом и проникательным эстетиком; задолго до современной критики перекинул он мост между исканиями науки и пламенной проповедью независимости художественного творчества современных новаторов искусства объединением произведений деятельности языка и произведений поэзии, как продуктов единого творчества. В этом смысле он является для нас тем, чем некогда являлся для Ницше Яков Бургхардт; многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа, Брюсова – на художественную самооценку слов и словесных сочетаний являются прямым продолжением, а иногда лишь переводом мысли Потебни, подкрепленной его кропотливыми исследованиями.¹⁸⁶

Die Symbolisten stehen so mit ihrer Poetik in der direkten Nachfolge von Potebnja, dessen Axiom einer natürlich gewachsenen Sprachbedeutung ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

In dieser Hinsicht verdanken auch Futurismus und Formalismus (trotz Viktor Šklovskijs berühmter Potebnja-Schelte) den sprachtheoretischen Entwürfen des ukrainischen Linguisten viel: Gerade Konzepte wie „slovo kak takovoe“ oder „samovitoje slovo“ (A. Kručenych, V. Chlebnikov) bzw. die Lehre der Deautomatisation in der Kunst oder die Unterscheidung von poetischer und prosaischer Sprache (V. Šklovskij) fußen auf Potebnjas Begriff der „inneren Form“. Negiert wird von der Avantgarde hingegen die Analogie zwischen Kunstwerk und Wort: Der Text wird nicht als organisches Ganzes begriffen, sondern auf seine Konstruktionsprinzipien, seine „Gemachtheit“ hin betrachtet.¹⁸⁷

¹⁸⁶ BELYJ 1910b, 245.

¹⁸⁷ CHAN 1985, 175, 191 f.

i) Der Dialog mit dem Osten

Im Jahr 1905 unterliegt Rußland im russisch-japanischen Krieg, gleichzeitig beginnen literarisch interessierte Kreise, sich intensiv mit der Kultur des militärischen Gegners zu befassen.¹⁸⁸ Zwar waren schon vor der Jahrhundertwende in den Zeitungen *Birževye vedomosti* und *Peterburgskaja žizn'* Übertragungen von alten japanischen Gedichtsammlungen erschienen, von einer wirklichen Auseinandersetzung kann allerdings erst nach dem Ende des Krieges gesprochen werden.¹⁸⁹

In Petersburg publiziert G. Vostokov 1904 ein Buch unter dem Titel *Jazyki i literatura Japonii – Japonija i ee obitateli*; 1908 folgt ein vielbeachteter Aufsatz des Übersetzers und Literaturhistorikers G.A. Račinskij über die japanische Poesie, der 1914 in erweiterter Form als Buch erscheint.¹⁹⁰ Račinskij stand dem Kreis der Moskauer Symbolisten um Brjusov und Belyj nahe – es ist allerdings nicht auszumachen, ob die Versuche der beiden Dichter im Bereich der japanischen Poesieformen auf Račinskis Einfluß zurückgeht.¹⁹¹

Wie dem auch sei: Die ersten Tanka und Haiku, die Brjusov geschrieben hat, stammen aus dem Jahr 1913; Belyj beschäftigt sich in den Jahren 1916 bis 1918 mit der japanischen Dichtung und veröffentlicht in seinem Lyrikband *Zvezda* (1922) fünf Gedichte, die er als Tanka bezeichnet.¹⁹² Auch Osip Mandel'stam behandelt 1922 in seinem Artikel „Devjatnadcatyj

¹⁸⁸ Einen direkten Einfluß auf das russische Japaninteresse dürften auch die zwei Bände des *Art Japonais* von Edmond de Goncourt ausgeübt haben (*Outamaro* 1891, *Hokusai* 1896).

¹⁸⁹ PAUER 1989, xxiii. Äußerst instinktsicher legt Vladimir Solov'ev schon 1890 einen kulturhistorischen Aufsatz mit dem Titel „Japonija“ vor. SOLOV'EV [1911] 1966, VI, 153-173.

¹⁹⁰ „Japonskaja poezija“. In: *Severnoe sijanie* 1 (1908), 81-96; später Moskva 1914. Vgl. AZADOVSKIJ/D'JAKONOVA 1991, 50.

¹⁹¹ Immerhin nennt BRJUSOV 1973, III, 544 den Namen in der Anmerkung zu seinen *Opytu*: „Японские поэты умели вкладывать в тридцать один слог танки выражение сложных и многообразных чувств. Для европейца танка кажется вступительным стихом к ненаписанному стихотворению ... Г.А. Рачинский остроумно указал, что тридцать один слог танки совпадают с тридцать одним слогом античного элегического дистиха; первые три стиха (пять, семь и пять слогов) образуют семнадцать слогов полного гексаметра, два последних стиха (семь и семь слогов) – четырнадцать слогов пентаметра.“

¹⁹² BRJUSOV 1973, II, 334 f., 388; bereits im Jahr 1905 äußert Brjusov den Wunsch, Japan zu besuchen. AZADOVSKIJ/D'JAKONOVA 1991, 60 f.

vek“ die Form des Tanka.¹⁹³ Den intensivsten Japankontakt unter den russischen Dichtern knüpfte jedoch der reiselustige Konstantin Bal'mont, als er sich im Mai 1916 zwei Wochen in Japan aufhielt und vom exotischen Charme des Landes schwärmte. Bal'mont ließ sich von Japan zu eigenen Gedichten und Essays inspirieren und übersetzte Gedichte aus der klassischen japanischen Literatur.¹⁹⁴

Auch im Nachlaß von Fedor Sologub finden sich zwei Haiku und fünf Tanka, die erst kürzlich veröffentlicht wurden.¹⁹⁵ Allerdings nehmen die 1913 und 1916 entstandenen Gedichte in Sologubs Schaffen eine isolierte Stellung ein. Man kann hier wohl kaum mehr als ein vorsichtiges Experimentieren mit der fremden Form feststellen – die ausschließlich silbenzählende japanische Dichtung läßt sich in europäischen Sprachen nur schwer wiedergeben.¹⁹⁶ Trotzdem bleibt zu fragen, weshalb die Lyrik des Fernen Ostens das Interesse der russischen Symbolisten in solch auffälliger Weise auf sich gezogen hat.

Es ist wohl der vielzitierte Impressionismus des asiatischen Dichtens, der den Nerv der Zeit traf. Die japanische Lyrik lebt von der verhaltenen Musikalität der Sprache und verbleibt auch inhaltlich im Bereich der Andeutungen. Die Gedichte entfalten ihren Sinn deshalb in einem geschlossenen hermeneutischen System, das die letzte Konsequenz auch symbolistischer Dichtung darstellt: Der Autor tritt hinter seinen Text zurück, das Gedicht rechnet mit der systemhaften Literarizität einer ganzen Epoche. Anders formuliert: Der autonome Text wird sinnvoll vor dem Hintergrund aller anderen Texte, die ihn umgeben.

Besonders nahe mußte den russischen Symbolisten die japanische Naturlyrik erscheinen: Das Inventar dieser Gedichte will nicht unmittelbar sinnlich wirken. Mond, Blumen, Regen verweisen in komplexem Wechselspiel auf seelische Stimmungen. Zudem findet das symbolistische Ideal der Leidenschaftslosigkeit im japanischen Lebensgefühl eine glänzende Bestätigung: Die Gedichte vermitteln den Eindruck absoluter Ruhe und tiefer Ausgeglichenheit.¹⁹⁷

¹⁹³ MANDEL'STAM 1991, II, 281: „Танка излюбленная форма молекулярного искусства. Она не миниатюра, и было бы грубой ошибкой вследствие ее краткости смешивать ее с миниатюрой. У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что и сама есть мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри молекул.“

¹⁹⁴ AZADOVSKIJ/D'JAKONOVA 1991, 147-183.

¹⁹⁵ SOLOGUB 1989a, 106, 108 f.

¹⁹⁶ PAUER 1989, xxiv.

¹⁹⁷ HASUMI 1987, 134.

Andrej Belyj hat es indessen nicht unterlassen, sich in seinem Roman *Peterburg* über den Japan-Spleen der Zeit lustig zu machen. Als neue Orientierung für das krisenhafte Kulturbewußtsein kommt das Japanische nicht in Frage: Es ist in jedem Sinn ohne Perspektive.

Софья Петровна Лихутина развесила японские пейзажи, изображавшие вид горы Фузи-Ямы: все до единого; в пейзажах не было перспективы; и в комнатах, туго набитых диванами, креслами, софами, веерами, живыми японскими хризантемами, тоже не было перспективы [...]; надо сказать: когда Софья Петровна Лихутина в розовом кимоно по утрам пролетала из-за двери к алькову, она выражала себя настоящей японочкой. Перспективы же не было.¹⁹⁸

Auf eine andere Weise hat Sologub in *Melkij bes* die Untauglichkeit japanischer Lebensmodelle für die russische Wirklichkeit erwiesen: Der Roman schließt mit einem Maskenball, auf dem der als Geisha verkleidete Gymnasiast Saša einen Tumult auslöst. Mit Mühe und Not kann sich Saša vor der rasenden Menge retten. Die japanische Koppelung von zarter Schönheit und unschuldiger Erotik ist in Rußland dem Untergang geweiht: Die Welt der „peredonovščina“ droht alle alternativen Lebensentwürfe zu verschlingen.

Immer wieder aber tauchen östliche Weisheitsentwürfe in Sologubs Lyrik auf.¹⁹⁹ Nachhaltig hat vor allem Andrej Belyj auf diesen Zug von Sologubs Dichtkunst aufmerksam gemacht:

Но что-то буддийское есть в природе русской; и оскал оврагов, и грустно зыблемая нива, разве не говорит все это о Нирване? В русской природе сумел разглядеть Сологуб строгость буддизма, а в сонном обывателе – изображение застывшего болванчика Будды.²⁰⁰

Sologubs „Buddhismus“ kann auf eine wichtige frühsymbolistische Tradition zurückblicken: Schon Vladimir Solov'ev hat in seinem Aufsatz „Buddijskoe nastroenie v poézii“ aus dem Jahr 1894 auf Parallelen zwischen der Nichts-Sehnsucht eines Goleniščev-Kutuzov und dem Buddhis-

¹⁹⁸ BELYJ 1990, II, 46.

¹⁹⁹ Dazu ausführlich PAUER 1992.

²⁰⁰ BELYJ 1911, 96. Vgl. auch IZMAJLOV 1911, 270 f. Zum Thema POLJAKOV 1992, 38.

mus hingewiesen.²⁰¹ Solov'ev war es aber auch, der in seinem berühmten Gedicht „Panmonogolizm“ vor der gelben Gefahr aus dem Osten warnte und damit ein Deutungsmodell für die bedrohte russische Identität bereitstellte, das in der Folge vor allem von Brjusov, Blok und Belyj aufgegriffen wurde.²⁰²

Der vorwiegend negativen Wertung des fernen Ostens im Werk dieser Symbolisten steht die durchaus positive Rezeption buddhistischer Konzepte bei Merežkovskij, Sologub und Bal'mont gegenüber. Ihr Interesse für östliche Lebensweisheit beschränkt sich allerdings nicht nur auf Japan: Indien als religiöse Urheimat des Buddhismus hat die Aufmerksamkeit der russischen Dichter in fast noch größerem Maß beansprucht.²⁰³ Einen frühen Niederschlag finden östliche Denkmodelle in N. Minskij's philosophischer Schrift *Pri svete sovesti* (1890), in der Minskij eine Theorie des „Meonismus“ („Nicht-Seiendes“) vorlegt. In deutlicher Anlehnung an das buddhistische Verständnis des Nirvana veranschlagt Minskij das Nichtsein als höchste Qualität des Weltalls und leitet daraus ein Lebensmuster ab, das am besten als Mischung aus platonischem Stoizismus und buddhistischer Weltentsagung charakterisiert werden kann.²⁰⁴

Sehr früh hat sich auch Merežkovskij mit der religiösen Gedankenwelt des Ostens auseinandergesetzt. Schon in Poemen der Jahre 1885 und 1886 tauchen indische Begriffe auf.²⁰⁵ In Merežkovskij's Rezeption erhält vor allem die lebensphilosophisch-quietistische Komponente des Buddhismus einen hohen Stellenwert: In dem längeren Gedicht „Budda“ wird der Lebensgenuss, der sich dem ruhenden Gautama während eines opulenten Festmahls in Gestalt tanzender Bajaderen präsentiert, in buddhistischer Resignation zu einer umfassenden „vanitas“-Vision umgedeutet. Den erlö-

²⁰¹ SOLOV'EV [1911] 1966, VII, 79-99. HANSEN-LÖVE 1989, 184. PAUER 1992, 135 f.

²⁰² BLOK 1960, III, 360 ff. „Skify“, BELYJ 1990, I, 567, *Serebrjanyj golub*: „Россия – монгольская страна; у нас у всех монгольская кровь, не ей удержат нашествия: нам всем предстоит пасть ниц перед богдыханом.“, BRJUSOV 1973, I, 152: „Skify“; 433: „Grjaduščie gunny“. Vgl. zum Thema MOLODIAKOV 1990, der Solov'evs berühmter Frage aus dem Gedicht „Ex oriente lux“ exemplarische Bedeutung für das russische Verhältnis zum Osten zumißt: „О Русь! [...] Каким же хочешь быть Востоком: / Востоком Ксеркса или Христа?“

²⁰³ Sologub hat einige der *Indijskie skazki* von I.M. Minaev künstlerisch bearbeitet. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, I. 207. Zum Verhältnis Blok-Indien vgl. BONGARD-LEVIN 1993.

²⁰⁴ HANSEN-LÖVE 1989, 185 f. Minskij war seit 1891 eine der wichtigsten Kontaktpersonen für Sologub in Petersburg. LAUER 1986, 23.

²⁰⁵ „Orvasi“, „Pesn' bajader“, „Sak'ja Muni“, „Žertva“. MARKOV 1988, 129.

senden Gegenentwurf zur Einsicht in das Elend und in die Vergänglichkeit der Welt hat Merežkovskij im Gedicht „Nirvana“ gestaltet:

Какое счастье – не мыслить,
Какая нега – не желать!²⁰⁶

Auch bei Sologub findet sich ein Gedicht, das den Gegensatz zwischen heller Scheinwelt (Maya) und Versenkung in das Nichts (Nirvana) beschreibt:

Пусть ярко покрывало Майи,
В себя бесстрашно погрузился я,
Нирвану вижу пред собой.²⁰⁷

Den buddhistischen Schrecken vor der ewigen Wiederkehr und damit der andauernden Neuschaffung der menschlichen Individualität scheint eines der berühmtesten Gedichte von Sologub wieder aufzunehmen.²⁰⁸ Das Leben wird hier als ununterbrochener Leidensprozeß dargestellt:

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

²⁰⁶ MEREŽKOVSKIJ 1969, 83-86, 37.

²⁰⁷ SOLOGUB 1989a, 60. Vgl. auch SOLOGUB 1913a, XIII, 77: „Освобождения призрака дальный [...] / Врачует сердцу злые раны, / Покровы Майи зыблет он / И близкой тишиной Нирваны / Колеблет жизни мрачный сон.“ – In einem Briefumschlag mit der Aufschrift „Temy stichov“ finden sich folgende Notizen, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Стихи о призрачном мире. Мир – сон. Мир – покрывало Майи. Мир – символ. Мир – темница.“ „Сакия Муни. Жизнь – страдание. Мир – иллюзия. Причина страдания – желание. Все стоящее – преходящее; Это [unleserlich, U.S.] сосуд, разбивающийся при малейшем толчке. Все существа, замечаемые нами, пусты извне и изнутри. Иллюзия и страдания могут быть уничтожены нирваной. Нирвана – прекращение преходящего бытия в недрах бытия неподвижного. Для достижения нирваны нужно отречение и подавление всякого желания. Равенство людей.“

²⁰⁸ Zur Metempsychose bei Sologub vgl. PAUER 1992, 138-141. Vgl. auch das Gedicht „Čto bylo, budet vnov' / Čto bylo, budet ne odnaždy“, das in polemischem Gegensatz zu einer Zeile aus Puškins Poem „Cygany“ steht: „Что было, то не будет вновь“. SOLOGUB 1978, 345.

И повторился снова
Земной ненужный строй
От детства голубого
До старости седой: [...]

И, кончив путь далекий,
Я начал умирать,²⁰⁹
И слышу суд жестокий:
„Восстань, живи опять!“²⁰⁹

Eine unverhüllte erotische Konnotation weist ein Gedicht Sologubs aus dem Jahr 1907 auf, das der Autor an einem Abend bei Blok vorgelesen hat. Eine Verehrerin küßt das Geschlechtsteil des Gottes Shiva:

Разбудил меня рано твой голос, о Брама!
Я [...] поднялась по ступеням высокого храма
И целую священный Лингам.²¹⁰

Am eingehendsten hat sich unter den Symbolisten Bal'mont mit der indischen Kultur beschäftigt. Mythologeme wie der täuschende Schleier der Maya, die androgyne Natur Shivas oder die Göttin der Weisheit Sarasvati haben mehrfach Eingang in Bal'monts Dichtung gefunden.²¹¹ Diese Feststellung soll allerdings nicht den falschen Eindruck erwecken, Bal'mont habe sich vor allem mit der indischen Kultur befaßt. Das umfangreiche Schaffen dieses Dichters weist einen wahrhaft enzyklopädischen Horizont auf: Von der Edda bis zum alten Ägypten, vom modernen Amerika bis zur Astrologie sind beinahe alle Bereiche der menschlichen Kulturgeschichte von Bal'mont zumindest gestreift worden.

Bal'mont hebt wie Merežkovskij in seinen „indischen“ Gedichten die schleierhafte Unwirklichkeit des Lebens hervor:

²⁰⁹ SOLOGUB 1978, 156 f. Zum buddhistischen Verständnis der ewigen Wiederkehr ELIADE 1978, II, 85-98.

²¹⁰ SOLOGUB 1978, 338. Vgl. KOTRELEV/TIMENČIK 1982, 268. Zum Thema vgl. auch Bal'monts Hymnus auf die altindische Geschlechtsmetaphorik „Joni-Lingam“: „Напряженно-могучий Лингам, / Восприимчиво-влажная Йони, / [...] Вы – отрада зверям и богам, / Вы – заветная радость людская [...]“ BAL'MONT 1975, 207.

²¹¹ BAL'MONT 1975, 133-135, 207, 502, 695.

Так жизнь с восторгами и с блеском заблужденья
Есть сновиденье иного сновиденья.²¹²

Auch hier erscheint die meditative Heilslehre Buddhas als rettender Ausweg:

Он [sc. Buddha, U.S.] даёт утомленному сердцу
Все, что сердцу взметенному надо.²¹³

Bal'mont begnügt sich allerdings nicht mit der Integration buddhistischer Weisheit in seine eigene Ideologie: In dem wichtigen Gedicht „Sred' likov“ erwächst gerade aus der Gegenüberstellung von Christentum und Buddhismus die Erhabenheit des Bal'montschen Sonnenkults (*Budem kak solnce*):

К тому я приближаюсь и к другому,
И от обоих молча уйду
Светлей себя, сильнее, и красивей,
Но слышу – жажду я не погасил.[...]
Я говорю: И красота покоя,
И чары отречения чужды мне.
Я знаю их в моей размерной доле,
Но чувствую, что третий есть исход [...].
Всем, что во мне, служу обедню Солнцу,
И отойду, когда оно велит.²¹⁴

Ähnlich raisonniert in Sologubs *Tvorimaja legenda* auch Trirodov während eines religiösen Streitgesprächs: Der christlichen Lebensbejahung stehe die buddhistische Weltablehnung gegenüber. Trirodov formuliert seine Heilserwartung als Synthese dieser beiden „geschichtlichen Energien“: Christentum und Buddhismus sollen sich zu einem einheitlichen Willen vereinigen, der seine Gültigkeit jenseits aller Moral behauptet.²¹⁵

²¹² BAL'MONT 1975, 134.

²¹³ BAL'MONT 1975, 482.

²¹⁴ BAL'MONT 1975, 490.

²¹⁵ SOLOGUB 1991a, I, 192 f. – In seinem Artikel „Charakiri“ (datiert 19.9.1904) formuliert Sologub folgendes Ziel der Geschichte, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 501: „Но теперешняя война поучительна, помимо прочих причин, и потому, что мы наблюдаем в ней не только встречу и борьбу двух рас, двух противоположных мировоззрений, их „поединок роковой“ [Zitat aus Tjutčevs Liebesgedicht „Predopredelenie“, U.S.], но и намечаем мало по мало их синтез, их

Sologub und Bal'mont halten mit ihrer „dritten Position“, die das östliche Kulturelement nicht einfach als gelbe Gefahr stigmatisiert, sondern in den eigenen Entwurf aufnimmt, der Mongolenangst von Blok, Belyj und Brjusov eine valable Alternative entgegen. Das Östliche erscheint in der Optik von Sologub und Bal'mont nicht als bedrohliches Übel, das überwunden oder sogar ausgemerzt werden muß, sondern als Ausdruck elementar-menschlicher Bewußtseinslagen.²¹⁶

слияние. [...] Мечта о братстве народов все еще остается далекою мечтою. Но я радуюсь всякому приближению к ней. Кроткое сияние светлого будущего уже не первый раз веет над ужасами кровавой войны.“

216 In seinem unvollendeten Artikel „Mongol'skij paradoks“ (datiert 12.8.1904) hat Sologub seine Haltung sogar in historisch-politische Begriffe umgesetzt. Im folgenden wird dieses Fragment vollständig zitiert, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 356: „Сопились, и разговорились о войне. Заспорили, конечно. И, конечно, не без употребления остались все ходячие полустины: германская культура, русская неподготовленность, [желтая опасность, durchgestrichen, U.S.] и прочее, что полагается. Случилось, что среди разговаривающих был офицер из татар, магометанин, человек хорошей семьи, превосходного воспитания, очень любезный и очень надменный, князь В. Он долго молчал, и наконец высказал следующие мысли, с которыми никто не согласился, – а потому и я приведу только его речь, не приводя возражений (ведь, может быть, и никто этих мыслей не разделит, а возражения всякий найдет в изобилии). И так князь В. осматривая собравшихся слегка насмешливыми, узкими глазами, и сдержанно улыбаясь, говорил:

– В истории вашей, господа, – или, вернее, в нашей, – сделана была ошибка, которая повлекла за собою неисчислимые последствия. Не будь этой ошибки, никто не смел бы теперь говорить о [желтой опасности, durchgestrichen, U.S.] германской засилии, и наша великая и прекрасная родина давно уже была бы государством всемирным, или, по крайней мере, имела-бы решительное преобладание во всех международных делах, – если бы еще остались дела международные. И ошибка эта была в том самом, что вы считаете одним из величайших деяний русской истории, что вы называете свержением монгольского ига, и что с лояльной точки зрения представляется восстанием против власти Монголо-русского императора.

– Семь столетий тому назад вам дана была Империя, и вы ее отбросили, – за что? За ее гнет или за ее слабость? Но гнет Империи был замечен только в первые годы после завоевания татарами русских княжеств. И в чем выражался этот гнет? В платеже дани, т.е. в уплате налогов по указу центрального правительства? Конечно, это не было самообложение, но с течением времени податные дела упорядочились бы, приняли бы тот-же вид, какой они имеют и на всем земном шаре. Татары не трогали ни веры, ни обычаев, ни правительства русского: полная автономия была предоставлена русским областям, а себе Император оставил только верховную власть, и, как ее выра-

жение, некоторые особенности этикета: выдача ярлыка на велико-княжение, ну и еще кое-какие мелочи. В общем, положение князей было не хуже, скорее даже лучше, чем положение союзных государей в современной Германии. Происходили, конечно, кое-где незаконные подборы баскаков и другие их злоупотребления; но ведь и русские чиновники, и в гораздо более позднее время, не всегда были безгрешны. Да и баскаки под конец не приезжали в Россию, а сбор дани перешел в руки московским князьям. Говорят, что эта операция была для них довольно выгодна. Впоследствии, по мере роста правового самосознания в обществе, все это устроилось бы еще лучше.

Да и не гнет монголов был причиною свержения власти Монгольского императора, а его слабость. И вам следовало бы эту власть не рушить, а поддерживать, ибо это была организация уже готовая, с обширными связями в Азии. Чисто сердечно поддерживаемая русскими силами, власть Татарских императоров легко распространилась бы на всю Азию, и, может быть, прельщающая вас Византия была бы теперь не столицей турецкой империи, а городом Российско-Татарского государства.

Что выиграли вы от свержения Монгольского ига? Все равно, и русской крови примешалось не мало татарской; множество славных русских фамилий, Аксаковы, Урусовы, Юсуповы, да и мало-ли кто еще, – из татар; приняты многие слова, обычаи татарские. В Европе говорят: Покосбите русского – откроете татарина. Смысл тот, что под кожей высшей расы – натура нисшей, татарской. И европейское неумное презрение к татарской благородной крови расцелуете и вы. Но по какому праву?

Государство, расцелившееся на части, страшно ослабило себя. Завоевали Казань, Астрахань, двинулись в Сибирь, – и в то же время терпели неудачи в Ливонии. А при лояльном отношении к Казани, к Астрахани, к Крыму, к Сибири, как и союзники государствам одного политического целого, не нужны были бы все эти изнурительные походы и кровополития, и западная Европа трепетала бы пред силою и доблестью татарско-русских полчищ.

Вы говорите, что в этом союзе роль русских была бы унижительною. Не понимаю, почему. В интересах-ли татар было бы не дорожить русскими силами? Занять выгодное положение в союзе – это была-бы достойная цель московской политики. Самые династии могли бы слиться: были-же брачные союзы татарских принцев с русскими князьями; царствовали же в Москве цари Борис I и Феодор II из татарского рода Годуновых. И если бы к этому времени отделения от Орды еще не было-бы, – разве не сумел-бы хитрый Годунов завязать такие связи в Орде, которые возвели бы его на общий престол Российско-Монгольской Империи?

Так говорил князь татарской крови, – и никто с ним не был согласен. Напрасно. Сожалеть о прошлых ошибках бесполезно, но извлекать из прошлого уроки вперед не мешает. Если судьба пошлет нам союз (скажем, хотя бы с Англиею), не будет много заботиться о том, кому сейчас этот союз выгоднее, и кто станет на первое место.“

3. Sologubs Literaturverständnis

Sologub hat – im Gegensatz zu den meisten anderen Symbolisten – sein ästhetisches Programm nur bruchstückhaft und sehr spät formuliert. Der Grund für diese Zurückhaltung dürfte zum einen in Sologubs Abneigung gegen eine abschließende und damit auch einengende Definition des künstlerischen Schaffens zu suchen sein. Am 5. August 1904 schreibt Sologub an Brjusov:

Я только боюсь писать теоретическое что-нибудь. Для мысли иногда очень трудно найти должную оболочку.¹

Andererseits hat Sologub seine Schwäche im Bereich der Dichtungstheorie durchaus auch eingestanden. Bereits 1896 äußerte er sich in diesem Sinne gegenüber L.Ja. Gurevič, der Redaktorin des *Severnyj Vestnik*:

Я всегда стесняюсь вести теоретические разговоры, – я хорошо чувствую свою слабость в этом отношении, и потому я прошу Вас извинить, если дальнейшее покажется Вам очень слабым и наивным [...].²

Formelhaften Ausdruck findet Sologubs Auffassung im Essay „Демону поэтов“ aus dem Jahr 1907:

Все, что в области поэзии, для меня свято. Никакого канона не признаю, никакою теориею не надавлю на живую ткань поэтического мечтания.³

Trotzdem gibt es von Sologub einige pointierte Statements vor allem zu produktionsästhetischen Problemen. Seine eigenen Werke hat Sologub sorgfältig geplant⁴; vehement lehnt er einen Geniekult ab, der nur dem

¹ ORLOV/JAMPOL'SKIJ 1976, 108.

² JAMPOL'SKIJ 1974, 119.

³ SOLOGUB 1913a, X, 173.

⁴ SOLOGUB[1925] 1991a, II, 255. – Die meisten seiner Werke hat Sologub mit Hilfe einer Kartothek entworfen; einzelne Versatzstücke des Textes befinden sich auf Zetteln, die in eine beliebige Reihenfolge gebracht werden können. Vor allem seine Romane hat Sologub stark überarbeitet, meistens wurden ganze Episoden ausgetauscht. Unter den Papieren finden sich auch Listen synonyme Ausdrücke, Naturbeschrei-

momenthaften Feuer der Intuition poetische Wahrheit zutraut.⁵ Das literarische Kunstwerk entsteht nicht als genialer Wurf, sondern als berechnete Textur – mit den Worten Bloks als „прехитрая вязь“.⁶

Sologubs wichtigster kunsttheoretischer Aufsatz „Iskusstvo našich dnej“ datiert aus dem Jahr 1915, einer Zeit also, zu der der Symbolismus seine Aktualität in der ästhetischen Diskussion der Moderne schon weitgehend eingebüßt hatte. „Iskusstvo našich dnej“ stellt Sologubs bilanzierenden Versuch dar, seine wichtigsten Gedanken zu Kunst und Kunsttheorie aufzuarbeiten und zu bündeln. Das Kernstück von Sologubs Kunsttheorie bildet die platonische Vorstellung einer dichotomischen Welt: Der verdorbenen, groben Wirklichkeit steht die ideale Sphäre einer erhabenen Schönheit gegenüber.⁷ In einer undatierten handschriftlichen Notiz formuliert Sologub die Problematik dieses Gegensatzes auf paradoxe Weise:

В мире мы наблюдаем то, что существует, Сущее, и то, что совершается, чего на самом деле нет, что только является и мыслится, Преходящее. Дух человека относится к 2-й категории вещей. В этом имеет оправдание и реальное, нам недоступное, и идеальное, в котором мы живем. Правда – Сущее от нас скрыто, а Преходящее – Ложь – это и есть наш мир.

bungen, Familiennamen (z.B. für negative Figuren aus dem Roman *Slašče jada*, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 529: „Самозванцев, Преступников, Дьяволов, Каинов, Предателей, Плевательниц, Презиральков, Сатанин, Развратников, Грабителей, Садистов, Проклятин, Чортов, Бесовский, Доносчиков, Мерзавцев“).

- 5 SOLOGUB 1913a, X, 179 f.: „Таков образ поэта, – рассеянный, небрежный, вдохновенный, марает летучие листы, – сколько посидит, столько и напишет, дивная, вдохновенная пишущая машинка, Ремингтон No. 9! „стихи для вас – одна забава“. [...] На деле всего этого нет, да все это вовсе и не нужно. [...] В ценность импровизаций мы не верим, небрежные стихи нам так же мало радостны, как и все небрежное и, стало быть, косолапое и глупое.“ – Vgl. auch SOLOGUB 1915a, 273: „Для искусства талант и индивидуальность сами по себе почти ничто. Талант и сопутствующее ему необщее выражение личности для искусства не более, как билеты на вход. Без этих билетов нельзя войти в область искусства, но ограничиться ими тоже никак нельзя. Талант дает человеку только право на бесконечно трудную работу.“

6 BLOK 1960, V, 125.

7 CONOLLY 1974, 25.

Идеализм наш – заблуждение, но реализм – вдвойне заблуждение.⁸

Sologub spielt hier mit der Erkenntnisperspektive: Was dem Idealisten real ist, gilt dem Realisten als Hirngespinnst und umgekehrt. Sologubs eigener Idealismus – so pessimistisch er sich auch geben mag – lehnt jeden Realismus ab, der sich mit der Erscheinungswelt begnügt. Der Versuch, die Wirklichkeit zu transzendieren, ist indessen ästhetisch produktiv. In einem aufschlußreichen, nicht veröffentlichten Artikel „Ne postydno li byt' dekadentom“ schreibt Sologub gerade dem Bewußtsein des modernen Subjekts, das aus dem Paradies eines sinnerfüllten Kosmos vertrieben worden ist, die höchsten gestalterischen Fähigkeiten zu:

Большой и трудный путь надо было пройти (и немногими он пройден), чтобы, развивая свои понятия о своем мире, увидел наконец человек невозможность и противоречивость этого мира. И в мире нравственных понятий почувствована была великая неудовлетворенность, и в поэзии условные формы, прекрасные, но уже недостаточные и неточные пресытили нас.

То, что казалось прежде непрерывным и цельным, – и в природе, и в душе человеческой, – при остром анализе потеряло для нас эту непрерывность, распалось на элементы, взаимодействие которых для нас загадочно. В душевной сфере эта потеря цельности, это грозное самораспадение души составляет внутреннюю сторону нашего так называемого декаданса или упадка. Только сквозь трагические для нас перемены нашего бытия мы видим тот мрак, которым для нас одета непознаваемая истина. Ей причастна душа человека, поскольку душе принадлежит нечто из истинного бытия, – и мы верим в истину, не зная ее, только смутно угадывая ее отношения к предметному миру. Только символами можем мы обозначить истину, – у нее нет точного имени. Но всякое имя есть символ некоторого отношения мира явлений к истинному бытию, – и весь мир, для возвышенного и точного восприятия, только символ. Поэтому наш мир, – и мы с ним, – не имеем в себе ни цели, ни причины, ни смысла, ни бытия, как не имели-бы ни смысла, ни бытия самостоя-

8 RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 90. – Unter Sologubs Entwürfen findet sich auch folgender Plan, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Двойная жизнь. Роман. Приключения человека, которому мало одной жизни.“

тельного существа двух измерений, хотя бы и высоким сознанием они обладали.⁹ [...]

Возникая из великой тоски, начинаясь на краю трагических бездн, символизм, на первых своих ступенях, не может не сопровождаться великим страданием, великою болезнью духа. И так как всякое страдание, непонятное толпе, презирается и смеивается ею, то и это страдание получило презрительную кличку декаденства. Но иначе, как страданием и болезнью, нельзя сделать никаких завоеваний в области наших восприятий. Когда слепой прозреет, то больно и страшно ему видеть, и только потом становится радостно смотреть, и уже потом наконец овладевает он тою способностью, которая возникла у него так мучительно. Если-бы наше зрение стало убедительно к большему или меньшему, чем раньше, числу колебаний эфира, то и нам было бы страшно и больно, и люди здоровые, с нормальным зрением, издевались-бы над безумцами, вдруг увидевшими какие-то ультра-фиолетовые тоны.¹⁰

Erstaunlich ist die Beharrlichkeit, mit der Sologub auf der Dekadenz als oberstem poetischem Prinzip seines Schaffens insistiert.¹¹ Das Kranke,

⁹ Vgl. auch im Entwurf, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Мы создали себе мир, и считаем его беспредельным в пространстве трех измерений и бесконечности в одномерном времени. И мы не замечаем жалкой ограниченности нашей вселенной, потому-что она представлялась нам непрерывною, и мы не видели просветов в непознаваемое. Так и донныне живет громадное большинство человечества.“ „Так и символизм берет название предметов лишь для выражения отношения предметного мира к непознаваемому.“ „Потому-что непознаваемое никакими словами (даже словами: Небытие, Ничто, Непознаваемое, Бог и т.д.) не может быть представлено, но с другой стороны, есть много слов и сочетаний их, которые возбуждают в человеке внесловесный (внелогический) процесс и ставят его на краю преходящего бытия, в непосредственное единение с Тайною. Все мы – дети этой Тайны, и она всегда близка и (внелогична) воспринимаема нами.“ „И только Непознаваемое должно быть выражаемо символами: всякое имя есть символ истинного бытия, и весь мир, для возвышенного восприятия, не действителен, а лишь символический. Потому он и не имеет ни цели, ни причины, ни смысла: все бытие его – только символизация безусловного бытия в условных и случайных формах.“

¹⁰ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 376, l. 2-4.

¹¹ Die Frage des inneren Zusammenhanges zwischen Dekadenz und Symbolismus ist bislang ungelöst, vielleicht sogar unlösbar. Eine Abgrenzung dieser beiden Begriffe voneinander gestaltet sich äußerst schwierig. Aus der Sicht der Symbolisten stehen

Abnormale wird zum Garanten einer höheren Wahrheit, die das Wesentliche hinter den Erscheinungen zu erkennen vermag. Der Begriff „Dekadenz“ erhält bei Sologub eine ganz eigene Bedeutung: Sologub verteidigt die dekadente Kunst gegen den von der zeitgenössischen Literaturkritik oft erhobenen Vorwurf der Entartung und erhebt sie in den Rang eines Prinzips, das nicht nur künstlerische, sondern auch weltanschauliche Relevanz für sich beansprucht.

Sologub teilt den Optimismus eines Brjusov oder Ivanov nicht: Bei beiden erscheint die Erkenntnis der wahren Dinge als erhebender, den Menschen geistig adelnder Vorgang.¹² Sologub hingegen beschreibt den Aufstieg in die Idealität als schmerzhaften Bewußtwerdungsprozeß – die dekadente Dichtung erhält so in der symbolistischen Schule eine wegweisende Funktion:

Но для меня несомненно, что это презираемое, осмеиваемое и даже уже преждевременно отпетое декаденство есть наи-

sie einander sehr nahe. BAL'MONT 1990, 266: „[...] символизм, импрессионизм, декаденство суть ничто иное как *психологическая лирика*, [...] всегда единая в своей сущности.“ IVANOV [1909] 1971, 273: „Что усвоило себе декаденство из стихии искусства символического? Оно тотчас устремилось к символам [...]“. Ähnliches gilt auch für die polemische Außenperspektive eines Tolstoj, Nordau, Baženov oder Asmus, die allerdings den dekadenten Symbolismus nicht als Kunst anerkennen, sondern in psychopathologischen Kategorien auflösen. INGOLD 1981, 412 ff, ASMUS 1937, 27. Die moderne Forschung hat sich auf kein allgemein anerkanntes Unterscheidungskriterium einigen können, häufig wird die Nähe oder die zeitliche Abfolge von Dekadenz und Symbolismus hervorgehoben. SMIRNOV 1977, 53-59, SCHAFER 1983, 89, DOLGOPOLOV 1988, 89, HANSEN-LOVE 1989, 31, 34. Sologub galt den zeitgenössischen Kritikern als Dekadenter par excellence, VENGEROV 1914, II, 14, ČULKOV 1930, 156, GUMILEV 1990, 105: „Сила Сологуба, как поэта, в том, что он был и остался единственным последовательным декадентом.“ Sologub selber hat sein „dekadenstvo“ durchaus auch als ästhetisches Programm verstanden. Im Artikel „Ne postydno li byt' dekadentom“ schreibt er: „Декаденство пользуется словами и сочетаниями их не как зеркалами для повторения предметного мира, а только как орудием для возбуждения в читателе некоторого внутреннего процесса.“ DIKMAN 1978, 56. Allerdings hat der Dichter die ausbleibende Popularität dekadenter Dichtung in seinem Gedicht „Goloz iz publiki“ ironisch kommentiert – und auch die Gelegenheit nicht verpaßt, sich selber als verkannten Einzelgänger hinzustellen: „Коли гонишься за славой, / Декаденсткою отравой / Ты людей не угощай, / Но пиши стихи про бедных / Иль касайся тем безвредных / И понятно сочиняй.“ SOLOGUB 1978, 228.

¹² WEST 1970, 58, 101. LANGER 1990, 55-57.

лучшее, – быть может, единственное, – орудие сознательного символизма. Обращаясь к внутреннему сознанию человека, употребляя слова лишь в качестве психопатологических реактивов, так называемое декаденство одно только дает возможность словесными формами указывать на непознаваемое¹³, пробуждать в душе таинственные и глубокие волнения, и ставить ее на краю преходящего бытия, в непосредственное единение с тайною. Уже и теперь мы видим литературное произведения, в которых символизм облакался в формы декадентские, и которые производят глубокое впечатление. Будущее-же в литературе принадлежит тому гению, который не убоится уничижительной клички декадента и с побеждающей художественной силой сочетает символическое мировоззрение с декадентскими формами.¹⁴

Sologubs poetische Gestaltung der krankhaften Realität ist indessen bei vielen zeitgenössischen Kritikern, die sich der realistischen Tradition der russischen Literatur verpflichtet fühlten, auf wenig Verständnis gestoßen. Gerade etwa die Darstellung einer schwül-sadistischen Erotik, wie sie bei Sologub so oft begegnet, rüttelt an den Grundfesten einer Literaturkonzeption, die ihre Daseinsberechtigung aus einem moralischen Impetus ableitet. Einen besonders scharfen Ton schlägt A. Burnakin in seiner Rezension „Solo-klaun“ aus dem Jahr 1917 an:

Сологуб соединил в своем творчестве все, что есть в мире глупого, уродливого и подлого, в один сгусток бешенства и гнили ... Сологуб – это обидная и уродливая карикатура на русского писателя.¹⁵

¹³ Noch deutlicher hat Sologub diese Position in den Entwürfen zu seinem Artikel formuliert. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „декаденство одно только дает возможность употреблять слова, как символы непознаваемого.“ „Я думаю, что только там символическое миропонимание находило отражение в поэзии, где являлось т[ак] наз[ываемый] декад[аданс]. Явления т[ак] наз[ываемого] декадана были известны, конечно, еще древнему миру, т[ак] к[ак], по самой этимологии этого слова, им надлежит сопровождать веяния эпохи общественного упадка. Но следует признать, что эти явления теперь обострились.“ „Символизм и дек[аденство] общее происхождение [...]“

¹⁴ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 376, l. 8 f. Vgl. auch PAVLOVA 1993b, 41.

¹⁵ BURNAKIN 1917.

Gerade jene Kunst, in deren Namen Burnakin gegen Sologub polemisiert, bildet ironischerweise für Sologub den literaturgeschichtlichen Ausgangspunkt der Dekadenz:

Не случайно возникло декаденство вслед за крайностями натуралист[ического] романа, и было оно не реакцией, а лишь единственным следствием этого направления. Психолог[ические] ошибки натур[алистического] ром[ана] теперь ясны для всех, и всякое новое лит[ературное] поколение должно было их отбросить. Но развитием истин[ных] принцип[ов] нат[урализма] явилось декаденство.¹⁶

Der „psychologische Fehler“ des Naturalismus liegt für Sologubs im Fehlen eines ganzheitlichen Sinnentwurfs – die photographisch genaue Beschreibung ist für sich genommen wertlos. Symbolistische Kunst hingegen verweist auch aus den Tiefen einer sinnentleerten Welt auf eine höhere Wahrheit. Pronociert wendet sich Sologub deshalb gegen eine sich selbst genügende Kunst. Die Ablehnung des Schlagwortes „L'art pour l'art“ taucht im russischen Symbolismus immer wieder auf: Gerade die Kunst ermöglicht die geforderte religiöse Sinnstiftung und besitzt damit unmittelbare Lebensrelevanz.¹⁷

Der Ausgangspunkt der Literarisierung des Lebens liegt im Bewußtsein des Dichters: Das künstlerisch produktive Ich wird zum Zentrum eines poetischen Weltentwurfs. Schon im Vorwort zu seiner berühmtesten Gedichtsammlung *Plamennyj krug* hatte Sologub angekündigt:

[...] хочу, чтобы интимное стало всемирным. [...] Жизнь такая раздробленная, такая разъединенная и такая единая.¹⁸

Alle Erscheinungen der Welt werden aus dieser Sicht zu Hypostasen des eigenen Ich, das den letzten Urgrund des Lebens in sich trägt. Solo-

¹⁶ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538. Weiter heißt es: „Реал[изм] и дек[аденство] – плоды духа созревшего и искусившего в опыте жизни. Поэтому, как клас[сицизм] и ром[антизм] отличаются непосредственной силою образа, так реал[изм] и дек[аденство] сильны познанием истинных законов психологич[еского] действия с почти научною точностью своих приемов.“

¹⁷ SOLOGUB 1991a, II, 178, BRJUSOV 1973, VI, 46, 589, INGOLD 1970, 35, WEST 1970, 119.

¹⁸ SOLOGUB [1908] 1922. Vgl. auch SOLOGUB 1991a, II, 191.

gubs vielzitiert „Solipsismus“ meint genau diese metaphysische Vereinigung des Vielen im Ich des künstlerischen Bewußtseins.¹⁹

Die Rückführung der vereinzelt Welt auf das Ich verweist auf ein zentrales Motiv bei Sologub: die Maskenmetaphorik. Die einzelne menschliche Persönlichkeit gilt dem Symbolisten nur mehr als Maske, die ebenso zufällig ist wie das Weltgeschehen überhaupt. Die Welt offenbart ihr wahres Gesicht, ihren Sinn erst nach dem Ablegen der Masken – es erscheint das Ich des Künstlers.²⁰

Damit zeigt Sologubs Modell auch seine antimarxistische Spitze: Nicht das Sein bestimmt das Bewußtsein, sondern das Bewußtsein bestimmt das Sein.

Сознанием определилось бытие.²¹

Bei der menschlichen Bewußtseinsbildung fällt der Kunst die führende Rolle zu. Sologub verwirft naturwissenschaftliche Erkenntnis genauso wie Überzeugungen des common sense. Beide operieren nur auf der Ebene der Erscheinungen und sind deshalb nicht fähig, das wahre Wesen der Dinge zu erkennen. Demgegenüber verkörpert die ästhetische Darstellung einen Wahrheitsanspruch, der in seiner Totalität eine umfassende Welterklärung bieten will.

Sologub unterscheidet in seinem dichotomischen Weltbild grundsätzlich zwischen „lyrischem“ und „ironischem“ Künstlertum. Diese beiden Ansätze bezeichnen je einen bestimmten Umgang des wissenden Künstlers mit der ungestalten Wirklichkeit.

Sologubs Lieblingsbild für das „lyrische“ Weltverhältnis ist der Ritter von der traurigen Gestalt. Don Quijote taucht als literaturtheoretisches Paradigma immer wieder auf: Vom Vorwort zum Gedichtband mit Verlaine-Übersetzungen (1908) bis zu einem späten Gedichtzyklus aus den zwanziger Jahren hat „bezumec Don-Kichot“ seinen festen Platz in Sologubs Schaffen. Don Quijote gilt Sologub als Inbegriff des wahren Künstlers: Nur die uneingeschränkte Idealisierungskraft Don Quijotes kann das grobe Bauernmädchen als königliche Prinzessin Dulcinea verehren. Die entscheidende künstlerische Operation, die Don Quijote durchführt, liegt

¹⁹ Vgl. schon ČEBOTAREVSKAJA 1911, 90. SOLOGUB 1906a, SOLOGUB 1907b, SOLOGUB 1913a, V, 171, 175.

²⁰ SOLOGUB 1913a, VIII, 11: „Автор трагедии заменил маску полумаскою, но все еще не открывает своего лица.“

²¹ SOLOGUB [1922] 1991a, II, 209.

in der Schaffung einer neuen Wirklichkeit, die sich von den Gesetzen der irdischen Realität emanzipiert.²² Der Künstler ist absolut frei, er ist der Schöpfer einer idealen Welt. Deutlich kommt dieser Anspruch in den berühmten Eingangszeilen zu Sologubs Romantrilogie *Tvorimaja legenda* zum Ausdruck:

Беру кусок жизни, грубой и бледной, и творю из него сла-
достную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бы-
товая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я,
поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном
и прекрасном.²³

²² Zum Verhältnis von Sologub und Turgenevs Don Quijote-Interpretation vgl. unten S. 270. – Sologub steht hier in der Tradition der deutschen Romantik. Friedrich Schlegel erhob Cervantes' Roman zu einem Buch von paradigmatischer Aussagekraft: „D Q enthält ein System der romantischen Elementarpoesie.“ – „Der D Q noch immer der einzig durchaus romantische Roman.“ SCHLEGEL 1970, 114, 121. Auch Schelling bezeichnet Don Quijote und Sancho Pansa als „mythologische Personen“. SCHELLING 1856 I/5, 679. E.T.A. Hoffmann hat das Motiv in seiner „Prinzessin Brambilla“ aufgenommen: „Sancho meinte, Gott solle den ehren, der den Schlaf erfunden, es müsse ein gescheuter Kerl gewesen sein; noch mehr mag aber wohl der geehrt werden, der den Traum erfand. Nicht den Traum, der aus unserm Innern nur dann aufsteigt, wenn wir unter des Schlafes weicher Decke liegen – nein! den Traum, den wir durch das ganze Leben forträumen, der oft die drückende Last des Irdischen auf seine Schwingen nimmt, vor dem jeder bittere Schmerz, jede trostlose Klage getäuschter Hoffnung verstummt, da er selbst, Strahl des Himmels in unserer Brust entglommen, mit der unendlichen Sehnsucht die Erfüllung verheißt.“ HOFFMANN 1967, III, 59. Zu Sologubs Cervantes-Rezeption HOLL 1989.

²³ SOLOGUB [1914] 1991a, I, 7. In einer nicht ausgearbeiteten Notiz hat Sologub diese Passage wie folgt erläutert. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 51: „Мой роман ‚Творимая легенда‘ начинается словами: ‚Беру кусок жизни ...‘ Эти слова неоднократно цитировались и самое слово ‚Творимая легенда‘ вошло в оборот. Но употребляется это выражение неверно и я хочу в простых и несложных словах изъяснить, что я имел в виду, пуская в оборот этот термин. Легенда – не ложь, не вымысел. Каждое высказывание, в котором подлежащему приписывается признак, не входящий в самое понятие слова, уже есть творение легенды. При благоприятных обстоятельствах легенда уплотняется и осложняется, а затем возвышается до степени мифа. Для этого подлежащее высказывания должно подняться по степеням обобщения. Поэтическое творчество образа начинается уже тогда, когда представление обобщается до степени понятия. Возрастание общности понятия дает легенду, легенду творимую. Исторический и бытовой роман. Когда понятие обобщается до степени типа, мы имели легенду сотворенную. Психологический роман. Когда тип обращается в символ, достигнув наивысшей степе-“

Der „lyrische“ Künstler setzt sich in Sologubs Konzeption über die spröde Wirklichkeit hinweg und errichtet auf dem Fundament der defekten Realität eine neue, ideale Welt. In diesem Idealisierungsprozeß liegt auch der tiefere Grund für Sologubs Abwertung des Naturschönen: Die Natur zeichnet sich lediglich durch eine bereits vorhandene Schönheit aus. Für Sologub – wie auch für die übrigen Symbolisten – erhält die Natur jedoch erst durch die menschliche Gestaltungskraft ästhetische Qualität und damit auch den Status einer neuen Wirklichkeit. Die Aufgabe der Kunst übersteigt sogar die der Weltschöpfung. Eine neue Welt soll nicht einfach nur geschaffen werden; vor allem muß sie auch den Regeln der Ästhetik genügen. Auch hier ist Don Quijote das gültige Vorbild des welt-schöpferischen Künstlers:

В гордом замысле бедного Ламанчского рыцаря прекраснейшая из дам – Дульцинея Тобозская. [...] И она – воистину прекраснейшая, потому что в ней красота не та, которая уже сотворена и уже закончена и уже клонится к упадку, – в ней красота творимая и вечно поэтому живая. И эта красота творимая соответствует жажде истинного преобразования.²⁴

Das Programm der künstlerischen Umformung der Welt hat bei Sologub jedoch einen ausgesprochen utopischen Charakter. Gleichnishaft hat Sologub diesen Gedanken in seiner Erzählung „Pretvorivšaja vodu v vino“ (1908), einer Adaption der Hochzeit zu Kana, vorgeführt. Sologub deutet die Verwandlung von Wasser in Wein nicht als Wunder, sondern unterstellt die Schaffung des Unmöglichen der Botmäßigkeit der menschlichen Einbildungskraft: Die Hochzeitsgäste erzeugen den Wein in ihrer Vorstellung, trinken in Wirklichkeit aber Wasser. Nur wer der Phantasie das Wunderbare zutraut, erlebt es auch als Traumwirklichkeit.²⁵

ни обобщения, он дает основу мифа. Символическая и религиозная поэзия. Примеры: Творимая легенда о солнце. О молодежи. Альдонса и Дульцинея. О творении России.“ – Vgl. auch die Worte der Künstlerin Marija aus dem Drama „Mečta-pobeditel'nica“. SOLOGUB 1912h, 18: „Я хочу к людям, которые делают желанное мне, к людям, которые жизнь обращают в сладострастную и прекрасную мечту, чтобы чарами искусства преобразить и самую жизнь, и из данной нам обычности сотворить очаровательную легенду.“

²⁴ SOLOGUB [1915] 1991a, II, 195.

²⁵ Dieselbe Thematik findet sich auch in der Erzählung „Mudrye devy“ (1908).

In seinem unveröffentlichten Essay „Mečta preobraženija“ aus dem Jahr 1915 formuliert Sologub denselben Gedanken:

Без веры в чудо невозможно жить. Невозможно чудо преобразования, но оно необходимо. Разрешение этого рокового противоречия дается человеку только в восторге творчества.²⁶

Die „Schaffenslust“ beschränkt sich allerdings nicht nur auf die Kunst: Sologub hat auch im Krieg eben jenes Mittel zur ästhetischen Umgestaltung der Welt erblicken wollen. In seinem Artikel „Mjatežnaja muza“ vom Mai 1917 begrüßt er die Februarrevolution als Fortsetzung des Kriegs und als Anfang einer neuen, nach allen Regeln der Kunst ins Werk gesetzten Weltordnung:

Революционирование жизни – это и есть основная задача всякого поэта, всякого художника и артиста, всякого, кто знает, какие чары заключены в слове, в краске, в звуке. [...] Война только выявляет органически зло мира, достигшее высокой степени напряжения, и из этого зла извлекает сладчайший сок самопожертвования; в явлении войны мировое зло само себя истощает и преобразуется в некоторую форму положительного блага. Революция довершает дело войны, доводя самопожертвование до степени героического восстания во имя претворения его энергии в наивысшую степень гражданской доблести. Искусство же подготавливает душу человека к восприятию того катастрофического потрясения и того трагического очищения, которые даны в грозном и святом явлении революции. Неразрывна связь между этими тремя мятежными силами человеческой истории. И потому весьма ошибается тот, кто думает, что в моменты великих переворотов людям не до искусства.²⁷

Sologubs ästhetische Militanz äußert sich besonders deutlich in seinem Artikel „Derzanie do Konca“. Der Krieg wird zum paradigmatischen Ort des kollektiven „žiznetvorčestvo“:

Вспоминаю еще страницы моей „Творимой легенды“, очень урезанные красным карандашом цензора. Эти страницы,

²⁶ Zit. nach DIKMAN 1978, 42.

²⁷ SOLOGUB 1917a, 3.

изображая „Дым и пепель“ охваченной пожаром земли, говорили о том, что все эти страдания, кровь и слезы неизбежны и необходимы нам, как великие очистительные жертвы, как пламя всеочищающего вселенского костра. [...] И разве уже давно поэзия символистов не говорила трогательно об эстетической природе страдания, о жертвенной красоте печали? [...] Религиозный смысл искупления войною утверждается в моих стихах:

Правда, радость и любовь
Не погибнут в лютом бое.
Мы даем войне иное,
Проливая нашу кровь.
Что Господин нам заповедал?
В ад сходил и сам Господь,
И земле и казни предал
Он божественную плоть.
Кровь, и подвиг, и страданье,
И дерзание до конца,
И тернового венца
Опьяненное лобзанье.²⁸

Die Freisetzung der schöpferischen Energien, die angeblich in der Zerstörung schlummern, ist nicht nur in der russischen Geistesgeschichte (Bakunin) eine ebenso verbreitete wie verhängnisvolle Denkfigur, deren Verführungskraft hier auch Sologub erliegt. Die ästhetische Betrachtungsweise führt Sologub zu einer uneingeschränkt positiven Bewertung des Kriegs: Der kathartische Weltenbrand soll die von der symbolistischen Ästhetik geforderte Umgestaltung des Lebens einleiten.

Sologubs Kriegsbegeisterung wird verständlicher, wenn man sich vor Augen führt, mit welcher Beharrlichkeit der Dichter in seinem Werk immer wieder die Suche nach einer besseren, in gleichem Maße künstlichen wie künstlerischen Wirklichkeit gestaltet hat. Die ästhetische Dimension des Krieges verfehlt ihre Wirkung auf Sologub nicht.

Eine weitere Ausprägung hat Sologubs Wunschtraum von der Umgestaltung der Welt im Mythologem des Landes Ojle unter dem Stern Mair gefunden: In diesem utopischen Paradies sind unschuldige Liebe und vollkommene Glückseligkeit verwirklicht. Auch Trirodov und Elisaveta

²⁸ In handschriftlichen Entwürfen trug dieser Aufsatz zunächst den Titel „Simvolisty i prinjatje vojny“. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 277, l. 36-38.

brechen im Roman *Tvorimaja legenda* aus dem Alltag aus und emigrieren für ein Leben, das auf der Erde nur eine Sekunde dauert, nach Ojle.²⁹ Das Thema dieses alternativen Wirklichkeitsentwurfs findet sich auch in Sologubs Lyrik:

На Ойле далекой и прекрасной
Вся любовь и вся душа моя.³⁰

Der Stern Ojle markiert die äußerste Konsequenz von Sologubs „lyrischem“ Weltverhältnis. Über die Einsicht in den utopischen Anspruch dieser Konzeption findet Sologub zum Prinzip der „Ironie“: Während der „Lyriker“ die Wirklichkeit verneint, anerkennt der „Ironiker“ die Welt im Bewußtsein der Unerreichbarkeit des Ideals. Sologub hat diese „ironische“ Haltung in vielen seiner Werke dichterisch gestaltet; ihren prominentesten Ausdruck hat sie wohl in der Erzählung „Zemle zemnoe“ gefunden. Der Schüler Saša verlangt danach, die Geheimnisse des Lebens und des Todes aufzudecken. Er erkennt jedoch, daß der Tod die Grenze des Erfahrbaren markiert und bescheidet sich mit dem grausamen, sinnlosen Leben.

Sologubs Ironiebegriff stellt sich damit deutlich in die Nachfolge der romantischen Ironie, die als synthetisches Prinzip Endliches und Unendliches umfaßt. Ironie in diesem Sinne wird in Sologubs Werk nicht auf der Wortebene, sondern nur auf der Sujetebene faßbar: Die Kollision von Wunschtraum und nüchterner Realität bildet den Kern der meisten Erzählungen und Romane Sologubs. Daß die „ironische“ Komposition verschiedene Sujetlinien fast vollständig getrennt vorführt, tut der engen ideologischen Verflechtung der beiden Ebenen keinen Eintrag. Galina Selegen's Versuch, die Doppelstruktur des Romans *Melkij bes* als künstlerisch ungerechtfertigt zu kritisieren, ist deshalb abzulehnen.³¹

Die Dichotomie Lyrik – Ironie wird bei Sologub zum universellen Orientierungsschema. Die verschiedenen Aspekte dieser Zweiteilung lassen sich wie folgt darstellen:³²

²⁹ SOLOGUB 1991a, II, 27. Zum Namen „Ojle“ BOČAROVA/SILARD 1983, 243, RO-NEN 1968, 315.

³⁰ SOLOGUB 1978, 217. Vgl. auch SOLOGUB 1913a, I, 176-182, IX, 199 f., SOLOGUB 1989a, 2, 61.

³¹ SELEGEN' 1968, 112 f.

³² Die ausführlichste Darstellung dieses Gegensatzes findet sich in einer längeren Erklärung Trirodovs im Roman *Tvorimaja legenda*. SOLOGUB 1991a, I, 192 f.

Lyrik	Ironie
Traum	Wirklichkeit
Negation	Affirmation
Buddha	Christus
Lilith	Eva
Dulcinea	Aldonsa

Die „Lyrik“-Seite präsentiert Figuren und Begriffe, die die Realität ablehnen und sich über sie hinwegsetzen. „Ironie“ hingegen meint das Hinnehmen des Wirklichen im Bewußtsein, daß Höheres zwar existiert, aber unerreichbar bleibt. Christus, der menschengewordene Gott, wird aus dieser Sicht zum „Ironiker“: Das göttliche Prinzip ist hier gewissermaßen paradigmatisch in die *conditio humana* gepresst.

Sologub hat die Dichotomie Lyrik – Ironie vor allem auch für sein Literaturverständnis fruchtbar gemacht. Vor dem Hintergrund seiner Welt-sicht entwirft Sologub eine poetische Evolutionstheorie, in der das ur-sprüngliche „lyrische“ Weltverhältnis eines jeden Dichters notwendig zur „Ironie“ führt.³³

Всякая поэзия хочет быть лирикою, хочет сказать здешнему миру нет, и из элементов познаваемого выстроить мир иной,

³³ Sologubs dichotomische Literaturkonzeption stellt einen durchaus originellen Beitrag zur theoretischen Diskussion des frühen zwanzigsten Jahrhunderts dar. Wahr ist aber auch, daß die Beharrlichkeit, mit der Sologub an seinem Literaturverständnis festhält, auf einige Zeitgenossen penetrant gewirkt hat. So spottet etwa Il'ja Ėrenburg über Sologubs lehrerhaft pedantisches Auftreten anlässlich eines Literaturabends in Paris: „За столиком сидел почтенный пожилой господин, с аккуратно подстриженной бородкой, в пэнснэ. Не спеша, с толком, поучал он студентов медичек и юных „бундистов“: есть Альдонса и Дульцинея. Все было весьма обыкновенно, но к концу вечера случайно Сологуб взглянул на меня и я увидел в глазах таинственную невеселую усмешку. Мне стало не по себе. О, не факиром показался он мне в ту минуту, но беспощадно взыкующим учителем гимназии. Не приготовишка ли я? Вдруг он скажет: „Эренбург Илья, а расскажите нам, чем отличается Альдонса от Дульцинея“. Я буду молчать, а он долго и радостно потирать руками перед тем, как поставить каллиграфически безукоризненную единицу.“ – ĖRENBURG 1922, 137. Vgl. auch die boshafte Charakterisierung aus der Feder von FEDIN 1967, 127: „Он [sc. Sologub, U.S.] любил ставить собеседника в тупик, вызывать смущение, неловкость. С людьми ненаходчивыми или застенчивыми он играл, как кот с мышью, и тогда беззвучный его смех, гладкое стекло его взгляда, переключаясь с игрой очков, торжествовали над жертвой открыто и беспощадно.“

со святынями, „которых нет“. Поэт – творец, и иного отношения к миру у него в начале и быть не может. Вся сила лирического устремления лежит в этом наклоне к тому желанному, чего еще нет, и уверенности, что творение иного мира возможно.

Но всякая истинная поэзия кончает ирониею. Пламя лирического восторга сожигает обольстительные облики мира, и тогда перед тем, кто способен видеть, – а слепые не творят, – обнажается роковая противоречивость и двусмысленность мира. И приходит ирония.³⁴

Sologub gestaltet in seinem literarischen Schaffen immer wieder die Antinomie von Realität und Traumwelt. Die Phantasien und Wünsche von Sologubs Protagonisten kollidieren mit der rauen Wirklichkeit, eine neue, glückselige Existenz kann nur um den Preis des Todes oder des Weltverlusts erreicht werden. Exemplarische Bedeutung kommt in dieser Hinsicht der Erzählung „K zvezdam“ (1896) zu – hier sind gewissermaßen archetypisch die wichtigsten Motive von Sologubs Erzählsystem vereinigt. Sologubs Dichotomie ist in diesem Fall durch die Chiffren „Tag“ und „Nacht“ markiert: Die Tageswelt steht für den Lärm, die sinnlose Geschäftigkeit, die menschliche Niedertracht, während die Gegenwelt der Nacht Ruhe und Glück verspricht. Sologub mobilisiert zur Charakterisierung dieses Gegensatzes alle jene Motive, die auch in seinen anderen Texten Signalwirkung entfalten: Auf bedeutsame Weise wird das gemeine Lachen mit dem später für den Roman *Melkij bes* so bedeutsamen Staub-paradigma in Verbindung gebracht – sogar eine verhaltene Anspielung auf das dämonische Geisterwesen „nedotykomka“ fehlt nicht.³⁵ Die Weltflucht des Jungen Sereža, des Helden der Erzählung, erteilt der Welt der menschlichen Gesellschaft und dem zudringlichen Alltag eine radikale Absage und endet konsequenterweise mit dem Tod. Kälte, Leidenschaftslosigkeit, Ruhe sind die hervorstechenden Merkmale des alternativen Entwurfs, der symbolisch im Sternenmotiv aufleuchtet.

³⁴ SOLOGUB 1913a, X, 177.

³⁵ SOLOGUB 1992, 47: „Каждый день бывали чужие люди, все больше мужчины, развязные и шумные. Все они казались Сереже темными, – словно пыль от их вечного смеха налипла на них. Сереже хотелось, чтобы опять, поскорее, настала ночь: [...] Опять было бы радостно, а днем – тоска! [55: ...] Смутные, серые тени пробежали перед его глазами, – что-то страшное и близкое мелькнуло из-за кустов.“

„K zvezdam“ beschreibt den geglückten Übergang aus der schrecklichen Wirklichkeit in die ideale Traumwelt; häufig gestaltet Sologub in seinen Erzählungen aber auch die scheiternde Sehnsucht nach einer besseren Existenz.

Die Disqualifikation der dinghaften Erscheinungswelt zieht sich wie ein roter Faden durch Sologubs literarisches Werk. Die rohe Wirklichkeit ist deshalb auch kein angemessener Gegenstand für die Kunst. Sologubs Literaturverständnis schließt eine Absage an die mimetische Ästhetik ein:

Искусство не есть только зеркало, поставленное перед случайностями жизни, и не хочет быть таким зеркалом, – это для искусства неинтересно, скучно. В скучное занятие – отражать случайности жизни, пересказывать мало забавные анекдоты – никак нельзя вложить живой души. Душа человека всегда жаждет живого делания, живого творчества, жаждет созидания в себе мира, подобного миру внешнему, предметному, но свободно построенному. Живая жизнь души протекает не только в наблюдении предметов и в наречении им выразительных имен, но и в постоянном стремлении понять их живую связь и поставить все являющееся в общий чертеж вселенской жизни. Для сознания нашего предметы являются не в их отдельном существовании, но в общей связности между собою. [...] Тогда все предметы становятся только вразумительными знаками некоторых всеобщих отношений, только многообразными проявлениями некоторой мирообъемлющей общности. [...] Самодовлеющей же ценности не имеет ни одно из явлений мимотекущей действительности. Все в мире относительно, как это и признано в наши дни относительно времен и пространств.³⁶

³⁶ SOLOGUB 1991a, II, 179. Vgl. auch SOLOGUB 1916b, 13: „Неужели каждое большое здание, куда ходят за деньги много людей – Театр. Я разумею под Театром совсем иное: отвлечение от действительности, – противоположное реальности, максимум условности, фантастики, ибо это – преобразование обычности, полет в царство Мечты, ибо ведь из отращения и пресыщения фактами повседневной реальности и явилась осознанная потребность в Театре, „томлении по мирам иным“, „жажда новой действительности“. Может быть, объяснение потребности в Театре лежит в том, что фантазия, воображение, гораздо обширнее органа наших зрительно-слуховых восприятий или, как говорил Гейне, „перо гения гораздо выше его самого, ибо захватывает больше его намерений“. Словом, способность мечтать, воображать, творить у человеческой личности почти безгранична и уж, конечно, обширнее воспринимаемой реальности. Духу – тесно, душно в тисках мате-

Die Einzeldinge tragen keinen Realitätscharakter mehr, sie sind nur noch Zeichen. Das menschliche, näherhin künstlerische Bewußtsein steht vor der universalen Aufgabe, die symbolische Vernetztheit der zeichenhaften Einzeldinge zu erkennen und diese Erkenntnis auch zu inszenieren. An die Stelle der „Repräsentation“ tritt die „Performanz“.³⁷ Wenn die Wirklichkeit selbst unwirklich geworden ist, fällt die Aufgabe der Realitätsstiftung der Kunst zu. Schon in seinem unveröffentlichten Essay *Teorija romana* aus dem Jahr 1888 hat Sologub die Forderung nach einer künstlerischen Wirklichkeitserschaffung erhoben. Nicht das Leben bestimmt die Existenzbedingungen des Menschen, sondern seine imaginative Schaffenskraft, die sich am deutlichsten im Bereich der Kunst manifestiert:

Только творчество во всех проявлениях делает пребывание человека на земле жизнью. Искусство – это и есть высшая форма жизни. А то, что неправо зовется жизнью, тусклый быт, скука повседневности, постылый обряд, – вот это далеко от истинной жизни. Чтобы бытие человека на земле стало жизнью, оно должно озариться светом искусства.³⁸

ри, быта, – он стремится перешагнуть, порвать их, – раздвинуть до чрезвычайности.“

³⁷ Vgl. zu diesem Begriffspaar ISER 1991, 481-504.

³⁸ SOLOGUB 1914b, 19. Vgl. auch RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 572, l. 27: „Поэзия есть творчество по законам жизни. Поэзия есть словесно-мысленное сотворение жизни по ее законам.“ – RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 572, l. 13: „Каждое отдельное событие [sc. im Roman, U.S.] должно возбуждать любопытство по своему новизне и по новой комбинации полуизвестных или известных фактов. Здесь необходима помощь фантазии, той творческой способности, которая изобретает новые комбинации по тем законам, какие действуют и в жизни, и руководствуясь этими законами, развивает их во всей полноте и многообразии. Все дело, значит, сводится на изобретательность фантастических комбинации, имеющих для большинства читателей интерес новизны. Может случиться, что читателю раньше известна данная комбинация, по которой построен роман; тем не менее, роман читается. Причина: новое освещение, новые подробности, симпатия к действующим лицам. Необходимо возбудить иллюзию в читателе, чтобы он видел в романе не сказку, а как-бы во очию выступающее перед ним живых лиц. Для того-то фантазия и должна подчиняться законам жизни. Но вместе с тем, она должна быть настолько богата, чтобы полно и совершенно обрисовать малейшую частичность, почему-либо нужную для романа. Только богатая и разнообразная фантазия может произвести иллюзию.“

Sologub's Konzeption zieht alle Seinsqualität von der Wirklichkeit ab und überträgt sie auf die künstlerische Reproduktion des Lebens im Kunstwerk. Die Ästhetik wird hier zur Ontologie: Das Leben verblaßt neben dem universalen Sinnanspruch des Kunstwerks zu einem geisterhaften Phantom. Es ist deshalb nur konsequent, wenn Sologub fiktiven Figuren eine höhere Realität zuschreibt als lebendigen Menschen:

И кто же станет спорить против того, что мы гораздо лучше знаем Гамлета или Фальстава, чем любого из наших знакомых? [...] Вот они-то и есть наши истинные знакомые и друзья, все эти люди, вышедшие из творческой фантазии. Они только и живут на земле, а вовсе не мы. [...] Мы перед ними – только бледные тени, как видения кинематографа. Мы повторяем во многих экземплярах снимков чьи-то подлинные образы [...].³⁹

Mit seiner neuen Wirklichkeitsqualität emanzipiert sich das literarische Werk letztlich auch von seinem Autor. Das Geschaffene verdrängt den Schöpfer:

[...] творение стало выше творца.⁴⁰

³⁹ SOLOGUB 1991a, II, 181. Vgl. auch SOLOGUB 1913a, XVII, 236: „В моем, труду послушливое тело, / Толпу твоих [sc. Shakespeare, U.S.] героев я вовлек, / И обманусь, доверчивый Отелло, / И поблднею, мстительный Шейлок [...]“ – SOLOGUB 1912g, 1021: „Нам хочется иногда отмахнуться от этого владычества придуманных кем-то образов, избавиться от них во имя нашей жизни, нашей души. Хочется сказать: – Да ведь вне моей мысли нет Гамлета, и нет Офелии. Дездемона оживает только тогда, когда я об ней читаю, и просто душно-ревнивый мавр так и не задушит ее, если я не открою той страницы. Значит, я живу, а они – фантомы. Эти фантомы улыбаются и отвечают спокойно: – Живи, если хочешь, – мы подождем, – перед нами вечность. Живи без нас, если можешь. Но что будет с тобою, если мы уйдем от тебя? Как же ты проживешь без Гамлета и Дон-Кихота, без Альдонсы и Дульцинеи? И что же ты, наша бедная, бледная тень, что же ты будешь, когда отойдут от плоского экрана твоей жизни наши образы?“

⁴⁰ SOLOGUB 1991a, II, 181. Vgl. auch IZMAILOV 1911, 261: „Из одной беседы с Ф. Сологубом мне запомнилась такая частность. Мне хотелось по какому-то поводу услышать от самого писателя личные комментарии на то, что мне, как читателю, казалось в его книге неясным. [...] И вот, помню, меня удивило, когда вместо прямого ответа Сологуб стал развивать передо мною свою теорию о том, что никакого личного комментария автора к своему произведению быть не может. Единственный комментатор писателя – его

Die Polemik gegen die mimetische Ästhetik verbindet sich bei Sologub mit einer Absage an eine moralisierende Kunst. Der innere Zusammenhang zwischen Mimesis und Moral wird deutlich, wenn man die in diesem Zusammenhang häufig verwendete Spiegelmetaphorik auf ihre ideologischen Implikationen hin untersucht. Eine Kunst, die Wirklichkeit abbildet, ihr einen Spiegel vorhält, fungiert als Medium der menschlichen Selbsterkenntnis: Die berühmte Frage des wahnsinnigen König Lear „Who is it that can tell me who I am?“ zielt ins Zentrum dieser Problematik.⁴¹ Sologub's performanzorientiertes Kunstverständnis hingegen verfolgt kein Erkenntnisinteresse, das den Menschen über seine Situation in der Welt aufklären könnte. Die zu erkennende Wirklichkeit wird ja erst im Kunstwerk konstituiert und kann also auch keine moralischen Richtlinien für das Leben aufzeigen:

Весьма распространено заблуждение, что искусство есть зеркало жизни, что искусство есть производное от жизни. Думают люди, что вот они живут, а поэты их наблюдают и изображают; думают люди, что они-то и есть сюжеты романов, драм, поэм. Думая, что искусство изображает их, они приходят к искусству, чтобы узнавать себя и выносить из зрелища нравственные уроки.⁴²

Der Text inszeniert sich selber, er bildet nicht eine vorhandene Realität ab, sondern entwirft ein neues, von der Realität unabhängiges Orientierungsmodell. Deshalb lassen sich aus der neukonstituierten Wirklichkeit nicht nur keine „sittlichen Lektionen“ ableiten, auch jede moralisierende Kritik am Kunstwerk zielt ins Leere. Gerade Sologub's Werke aber haben Literaturkritiker immer wieder zu moralischen Einwänden gegen die dargestellte Wirklichkeit veranlaßt. Solche Kritik macht allerdings höchstens deutlich, daß die Literaturrezipienten um die Jahrhundertwende von anderen ästhetischen Prämissen ausgehen als die Autoren.⁴³

читатель. Понимание сочинения есть дело личного читательского ума. [...] – „Это ничего, что один поймет [sc. стихотворение, U.S.] так, другой поймет иначе. В этом и сила, и смысл творчества. [...] Само собою, я старался найти здесь для этого [sc. что мне хотелось сказать, U.S.] лучшие слова, какие только я мог сказать. Если это вышло непонятно, то как же я могу сказать что яснее в частной, например, беседе?“

⁴¹ VON MATT 1994, 70.

⁴² SOLOGUB 1991a, II, 179.

⁴³ BARAN 1982, 29.

Sologubs Literaturverständnis darf über weite Strecken repräsentative Geltung für die symbolistische Poetik beanspruchen. Gewissermaßen ein Markenzeichen Sologubs stellt aber seine Terminologie dar: Nur Sologub insistiert auf dem Begriff der „Dulcinierung“ der Wirklichkeit.

4. Themen und Motive in Sologubs Werk

Sologub schöpft die Sujets für sein Werk aus einem begrenzten Motivkorpus, das sich in seinen Grundzügen als Paradigma beschreiben läßt. Immer wieder tauchen in Sologubs Werk ähnliche Motive auf, die in den künstlerisch gelungenen Texten in eine facettenreiche poetische Struktur eingebunden werden. Von den einzelnen strukturbildenden Textstrategien wird jedoch im nächsten Kapitel die Rede sein.

Die Themen und Motive von Sologubs literarischem Werk sind eng miteinander vernetzt. Die folgenden Abschnitte versuchen, die wichtigsten thematischen Linien aufzuzeigen und ihre Bedeutung für Sologubs Weltbild deutlich zu machen.

Wie ein Leitmotiv zieht sich die erotische Bildlichkeit durch Sologubs Werk. Sologubs rigoroser Subjektivismus äußert sich in diesem Bereich besonders deutlich: Die wahre Liebe hat ihren Ort nicht in der harmonischen Paarbeziehung, sondern in der uneingeschränkten Idealisierungskraft des Liebenden. Ähnliches gilt für die Naturthematik: Die Außenwelt wird zur Projektionsfläche menschlicher Empfindungen. Auch religiöse Heilsvorstellungen haben jeglichen transzendentalen Sinnkredit verloren. Gott greift nicht in die Welt ein, das künstlerische Ich erfährt vielmehr sich selbst als göttlichen Schöpfer. Die Umdeutung religiöser Kategorien in Ästhetische findet einen überzeugenden Ausdruck in Sologubs poetischer Anthropologie: Der Glaube an die künstlerische Umgestaltung der Welt wird zum Unterscheidungsmerkmal des Humanen. Die Disqualifizierung der Wirklichkeit führt zur geradezu barocken Dialektik von Leben und Tod: Im Tod scheint das wahre Leben auf, das Alltagsleben hingegen bedeutet den seelischen Tod. Sologub hat es des weiteren verstanden, auch das Genre der phantastischen Literatur für seine Konzeption fruchtbar zu machen. Die verschiedenen Phantomgestalten, die durch Sologubs Texte geistern, verkörpern in aller Deutlichkeit die Ambivalenz von Sologubs Weltansicht: Ist Wirklichkeit etwas objektiv Gegebenes oder eine Leistung des menschlichen Bewußtseins? Wann erzeugt die Phantasie einen idyllischen Wunschtraum, wann eine Horrorvision? Zur Beglaubigung seiner Texte hat Sologub immer wieder auch Märchen und Mythen eingesetzt. Motive aus diesen Traditionen werden bei Sologub häufig in einer Weise umgedeutet, die den eigenen Entwurf als immer schon Vorhandenes und Gultiges ausweist.

Themen und Motive in Sologubs Werk stellen sich immer wieder in den Dienst eines relativ einheitlichen Weltbildes, dessen Grundelemente in einer variantenreichen Bildlichkeit präsentiert werden.

a) Erotik

Die westeuropäische Kultur des fin de siècle findet ein bisher kaum dagewesenes Interesse an dem bisher tabuisierten Gebiet der Sexualpsychologie. Besonders das Exotische, Ausgefallene zieht die Aufmerksamkeit der Intelligenz auf sich: Bücher wie Sacher-Masochs *Venus im Pelz* oder Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* markieren Punkte einer Entwicklung, die als die Entdeckung der menschlichen Sexualität in allen ihren Spielarten charakterisiert werden kann.

Hand in Hand mit der wissenschaftlichen (oder zumindest typologischen) Erforschung delikater Bereiche der menschlichen Psyche geht die literarische Unterwanderung der bürgerlichen Sexualmoral: Michail Arcybašev löst mit seinem erotischen Roman *Sanin* einen Skandal aus, Lidija Zinov'eva-Annibal' besingt in *33 uroda* die lesbische Liebe, Valerij Brjusov macht eine Prostituierte zum Thema eines Gedichts („Uličnaja“)¹, Michail Kuzmin gestaltet in seinem Erstlingsroman *Kryl'ja* (1906) literarisch das Problem der Homosexualität, Fedor Sologub schließlich beschreibt in seinem Werk offen sado-masochistische Phantasien.²

Es wäre allerdings zu einfach, diese Texte vorschnell als Pornographie abzutun – wie es mit Vorliebe in der zeitgenössischen Literaturkritik geschehen ist.³ Hinter der facettenreichen Darstellung von Sexualität verbirgt sich ein ganzes Programm neuer Liebeskonzeptionen. Für die Literatur des 19. Jahrhunderts stand das tragische Scheitern der Liebe im Vordergrund. Das romantische Tändeln, das zur Kollision von Liebesernst und Liebespiel führt, die Inkongruenzen eines Liebesfahrplans, der gegenseitige Gefühle zeitlich verschiebt, schließlich der Ehebruch, der den elementaren Eros gegen die institutionalisierte Liebe ausspielt – das sind die von der literarischen Tradition bevorzugten Spielarten der Liebe. Die Liebe erfüllt hier in erster Linie eine Sujetfunktion: Sie löst eine konfliktreiche Handlung aus, die anders gar nicht überzeugend zu motivieren wäre. In den seltensten Fällen wollen die Autoren des 19. Jahrhunderts

eine „Anatomie der Liebe“ vorführen. Das Hauptaugenmerk liegt vielmehr auf der Darstellung des sozialen Mikroklimas: Wie verhalten sich die Liebenden zueinander? Welche Beziehungen bestehen zwischen dem Liebespaar und der Gesellschaft?

Liebe erhält als literarisches Modell nach 1900 eine neue Funktion: Nicht mehr die soziale oder psychologische Konflikthaftigkeit der Liebe steht im Vordergrund, sondern der höchste Moment der Liebeserfahrung, der Erkenntnis, Lust und Wahrheit ineins setzt. Mit anderen Worten: Die Liebe gewinnt eine metaphysische Dimension.

Die Grenzerfahrung des Liebesaktes in all ihren Spielarten erscheint als Inbegriff des Unverfügbaren schlechthin. Sologub macht mit seiner vielschichtigen Bearbeitung des Themas keine Ausnahme von der herrschenden literarischen Strömung. Im Gegenteil: In Sologubs Schaffen nimmt die Liebe einen besonders herausragenden Platz ein.

Berühmt geworden ist die Erzählung „Krasota“, in der das junge Mädchen Elena allein im Spiegel ihren nackten Körper bewundert. Unschwer ist die Bewußtseinslage des Mädchens als narzißtische zu identifizieren – Elena richtet ihre gesamte erotische Aufmerksamkeit auf sich selbst.⁴ Die Selbstbewunderung steigert sich zum Autismus, die Abgrenzung des eigenen Raumes von der Außenwelt wird zeichenhaft durch das Abschließen des Zimmers dargestellt. Der Einbruch in die konstruierte Intimwelt löst eine Katastrophe aus: Das Stubenmädchen erhascht einen Blick auf die nackte Schöne, Elena sieht ihre ästhetische Idealwelt durch die Mitwisserschaft korrumpiert und erdolcht sich.

Der Narzißt lenkt bedeutende erotische Energien auf die eigene Person und errichtet sich eine private Traumwelt. Dieser träumerische Narzißmus kann sich auch sexuell äußern: In der Erzählung „Žalo smerti“ (1903) bekennt sich der weltablehnende Knabe Vanja, der schließlich Selbstmord begeht, zur Onanie. Die Selbstbefriedigung erlaubt es dem Jungen für kurze Zeit, die graue Wirklichkeit hinter sich zu lassen:

- Ну, [мечтаю, U.S.] об разном. Самое лучшее, об чем-нибудь стыдном. Как тебя ни обидят, – сказал Ваня, – как ты ни зол, а только заведешь шарманку, все зло забудешь.
- Шарманку? – переспросил Коля.

¹ BRJUSOV [1906] 1973, I, 516.

² Vgl. etwa die Erzählung „Milyj paž“.

³ BARAN 1982, 47-52.

⁴ Vgl. die entsprechende Szene in *Tvorimaja legenda*. SOLOGUB 1991a, I, 39.

– Я это называю, завести шарманку, – объяснил Ваня. – Только жаль, что она не очень долго играет. [...] Усташь скоро [...].⁵

Das Thema der idealen, vollkommenen Liebe hat Sologub nicht nur im Motiv des Narzißmus („Krasota“) oder der Masturbation („Žalo smer-ti“) gestaltet, sondern auch als biologische Utopie. Dabei spielt das Phänomen der Androgynie, das auf eine lange Tradition zurückblicken kann, eine wichtige Rolle. Einen frühen Ausdruck findet der Hermaphrodit als literarische Gestalt in Platons *Symposion*.⁶ Hier entwirft Aristophanes in einer Tischrede eine Aitiologie der Geschlechtertrennung: In einer mythischen Vorzeit gab es doppelgeschlechtliche Wesen, die in allen Kombinationen vorkamen (männlich-männlich, männlich-weiblich, weiblich-weiblich). Um die unliebsame Konkurrenz der Doppelmenschen auszuschalten, schnitten die Götter diese Wesen entzwei. Interessanterweise sind in diesem Bericht die Geschlechtsvarianten der Urmenschen auf die Gestirne bezogen, was eine Hierarchisierung der sexuellen Vereinigungsformen erlaubt: Die männlich-männliche Liebe (Sonne) stellt das höchste Ideal dar, die heterosexuelle Ehe (Mond) erscheint als Normalfall, die weiblich-weibliche Vereinigung (Erde) rangiert am Schluß. Der symbolontische Charakter der Androgynie (im etymologischen Sinne von *συνβαλλω* = zusammenfügen) entspricht der lunaren Zu- und Abnahme: Der Mond verkörpert par excellence das komplementäre Prinzip in der Natur.

Noch in der Antike zeichnet sich allerdings eine Neubewertung der Androgynie ab, die auch für den Einsatz des Motivs in neuerer Zeit bestimmend wird. In Ovids *Metamorphosen* findet sich der Mythos von Hermaphroditus, der von der Nymphe Salmakis verführt wird. Hier er-

⁵ SOLOGUB 1992, 155. In einer unveröffentlichten Notiz „Ob odinočestve“ relativiert Sologub die prohibitive Haltung der zeitgenössischen Pädagogik in der Masturbationsfrage. Hier wird diese Sexualpraktik – richtig betrieben – geradezu zur Vor-schule der Ästhetik: „Онанизм делает человека меланхоликом, мизантропом, эгоистом. [...] Но человек исполнен неразрешимых противоречий. Сладострастные наслаждения есть подобие наслаждений любовных. В нем вырабатываются чувства изящного. [...] Онанист испорчен нравственно лишь тогда, когда он имеет столкновение с грубыми, развращенными товарищами и сходится с ними. Если он одинок, чувство прекрасного заставляет его презирать их. В юности он еще может возродиться, если что нибудь разбудит и разовьет в его душе прекрасные чувства.“ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539a, l. 39. Die Thematik ist Sologub wieder bei seiner Übersetzungsarbeit (1907) an Wedekinds Tragödie *Frühlings Erwachen* begegnet. LAUER 1986, 403.

⁶ PLATON 1969, I, 681-686 [189C-193B].

scheint der Geschlechtsakt mit dem weiblichen Wesen als eigentlicheründenfall, der den geschlechtslosen Knaben seine Selbstvollkommenheit einbüßen läßt.⁷ Wichtig für die weitere Rezeption des Themas wird vor allem die schon bei Ovid hervorgehobene Schönheit des Androgynen: Bei Winckelmann avanciert die Ununterscheidbarkeit des Geschlechts geradezu zum ästhetischen Vorbild.⁸ Goethe hat das androgyne Schönheitsideal vor allem in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* poetisch ausgestaltet. Wilhelm Meister projiziert sein Faszinosum der Mannweiblichkeit auf jede Frauengestalt, die in seiner Vorstellungswelt eine erotische Chance hat: Das gilt für das „weibliche Officierchen Mariane“ in gleichem Maße wie für das „Knaben-Mädchen“ Mignon oder vor allem die „Amazone“ Natalie.⁹ Die Bedeutung dieser auffallenden Reihe kann hier nur in einem kurzen Erklärungsversuch skizziert werden. Die androgyne Geliebte sichert die sexuelle Integrität des Liebenden: Da der Hermaphrodit keine erotische Beziehung einzugehen braucht – er ist ja als Zwitter selbstgenügsam –, ist auch der Liebende von dem Wagnis der realen Sexualität entbunden.¹⁰ *Wilhelm Meister* läßt sich in der Tat als Psychogramm eines introvertierten Jünglings lesen, der allen Fährnissen des Lebens in einem konsequenten Eskapismus ausweicht: Wilhelm sublimiert das Leben unter dem verminderten Risiko der Fiktion im Theater und läßt seinen Phantasiewerwurf in dem Gedanken gipfeln, sein ganzer Lebensweg werde von einer geheimnisvollen „Turmgesellschaft“ überwacht und gesteuert.

Was bei Goethe für die Ablehnung von sexueller Verantwortung dienstbar gemacht wird, erhält bei Novalis einen eschatologischen Sinn: Das Motiv der Androgynie präsentiert sich dem Romantiker als Inbegriff der mystischen Wiedergeburt.¹¹ Das Mondschauspiel aus dem berühmten Klingsohnmärchen schließt mit einem androgynen Blumenbild:

Eine wunderschöne Blume schwamm glänzend auf den sanften Wogen. [...] In dem Kelche lag Eros selbst, über ein schönes schlummerndes Mädchen hergebeugt, die ihn fest umschlungen hielt. Eine kleinere Blüte schloß sich um beyde her, so daß sie von den Hüften an in Eine Blume verwandelt zu seyn schienen.¹²

⁷ AURNHAMMER 1986, 21.

⁸ AURNHAMMER 1986, 162 mit entsprechenden Belegen.

⁹ AURNHAMMER 1986, 172 mit entsprechenden Belegen.

¹⁰ EISSLER 1987, 1043.

¹¹ AURNHAMMER 1986, 184.

¹² NOVALIS 1978, I, 348 f.

Novalis' Bearbeitung des Themas ist deshalb wichtig, weil es diejenigen Aspekte der Androgynie vorführt, die für die literarische Moderne in den Vordergrund des Interesses rücken. Da ist zunächst die Verbindung mit dem Mond, der für die Symbolisten das zentrale Sinnbild der Leidenschaftslosigkeit darstellt.¹³ Eng mit dem lunaren Kult der Kühle hängt die Sublimierung der Sexualität im erotischen Symbol der androgynen Blüte zusammen: Die Geschlechtlichkeit erweist sich als die entscheidende Trennlinie zwischen gefallener Menschheit und vollkommenem Paradies. Die sexuelle Unschuld der Androgynie – und hier zeigt sich deutlich die ästhetische Dimension der botanischen Metapher – erscheint in prächtiger Schönheit.

Damit fügt sich Novalis in die geistige Ahnenreihe von Vladimir Solov'evs Liebesphilosophie ein. Auch der russische Denker führt eine Apotheose der Liebe vor, die auf einem geschlechtslosen Sexualideal beruht:

В эмпирической действительности человека как такового вовсе нет – он существует лишь в определенной односторонности и ограниченности, как мужская и женская индивидуальность (и уже на этой основе развиваются все прочие различия). Но истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих. Осуществить это единство, или создать истинного человека, как свободное единство мужского и женского начала, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою существенную рознь и распадение, – это и есть собственная ближайшая задача любви.¹⁴

Solov'ev trifft mit solchen Überlegungen den Nerv seiner Zeit: Strindbergs und Ibsens Stücke über den „Geschlechterkampf“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts dokumentieren ein Interesse am Geschlechtsproblem, das seinen überspannten Ausdruck in Otto Weiningers Abhandlung *Geschlecht und Charakter* findet. Weiningers misogynen Pamphlet stellt für sich genommen nichts anderes dar als eine Neuauflage von Schopenhauers Sexualtheorie aus der *Metaphysik der Geschlechtsliebe*. Weniger stützt sich auf die Annahme zweier entgegengesetzter Charakterpole: Dem männlichen Prinzip des bewußten Verstehens (M) steht die dumpfe, in-

¹³ SOLOGUB 1978, 300: „Люби меня тихо, как любит луна / Сияя бесстрастно, ясна, холодна.“

¹⁴ SOLOV'EV 1990, II, 513.

tuitive weibliche Triebhaftigkeit (W) gegenüber. Diese Konzeption nähert sich dem Androgyniegedanken insofern, als sie jeden Menschen als charakterliche Mischung aus M und W begreift. Aus diesem Dualismus wird eine gesamte Anthropologie abgeleitet¹⁵ – ein Vorgehen, das um die Jahrhundertwende auch in wissenschaftlicher Hinsicht durchaus salonfähig war: Der zeitgenössische Mediziner Wilhelm Fließ, auf den sich später auch Freud berufen wird, bedient sich ebenfalls solcher Prämissen, wenn er das Prinzip der Doppelgeschlechtlichkeit beispielhaft im Künstler verkörpert sieht:

Freilich umarmen Mann und Weib sich in des Künstlers eigener Seele, und einsam zeugt der Genius, was ihn unsterblich macht.¹⁶

In Rußland hat auch die bildende Kunst das Thema der Androgynie aufgegriffen: Michail Vrubel's berühmte Dämon-Bilder etwa vereinigen in der Darstellung des trauernden Geistes männliche und weibliche Züge.

Nikolaj Berdjajevs Geschichtsphilosophie erhebt die Geschlechtsmetaphysik zum welthistorischen Prinzip. Auch hier tritt die Ganzheitsvorstellung der Geschlechtervereinigung als Ideal auf:

Всякий народ должен быть муже-женственным, в нем должно быть соединение двух начал.¹⁷

Bei den russischen Symbolisten findet das Thema der Androgynie bei fast allen Dichtern eine starke Resonanz. K.D. Bal'mont beschreibt in seinem Essay *Poëzija kak volšebstvo* (1915) – ausgehend von der Diagnose einer zweigeteilten Welt – die organische Synthese der Gegensätze als vornehmstes Ziel der Kunst:

В этом мире, играя в день и ночь, мы сливаем два в одно, мы всегда превращаем двойственность в единство, сцепляющее свою мысль, творческим ее прикосновением, несколько струн мы соединяем в один звучащий инструмент, два вели-

¹⁵ Eine ähnliche Konzeption liegt einer Notiz Sologubs zugrunde, in der er eine fortschreitende Effeminierung der Menschheit feststellt, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Женских поколений больше, чем мужских. Отсюда разница психологий. На 3 м[ужских] поколения – 4 ж[енских] поколения. Потому возрастание элемента Ж.“

¹⁶ FLIESS 1914, 73.

¹⁷ BERDIAEV 1946, 254.

кие пути расхождения мы сливаем в одно устремление, как два отдельные стиха, поцеловавшись в рифме, соединяются в одну неразрывную звучность.¹⁸

Bal'mont geht es hier allerdings nicht um die Wiederherstellung eines paradiesischen Zustandes; die welterschöpfende Leistung des Dichters liegt vielmehr in einem Zu-sich-selbst-Kommen der Sprache im Hegelschen Sinne. In *Poëzija kak volšebstvo* wird die Sprachtheorie dem erotischen Diskurs eingeschrieben. Bal'mont entwirft geradezu eine erotische Kosmogonie des poetischen Wortes:

В начале, когда возникло начало, единый Пол, не знавший ни меры, ни времени, залюбовался на себя, и, в единичной своей залюбованности испытал безмерность блаженства, в силу этой безмерности захотел большего, и сила жажды создала двойственность, единое стало двойным, цельное – множественным, одно стало два, а два стало три, четыре и бесконечность, ибо двое должны быть в мире, чтобы возник поцелуй, – ибо он и она должны быть в мире, чтобы озвездилась Любовь, со множественностью всех своих сияний, дробление звуков, переключки их и воссоединения в один напев, – две должны быть строки, чтобы между ними пела рифма [...].¹⁹

Der poetische Text erscheint in Bal'monts Konzeption als geschlechtliches und ungeschlechtliches Gebilde gleichzeitig. Der anklingende Vergleich mit einem androgynen Wesen erlaubt es dem Dichter, die paradoxe Zweieinheit der Verse in der Einheit des Reims sinnfällig vorzuführen. Damit wird das Androgyne bei Bal'mont zum Modellfall der ästhetischen Existenz.

Eine interessantes Ereignis, das um das Thema der Androgynie kreist, spielt sich in der Zeitschrift *Apollon* des Jahres 1909 ab: Hier erscheinen Gedichte einer bis dahin unbekannten Lyrikerin, die sich Čerubina de Gabriak nennt. Hinter diesem Namen verbirgt sich eine Mystifikation, die Maksimilian Vološin zusammen mit der jungen Dichterin Elizaveta Dmitrieva in seinem Haus auf der Krim entworfen hat. „Čerubina“ erhält für Vološin jedoch bald einen höheren Stellenwert als nur den eines literarischen Spiels: Die Gedichte werden zwar hauptsächlich von Elizaveta verfaßt; Vološin übernimmt aber die Redigierung von Čerubinas Briefen an

¹⁸ BAL'MONT 1990, 281 f.

¹⁹ BAL'MONT 1990, 282.

Sergej Makovskij, den Redaktor der Zeitschrift *Apollon*, der sich bald in Čerubina verliebt. Vološin spielt mit den Gefühlen von „Papa Mako“, indem er verschiedene Situationen konstruiert: Čerubina fährt nach Paris, trägt sich mit dem Gedanken, in ein Kloster einzutreten, oder erkrankt an einer Lungenentzündung. Schließlich kommt Michail Kuzmin der Mystifikation auf die Spur – aber der Tod von Innokentij Annenskij lenkt die literarisch interessierten Kreise bald vom Thema Čerubina de Gabriak ab. Die tiefere Wahrheit dieser einigermaßen aufwühlenden Episode liegt aber nicht in der raffiniert geführten Intrige; Vološin hat der Figur der Čerubina für sein eigenes Bewußtsein eine grundlegende Bedeutung beigemessen: Čerubina stellt für ihn die Objektivation des weiblichen Teils seiner Seele, die geistige Geburt seines Ich dar. So erfüllt die Mystifikation der Čerubina de Gabriak in Vološins Poetologie eine existenzielle Funktion: Auch hier klingt das Thema der Vollkommenheit einer androgynen Ästhetik an.²⁰

Vjačeslav Ivanov macht die geschlechtliche Doppelnatur von Dionysos für seine Ästhetik fruchtbar (dieser Aspekt spielt in Nietzsches Darstellung des Dionysischen erstaunlicherweise keine Rolle). Jedes ästhetische Erlebnis vollzieht laut Ivanov eine Aufwärts- und eine Abwärtsbewegung. Die Geschlechtsmetaphorik bezeichnet das Zusammenkommen des Getrennten. Der chaotische Urgrund literarischer Sinnstiftung, in dem alles künstlerisch Ausdrückbare eingeschlossen ist, markiert zugleich Ausgangspunkt und Endpunkt des ästhetischen Erlebens:

Если мужественно восхождение, и нисхождение отвечает началу женскому, если там лучится Аполлон и здесь улыбается Афродита, – то хаотическая сфера – область двуполого, мужеженского Диониса. В ней становление соединяет оба пола ощупью темных зачатий.²¹

Ivanov greift auf die erotische Metaphorik der Androgynie zurück, um die paradoxale Einheit von künstlerischer Auf- und Abwärtsbewegung

²⁰ Existenzielle Bedeutung kam Čerubina in Vološins Leben nur schon deshalb zu, weil die Episode für Vološin beinahe eine tödliche Wendung nahm: Der eifersüchtige Gumilev, der Elizaveta umwarb, wußte nichts von Vološins Spiel und machte schließlich Elizaveta wegen der Mystifikation harte Vorwürfe. Daraufhin ohrfeigte Vološin Gumilev, und es kam zum – glücklicherweise unblutigen – Duell, bei dem Kuzmin für Gumilev und A.N. Tolstoj für Vološin sekundierte. VOLOŠIN 1988, 755-760. POPOVA 1992.

²¹ IVANOV [1909] 1971, 30.

deutlich zu machen. Auch für Ivanov ist aber das Heraustreten aus der Indifferenz notwendige Voraussetzung für die Konstituierung von Bedeutung.

Eine ganz besondere Stellung kommt der Androgynie bei Zinaida Gippius zu: Sie behandelte das Thema nicht nur literarisch, sondern versuchte wohl auch ganz bewußt, ihre eigene gewünschte²² oder vorhandene²³ Doppelgeschlechtlichkeit hervorzuheben. Berühmt geworden ist die Aquarellzeichnung von Leon Bakst, die Zinaida Gippius in Männerkleidung lässig ausgestreckt auf einem Stuhl darstellt. Aber auch in Gippius' Briefen finden sich Äußerungen zu diesem Punkt: „В моем духе – я больше мужчина, в моем теле – я больше женщина.“²⁴

Immer wieder kommt Zinaida Gippius auf das Thema der vollkommenen Liebe zu sprechen, die die Trennung der Liebenden überwindet. Eine solche Liebe kann nicht in der Partnerschaft gelingen, sondern nur als Liebe zur Liebe selbst, in der die Liebenden aufgehoben sind. Deshalb bleibt die wahre Liebe allein und kann nicht wiederholt werden.

Zinaida Gippius spricht diesen Gedanken in einem Brief vom 2.5.1897 an Z.A. Vengerova aus: „Я все свои силы любви отдала любви. Я люблю любовь так, как люблю Бога.“²⁵ Im Gedicht „Esli“ taucht das Bild des Ouroboros – der Schlange, die sich in den Schwanz beißt – auf und deutet auf ein Liebesideal hin, das die Geschlechtertrennung überwindet:

[...] Если ты не то, что я, –
Не увидим мы Лицо,
Не сомкнет Он нас в кольцо,

²² So hat Zinaida Gippius mit Vorliebe männliche Pseudonyme für ihre literarische Tätigkeit gewählt: Anton Krajnyj, Tovarišč German, Lev Puščin, Anton Kirša.

²³ Das behauptet etwa МАКОВСКУ 1962, 115, nachdem er Zinaida Gippius explizit mit einem Hermaphroditen (89) verglichen hat: „Но телесная женскость Гиппиус была недоразвитой; совсем женщиной, матерью сделаться она физически не могла... С другой стороны, хоть и писала она неизменно от лица мужчины, в душе и уме ее было много чисто женского.“ Ähnlich auch BERDJAEV 1983, 162: „В Гиппиусе явно была перемешанность женской природы с мужской и трудно было определить, что сильнее.“ Solche Unbestimmtheit des Geschlechts hat natürlich viele Männer verunsichert: Der prominenteste unter ihnen war vermutlich ТРОСКУ [1923] 1991, 37, der Zinaida Gippius als Hexe bezeichnet hat.

²⁴ МАТИЧ 1972, 72.

²⁵ RO IRLI, F. 39, ed. chr. 542. – Ähnliche Positionen finden sich auch in der Erzählung „Miss Maj“ (1895).

Если ты не то, что я.²⁶

Die doppelte Bezeichnungsmöglichkeit für das androgyne Mondsymbol im Russischen („mesjac“/„luna“) dient Zinaida Gippius – wohl im Anschluß an Brjusovs Verwendung dieser Homonymie in seinem frühen Gedicht „Tvorčestvo“ (1895) – als Anknüpfungspunkt für ein Gedicht („Ty“, 1905), welches das Paradox des männlich-weiblichen Gegensatzes in der Sprache reflektiert: Männliche Formen alternieren jeweils zeilenweise mit weiblichen, bis die beiden Geschlechter in der letzten Zeile im Symbol des Mondes sublimiert werden können:

Встань же, мой месяц серебряно-красный,
Выйди, двурога, – Милый мой – Милая ...

In Sologubs Werk ist es vor allem der hübsche Junge Saša Pyl'nikov aus dem Roman *Melkyj bes*, der deutlich androgyne Züge trägt. Immer wieder wird seine Ähnlichkeit mit einem Mädchen hervorgehoben:

Смуглый, стройный, – [...] с высокою и широкою грудью, он казался Передонову совсем похожим на девочку.²⁷

Aus dem Roman nachträglich herausgestrichen hat Sologub die Episoden mit dem Schriftsteller Turgenev, dessen Raisonement über Sašas Hermaphroditismus explizit an die Vorstellung des vollkommenen Androgynen anknüpft:

«Это [sc. Андрогин, U.S.], если хотите, высшее существо. В нем – самоудовлетворение, гармоническое сочетание активного и пассивного элемента человеческого духа и естества. И даже не собственно сочетание, а синтез этих двух элементов. Каждый из нас представляет как бы расцепленное существо. Совершенный – же человек не есть муж, и не есть жена, и не есть муж и жена вместе, и не есть ни муж, ни жена. Эти два элемента в нем соединены, так сказать, химически, в некотором супернатуральном процессе, так что обычный физиологический путь упраздняется, как уже бесполезный, ни к

²⁶ МАТИЧ 1974, 102.

²⁷ SOLOGUB 1988a, 121. – Zum Thema der Androgynie in *Tvorimaja legenda* vgl. МАГОМЕДОВА 1988, 70.

чему не ведущий. Мы все – плодоносящие и добродетельные, а он уже и есть добродетельный плод.²⁸

Saša Hermaphroditismus fügt sich an mehreren Stellen in die Bedeutungsstruktur des Romans ein: Ein diffuses Geschlecht zeichnet sowohl den antiken Dionysos als auch seinen modernen Adepten Saša aus.²⁹ Die Lockenpracht und die zarten Wangen der effeminierten Jünglinge machen einen nicht geringen Teil jener erotischen Faszination aus, die sie sowohl auf ihre weibliche als auch männliche Umwelt ausüben.

Der Androgyn vereinigt in sich jedoch nicht nur das männliche und weibliche, sondern auch das aktive und passive Prinzip schlechthin. In der dekadenten literarischen Gestaltung Sologubs ist diese Polarität auf eigenwillige Weise ausgearbeitet. Sologub begreift die erotische Lust als übergeordnetes Element, in dem sich das Zufügen und das Empfangen von Schmerz verbinden – und nimmt damit einen Gedanken vorweg, den Sigmund Freud fast 30 Jahre später in seinem Aufsatz „Das ökonomische Problem des Masochismus“ wissenschaftlich formulieren wird. Es gehört deshalb einer tieferen Logik, wenn sich Saša in einem Entwurf zu *Melkij bes sadomasochistischen Sexualphantasien* hingibt:

И когда Людмила целовала его [sc. Саши, U.S.] колена да голые стопы, поцелуи возбуждали томные, полусонные мечтания. Хотелось что-то сделать ей, милое или больное, мягкое или стыдное, – но что? Целовать-ли ее голые ноги? Или бить ее, долго, сильно, длинными, гибкими ветвями? Чтобы она смеялась от радости, или кричала от боли? И то, и другое м.б. желанно ей, но мало ... Что-же ей надо? Вот они обнаженные, и с нагою плотью связано желание и хранительный стыд, – но в чем-же это таинство плоти? И как принести свою кровь и свое тело в сладостную жертву ее мечтаниям, своему стыду?³⁰

Die Synthese von Quälen und Leiden entwirft also in typisch dekadenter Manier eine Vollkommenheitsvision, wie sie sich in der Idee des Hermaphroditismus präsentiert. Sadomasochismus als Glück – zu dieser Einsicht gelangt auch Login in einem nicht in die endgültige Redaktion von *Tjaželye sny* aufgenommenen Textfragment:

²⁸ OR RNB, F. 724, ed. chr. 3, l. 112 f.

²⁹ THURSTON 1977.

³⁰ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 536.

В ночь после пьянства Login вдруг просыпается и ярко мечтает о самоистязаниях: Тяжелый сон, без грез. Просыпается. Яркая в голове картина. Свет. Решетка в окне. Обнаженное тело его. Бичевание. И чувствует, что это желанно, и что это, и все – благо.³¹

In einem erst vor kurzem veröffentlichten frühen Gedichtzyklus, der hauptsächlich in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre entstanden ist, hat Sologub das Problem des Sadomasochismus mit einer Deutlichkeit gestaltet, wie sie sonst in seinem Werk nicht zu finden ist. In 64 größtenteils künstlerisch wertlosen Gedichten mit autobiographischem Hintergrund taucht immer wieder das Motiv des Auspeitschens auf. Aber auch hier wird das Lustmoment des Leidens hervorgehoben:

Иногда мне станет тошно,
Если долго не секут.
Нагрешу тогда нарочно,
Стану дерзок, зол и крут.

[...] Покоряясь грозной воле,
На пол я потом ложусь,
И когда от резкой боли
Наорусь и нареvusь,

Вдруг в душе спокойно станет,
Жизнь покажется легка [...].³²

Aus dem Jahr 1880 stammt das Romanfragment *Nočnye rosy*. In einem ausgearbeiteten Fragment hat Sologub eine sadomasochistische Szene

³¹ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 537. Vgl. ebd.: „Login. Страсть самоистязания: голодание, не пьет, хоть и жаждет.“ Für *Tjaželye sny* hat Sologub auch Synonymlisten zu diesem Thema angefertigt: „Наказание розгами, Высечь, Высечь розгами, Бить, Бранить“ – In einem Briefumschlag mit der Aufschrift „Temy stichov“ findet sich folgende Notiz, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Стихи о бичеваниях: желание бичеваний, бывшие бичевания, [...] совет бичевать и бичеваться.“

³² SOLOGUB 1993, 132. Die erotische Konnotation der Auspeitschungen, die das meiste nackte lyrische Ich (138: „Обязан я совсем быть голым / Всегда, когда меня секут.“) in diesem Gedichtzyklus erleidet, wird auch in einer Situation deutlich, in der die Mutter den Vollzug der Körperstrafe mit Koseworten begleitet. (143) Ausführlich zum Thema von Sologubs Sadomasochismus und seinem autobiographischen Hintergrund vgl. PAVLOVA 1993b, bes. 37.

geschildert, die an Brutalität ihresgleichen sucht. Mit beklemmender Detailtreue wird beschrieben, wie drei Henker ein junges Mädchen im Auftrag einer Fürstin zu Tode peitschen. Daß die Fürstin ausschließlich in Kategorien des Lustgewinns denkt, belegt mit unüberbietbarer Deutlichkeit die Schlußszene des Fragments:

– Умерла, повторила она, подходя к труп и толкая его под бок ногою. – Как скоро, – и она в раздумье остановилась над трупом.

Она думала: не нужно было бы сразу забивать до смерти; сечь бы ее каждый день, или лучше каждую неделю по воскресеньям. И, сожалея о своей нетерпеливости, княгиня вышла из комнаты, оставив Клеманса распоряжаться уборкою тела.³³

In einer Randnotiz hat Sologub die Quälende auch in die Rolle der Gequälten versetzt:

Княгинею овладела жажда крови. Она хотела повторять такие сцены. Секла собственноручно. Приказала себя высечь (тайная машина).³⁴

Das Phänomen Androgynie erweist sich als leistungsfähiges SelbstbeschreibungsmodeLL für die dekadente Befindlichkeit: In exemplarischer Weise manifestiert sich hier die Entgrenzung des subjektiven Bewußtseins, das die Erscheinungen der Außenwelt nur noch als Potenzen der eigenen Individualität erfährt. Der Liebende und die Geliebte, der Schlagende und die Geschlagene vereinigen sich im weltumfassenden Ich: Subjekt und Objekt fallen zusammen.

Diese Konzeption kann durchaus auch in einen Zusammenhang mit dem Thema der Entchristianisierung gebracht werden: Der sich erotisch selbstgenügsame Androgyn ist nicht an die condition humaine der Individuation gebunden – laut Schopenhauer der Urflluch, der auf dem Menschen lastet.³⁵ Positiv formuliert: Der Androgyn ist das Liebespaar in einer Person. Ihm fehlt die Grunderfahrung der Einsamkeit; er muß sich

³³ PAVLOVA 1993b, 43–48, hier 48.

³⁴ PAVLOVA 1993b, 48.

³⁵ SCHOPENHAUER 1986, I, 448 f.

also auch nicht an das Gegenüber eines personalen Gottes wenden.³⁶ Der Vollkommenheitsmythos des doppelgeschlechtlichen Wesens wird nicht zuletzt von romantischen Liebeskonzeptionen unterstützt,³⁷ wie sie ihren deutlichsten Ausdruck wohl in Mozarts *Zauberflöte* gefunden haben:

Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an:
Nichts Edlers sei, als Weib und Mann.
Mann und Weib und Weib und Mann
Reichen an die Gottheit an.³⁸

Im glücklichen Liebespaar hat der romantische Gott seinen paradigmatischen Ort – und dieser Gott ist nicht der christliche. Es gilt allerdings zu sehen, daß der Romantiker nicht mit erhobener Faust gegen den Vatergott losgeht: Die Erfahrung der Gottesnähe ist neben dem berausenden Liebeserlebnis schlicht zur Bedeutungslosigkeit abgesunken. Und es ist durchaus ernst zu nehmen, wenn Michail Lermontov scheinbar leichtfertig verkündet:

Будь, о будь моими небесами [...].³⁹

Der Androgyn steht am Ende einer ganzen Entwicklungsreihe und markiert den Kulminationspunkt des romantischen Liebesverständnisses. Der Liebesgott inkarniert sich im Hermaphroditen: Saša wird von Ljudmila als „otrok-bog“⁴⁰ geliebt – der Hinweis eröffnet eine Verbindung nicht nur zum antiken androgynen Gott Dionysos, sondern auch zu Christus selbst, der in der theosophischen Tradition als Übergeschlechtliches Wesen aufgefaßt wird.⁴¹ Für den Androgynen wird Christus zu einer überflüssigen Gestalt: Saša ist selber der Messias, der vollkommen ist.

Das Thema der Androgynie findet sich auch in Sologubs Drama *Založniki žizni*“ poetisch umgesetzt. Hier tritt die Künstlerin Lilit auf –

³⁶ Dieser Gedanke findet sich auch explizit im Manuskript des Romans *Melkij bes*: „Притом, указываемый вами путь, супернатуральный и сверхчеловеческий, есть в сущности путь антихристианский.“ OR RNB, F. 724, ed. chr. 3, l. 113.

³⁷ VON MATT 1989, 220–223.

³⁸ MOZART 1991, 27 (I, 14).

³⁹ LERMONTOV 1989, I, 256.

⁴⁰ SOLOGUB 1988a, 243.

⁴¹ FRIEDRICHSMEYER 1983, 29–36. – Wichtig für diese Auffassung wurde vor allem Gal 3, 28: „[...] da ist nicht Mann und Weib; denn ihr alle seid einer in Jesus Christus“.

eine Figur, die Sologub in deutlicher Anlehnung an Goethes Mignon gestaltet hat. Bei beiden Gestalten wird das Exotische, Geheimnisvolle ihres Aussehens hervorgehoben: Dunkle Hautfarbe, ungewöhnlich bunte Kleidung, melancholische Gesichtszüge. Dem rätselhaften Äußeren entspricht die Unbestimmtheit des Geschlechts; sowohl Mignon als auch Lilit können von ihrer Umgebung erst nach einigem Zögern dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden. Beide sind in hohem Maße für symbolische Kunst empfänglich: Mignon tanzt und singt bedeutsame Lieder, Lilit malt seltsam weltentrückte Bilder.⁴² Lilit bezeichnet sich selber als „lunnaja skazka“⁴³ – als ästhetisches Doppelwesen par excellence.

In Sologubs Drama ist das androgyne Liebesideal der lunaren Traumwelt, in der Lilit lebt, zugeordnet. Lilits Liebe ist selbstgenügsam – sie kann den Protagonisten Miša nur lieben, weil dieser bereits eine andere Frau, Katja, liebt: „[...] и тебя люблю, потому что ты любишь другую.“⁴⁴ Katja heiratet aus Rücksicht auf ihre Familie einen ungeliebten Mann, kehrt aber nach einigen Jahren zu Miša zurück. Sologub führt in seinem Stück zwei parallele Liebeskonzeptionen vor: die „lunare“ Liebe (Lilit), die sich selber als Vollkommenheitstraum inszeniert, und die „solare“ Liebe (Katja), die auf das „žiznetvorčestvo“ vertraut.⁴⁵ Beide Konzeptionen stehen einander gleichberechtigt gegenüber: Sologubs Entwurf rückt in beiden Fällen die Liebesautonomie als Garanten des Liebesglücks in den Vordergrund. Sowohl für die „lunare“ wie auch für die „solare“ Liebe werden zwei Versionen durchgespielt: die glückende und die scheiternde. So wird Mišas lunarer Todeswunsch von der Tatsache kompromittiert, daß er von der ablehnenden Haltung der Eltern diktiert wird. Als Miša sich dann aber für einige Zeit mit Lilit vereinigt, glückt die Verbindung. Katja folgt mit ihrer Eheschließung dem Wunsch der Eltern und lebt unglücklich. Schließlich verläßt aber Katja ihren Ehemann und kehrt zu Miša zurück: Immer wieder zitiert Katja Zinaida Gippius' Gedicht „Ljubov' – odna“⁴⁶ und stellt so ihre Liebe zu Miša in die Nachfolge der frühsymbolistischen Liebeswahrheit, die sich auf die absolute Unabhängigkeit der Liebe beruft.

42 GOETHE 1988, VII, 91, 98, 326, 515 f.; SOLOGUB 1912a, 34, 37, 85. Zu Mejerchol'ds Inszenierung des Stücks und zur ablehnenden Haltung der Kritik RUDNICKIJ 1990, 126 f.

43 SOLOGUB 1912a, 39.

44 SOLOGUB 1912a, 72.

45 Vgl. Katjas Aussage „[...] жизнь надо строить, как строят дома и храмы.“ SOLOGUB 1912a, 25. Zur „solaren“ Liebe vgl. 23.

46 SOLOGUB 1912a, 50, 75.

Das Befolgen von äußeren Umständen führt in die erotische Erstarrung, die Liebe aus freien Stücken hingegen gelingt. So erscheint Sologubs Drama als Spiel mit verschiedenen Möglichkeiten, das lunare und solare Liebe als zunächst gleichberechtigt, aber auch als gleich anfällig für eine gewaltsame Inanspruchnahme vorführt.⁴⁷

Neben dem Thema der Androgynie kommt in erotischer Hinsicht auch der Nennung des Namens Lilith in „Založniki žizni“ große Bedeutung zu.⁴⁸ Die jüdische Legende von Adams dämonischer erster Frau bildete sich aufgrund der doppelten Redaktion der Genesis: Laut 1. Mos. 1, 27 erschafft Gott „ein Männlein und ein Fräulein“ (Luther), läßt dann aber auch in 2, 21 f. aus Adams Rippe Eva entstehen. Lilith erscheint nachgerade als weiblicher Satan, der Dämonen gebiert und es wagt, den Namen Gottes auszusprechen. Mit Hilfe dieses Zauberworts verläßt sie ihren Mann nach einem Streit über die Gleichberechtigung der Geschlechter. Bei aller Gefährlichkeit ist ihre Attraktivität für Männer jedoch ungebrochen: Noch Goethes Mephistopheles warnt Faust in der Walpurgisnacht vor der ersten „femme fatale“ (I, 4118 ff.).

Sologubs Lilit erscheint hingegen als durchaus positive Figur: Als Traumgestalt verkörpert sie die Chance der idealen Liebe, für die bei Sologub immer wieder die Chiffre „Dulcinea“ auftaucht.⁴⁹ Das Irreale,

47 Die sehr gelungene Erzählung „Den' žest'desjat sed'moj“ (1908), die wohl wegen ihrer prickelnden Erotik – ähnlich wie „Carica poceluev“ (1907) – nicht in die Gesamtausgabe aufgenommen wurde, stellt dem solaren, flammenden Liebesbegehren die lunare, geistige Vereinigung gegenüber und inszeniert so das erotische Paradies in beiden Sphären. SOLOGUB 1992, 350: „Там, в неведомой долине, ясное сияло солнце, там, в неведомой долине, в широко-дышащую грудь сладостный и чистый вливался эдемский воздух первобытного, доброй землей изрожденного рая, – потому что у входа в неведомую долину совлекла с него и бросила прочь скучные городские одежды, злую закутанность юного тела. [...] Насладились в последний раз, остаток страстных сил соединили и сожгли в блаженном пламени. [...] Из-за вершины дальних перевалов, там, за рекой, поднялась и бесстрастно глядела на недвижные тела ясная круглая луна. [...] Познала покой последнего утешения. И, утешая, морозила мертвыми чарами.“

48 HOLTHUSEN 1960, 28 weist darauf hin, daß „Frau Lilith“ auch in den Ritterdramen des Jugendstilautors Eduard Stucken eine wichtige Rolle spielt. Sologub hatte Stuckens *Gawan* (1902) ins Russische übersetzt [erschieden in *Russkaja mysľ* 9 (1912), 148]. Unveröffentlicht geblieben ist Sologubs Übersetzung von Rémy de Gourmonts Drama *Lilith*, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 209.

49 „Založniki žizni“ endet bezeichnenderweise mit Lilits Hinweis auf das Dulcinea-Mythologem: „И все не увенчана Дульциней, и путь мой далек предо мною.“

das Lilit anhaftet, weist auf die Möglichkeit hin, daß Lilit nur in Mišas Bewußtsein als Wunschtraum existiert. Sie wäre in diesem Fall als kompensatorische Phantasieleistung Mišas zu deuten, der so den Verlust von Katja überwindet. Obwohl Lilit aus solcher Sicht keine Wirklichkeitsqualität zukommt, erfüllt sie für Mišas Liebe zu Katja eine äußerst wichtige Funktion: Sie befähigt Miša durch ihre zeitlich begrenzte träumerisch-passive „lunare“ Liebe zur aktiven „solaren“ Liebe.

Die Gegenüberstellung von Lilith und Eva als Vertreterinnen der „lunaren“ bzw. „solaren“ Liebe findet sich auch im Gedicht „Volšebnica Lilit“ aus dem Jahr 1905: Hier ist allerdings die Wertung vertauscht. Die

SOLOGUB 1912a, 108. Vgl. auch „Iskusstvo našich dnej“: „Невозможность воплощения мечты, невозможность дульцинирования Альдонсы погружает душу в беспредельную мечтательность и в смертную истому. Лунная мечта Лилит обвешана тишиною и тайною, подобными тишине и тайне могилы.“ SOLOGUB [1915] 1991a, II, 198. – In einer Notiz hat Sologub Liliths Relevanz für sein Programm des welterschöpfenden Traums hervorgehoben, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 13: „Лилит, конечно, уходит от сегодняшнего человека, но вопрос в том, куда она уходит? Большая ошибка думать, что она уходит на землю Ойле, на острова успокоения и блаженства. Она уходит, – и человек идет за нею, и так было, и так будет. Нескончаемая лестница совершенства открыта всегда для человека, лестница от звериного быта к высокому бытию. Уже и достигнутые ступени высоки, и тот, кто любит жизнь в этом ее обличии, сегодняшнем, бытовом, тот часто испытывает соблазн застыть на этой, сравнительно-высокой, ступени. Буржуазная мораль – ничего себе мораль, довольно удобная, и цивилизация, и культура, и искусство приемлемые для всех, все это – блага ощутимые. Но вечно-зовущая дальше, вперед, вверх, мечта Лилит не терпит этого успокоительного застоя, подобного смерти, хотя и называющего себя [unleserlich, U.S.] реальной, настоящей жизнью. Мечта Лилит будит коснеющего в смертной сладкой истоме человека. Она зовет его к новым достижениям, к творчеству искусства и жизни, к созданию жизни не сравнительной + только высокой, – оправданной потому, что только уходящий от сегодня. К иным достижениям исполняет долг человека на земле. Долг же этот – в неустанном строительстве. Когда поэт не ограничивает своей задачи только восхвалением обычности, когда свой творческий подвиг он хочет сочетать с повелениями Единой миродержавной Воли, то нет и не может быть у него иной вдохновительницы, кроме вечно-мечтающей, вечно зовущей человека Лилит. Сладок уют домашнего очага, и вкусные яблоки приносит из зеленого Эдема любезная хозяйка, очаровательная дама, жена и мать Ева, – но ведь отяготел же над нею, грешною, гнев Адонаи! Гнев того, кто захотел, чтобы человек был достоин Творца и поднял на свои плечи бремя подвига, превращающего силы человека, труд неустанного строительства в вечно недостроенном доме.“

„solare“ Liebe zerstört die paradiesische Mond-Liebe zu Lilith, die mit allen Attributen erotischer Attraktivität ausgestattet ist.⁵⁰

Я был один в моем раю,
И кто-то звал меня Адамом. [...]
Ко мне волшебница Лилит
С тесей лазурной приходила.

И вся она была легка,
Как тихий сон, – как сон, безгрешна,
И речь ее была сладка,
Как нежный смех, – как смех, утешна.

И не желать бы мне иной!
Но я под сенью злого древа
Заснул ... проснулся, – предо мной
Стояла и смеялась Ева ...

[...] Моя Лилит прошла как тень,
Прошла, ушла, – навеки скрылась.⁵¹

Die ganze Ambivalenz der beiden Liebeskonzeptionen wird in diesem Gedicht deutlich faßbar im doppelten Einsatz des Lachens: Liliths Lachen wirkt betörend, verzaubernd – Evas Lachen erscheint ohne weitere Kommentierung als abstoßend.

Wie eng jedoch Lilith und Eva miteinander verbunden sind, zeigt deutlich die Konzeption von Sologubs umfangreichstem Werk *Tvorimaja legenda*: Die dämonische Verführungskraft von Königin Ortruda weist sie deutlich als Lilithgestalt aus⁵²; gleichzeitig gibt es aber Hinweise, die eine

⁵⁰ Vgl. auch das Lilith-Gedicht „Pleščut volny perebojno“ aus dem Jahr 1911. SOLOGUB 1978, 362 f. Das Lilith-Motiv erscheint des weiteren auch in den Erzählungen „Krasnogubaja gost'ja“ (1909), „Pomniš' ne zabudeš'“ (1911) sowie „Zverinyj byt“ (1912).

⁵¹ SOLOGUB 1978, 327 f.

⁵² Ortrudas entfesselte Sexualität war in den Entwürfen des Romans noch sehr deutlich ausgeprägt, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Ортруда, и девы и жены, – словно женское царство на корабле. Она голая. Перед нею голые девы. И если обнаженные девы жуткие и жгучие песни любви. Ортруду радовали пляски нагих дев. Забавлял звук голых пляшущих ног на палубе. Их смех. Садизм.“

Identifikation Ortrudas mit einer Traumphantasie von Elisaveta, der irdischen, sonnenhaften Geliebten des Protagonisten Trirodov erlauben:

Сказка, чтобы рассказать с полуулыбкою, легкая, забвенная сказка – вся жизнь королевы Ортруды! Пройдет легким дыханием, словно только приснилась кому-то, – синееокой, далекой, счастливой Елисавете.⁵³

Ortrudas Liebe führt in den Tod: Ihre beiden Liebhaber, der Page Astol'f und der Sekretär Karl Rejmers, begehen aus Verzweiflung Selbstmord. Ortruda selber versinkt immer tiefer in ihrer Amoralität: Sie stiftet Astol'f zu einem Mord an, treibt ein Kind ab, das sie von Tankred erwartet,⁵⁴ und verherrlicht Luzifer in Satansmessen. Elisaveta hingegen ist eine Frau des praktischen Lebens, wird politisch tätig und kümmert sich um die Kinder in Trirodovs Schule. Dieser Gegensatz bezeichnet jedoch in Sologubs Liebeskonzeption nur zwei Seiten derselben Medaille:

Всегда человеку даются две жены, и даются ему вечно две истины. Как эти две истины, неслиянные и нераздельные, вечно враждебны одна другой, и вечно в тайном, неведомом союзе одна с другою, так и две жены человека всегда враждуют одна с другою. Только изредка какой нибудь одной из них дается понимание их извечной, роковой близости. Первая жена – лунная мечта Лилит, обвеянная тишиной и тайною, подобными тишине и тайне могилы. Это – вечная Сестра, родная и далекая, таинственная Подруга, неведомая Спутница, всегда зовущая его в далекий путь. Вторая ему жена – солнечная, голубая, золотая Ева, Елисавета. Это – вечная Любавница, чуждая, но близкая, Госпожа его дома, Мать его детей, всегда влекущая его к успокоению.⁵⁵

Anders als im Gedicht „Volšebnica Lilit“ gelingt in *Tvorimaja legenda* die Synthese von erster und zweiter Frau. Trirodov lebt mit Elisaveta zu-

⁵³ SOLOGUB 1991a, I, 368.

⁵⁴ Diese Episode fehlt in allen russischen Ausgaben des Romans, der mit Rücksicht auf die Zensur gekürzt wurde. Offensichtlich wurde die deutsche Übersetzung des Romans in Rußland sogar beschlagnahmt, wie man einem Brief Sologubs an seine Übersetzerin Fega Frisch vom 15.5.1914 entnehmen kann. Sologub versichert dort, daß er die „russische Ausgabe in eine möglichst zensurfähige Form gebracht“ habe. HOLTHUSEN 1960, 11.

⁵⁵ SOLOGUB 1991a, II, 19 f.

sammen, verzichtet aber nicht auf die geheimnisvolle Lilith, die nichts anderes als Elisavetas Traum ist.

Auch Šanja, die weibliche Protagonistin aus Sologubs Roman *Slašče jada*,⁵⁶ wird mit Lilith verglichen: Nachdem sie immer deutlicher erkennt, daß ihr Geliebter Ženja ein selbstüchtiger Karrierist ist, wünscht Šanja sich, acht Jahre mit ihrem Ženja zusammenzuleben und sich dann auf immer von ihm zu trennen. Der Vergleich erstaunt zunächst: Šanja erscheint in der Exposition des Romans als heiteres Kind, das immer zu Streichen aufgelegt ist – als typische Vertreterin einer „solaren“ Liebe also. Es gilt allerdings zu sehen, daß dem Motiv der „lunaren“ Liebe in Šanjas „solarem“ Lebenskontext eine wichtige Rolle zukommt.

Es ist durchaus möglich, *Slašče jada* als negatives Komplement zu „Založniki žizni“ zu lesen: Hier wie dort steht die weibliche Hauptfigur vor der Wahl zwischen einem melancholischen Liebhaber und einem oberflächlichen, karriereorientierten Ehemann. Beide entscheiden sich für den reichen, aber gefühllosen Bräutigam – allerdings aus verschiedenen Gründen. Während Katja ihren „lunaren“ Geliebten später heiraten kann, erschießt sich Šanjas jugendlicher Verehrer Volodja aus Verzweiflung. Šanja entwirft in ihrer Phantasie ein „lunares“ Idealbild ihres Geliebten Ženja, muß aber dann schmerzlich einsehen, daß Ženjas Charakter auf keine Weise diesem Bild entspricht.

Die Synthese von Katjas „solarer“ Lebensfreude und von Mišas „lunarer“ Melancholie glückt in „Založniki žizni“; Šanja aus *Slašče jada* hingegen kann ihre „solare“ Liebe nur in einer „lunaren“ Traumwelt verwirklichen – in der kruden Wirklichkeit zerschellt ihre rückhaltlose Liebe an Ženjas Niedertracht.

Sologub führt in der Verwendung des Lilith-Motivs ein weiteres Mal die tiefgreifende Ambivalenz der symbolistischen Semiotisierung vor: Der Name Lilith steht nicht einfach allegorisch für ein rauschhaftes und gefährliches Liebeserlebnis, sondern markiert denjenigen Punkt in Sologubs Liebeskonzeption, der entweder erfolgreich durch eine kompensatorische Traumphantasie besetzt werden kann (Miša in „Založniki žizni“) oder aber

⁵⁶ Sologub hat die ersten Kapitel seines Romans bereits 1897 unter dem Titel „Šanja i Ženja“ in der Zeitung *Birževye vedomosti* veröffentlicht. 1908 erschien die Erzählung „Oni byli deti“, die das Thema von „Šanja i Ženja“ weiter ausarbeitet. 1912 schließlich war der Roman *Slašče jada* fertiggestellt, der über die Kindheitsgeschichte hinaus die fortschreitende Zerrüttung von Šanjas Liebe zu Ženja beschreibt. LEITNER 1976, 111.

als tragisches Modell das Scheitern einer vorhandenen Liebe einleitet (Šanja in *Slašče jada*).

Immer aber ist die lunare Liebe mit dem Thema des Todes verbunden. Berühmt geworden ist die Erzählung „Opečalennaja nevesta“ (1908), in der sich ein junges Mädchen in einen Studenten verliebt, der sich erschossen hat. Hier wird der Selbstmord geradezu zur Vorbedingung der reinen Liebe: Der Tod des Geliebten schützt vor dem Verlust der idealen Liebe, die ausschließlich der Wunschphantasie des Mädchens unterstellt ist.⁵⁷

Deutlicher noch ist das Zusammenspiel von Liebe und Tod in Sologubs unveröffentlichten Prosafragment „Dvoe“ gestaltet. In geradezu nekrophiler Weise entwirft Sologub eine morbide Szenerie:

В мрачной и бедно убранной комнате, слабо освещаемой легким пламенем стеариновой свечи, было только двое: на постели под одеялом лежал покойник, на одеяле, прижимаясь к мертвому телу, скрывая лицо на мертвой груди и тихо плача, лежала нагая женщина. Бледные губы мертвеца слабо шевелились, и тихие, бездыханные слова его падали в тишину, едва колеблемую пламенем свечи. И женщина, нагая и прекрасная, слушала, слово за словом, мертвую исповедь.

– Слушай, милая и безумная, – говорил мертвец, – и запомни мои слова. Последний раз говорю я на этой земле, и уже краток срок, данный мне. Ты вонзила нож в мое сердце, думая убить меня ...

Женщина дрогнула и застонала, и темные волосы ее заструились черными нитями на ее обнаженной спине.

– Но не сокрушайся о своем злодеянии, – говорил мертвый, – ничто в мире вашем, зеленом, не изменилось от того, что твой нож пронизал мое тело, – потому что это было тело мертвеца, и ножом твоим поражен был только труп.

Женщина приподняла голову, всмотрелась в мертвое лицо с безжизненно закрытыми глазами, и опять упала на грудь. И снова звучали тихо нежные слова: – Женщина, ты любила меня. Великая царица, с высоты своего престола увидела ты меня, облаченного в бледный, черный наряд чародея и чарователя змей. Не знаю зачем, – быть может, только подвинуясь привычке чарователя, обладающего темными силами,

⁵⁷ Zur Sonnenfeindlichkeit einer solchen Liebe vgl. SOLOGUB 1992, 337: „Пламенеющее небо заката пылало, яркой страстью отравляя тихую печаль души [...]“. Vgl. LEITNER 1982, 138.

исходящими из земли, – я приковал твои ярко-горячие очи к темному и тяжелому взору моих навших глаз. И долго вгляделась ты в меня, и тела мертвое очарование моей пустынной души. Кончилось торжество, на котором были мы, ушли все из пышного зала. Ты, великая и гордая царица, отослала своих слуг, и не дала им спать с твоей головы блистающей диадемы, и царской порфиры с твоих плеч. Долго стояла ты одна [hier bricht das Fragment ab, U.S.]⁵⁸

Die Liebe ist stärker als der Tod: Sologubs Neuauflage dieses romantischen Mythologems unterstreicht die metaphysische Bedeutung der Erotik. Allerdings unterscheidet sich die dekadente Version in einem wichtigen Punkt von der Vorlage: Unverkennbar ist die knisternde Sinnlichkeit, mit der Sologub die seltsame Liebesszene ausstattet. Genau hier tritt die literarische Moderne in ihr Recht: Nicht die fiktionale Sinnstiftung steht im Vordergrund des Interesses, sondern die Lust am Text, der Genuß des Ausgefallenen.

Es ist wohl eben diese Faszination des Exquisiten, die auch den Inzest als literarisches Thema auszeichnet. In seinem Drama „Ljubvi“ (1907) hat Sologub programmatisch seine Sicht der Inzestproblematik gestaltet. Ein Vater wimmelt den Verlobten seiner Tochter Aleksandra ab, indem er ihm vorgaukelt, Aleksandra verfüge über keinerlei Mittel und sei ein Adoptivkind häuerlicher Herkunft. Entgegengesetzt zur Kleinmütigkeit des Verlobten verhält sich die uneingeschränkte Liebe Aleksandras zu Reatov, die sich sogar über das Inzesttabu hinwegsetzen würde.⁵⁹ Das Ende des Dramas läßt die wirklichen Verhältnisse als unwesentlich erscheinen: Es spielt keine Rolle mehr, ob Aleksandra tatsächlich Reatovs Tochter ist oder ob sie nur in seinem Haus als Pflegekind aufgewachsen ist. Das Inzestverbot erweist sich vor dem Hintergrund der flammenden Liebe Aleksandras als aufgesetzte Konstruktion der verdorbenen Bürgermoral, deren typischer

⁵⁸ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 537.

⁵⁹ Aus dieser Sicht ist Steltner's Interpretation des Titels als ironisch zu verstehender Dativ Sg. „An die Liebe“ um einen Aspekt zu ergänzen. Im Drama werden ja zwei „Lieben“ einander gegenübergestellt: die opportunistische Liebe des Verlobten und die absolut moralfreie Liebe des Vaters. Die Doppeldeutigkeit des Titels („An die Liebe“; „Lieben“ als Nom. Pl.) spiegelt so die ambivalente Behandlung des Themas der Liebe im Stück. LAUER/STELTNER 1984, 46. – Sologub hat den Titel seines Stücks zweimal geändert: In einer ersten Fassung vom 27.4.1893 heißt das Stück „Brat i sestra“, später „Otec i doč“, schließlich „Ljubvi“. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 196.

Vertreter Aleksandras wankelmütiger Verlobter ist. Reatov bringt die Aussage des Stücks auf die kürzeste Formel:

Любовь – не грех.⁶⁰

Daß die Frage der Verwandtschaft zwischen den Liebenden bis zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken ist, läßt sich sogar textologisch nachweisen: In der ersten Fassung des Stücks, die im Jahr 1907 in der Zeitschrift *Pereval* erschien, ist Aleksandra in der Tat Reatovs Tochter.⁶¹ Obwohl durch die nachträgliche Änderung (Aleksandra ist nur Reatovs Pflgetochter) das Hauptskandalon des Dramas entschärft war, ändert sich an der Aussage des Stücks nichts: Liebe unterwirft sich nicht der Bürgermoral.⁶²

Die gleiche Konstellation führt in einer Nebenhandlung des Romans *Tjaželye sny* Vater und Tochter Paltusov in die soziale Isolation. Der Inzestwunsch der Tochter ist hier nicht so sehr durch die Liebe zum Vater als vielmehr durch den Haß auf die Mutter motiviert. Dementsprechend präsentiert sich die verbotene Beziehung in diesem Fall nicht als sündenfreie Gegenwelt:

Потянулись странные, мрачные дни. Клавдия и Палтусов сходились днем украдкой, на короткие минуты, то в его кабинете, то в ее комнате, и отдавались восторгам любви без всякой речи и думы о будущем. Когда сходились при посторонних,

⁶⁰ SOLOGUB 1913a, VIII, 153.

⁶¹ Vgl. den textkritischen Abdruck des Dramas bei LAUER/STELTNER 1984, 45-70. Wie geringfügig die Änderung war, mit der Sologub die Literaturkritik zufriedenstellen konnte, zeigt ein Vergleich der beiden Varianten:
Pereval 8/9 (1907), 58:
 Реатов: Дочь.

SOLOGUB 1913a, VIII, 155:

Нет, не дочь. Я сказал ему правду, которой еще никто не знает. А узнают, – не поверят.

Александра: Дочь!.. Что же, сожжем ветхие слова, которые нас разделили. Я хочу...
 Мой милый! Что мне до них, злых, лживых, не верящих правде людей. Мы знаем, – мы счастливы.

⁶² Eine überaus seichte Version der Problematik gestaltet Sologub in seiner rührseligen Erzählung „Golos krovi“ (1914): Zwei Liebende entdecken, daß sie eigentlich Geschwister sind und freuen sich in Lessingscher Familienbegeisterung (man rufe sich den Schluß von *Nathan der Weise* in Erinnerung) über ihre reine Liebe.

холодно глядели друг на друга, и в обращении их проглядывал даже отпечаток враждебности.⁶³

Der Epilog des Romans berichtet, daß Paltusov seine Tochter im Ausland unter falschem Namen geheiratet hat und mit ihr dort in Frieden lebt. Anders als in „Ljubvi“ erscheint die Inzestbeziehung hier jedoch nicht als amouröses Idyll, sondern als erzwungenes Exil.

Einen unglücklichen Verlauf nimmt die Inzestgeschichte in Sologubs früher Verserzählung „Kremlev“ (1894). Bezeichnenderweise scheitert hier die Liebe des Provinzschulmeisters Kremlev zu seiner schönen, aber armen Nichte an Kremlevs Wunsch, mit seiner Geliebten ein reiches Leben zu führen. Es bleibt nur der Weg ins Verbrechen, das Kremlev um seiner Liebe willen auch begeht. Allerdings hat die Nichte mittlerweile eine Beziehung zu einem jungen Telegraphisten geknüpft – die Verserzählung endet im lapidaren Ton der stillen Tragik:

Мне кажется, пора покончить эту сказку,
 Тем более, что в ней трагического нет.
 В крови топить ее мешанскую развязку,
 Конечно, незачем. К тому же пистолет
 Хотя у Кремлева был, да праздно перержавел.⁶⁴

Die verrostete Pistole verkörpert synekdochisch den kleinbürgerlichen Bankrott des romantischen Liebesmodells, das noch in „Ljubvi“ erfolgreich neu aufgelegt werden konnte: Dem erfolglos Liebenden wird sogar noch das Mitleid verwehrt, das einem unglücklichen Selbstmörder in der romantischen Tradition sicher war. Dabei hätte gerade das Inzestthema die Chance gesteigerter Tragik geboten: Je unmöglicher eine Liebesbeziehung in der Gesellschaft erscheint, desto höher muß der Einsatz sein, der von den Liebenden für ihr Zusammensein gefordert wird. Kremlev scheitert an seiner unmöglichen Liebe – und er scheitert auch am literarischen Muster („Ljubvi“), nach dem er sein Leben inszenieren will. Das Provinzleben in der Gestalt des biedereren Telegraphisten bleibt Sieger in Kremlevs Kampf, für dessen Scheitern der glücklose Lehrer nicht einmal mit seinem Leben bezahlen darf.

Sologubs Lehrergestalten werden allerdings nicht nur von inzestuösen, sondern auch von homoerotischen Wünschen heimgesucht. Schon in

⁶³ SOLOGUB 1990, 205. Vgl. auch 48.

⁶⁴ SOLOGUB 1978, 138.

Sologubs erstem Roman *Tjaželye sny* weckt der junge Knabe Login in ein heftiges Liebesverlangen:

Читая, Логин часто бросал книгу, чтобы закрыть глаза и увидеть мальчика. Нестерпимо дразнил его мальчишка румяною, назойливою улыбкою. Казалось, что теперь он румянее и телеснее, чем был раньше, – как будто, рея над Логиним, набирался сил и крови. Когда Логин, погасив свечу и закрываясь одеялом, опустил голову на подушку, – губы мальчика дрогнули, зашевелились, он заговорил что-то быстро, но невнятно, сделался вдруг особенно живым и, все более приближаясь к Логину, начал падать куда-то набок, быстрее, быстрее, опрокинулся и исчез.⁶⁵

Auch Peredonov aus *Melkij bes* ist von ähnlichen Sexualphantasien nicht frei. Eine handschriftliche Variante des Romans beschreibt, wie der hübsche Junge Saša Peredonov umarmt und küßt:

Гадкий и страшный приснился Передонову сон: пришел Пыльников, стал на пороге, манил, и улыбался [durchgestrichen: нахально, U.S.] ... Потом они пришли в тесную комнату, и Пыльников засмеялся, обнял Передонову, и стал его целовать.⁶⁶

Solche Szenen haben das Auge der zeitgenössischen Literaturkritiker geschärft und sie Unsittliches dort vermuten lassen, wo es der Text auf keine Weise nahelegt: Sologub hat wohl mit Rücksicht auf diese einschlä-

⁶⁵ SOLOGUB 1990, 180. Vgl. auch die Attraktivität, die Annas jüngerer Bruder Tolja auf Login ausübt: „Захотелось целовать Толины розовые губы, – они так доверчиво и нежно улыбались.“ (133). Vgl. auch Logins Apologie seiner Leidenschaft (176). – In einem Entwurf zum Roman heißt es, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 537: „Логин обнял мальчика. Он чувствовал под руками сильное и упругое тело Толи. Голые ноги мальчика устало блестали на траве. Все это опять соблазняло Логина. Он перевел глаз на Нюту. Но взор его иногда возвращался к белым ногам Толи, и это дразнило и смущало его.“

⁶⁶ OR RNB, F. 724, ed. chr. 3, l. 15. – In der ironischen Novelle „Otvratnyj raj“ führt ein attraktiver Junge den Erzähler ins Paradies, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 116, l. 2: „У него было смуглое лицо, красные губы, черные волосы, черные брови, черная борода. Он точно смотрел на меня вбок, как рыба, и я видел его левый глаз, громадный, темный, с веками оранжевого цвета и длинными резницами.“

egen Verdächtigungen von A. Red'ko oder P. Kogan aus seinen „tichie mal'iki“ in der späteren Fassung der *Tvorimaja legenda* „tichie deti“ gemacht.⁶⁷

Perejašin, die sadistische Lehrerfigur in der Erzählung „Konnyj straznik“ (1907), sublimiert seine Pädophilie in blutrünstiger Grausamkeit. Seine erotischen Wünsche gipfeln im Verlangen, einen jungen, hübschen Knaben auszupeitschen:

И сладко размышлялся Переяшин о том, как будет сесть мальчика, как его белая кожа станет покрываться полосами и краснеть.⁶⁸

Gewissermaßen ein Markenzeichen Sologubs stellt der Hinweis auf die feminisierende Wirkung dar, die der nackte Fuß des Jungen Valja auf den männlichen Lehrer ausübt:

Смотрел [sc. Perejašin, U.S.], как на темном полу белели красивые Валины ноги.⁶⁹

Mit einer erstaunlichen Beharrlichkeit taucht das Motiv des nackten Fußes immer wieder in Sologubs literarischem Schaffen auf.⁷⁰ Sologub gelingt es, in seinem Werk eine „Podologie“ zu entwerfen, die sich in sein erotisches System einfügt. Im wesentlichen lassen sich drei Funktionen des Fußmotivs unterscheiden: Zunächst verdichtet sich im Fuß der erotischen Zauber des Liebesobjekts – der nackte Fuß wird zum sexuellen Fetisch. Auch Login in *Tjaželye sny* bewundert unablässig weibliche und männliche Füße.⁷¹ Dabei dient das barfüßige Gehen geradezu als Unterscheidungskriterium erotischer Attraktivität: Nur barfüßige Frauen haben die Chance, eine von der gesellschaftlichen Moral unbefleckte Liebesbeziehung einzugehen. Häufig rücken solche Frauen in die Nähe der ohnehin

⁶⁷ HOLTHUSEN 1960, 51. BARAN 1982, 50 f. BARAN 1992, 339. PAVLOVA 1993b, 39.

⁶⁸ SOLOGUB 1992, 304.

⁶⁹ SOLOGUB 1992, 303.

⁷⁰ Das hat schon die zeitgenössische Kritik bemerkt und auch bemängelt. GORNFELD 1915, 59: „Неизменно сопутствующие его мечтаниям босые женские ноги под конец так же навязчивы и неприятны, как его претенциозная филологическая терминология с Айсой и Ойле, с альдонсированной Дульциней и дульцинированной Альдонсой [...]“ Vgl. auch ERENBURG 1922, 139. FERBER 1980, 146.

⁷¹ SOLOGUB 1990, 59, 109, 133 f., 226, 237.

der Gesellschaft entrückten Lilith-Figuren. Deshalb gehört auch die Poesie in die Verfügungsgewalt der Unbeschuhenen. Im Drama *Založniki iznad* liebt der sensible Michail die nackten Füße seiner Katja – ein Zeichen ihrer Natürlichkeit:

– А еще твои босые ножки [sc. люблю, U.S.]. Они такие загорелые, и такие тонкие, как у лесной царевны, летающей по воздуху на легких, легких крыльях. А когда она идет по земле, былинки и песчинки принимают к ее ногам, и целуют ее босые ноги, и шепчут ей с кроткою, нежною любовью: ты – наша, ты – земная, но когда ты с нами, земля наша превращается в земной рай, невинный и счастливый.⁷²

Das Märchenhafte, das etwa auch der verführerischen Protagonistin Vera im Roman *Zaklinatel'nica zmej* anhaftet, ist eng mit dem Epitheton „bosonogaja“ verbunden.⁷³ Die femme fatale kommt aus dem Bereich des Unbekannten, des Geheimnisvollen zum Mann – und zwar barfüßig. Das Motiv kann auch ex negativo eingesetzt werden: Vertreter einer depravierten bürgerlichen Sexualmoral fordern in Sologubs Romanen regelmäßig Schuhe für ihre Geliebten.⁷⁴ In den Notizen zum Artikel „Dostoinstvo i mera veščej“ heißt es kategorisch:

⁷² SOLOGUB 1912a, 23. Vgl. auch 17.

⁷³ SOLOGUB 1991b, 342: „[...] сладостно мечтая о лесной, босоногой красавице, заклинательнице змей, гордой, дерзкой, милой и желанной.“ In diesem Zusammenhang darf ein Hinweis auf die Tanzkunst Isadora Duncans, der späteren Frau von Sergej Esenin, nicht fehlen. Sologub war vom barfüßigen Tanz dieser Künstlerin begeistert und sah in ihm beispielhaft die zu schaffende Schönheit verkörpert, vgl. den Aufsatz „Mečta Don-Kichota“ (1908). SOLOGUB 1913a, X, 159–163. Der Name Isadora Duncan spielt des weiteren im Roman *Slaščje jada* eine prominente Rolle: Die weibliche Protagonistin Šanja lernt von ihrer Mentorin Manugina den barfüßigen Tanz à la Duncan. SOLOGUB 1913a, XV, 232–237. – Eine Metaphysik des Tanzes findet sich im Stück „Mečta-pobeditel'nica“. Der Künstler Kurganov urteilt über die Künstlerin Lidija: „Для нее танец как священнодействие.“ Lidija selber beschreibt ihre Befindlichkeit während des Tanzens wie folgt: „Я никого не вижу. Нет стен. Вокруг меня ночь. Я стою в поле. Под моими ногами трава. Месяц встал. И душа моя – вся музыка.“ SOLOGUB 1912h, 5 f.

⁷⁴ SOLOGUB 1990, 194 (*Tjaželye sny*); SOLOGUB 1913a, XV, 37 (*Slaščje jada*). – In einer undatierten Schilderung nackter Kinderfüße schwingt unverkennbar eine erotische Note mit. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 117: „Голенькие ножки на песочных дорожках должны радовать сердце любящей матери, – а разве есть матери не любящие? [...] мы все – дети солнца. Солнце любит нас, и любовно, и равнодушно греет нас своими лучами. Каждое прикосновение

Рабы одежды [...] Наша одежда безобразна. Обувь вся – антиэстетична. Обувь не может восходить до совершен[ства].⁷⁵

Zweitens steht Barfüßigkeit paradigmatisch für den traumhaften Gegenentwurf zur staubigen, grausamen Alltagswelt. Schon in einem frühen Gedicht aus dem Jahr 1888 wird dieser Gegensatz thematisiert:

[...] Я люблю идти босой,
Забывая пыль дороги
И лукавые слова,
Высоко открывши ноги,
Чтоб ласкала их трава.⁷⁶

Der nackte Fuß erlaubt eine intensive Glückserfahrung, die in der Welt der „Andern“ sofort zunichte gemacht würde. Das Motiv des Barfußlebens markiert so einen autonomen Bezirk schöpferischer Freiheit, der nicht zuletzt auch die Grundlage für die Möglichkeit von Poesie abgibt.

Schließlich – und hier liegt wohl die interessanteste Sinnpotenz von Sologubs „Podomanie“ – findet das Motiv eine beinahe metaphysisch zu nehmende Überhöhung in einem späten Gedicht aus dem Jahr 1926, in dem Sologub gewissermaßen die Summe aus seiner vielschichtigen Ausgestaltung der Fußthematik zieht:

Скажу простейшими словами,
В чем вера крепкая моя:
Кто ходит голыми стопами,
Тот ближе к правде бытия.

солнечного луча к голой детской коже – есть поцелуй нежный и животворящий. Какое здоровье знаменует этот загар, столь милый на милом детском теле. Да и земля, мать сыра земля, на самом деле наша мать, и в самом деле мать любящая и нежная, и прикосновения ее к босым детским ногам мягки и ласковы, как ласки того, кто любит и умеет любить и ласкать.“

⁷⁵ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538.

⁷⁶ SOLOGUB 1978, 90. Vgl. auch SOLOGUB 1989a, 13, 16, 113; LAUER 1986, 114. Eine interessante Hintergrundinformation zu diesem Thema liefert Sologubs Schwägerin O.N. Černosvitova, die den Dichter in seinen letzten Lebensjahren umsorgte: „Всякий знает, как любят героини его романов ходить босиком и сколько прелести в описании их быстрой походки, бега, танцев. Но не всякий знает, как любил сам Ф.К. ходить босиком где-нибудь на даче в окрестностях Гунтербурга, когда он совлекал с себя городского человека и пердавался отдыху на природе.“ RO IRLI, F. 289, op. 6, ed. chr. 89, l. 50.

[...] Дружи со светом и с землею,
С водою, с воздухом земным,
И все, навеянное тьмою,
Легко отвечает, как дым.⁷⁷

Der Fuß wird hier zur Signatur einer ganzen Lebensphilosophie: Das barfußige Gehen gewährleistet dort, wo Reflexion und Moral versagen, den Kontakt zu den Elementen, zur „Wahrheit des Seins“.⁷⁸

b) Religion

Der missionarische Impetus des russischen Symbolismus bringt es mit sich, daß die Grenzen zwischen Kunst und Religion verwischt werden. Der Kunst kommt im poetologischen System des Symbolismus die Aufgabe umfassender Sinnstiftung im Leben zu: Säkularisierung der traditionellen Religion und Sakralisierung der Ästhetik stellen komplementäre Prozesse dar, die ineinandergreifen und so Kunst ins Leben hineinragen.⁷⁹ Aus dem Bewußtsein eines solch religiösen Kunstverständnisses erwachsen kämpferische Parolen, wie sie etwa der Literaturkritiker und Übersetzer Ellis (L.L. Kobylinskij) in pointierter Form ausgegeben hat:

Есть лишь один символизм; и пророк его – Брюсов.⁸⁰

Die sakralisierte Kunst übernimmt von der abgesetzten Religion auch die verschiedenen Ausprägungen der Anverwandlung religiösen Sinns. Die theologische Hermeneutik fordert nicht nur eine intellektuelle, sondern

⁷⁷ SOLOGUB 1989a, 126.

⁷⁸ In seiner frühen Abhandlung „O telesnych nakazanijach“ verdichtet Sologub seine Liebeskonzeption in der Gestalt von Christus. Sadomasochismus, Todessehnsucht und der erotische Fetisch des nackten Fußes finden ihre Rechtfertigung in einer Metaphysik, die ihren Wahrheitsanspruch in einer christlichen Terminologie einmahnt, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 570: „И с тех пор, как Христос терпел бичевание, перенесение ударов перестал быть само по себе позорным, и стало орудием смирения и духовного подвига. И с тех пор, как Христос умер, смерть перестала сама по себе быть страшною, и стала венцом подвигоносной жизни. И с тех пор, как босые ноги Христа попирали землю, бедность перестала быть постыдна сама по себе.“

⁷⁹ HANSEN-LÖVE 1989, 408 ff.

⁸⁰ BELYJ 1933, 386.

auch – und vor allem – eine existenzielle Auseinandersetzung mit dem Göttlichen. Deshalb kommt der kulinarischen Tradition des religiösen Verstehens vom antiken Begriff der „sapientia“ im Sinn von *sāpere* „schmecken“ über die mittelalterliche „*ruminatio*“ des Wortes bis zur Eucharistie eine herausragende Bedeutung zu. Daß man Texte nicht nur lesen, sondern sie sich geradezu einverleiben kann, stellt eine exemplarische Möglichkeit von ganzheitlicher Sinnvermittlung dar, der sich auch die Poetik des russischen Symbolismus bedient hat. Vor allem Andrej Belyj hat immer wieder auf das Bild des „Verdauens“ von Texten zurückgegriffen, um auf die quasi-biologische Bedeutung der Textrezeption aufmerksam zu machen.⁸¹ Auch bei V. Rozanov taucht die Vorstellung auf, man müsse Literatur essen, sie in sich aufnehmen, um sie zu verstehen.⁸²

Sologub hat sich in seinem Mysterium „Liturgija mne“ an die Praxis der Eucharistie angelehnt, um die religiöse Dignität seines Werks zu unterstreichen:⁸³ Ein Jüngling vollzieht die Zeremonie des Aufgehens aller Individuen in der Gemeinschaft des solipsistischen Ich. Jeder Mysterienteilnehmer verletzt seine Hand, gießt sein Blut in einen Kelch und trinkt schließlich von dieser Blutmischung. Sologub steigert hier das religiöse Vorbild vom Symbolischen ins Reale: Nicht Wein verweist auf das Blut des Erlösers; das Blut aller fließt auf dem Altar und vereinigt sich dort zum lebendigen Blut des einen Ich. In Sologubs solipsistischem Religionsentwurf strebt alles Vereinzelte wieder zusammen: Die Individuen ver-

⁸¹ LANGER 1990, 223 f. – Eine originelle Variante zu diesem Bild entwirft SOLOGUB 1906c, 146 in seinen satirischen „Tendencioznye rasskazy“: „Или, что уже совсем комично – иной, еще молодой и глупый повар вдруг представит себе, что его желе попадет в рот какой-нибудь красавице; к той самой, которую он видит во сне. И начнет украшать свое желе и так, и этак, и форму получше, и синьки для цвета, да еще и цветок воткнет в самую верхушку. Желе его однако съест слюнявый и старый нотариус с отвисшей нижней губой ... Не так ли и мы, господа писатели?“

⁸² INGOLD 1970, 21.

⁸³ Immer wieder hat Sologub auf die Notwendigkeit hingewiesen, mit neuen Theaterformen zu experimentieren. SOLOGUB 1912e, 827: „Руководители их [sc. русских театров, U.S.] должны вспомнить, что искусство не может застынуть и остановиться в своем движении, что оно всегда находится в переходном состоянии, всегда движется, всегда творится по новому.“ Die junge Schauspielerin Marija formuliert im Drama „Mečta-pobeditel'nica“ einen ähnlichen Standpunkt. SOLOGUB 1912h, 3: „Что надо нам? Преобразить игру и зрелище в таинство, мистерию осуществить, слить все в театре в одно, в одно. Мы хотим, чтобы зритель не оставался холодным наблюдателем, хотим и его вовлечь в действие, заставить его вместе с нами соучаствовать в трагедии.“

einigen sich in einem Ich, der Akt des Blutrinkens bezeugt die völlige Selbstvergewisserung des Ich („soveršennoe samoutverždenie“). Der Jüngling ist Priester und Opfer, Erlöser und zu Erlösender zugleich:

Так, Я – Агнец, Жрец и Царь.
Все опять свершу Я ныне.
Сам на жертвенный алтарь
Я взойду к Моей святыне.
[...] Разделение – ложь.
[...] Между Мною и Тобой
Нет преграды, нет границ.
В чаше – вечное вино.
Я и ты – всегда одно.⁸⁴

Einen ähnlichen Gedanken hat Sologub auch ein Jahr später in seiner Erzählung „Tomlenie k inym bytijam“ gestaltet. Im Bereich des anderen Seins durchlebt das erzählende Ich den Wunsch, seinen eigenen Körper sich selbst zu opfern. Nackte und schöne Jünglinge, erschaffen vom Ich „wie Adam und Eva“, nähern sich dem Ich mit Folterwerkzeugen. In der Gestalt eines der Jünglinge verliert sich das Ich sein eigenes Todesurteil:

Это тело, слабое и больное, отягощенное пороками и грехами всего мира, надлежит уничтожить. [...] Тело, которое вы найдете в темнице двигающимся, рассуждающим и чувствующим, предадите вы жесточайшим мучениям, истязаниям невыносимым, даже до смерти. Вы обнажите преданное вам тело, и подвергнете его поруганиям по произволу вашему. [...] И будете бичевать его медленно и долго. Но не до смерти. И потом отрежете руги и ноги его, и остальное ввергнете в медленно горящее пламя. И темница его да будет предана огню. И память о нем да истребится на земле.⁸⁵

Schließlich schreiten die Jünglinge als „Vollzieher“ zur Exekution: Sie foltern das Ich im Auftrag des Ich zu Tode. Unverkennbar ist das masochistische Lustmoment, das sich in diesem phantastischen Mysterium bemerkbar macht.

Eng mit dem Themenkreis der Religion ist die erotische Dimension von Sologubs Dichtung verbunden. Die Religion hat zwar für das mo-

⁸⁴ SOLOGUB 1907b, 18, 22.

⁸⁵ SOLOGUB 1992, 317.

derne Bewußtsein jede transzendente Geltung verloren, dient aber als Schatzkammer einer Liebesmetaphorik, die auf das Sakrale zurückgreift, um den eigenen Wahrheitsanspruch zu beglaubigen. Sologub bedient sich noch in einem späten Gedicht dieser Verbindung zwischen Liebe und Religion:

Матово-белые плечи
Благоуханных двух дам
Мне почему-то напомнили свечи,
Ладан и храм.⁸⁶

Es sind jedoch nicht nur die Requisiten des Gottesdienstes, die dem Kult der Liebe übereignet werden. Christus selber erhält eine erotische Anziehungskraft, die allerdings nichts mehr mit seiner messianischen Botschaft zu tun hat.⁸⁷ In der Gestaltung des entchristlichten Christus greift Sologub ein Motiv auf, das vor allem von der französischen Dekadenz vorgeformt wurde. Entchristlicht erscheint Christus in der dekadenten Tradition vor allem deshalb, weil die Heilsgeschichte des Gottmenschen nur noch unter ästhetischen Gesichtspunkten interessiert. Leiden und Sterben Christi am Kreuz hat für den Ästhetizisten jeden religiös-eschatologischen Sinn verloren. Eine ungebrochene Faszination behält der sterbende Gott jedoch für den lüsternen Blick der Dekadenz – als beispielhaft darf die genüßliche Detailtreue der Beschreibung von Matthias Grünewalds Bild des Gekreuzigten gelten, die J.K. Huysmans in seinem Roman *Là-bas* gibt:

L'heure des sanies était venue; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des

⁸⁶ SOLOGUB 1989a, 117. Vgl. auch folgendes Gedicht aus dem Jahr 1926. PAVLOVA 1989, 179: „Но плоть священна. [...] / Блажен, кто пламенный призыв / Услышав, Эросу ответит!“

⁸⁷ Wie weit sich Sologubs Konzeption vom Christentum entfernt hat, zeigt deutlich eine Liste „guter christlicher Sitten“, die ohne jede theologische Heilsperspektive auskommt, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 270: „Добрые христианские обычаи. 1. Целование. Братская любовь. 2. Пожелания. Здравия. Долгодействия. Благ. Успехов. Радости. Очаяния. 3. Земные поклоны. Приветствие. Просьба. Благодарность. Мольба о прощении. Смирение. 4. Хождение босиком. Смирение. Равенство. Унижение. Бережливость. Здоровье. Простота. Прищип. Радость. 5. Коленопреклоненная молитва. 6. Склонение головы. 7. Целование рук и ног.“

mûres; des sérosités rosâtres, des petits laits, des eaux semblables à des vins de Morelle gris, suintaient de la poitrine, trempaient le ventre au-dessous duquel ondulait le panneau bouillonné d'un linge; puis les genoux rapprochés de force heurtaient leurs rotules et les jambes tordues s'évidaient jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre, s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction, verdissaient dans les flots du sang.⁸⁸

Ljudmilas ästhetische Sensationsgier liegt auf derselben Erfahrungsebene. Nur zeigt sich der erotisch gefärbte Sadismus in *Melkij bes* gleichsam nebenbei als Lust am Blut tropfen, während sich die französische Dekadenz am Blutbad ergötzt. Ljudmilas Verhältnis zu Christus liegt „jenseits von Gut und Böse“, nämlich im Bereich einer von allen moralischen Fesseln befreiten Ästhetik:

– [...] И я люблю все это, свечки, лампадки, ладан, ризы, пение, – если певчие хорошие, – образа, у них оклады, ленты. Да, все это прекрасно. И еще люблю ... Его ... знаешь ... Распятого ...
Людмила проговорила последние слова совсем тихо, почти шепотом, покраснела, как виноватая, и опустила глаза.
– Знаешь, приснится иногда, – Он на кресте, и на теле кровавые капельки.⁸⁹

Christus stellt in Sologubs Entwurf das Muster religiöser Erfahrung schlechthin dar, das mit einem neuen Sinn – der dekadenten Kunstreligion – angereichert wird. Die christliche Religion hat jegliche theologische Relevanz verloren, die Autorität ihres Diskurses besteht indessen ungebrochen weiter.⁹⁰ Die kürzeste Formel für den Tod Gottes, der sofort wieder

⁸⁸ HUYSMANS 1928, XII, 15. Ende 1911 trug sich Sologub laut einer brieflichen Mitteilung an A.A. Izmailov mit dem Plan, ein Drama über Judas' Verrat an Jesus zu schreiben. RO IRLI, F. 289, op. 2, ed. chr. 7.

⁸⁹ SOLOGUB 1988a, 244. Explizit wird die unchristliche Stoßrichtung einer solchen Haltung in einem Gedicht vom 18.6.1902 benannt (SOLOGUB 1989a, 83): „Ты любишь ладан, свечи, / И просфоры, и образа, / И утешительные речи, / И ослезненные глаза. [...] / Приемля пышные обряды, / Ты отвергаешь душу их. / Твои глаза и уши рады, / Но чужд тебе благой Жених.“

⁹⁰ Vgl. auch den Artikel zum Tod Skrabjins, „Мечта преображения“ (1915). RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 350, l. 45: „Мечта всегда возвышает и облагораживает человека. Нельзя мечтать, когда душою владеют темные, злые чувства. Мечта, как литургия. Если хочешь идти к алтарю, какой бы это ни был алтарь, ал-

religiösen Zwecken dienstbar gemacht wird, findet sich in folgender handschriftlichen Notiz Sologubs:

Умер бог. Секта мертвого бога.⁹¹

Sologub hat der christlichen Religion gegenüber auch wesentlich aggressivere Töne angeschlagen. Berühmt geworden ist sein Gedicht „Kogda ja v burnom more plaval“:

Когда я в бурном море плавал
И мой корабль пошел ко дну,
Я так воззвал: „Отец мой, Дьявол,
Спаси, помилуй, – я тону. [...]“
[...] Тебя, отец мой, я прославлю
В укор неправедному дню,
Хулу над миром я восставлю,
И соблазняя соблазню.⁹²

Die Macht des Bösen über die Welt wird von den Diabolisten des frühen Symbolismus auf zwiespältige Weise anerkannt: Einerseits eröffnet sich dem Künstler durch das Fallen der moralischen Schranken ein bisher unbekanntes Feld ästhetischer Erfahrung, andererseits aber erfährt sich der satanische Dichter selber als Verdammter.⁹³ Besonders deutlich kommt

тарь общепочитаемого бога, или алтарь твоей уединенной мечты, ты должен простить своему врагу и погасить в своем сердце всякую злобу. И только тогда возможно войти в храм и приступить к святому таинству сакраментов и чистой мечты.“ Vgl. auch folgenden Entwurf zu *Tjaželye sny*, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 537: „Логин: – Не верю в Бога. [...] – А в тайну веришь? – Да. – Как Бога не зови, все равно. Он и есть тайна.“ Im Drama „Ljubov' i vernost“ (1917) wird das Bekenntnis zur positiven Religion geradezu zum Zerstörer der wahren Liebe. Der Muslim Aben-Gamet liebt im mittelalterlichen Granada die schöne Christin Blanka. Beide machen den Übertritt des Geliebten zum eigenen Glauben zur Bedingung für die Ehe, SOLOGUB 1917b, 103 f.: „Бланка: – [...] Запомни, что скажу я: / Останешься ты мусульманин, я / Не разлюблю тебя, но без надежды / На счастье тебя любить я буду. / Христианином будешь, я – твоя / счастливая и верная супруга. Абен-Гамет: – И ты слова мои запомни, Бланка: / Останешься ты христианкой, я / Твоим рабом пребуду безутешным. / Ты мусульманкой станешь, буду я / Твоим супругом гордым и счастливым.“

⁹¹ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538.

⁹² SOLOGUB 1978, 278 f.

⁹³ HANSEN-LÖVE 1989, 345-387.

eine solch diabolische Gestimmtheit im Werk von Bal'mont zum Ausdruck (vgl. den Zyklus „Prokljatija“), aber auch der junge Brjusov gefällt sich in der Pose des verfluchten Teufelsadepten, der die Menschheit um den Preis des eigenen Seelenheils befreit.⁹⁴

Bei Sologub steht „Licho“, die mythische Verkörperung des Bösen aus dem ostslavischen Volksglauben, für die Doppelheit von Attraktivität und Verhängnis des Satanismus:

Странно мечтая, стремишься ты к мукам.
Вот почему я с твоею душою так дружно,
Как отголосок со звуком.⁹⁵

Was in diesem Gedicht noch als unverdächtiges Begleiterverhältnis dargestellt wird, erhält in einem weiteren Satansgedicht aus dem Jahr 1891 eine unverhohlene homoerotische Konnotation. Der Teufel erscheint zunächst als Rauchgestalt, verwandelt sich dann aber in einen schönen, nackten Jüngling:

Словами горькими надменных отрицаний
Я вызвал Сатану. Он стал передо мной
Не в мрачном торжестве проклятых обаяний, –
Явился он, как дым, клубящийся, густой.

Я продолжал слова бесстрашных заклинаний, –
И в дыме отрок стал, прекрасный и нагой,
С губами яркими и полными лобзаний,
С глазами, темными призывною тоской.

Но красота его внушала отвращенье,
Как гроб раскрашенный, союзник злого тления,
И нагота его сверкала, как позор.

Глаза полночные мне вызов злой метали,
И принял вызов я, – и вот, борюсь с тех пор
С царем сомнения и пламенной печали.⁹⁶

⁹⁴ BRJUSOV 1973, I, 231: „Ljucifer“. „[...] За свободу идет борьба [...]“.

⁹⁵ SOLOGUB 1978, 112. Vgl. auch 212: „Я – странник унылый и бледный / А Лихо – мой верный вожатый. / И с ним я расстаться не смею.“ Vgl. auch SOLOGUB 1913a, IX, 144. Ein böser Geist tritt auch unter der Bezeichnung „Мани“ auf. SOLOGUB 1913a, XIII, 10.

⁹⁶ SOLOGUB 1913a, I, 129.

Das Wechselverhältnis von Erotik, Geistererscheinung und Satanismus, das in diesem Gedicht etabliert wird, erhält später vor allem im Roman *Melkij bes* eine herausragende Bedeutung. Der schöne Junge Saša rückt dort durch eine Reihe textueller Anspielungen in die Nähe von „nedotykomka“, dem teuflischen Staubgeist, der Peredonov bedroht: Da ist zunächst Sašas Nachname Pyl'nikov, der deutlich auf die Sphäre des Erdstaubes hinweist, dem auch „nedotykomka“ entstammt.⁹⁷ Sašas Bewegungen auf dem Maskenball werden mit derselben Lexik beschrieben, die schon vorher auf „nedotykomka“ angewandt wurde. Und schließlich bezeichnet Sašas Zimmerwirtin das Herumtollen ihres Zöglings mit dem Verb „бесноваться“.⁹⁸

Sologubs Satan hat ein doppeltes Gesicht: die phantastische Fratze eines Staubgeistes und das erotisch verführerische Antlitz eines hübschen Junglings. In dieser Ambivalenz liegt ein zentraler Gedanke des russischen Symbolismus – die Nähe von Gott und Teufel wird immer wieder thematisiert.⁹⁹

1. Natur

Im Sommer 1896 bereist Valerij Brjusov die Krim. Wenn man seinen Gedichten und Briefen aus jener Zeit Glauben schenken will, ist der Dichter von der sonst vielgerühmten Landschaft der Halbinsel tief enttäuscht:

Четкие линии гор;
Бледно-неверное море ...
Гаснет восторженный взор,
Тонет в бессильном просторе.

⁹⁷ SOLOGUB 1988a, 206: „В клубах пыли по ветру мелькала иногда серая недотыкомка.“ Allerdings ist auch bei Sašas Nachname eine tiefgreifende Ambivalenz zu beobachten: Die Bedeutung oszilliert zwischen „pyl“ und „pyl'nik“ („Blütenstaubträger“).

⁹⁸ SOLOGUB 1988a, 244, 270, 126, 247.

⁹⁹ Vgl. MEREZKOVSKI 1969, 23: „Люблю я зло, люблю я грех, / Люблю я дерзость преступления.“ BAL'MONT 1990, 89: „Я люблю тебя, дьявол, я люблю тебя, бог [...]“. GIPPIUS 1991, I, 72: „За Дьявола тебя молю, / Господь, И он – твое создание.“

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, –
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды.¹⁰⁰

Nichts mehr an Deutlichkeit zu wünschen übrig läßt ein Brief an
Percov vom 19.7.1896:

Я смотрел и напрасно искал в себе восхищения. Самый второ-
степенный художник, если б ему дали, вместо холста и кра-
сок, настоящие камни, воду, зелень, – создал бы в тысячу раз
величественнее, прекраснее. Мне обидно за природу.¹⁰¹

Der Natur fehlt in den Augen der dekadenten Dichter das Merkmal des
Geschaffenseins – sie ist lediglich vorhanden, spricht aber den Menschen
nicht wie ein Kunstwerk unmittelbar an.

Anders als Brjusov, für den die Natur neben der Kunst zur „quantité
négligeable“ absinkt, beschwört Sologub noch einmal die romantische
Naturbeseeltheit – allerdings als verlorenes Paradies:

Так была понятна жизнь природы дивной
В дни моей весны!
О святая вера! о, восторг наивный!
О былые сны!¹⁰²

In Sologubs poetischem System kommt der Natur, die dem modernen
Menschen unverständlich geworden ist, eine Funktion zu, die auf den
ersten Blick sehr traditionell erscheint: Sie wird gleichsam zur Projektions-
fläche menschlicher Empfindungen.

¹⁰⁰ BRJUSOV 1973, I, 111. Es scheint hier allerdings auch dekadente Pose im Spiel zu
sein. Vgl. 583.

¹⁰¹ BRJUSOV 1973, I, 583. Vgl. auch 112: „Есть что-то позорное в мощи природы
[...]“

¹⁰² SOLOGUB 1978, 117. Vgl. auch *Tjaželye sny* (SOLOGUB 1990, 115): „Прежде бы-
ло у Анны ясное миропонимание, была любовь к природе и рассудочные
объяснения явлений, а неизвестное и непонятное в природе не тревожило.“
Als Bsp. romantischer Naturauffassung vgl. etwa E.A. Baratynskijs Gedicht „Na
smert' Gete“ (1832): „С природой одною он жизнью дышал: / Ручья разумная
лепетанье, / И говор древесных листов понимал, / И чувствовал трав прозя-
банье; / Была ему звездная книга ясна, / И с ним говорила морская волна.“

Korrespondenzen zwischen seelischen Zuständen und Naturdarstellungen
gehören zu den ältesten literarischen Kunstmitteln. Die stürmische,
erhabene oder auch die liebliche Natur bietet in der literarischen Tradition
den eindrucklichen Hintergrund für eine Handlung, die ohne solche Unter-
malung ihre künstlerische Relevanz verlieren würde: Für die dargestellte
Welt rückt die fiktive Handlung in das Zentrum – die Natur blickt wie
gebannt auf das Geschehen und verbildlicht durch ihr Mit-Erleben die
Verfaßtheit der dargestellten Welt.

Der russische Symbolismus vertauscht gewissermaßen die Rollen der
Akteure. Es ist hier nicht mehr die Natur, die das in ihr ablaufende
Geschehen kommentiert. Das erlebende Subjekt beansprucht vielmehr
selbst die Aussagekraft der Naturerscheinungen für sich. Sologub hat
diesen Gedanken in einer Notiz formuliert, die sich in einem Briefum-
schlag mit der Aufschrift „Temy stichov“ befindet:

Стихи. Соответствия природы и души. Влияние природы на
душу. Сравнения из природы. [...] Стихи Вениамина. Я –
природа. Соединение с природой. Я – душа природы. Я – Бог.
Но и молитва, Я – тайна моя. Природа – мое косное тело.
Только моя воля. Одиночество. Атрибут природы – мои чув-
ства. Я – движения в природе. Я – в том или в другом в при-
роде. Видимость – игра моей природы. [...] Стихи из наук о
природе. Из описаний растений. То же с примесью рассказа о
себе – о другом. Из бюллетеней о погоде. [Из] учебников.
[Из] зоологии. [Из] минералогии. [...] Стихи. Олицетворе-
ния растений, животных, камней. Люди с именами растений,
жив[отных], камней. [...] Стихи. Чувствующая природа.
Печаль в ней. Ее сон и пробуждение. Она грозит. Ее счастье,
радость, сладость. Гамма чувств в природе. Психология при-
роды.¹⁰³

In der Gleichung „Я – природа“ verdichtet sich formelhaft der hyper-
bolische Anspruch Sologubs, als ästhetizistischer Demiurg aufzutreten.
Allerdings stellt das Bewußtsein, daß alle Naturerscheinungen nur Hypo-
thesen des eigenen Ich darstellen, keinen Triumph dar, sondern führt
letzten Endes in die solipsistische Krise. Nicht einmal das romantische
Aufbegehren gegen eine ungerechte Natur ist dem lyrischen Ich möglich –
der Vorwurf wird vom Adressaten unter dem Hinweis auf die Unsinnig-
keit einer Unterscheidung von Ich und Natur abgewiesen:

¹⁰³ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538. Vgl. auch SOLOGUB 1978, 593.

Околдовал я всю природу,
И оковал я каждый миг.
Какую страшную свободу
Я, чародействуя, достиг! [...]

Воззвав к первоначальной силе,
Я бросил вызов небесам,
Но мне светила возвестили,
Что я природу создал сам.¹⁰⁴

Diese Naturkonzeption läßt sich auch im Roman *Melkij bes nachweisen*. Peredonov ist als Mensch der Natur entfremdet und erlebt sie deshalb als feindliche Gewalt, obwohl sie im Grunde nur seine eigenen Ängste wie ein Spiegel auf ihn zurückwirft. Gleichzeitig entwirft der Erzähler in einer auktorialen Einmischung das Idealbild einer harmonischen Verbindung von Mensch und Natur:

Передонов чувствовал в природе отражения своей тоски, своего страха под личиною ее враждебности к нему, – той же внутренней и недоступной внешним определениям жизни во всей природе, жизни, которая одна только и создает истинные отношения, глубокие и несомненные, между человеком и природою, этой жизни он не чувствовал. Потому-то и вся природа казалась ему проникнутою мелкими человеческими чувствами.¹⁰⁵

Deutlich läßt sich die Abhängigkeit der Natur von der menschlichen Psyche auch in der Erzählung „Zemle zemnoe“ (1898) beobachten. Die Einsicht des Schülers Saša in die Trostlosigkeit des alltäglichen Lebens läuft mit dem Absterben der Natur parallel:

Дурман высоко подымал крупные белые цветы, надменные, некрасивые и тяжелые. [...] Но эти плоды, никому не нуж-

¹⁰⁴ SOLOGUB 1978, 270. Vgl. auch SOLOGUB 1913a, V, 176: „И над тобою, *Мать* природа, / Мои законы Я воздвиг.“ SOLOGUB 1978, 200 relativiert allerdings die uneingeschränkte Macht des Subjekts über die Natur wieder: „Но не *помы* мне, отчего / в природе мертвенной и скудной / Воссоздается властью *чуж* ной / Духовной жизни торжество.“

¹⁰⁵ SOLOGUB 1988a, 212.

ные, и эти поздные цветы не радовали глаз. Усталая природа клонилась к увяданию.¹⁰⁶

Noch anschaulicher begleitet die Natur den allgemeinen Verfall der menschlichen Gesellschaft im zweiten Teil von *Tvorimaja legenda*: Das gesamte Geschehen ist auf den Vulkanausbruch am Ende dieses Teils ausgerichtet. Die glückliche Ehe von Königin Ortruda und Prinz Tankred geht in Brüche, Ortruda gibt sich dem Satan hin und treibt ihre zwei Liebhaber in den Tod, die soziale Unzufriedenheit steigt – die zerstörerische Naturkatastrophe erscheint als notwendige Folge des Niedergangs der Kultur im Königreich der Vereinigten Inseln. Andrej Belyj bedient sich in *Peterburg* (1912) derselben Explosionsmetapher wie Sologub. Allerdings läßt Sologub die Problematik weiter: *Tvorimaja legenda* entwirft das apokalyptische Bild einer allumfassenden Weltkrise – auch der Bereich der Natur wird durch den Vulkanausbruch in den Grundfesten erschüttert.

Als Inbegriff der Bedrohung des Menschen durch die Natur erscheint bei Sologub immer wieder das Bild der Sonne. Ein böser Drache herrscht am Himmel und unterdrückt die Menschenwelt:

Змий, царящий над вселенною,
Весь в огне, безумно-злой,
Я хвалю тебя смиренною,
Дерзновенною хулой.

[...] Неотменны повеления,
Нет пощады у тебя,
Ты царишь, презрев моления,
Не любя и все губя.¹⁰⁷

Sologubs Sonnenhaß nimmt im russischen Symbolismus eine besondere Stellung ein: Zwar finden sich auch bei Merežkovskij oder Brjusov Gedichte, die gegen die Sonne gerichtet sind, sie sind aber als Paradigma

¹⁰⁶ SOLOGUB 1992, 102.

¹⁰⁷ SOLOGUB 1978, 269. Vgl. auch 291: „Я любви к тебе не знаю, / Злой и мстительный Дракон, / Но, склоняясь, исполняю / Твой незыблемый закон.“ Ebenfalls SOLOGUB 1913a, XVII, 97, 99. Für eine ausführliche Belegsammlung vgl. HANSEN-LÖVE 1989, 240 f.

so schwach ausgeprägt, daß die Ablehnung der Sonne, der täuschenden Tageswelt als typischer Zug von Sologubs Dichtung gelten darf.¹⁰⁸

Allerdings gilt es auch hier, den ambivalenten Einsatz des Motivs zu berücksichtigen. Je nach Standpunkt des erlebenden Subjekts erscheint die Sonne als bedrohliches Ungeheuer oder als erhabener Lebensspender:

Два солнца горят в небесах,
Посменно возносятся лики
Благого и злого владыки,
То радость ликует, то страх.
Дракон сожигающий, дикий,
И Гелиос, светом великий, –
Два солнца в моих небесах.¹⁰⁹

Erzähltechnisch weiter ausgestaltet findet sich die doppeldeutige Verwendung des Motivs in der Romantrilogie *Tvorimaja legenda*: Zu Beginn des Romans wird immer wieder der feurige Drache beschworen, der die Welt gnadenlos unterdrückt. Immer mehr rückt die Sonne in die Nähe des Teufels; übernimmt die Rolle des „Lucifer“:

Возникший от пламенеющего запада, великий Дух, в свете которого тают, как легкий, призрачный дым, свирепые драконы мировых солнц, Дух отрадный, имя которому – Светозарный, явился тогда, утешая королеву Ортруде.¹¹⁰

Ortrudas Anbetung des Lichtspendenden wird für das Schicksal ihres Königreichs jedoch verhängnisvoll: Es ist nicht zuletzt die Sonne, die für den Alptraum der allgemeinen Vernichtung verantwortlich ist.¹¹¹ In *Tvorimaja legenda* wird ein ganzes System solarer Zeichen entworfen: Die flammende Sonne steht für das zeitliche, vergängliche Leben schlechthin. Hier hat nicht nur die lügenhafte Welt der Erscheinungen ihren Ort, son-

¹⁰⁸ MEREŽKOVSKIJ 1914, XXII, 19; BRJUSOV 1973, III, 231. Vgl. SMAGA 1981, 108. Als literarische Vorbilder werden die Apokalypse (12, 3; HOLTHUSEN 1960, 19) oder Barbey d'Aureville („La haine du Soleil“; DONCHIN 1958, 138) genannt. – Im Jahr 1907 hat Sologub in seinem Gedichtband *Zmij. Stichi. Kniga šestaja* eine regelrechte Sonnenanthologie zusammengestellt.

¹⁰⁹ SOLOGUB 1978, 309.

¹¹⁰ SOLOGUB 1991a, I, 270. Vgl. auch 7, 15 f., 25, 29.

¹¹¹ SOLOGUB 1991a, I, 328: „В подземные чертоги убегала Ортруда все чаще, потому что кошмары ее были рождены багровыми сквозь дым лучами очей Дракона, кровавые, жестокие кошмары.“

dern auch das Prinzip der Zeit und der Vernichtung.¹¹² Rettung vor der Sonne bietet nur die schöpferische Erfindungskraft des Menschen, welche die solare Hitze in bergende Wärme umwandeln kann.¹¹³ Einen Zufluchtsort schafft sich etwa Trirodov in seiner gläsernen Weltraumkapsel, in der er nicht nur vor dem aufbegehrenden Pöbel entfliehen kann, sondern auch die Sonnenglut ertragbar macht.¹¹⁴ Trirodovs künstliche Welt strebt danach, alles Solare umzuwandeln: Dazu gehört die Aufhebung der Zeit und die Überwindung des Existenzkampfes. Am eigenen Leib erfahren die Schwestern Rameev Trirodovs antisolare Verfügungsgewalt über die Zeit: Beide altern vor einem Zauberspiegel und werden wieder verjüngt.

Dem solaren Prinzip wird die Welt des leidenschaftslosen Mondes entgegengestellt.¹¹⁵ In diesem Bereich kann Sologub auf die reiche Tradition des russischen Symbolismus zurückgreifen. Vor allem die frühen Symbolisten stellen ihre diabolische Ideologie unter das Zeichen des Lunaren: Kälte, Leidenschaftslosigkeit, Wandelbarkeit, Spiegelcharakter sind Merkmale des Mondes, die auf bedeutsame Weise in das poetologischen Programm der Dichter passen.¹¹⁶

Auch Sologub hat das Lunare als Idealzustand der menschlichen Seele besungen:

Мечта души моей, полночная луна,
Скользишь ты в облаках, ясна и холодна.

¹¹² SOLOGUB 1991a, I, 232, 43: „Опять стоял тихий, ясный день, и опять небесный Дракон улыбался своею, злою, безумно-ярою улыбкою. Покачиваясь, отсчитывал багровые секунды и пламенные минуты, и ронял с еле слышным гулом на землю свинцово-тяжелые, но прозрачные часы.“

¹¹³ Vgl. auch die uneingeschränkt positive Wertung der Sonne in SOLOGUB 1978, 304 f.: „Солнце светлое восходит, / Озаряя мгlistый дол, / Где еще безумство бродит, / Где ликует произвол.“

¹¹⁴ SOLOGUB 1991a, II, 34.

¹¹⁵ Dem Bedeutungspaar Sonne-Mond entspricht auch eine ausgearbeitete Farbsymbolik, die Sologub in einer undatierten Notiz erläutert hat. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 41: „Активные цвета: пурпурный, красный, оранжевый, желтый, – побуждают к деятельности и движению. Рецептивные цвета: голубые – подавляют, задерживают. Синий – холод, тень. Переход – зеленый и фиолетовый. Зеленый – могучее спокойствие, без холода синего и без сильного возбуждения красного. Красный отличается от желтого большим беспокойством и большею силою действия на чувство.“

¹¹⁶ HANSEN-LÖVE 1989, 223-238.

Я душу для тебя свирельную настроил,
И волны шумные мечтами успокоил.¹¹⁷

Nicht nur die Abkehr von der Tageswelt verhilft dem Mondlicht in Sologubs Augen zu seiner ausgeprägten Attraktivität; der zu- und abnehmende Mond bürgt auch für die Wahrheit der ewigen Wiederkehr, die in scharfem Gegensatz zum linearen (solaren) Prinzip der Zeitlichkeit steht:

Что было, будет вновь.
Что было, будет не однажды.¹¹⁸

Interessant ist nun vor allem Sologubs Realisierung der Mondmetapher: Die Besiedelung des Mondes erscheint immer wieder als utopischer Plan. Andeutungsweise ist von einer Mondreise schon in *Tjaželye sny* die Rede, als ausgereiftes Projekt stellt Trifodov in *Tvorimaja legenda* diesen Gedanken vor:

Ja, ich will, wenn es nötig sein wird, nach dem Monde übersiedeln. Sollte mich ein Traum betrügen, dann werde ich mich einem andern zuwenden. Mir genügt das eine Leben nicht, ich will mir viele andere schaffen. Mögen die Menschen, wenn sie wollen, mit mir gehen. Wenn sie mich verlassen, kann ich auch ohne sie auskommen.¹¹⁹

Ihren deutlichsten Ausdruck findet Sologubs Mondutopie jedoch in einem späten Gedicht aus dem Jahr 1926. Sologub legt hier den fiktiven Rapport einer Mondkönigin vor, die auf dem Mond ein technisches „paradis artificiel“ verwirklicht hat:

С луны бесстрастной я пришла.
Была я лунною царицей.
На всей планете я слыла
Красавицей и чаровницей.

¹¹⁷ ČULKOV 1911, 206.

¹¹⁸ SOLOGUB 1978, 345. Dieses Gedicht wird in *Tvorimaja legenda* in einen direkten Zusammenhang mit dem lunaren Prinzip gebracht. SOLOGUB 1991a, I, 79.

¹¹⁹ SOLOGUB 1913a, 58. In der russischen Fassung des Romans ist diese Passage nicht mehr vorhanden. Vgl. auch SOLOGUB 1990, 69; 1991a, 65. Zum Thema INGOLD 1980, 151-157.

[...] Великой силой волшебства
Себя от смерти я хранила,
Жила я долго и слова
Пророчеств дивных говорила.

[...] И все, предсказанное мной,
Сбывалось в медленные годы,
И наконец над всей луной
Воздвиглись каменные своды.

Наукой изощренный ум
Все входы оградил в подвалы.
Машин могучих гулкий шум
Сменяли трубы и кимвалы.

[...] Наука и веселый труд,
Владея тайной электронной,
Преобразили наш приют
В Эдем цветущий, благовонный.¹²⁰

Der Mond als blühendes Kunst-Eden, das sich als Resultat technischer Innovation präsentiert, steht in prononciertem Gegensatz zum gefährlichen Eintauchen des Menschen in den irrationalen, lunaren Rausch. Die Erzählung „Žalo smerti“ (1903) beschreibt die zunehmende Faszination, die der Tod auf zwei Jungen ausübt. Schließlich ertränken sich die Kinder während einer Mondnacht.¹²¹ Der Mond wird hier zum Zeugen eines Geschehens, das gewissermaßen in seinem Namen geschieht: Der Tod

¹²⁰ LAVROV 1989, 166.

¹²¹ Auch das „Show-Down“ des Romans *Zaklinatel'nica zmej* spielt sich in einer Mondnacht ab. Für das Filmdrehbuch zum Roman hat Sologub eine genaue Mondchronologie aufgestellt, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 192: „1. День. Соснягин и Вера на Волге. Ночь. Вера 1й раз у Горелова. / 2. день. Раздумье Горелова. / 3. [день] у нотариуса. / 4. [день] развязка. / 1. Луна взошла 9 ч. веч., заход 3 ч. утра. / 2. 9 ч. 30. м. вечера, зах[од] 4 ч. у[тра] / 3. 10 ч. 5 ч / 4. 10 ч. 30 м. 6 ч.“ – Es folgt eine Tabelle:

Луна	Восх[од]	Зах[од]
1	4 веч[ера]	3 утра
2	9 – 30 –	4 – 13 –
3	10 –	5 – 26 –
4	10 – 30 –	6 – 40 –

entwickelt seine Anziehungskraft für die Jungen gerade in deutlicher Abgrenzung von der solaren Alltagswelt.

Exemplarische Bedeutung kommt in dieser Erzählung auch einem weiteren Naturelement zu, das in Sologubs Werk häufig auftaucht: dem Wasser.¹²² Immer wieder finden Sologubs bedrängte literarische Helden im Wasser einen letzten Zufluchtsort vor den Zumutungen des Alltagslebens. Das Wasser ebnet alle Ungleichheit ein, enthebt denjenigen, der ins Wasser eintaucht, aller Beschwerden seiner Individualität. In Sologubs Essay „Vražda i družba stichij“ heißt es:

Вода, вольно струящаяся и, однако, покорная закону земных тяготений, чистая, холодная, равняющая всех своими влажными и холодными объятиями ...¹²³

In den Erzählungen „Ulybka“ (1897) und „Golodnyj blesk“ (1907) erleben zwei schüchterne, arbeitslose Menschen auf erniedrigende Weise die Sinnlosigkeit des alltäglichen Daseins. In ihrer Unfähigkeit, sich auf den Lebenskampf einzulassen, bleibt ihnen nur die Flucht in den Ertrinkungstod. Während jedoch in „Ulybka“ der nasse Tod dem Selbstmörder noch kalt und grausam erscheint, erhält in „Golodnyj blesk“ die Wasseroberfläche eine magische Anziehungskraft:

А зеленовато-золотистая вода канала манила. И погас, погас голодный блеск в глазах. Так звучен был мгновенный всплеск воды!¹²⁴

Die vielschichtige Bedeutung, die der Motivkomplex des Wassers entfalten kann, wird in der späten Erzählung „Sočtennye dni“ (1921) erläutert:

¹²² KLEJMAN 1983, 26, 140. Zur Bedeutung des Wassers im Symbolismus allgemein LANGER 1990, 569.

¹²³ SOLOGUB 1913a, X, 217.

¹²⁴ SOLOGUB 1992, 293. Ähnlich auch in „Zemle zemnoe“ (1898): „Вода тянула его к себе своим влажным запахом. Нисколько не было страшно, и равнодушно думал Саша о возможной смерти.“ (103) Schon ein sehr frühes Gedicht aus dem Jahr 1884 thematisiert die – hier nun explizit – erotische Attraktivität des Wassers. LAUER 1986, 94: „В ночной воде купаться мило: / Она темна, она тепла, / Пленительная, охватила, / И так любовно повлекла.“

Далия боялась воды с тех пор, как ее двоюродный брат утонул десять лет тому назад. [...] Далии казалось с тех пор, что вода притягивает. Когда она долго смотрела с высокого берега на реку, у нее кружилась голова, и она отходила подальше. [...] Очень сложно было ее отношение к воде, – любовь, страх, неодолимое влечение и темная жуть.¹²⁵

Naturelemente treten in einer doppelten Ausprägung auf. Die Motive können in verschiedenen Kontexten positiv oder negativ gewertet werden. Das weite Bedeutungsspektrum, das Sonne, Mond und Wasser in Sologubs poetischem System abdecken, verdankt sich der zunächst neutralen Wertigkeit, die alle Naturscheinungen bei Sologub charakterisiert. Die dargestellte Natur ist durchwegs auf ein erlebendes Bewußtsein ausgerichtet: Auswahl und Bewertung von Naturelementen, die im Text auftauchen, bemessen sich immer nach der Funktion, die einem Motiv im Rahmen des Sinnzusammenhangs einer Textsituation zukommt.

Der hauptsächlich negativ erfahrenen Natur steht als positiver Gegenpol nicht etwa das Bild der Stadt gegenüber. Die russischen Symbolisten bringen vielmehr die Grundopposition Außenwelt-Innenwelt in Anschlag. Natur und Stadt stellen nur zwei Aspekte der als fremd erfahrenen Außenwelt dar. Der symbolistische Urbanismus versucht deshalb nicht, eine Art „Stadtphysiologie“ zu entwerfen, sondern will vielmehr das subjektive Stadterlebnis transparent machen.¹²⁶ Schon im 19. Jahrhundert war die Großstadt den Dichtern als Moloch ins Bewußtsein getreten; die Dämonisierung der Großstadt, wie sie in Puškins „Mednyj vsadnik“ ihren Anfang genommen hatte, gipfelt in den alptraumhaften Stadtvisionen der Jahrhundertwende. Als prominentestes Beispiel für diese Entwicklung darf Brjusovs Gedicht „Kon' bled“ gelten, in dem die großstädtische Hektik mit dem Bild des apokalyptischen Reiters verschmilzt:

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людский поток.¹²⁷

¹²⁵ SOLOGUB 1921b, 14.

¹²⁶ Zum Thema vgl. NOLDA 1980.

¹²⁷ BRJUSOV 1973, I, 442. Zum Bild der Stadt bei Brjusov LANGER 1990, 62.

Die theoretische Grundlage zum symbolistischen Bild der Stadt hat Andrej Belyj in seinem Essay „Gorod“ geliefert.¹²⁸ Belyj faßt die gespenstische Existenz der Großstadt in zwei ebenso ungewöhnliche wie faszinierende Bilder: Spinne und Kino. Gleich der Spinne streckt die Stadt ihre Beine aus und saugt den umliegenden Raum in sich auf. Straßen und Eisenbahnlinien breiten sich netzartig um die Stadt aus und bilden so die Lebensadern des hektischen Zentrums. Die Stadt entzieht aber nicht nur der Welt die Kategorie des Raumes, sondern auch dem menschlichen Leben die Qualität der Wirklichkeit: Alle Fußgänger in der Stadt werden zu Projektionen, zu Schatten. Die Stadt übernimmt die Funktion eines gigantischen Kinoprojektors, der eine neue Scheinwelt hervorbringt.¹²⁹

Auch für Sologub stellt die Stadt den paradigmatischen Ort der Selbstentfremdung des Menschen dar. Die strömende Menschenmasse wird ihm zum Schreckbild einer Kultur, in der Bewegung nicht auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet ist, sondern um ihrer selbst willen geschieht. Die Sinnlosigkeit des Daseins offenbart sich hier am deutlichsten im großstädtischen Lärm, der alle Selbstbesinnung übertönt.¹³⁰ Ungerührt von der menschlichen Betriebsamkeit bleibt indessen die Natur:

[...] И торжеству людских усилий

¹²⁸ BELYJ [1911] 1969, 353-357.

¹²⁹ Eine poetische, ironisch gebrochene Metaphysik des Kinos entwirft SOLOGUB 1906a, 141 f. in seinen „Tendencioznye rasskazy“. Den Ausgangspunkt von Sologubs Überlegungen markiert ein rückwärts laufender Kinoprojektor: „Когда-нибудь кинематограф покажет нам по истине поучительное зрелище. На его полотне увидим мы гроб наполненный соусом из человеческого гноя, костей и жирных червей. На наших глазах соус этот начнет ссыхаться, сжиматься и пройдя через все стадии разлагающегося тела превратится в приличный труп, который привыкли видеть и мы. Труп этот печальные люди заботливо вынут из гроба, разденут, обмоют, положат на кровать и начнут горько плакать над ним. Тогда в тяжких страданиях к этому трупу вернется жизнь. И он начнет жить перед нашими глазами, все молодея и молодея ... В него, как дым в господина с сигарой, собираясь со всей округи будут втягиваться все его мысли и дела, совершенное им за жизнь. Ага, ему уже 20 лет! А вот и 15! А вот ему нужна нянька! Однако! Он уже не ходит ... Смотрите – сосет гурдь ... Где же он? Гм ... Гм ... Его вид не слишком теперь привлекателен ... Но где-же все дела и мысли, которые сейчас всосались в него? Может быть, стоя перед полотном кинематографа, вы пожелаете более детально разработать эту фантазию? Я люблю кинематограф, потому что он ненавидит человеческий разум со всеми его изобретениями.“

¹³⁰ SOLOGUB 1978, 155, 158, 183. Zum Thema LAUER 1986, 97.

Вновь не завидует луна,
Смеясь на бег автомобилей.¹³¹

Als Kuriosum zu werten ist ein rousseausches Naturpathos, das stellenweise bei Sologub auftaucht: Glücksvorstellungen im Roman *Slaŭce jada* etwa sind immer im idyllisch-utopischen Raum der glücklichen Natur angesiedelt. Die bestimmende Glücksvision des Romans ist in der ländlichen Ehegemeinschaft von Jugendfreunden der scheiternden Protagonistin Šanja verwirklicht (Šanjas Leben spielt sich bezeichnenderweise in der Stadt ab):

Счастье Томицких, – невинная идиллия, соблазнительный сон. Счастье легкое, телесно-ощутимое, веселое, не стыдливое. Каким не бывает счастье в городах. [...] Здесь было просто и весело, как в том раю, который будет на земле, когда окончится владычество расчетливого, трусливого горожанина, строящего вавилонские башни, пока судьба не сотрет межей и граней.¹³²

Allerdings wird wohl schon in diesen wenigen Zeilen deutlich, daß man es hier kaum mit mehr als aufdringlicher Didaxe zu tun hat. Der erhobene Zeigefinger setzt sich als poetische Geste vor allem auch in Sologubs späten Prosawerken immer stärker durch. Die Natur als Refugium vor der städtischen Betriebsamkeit – das ist keine ästhetische Konzeption mehr, sondern eine Neuauflage altbekannter Zivilisationskritik.

4) Anthropologie

Auf dem Schreibtisch von Georgij Trirodov, dem Helden aus *Tvorimaja legenda*, stehen geheimnisvolle Prismen, die ihm als Briefbeschwerer dienen. Mit diesen Prismen hat es eine eigenartige Bewandnis: Im Lauf des Romanengeschehens wird deutlich, daß der Chemiker Trirodov Menschen zu Materie gepreßt hat. Das einigermaßen makabre Geschäft der Verdichtung des menschlichen Körpers zu einem Gegenstand hat symbolischen Wert: Der Mensch der grauen Alltagswelt reduziert sich in Sologubs fiktionalem Entwurf in der Tat auf die Biomasse seines Körpers.

¹³¹ SOLOGUB 1913a, XVII, 144.

¹³² SOLOGUB 1913a, XVI, 92 f.

Sologub macht das Motiv jedoch noch weiter fruchtbar: Die Menschenprismen sind nicht einfach tote Materie; in ihnen ist die Lebenspotenz erhalten geblieben. Trirodov leitet eine künstliche Auferstehung der geheimnisvollen Klötze ein: Die körperliche Wiedergeburt ist mit einer geistigen Erneuerung verbunden.¹³³ Sologub steht mit diesem Programm in der Tradition der utopischen Auferstehungslehre von Nikolaj Fedorov (1829-1903). Der philosophierende Bibliothekar des Rumjancev-Museums hatte gefordert, daß die Menschheit sich gegen die todbringende, blinde Kraft der Natur verbünden müsse und ihre Kraft nicht auf die Zeugung von Nachkommen, sondern auf die Wiederauferweckung der Vorfahren verwenden müsse. Durch den technischen Fortschritt werde es möglich sein, die sinnlos wütende Natur zu regulieren und schließlich auch auf chemischem Weg tote Materie ins Leben zurückzuführen. Fedorovs *Filosofija obščego dela* fand um die Jahrhundertwende in intellektuellen Kreisen große Resonanz, vor allem bei VI. Solov'ev und V. Brjusov.¹³⁴

Es erstaunt nicht, daß Fedorovs Ideen bei den Symbolisten auf einen günstigen Nährboden fallen. Im Grunde genommen intendiert ja Fedorovs Auferstehungsprogramm dasselbe wie die symbolistische Kunstreligion: die bewußte Umgestaltung der unzulänglichen Wirklichkeit durch die Menschheit. Fedorovs Philosophie erhält in der Deutung der Symbolisten eine zusätzliche ästhetische Dimension: Als Mittel der Weltregulation tritt hier die schöpferische Kunst auf.¹³⁵ Von der künstlerischen bis zur künstlerischen Bewältigung des Lebens ist es nur ein kleiner Schritt – und in der Tat läßt sich Fedorovs umfassendes Regulationsprojekt durchaus als visionäres Gesamtkunstwerk deuten. Wie nahe sich auch Sologub zeitweise bei

¹³³ SOLOGUB 1991a, I, 128 f. – Auf eine Parallele zu Rudolf Steiners Mystik macht MAGOMEDOVA 1988, 63 aufmerksam.

¹³⁴ HAGEMEISTER 1989, 203-208, SEMENOVA 1990, 346-349. Brjusov hatte im Jahr 1904 zwei Artikel von Fedorov in der Zeitschrift *Vesy* plaziert und den bisher weitgehend unbekannten Denker einem weiteren Publikum zugänglich gemacht. HAGEMEISTER 1989, 463.

¹³⁵ FEDOROV 1982, 563-566 unterscheidet in seinem kurzen Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel „Iskusstvo podobij (mnimogo chudožestvennogo vosstanovlenija) i iskusstvo dejstvitel'nosti (dejstvitel'noe voskrešenie) (ptolomeevskoe i kopernikanskoe iskusstvo)“ zwischen einer nutzlosen mimetischen Kunst, die nur die blinden Kräfte der Natur abbildet, und einer wahrhaft religiösen Kunst, die nachgerade zum Vehikel der Auferstehung der Vorfahren wird.

Fedorov bewegt, zeigt folgendes Prosastück, das die Überschrift „Institut-koe utro. 10.1.1881“ trägt:¹³⁶

Мальчика ужасала его судьба после смерти, когда он перестал верить в Бога и восстание мертвых. – Он думал: сознание, душа, то, что во мне мысли и чувства, радуется и страдает, эта маленькая масса, затерянная где-то среди моего мозга, истлеет, разложится на составные элементы. Куда они денутся. И холодно, и грустно становилось ему, когда он мечтал о злой судьбе под гробовой крышкой.

– Но может быть эти элементы соединяются опять, и опять перейдут в тело человека, и опять я буду жить! – Когда же эта мысль блеснула в нем, он почувствовал какую-то огромную великую радость. – Я не умру! я буду вечно жить и думать; через десятки 1000-ий, через сотни, через 1000-их, я все-таки буду в мозгу разумного человека. – Это тело было для него телом великой радости. Бессмертие улыбалось ему. Может-быть он уже был жив. – Он был конечно ничтожный человек. Теперь он будет велик!¹³⁷

Einen deutlichen Niederschlag hat Fedorovs Utopismus in den kühnen Plänen Trirodovs gefunden. In *Tvorimaja legenda* trägt sich der Chemiker mit dem Gedanken, die Erdanziehungskraft zu überwinden:

¹³⁶ Ausführlich zum Thema Sologub und Fedorov äußert sich PAVLOVA 1992.

¹³⁷ KO IRLI F. 289, op. 1, ed. chr. 539, l. 138 f. Mit diesem Zitat soll nicht etwa ein direkter Einfluß von Fedorov auf Sologub nachgewiesen werden – ein Einfluß, der zu diesem Zeitpunkt kaum möglich war. Es geht vielmehr um die typologische Nähe der Gedanken des Philosophen und des Schriftstellers. Vgl. auch folgendes Prosafragment aus den frühen achtziger Jahren: „Моя жизнь мучила и терзала меня. Зачем? Зачем? [...] И я всматривался в жизнь и допрашивал ее: зачем? и она не давала мне ответа. Я спрашивал у людей и у книг, у себя и у природы – и не находил ответа. И я страдал. – А машина жизни давила и давила меня, все глубже и глубже вдавливая мою впалую грудь, все слабее и слабее делала мои мускулы, болезненно-искажала и уродовала меня – и я шел, бессильный и измученный. И когда я садился отдыхать на камне пыльной дороги, под палящими лучами солнца, когда томимый бессонницей, я впрочился на жесткой постели, – они мои предки, один за другим приходили ко мне. Дни шли за днями, однообразно сменялись годы, из мрака прошлого – все ярче и ярче выступали их фигуры, – и, наконец, полная смысла и значения, встала предо мною длинная цепь ужасных призраков.“ KO IRLI, F. 289, op. 1, ed. chr. 539a, l. 31 f.

Чтобы победить притяжение земли, мне представляются два пути. Я еще не решил окончательно, который из них выбрать. Первый путь – разложить молекулярные силы на поверхности стеклянных стен. Второй – воспользоваться психическими силами отживших. Эти силы не уничтожаются смертью. Они непрерывно одухотворяют природу, превращая материю в энергию.¹³⁸

Für Sologub steht jedoch nicht wie für Fedorov die Auferweckung der Toten im Vordergrund des Interesses: Sologub sucht nach Mitteln und Wegen, um sein Programm einer umfassenden ästhetischen Weltverwandlung ins Werk zu setzen. Fedorovs Philosopheme werden dabei nicht in einem wissenschaftlichen Sinn in Sologubs Konzeption aufgenommen, sondern dienen eher als heuristisches Element, das den eigenen Entwurf bereichert: So wäre etwa die Vorstellung einer fortschreitenden Durchgeistigung der Natur für Fedorov eine sträfliche Verschwendung von Energien, die eigentlich auf die Auferweckung der Toten verwendet werden müßten.¹³⁹

Sologubs Darstellung einer toten Menschheit zieht sich wie ein Leitmotiv durch sein ganzes Schaffen. Die prominenteste Gestaltung des seelisch toten Menschen hat Sologub wohl mit Peredonov aus dem Roman *Melkij bes* geliefert. Peredonov wird zum Exponenten einer toten, grauen Welt:

Среди этого томления на улицах и в домах, под этим отчуждением с неба, по нечистой и бессильной земле шел Передонов, и томился неясными страхами, – и не было для него утешения в возвышенном и отрады в земном, – потому что и теперь, как всегда, смотрел он на мир мертвенными глазами, как некий демон, томящийся в мрачном одиночестве страхом и тоскою.

Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворилось в мерзость и грязь.¹⁴⁰

¹³⁸ SOLOGUB 1991a, II, 34 f.

¹³⁹ HAGEMEISTER 1989, 216 hält einen Einfluß Fedorovs auf Sologub in einer wohl allzu apodiktischen Formulierung für „abwegig“.

¹⁴⁰ SOLOGUB 1988a, 95.

Allerdings gerät Peredonov in Sologubs Darstellung nicht einfach zum Feindbild. Eine tiefere Wahrheit verbirgt sich in der Formulierung, mit welcher der hitzige Staatsanwalt Avinovickij Peredonov nach dem Grund seines Besuchs fragt:

Так какое же дело? преступник вы или жертва?¹⁴¹

Am eindringlichsten hat wohl Zinaida Gippius auf die tragische Opferrolle Peredonovs hingewiesen. In ihrer Interpretation erweitert sich die Existenz Peredonovs zu einer umfassenden Gottesanklage:

За гранью чистой справедливости исчезает прямое понятие вины, человеческой виновности и невиноватости. Падает, поэтому, и вопрос „за что?“. Мы уже не судим Передонова, мы покрыли его. И, покрыв, спрашиваем: как смысл его создать создавший его? И чем он ответит на него?¹⁴²

Ähnlich urteilt auch Leonid Andreev in einem Brief vom 28.7.1915 an Sologub:

Прочел недавно Передонова – с очарованием и страхом. И странно: в этот раз виделось другое – его тоска! И ведь он герой, он велик, он душа великого, запертая в теле скота, он один среди всего пейзажа – человек. Ардальон Борисыч – человек! А это так. И что „сон Макара“, слезинка ребенка и прочее – вот с *этим* доказательством можно идти к Богу без доклада и требовать немедленного суда и воскресения.¹⁴³

Zinaida Gippius hat ihrem Artikel aus dem Jahr 1907 den stichelnden Untertitel „То, чего не знает Федор Сологуб“ gegeben. Ob Sologub neun Jahre später mit seinen Präzisierungen in der Einleitung zur ersten englischen Übersetzung des Romans auf diese polemische Spitze der

¹⁴¹ SOLOGUB 1988a, 97.

¹⁴² GIPPIUS 1911, 77. Vgl. aber auch schon in einer frühen Rezension von KURSINSKI 1907, 78: „Автор [...] поднял Передонова на высоту жертвы [...]“. ŠUKOVSKI 1910, 81: „[...] если Передонов гадок для мира, то ведь мир еще в тысячу раз гадже для Передонова, и в этом его, Передонова, тяжкий крест, за который, право, можно простить ему, что он иной раз побреет кота или выпачкает подошвами обон.“

¹⁴³ KO IRLI F. 289, op. 3, N. 20, l. 7.

Dichterin antworten oder ob er der allgemeinen Gefahr eines Mißverständnisses vorbeugen wollte, ist nicht mehr auszumachen. Jedenfalls betont Sologub bei dieser Gelegenheit das Leiden Peredonovs ebenso wie seine Bosheit:

I would be glad if my new readers 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.¹⁴⁴

¹⁴⁴ SOLOGUB 1916a, xvi. Das russische Original dieses Vorworts befindet sich in der Handschriftenabteilung der Columbia University, New York (Gen Ms Coll Sologub). Weil dieser wichtige Text bislang unveröffentlicht geblieben ist, wird er im folgenden vollständig zitiert: „Совершенно естественно автору романа испытывать удовольствие и гордость, когда он узнает, что его труд станет доступен новому кругу читателей. Однако, узнав о том, что г. Джон Курнос переводит на английский язык мой роман „Мелкий Бес“, я испытал немалое смущение. В дни англо-русского сближения, в грозные дни, когда общая опасность объединяет два великие народа, мне казалось, что, быть может, не своевременно знакомить Англию с этим мрачным изображением. Мне представлялась та опасность, что мои новые читатели примут этот роман за точное и общее изображение русской жизни. Но мои друзья сказали мне, что г. Джон Курнос исполняет свой труд с большою любовью и тщанием, и это даст мне надежду на то, что истинный смысл моего труда будет понятен и в этом переводе, столь точно передающем оригинал. Я бы хотел, во всяком случае, предостеречь моих новых читателей от соблазна видеть в этом романе только черты русские. Образ Передонова представляет изображение общечеловеческой наклонности ко злу, почти бескорыстного стремления порочной человеческой души отделиться от общего потока мировой жизни, направляемого единою миродержавною Волею, и, мстя миру за свое горестное одиночество, вносить в мир уродство и мерзость, искажать данную действительность и осквернять прекрасные мечты человечества. Эта наклонность к злу, свирепствующая в сердцах человека под всякими широтами и меридианами, только облекается видимостью своекорыстной целесообразности. Душу, пораженную мрачным пороком угрюмой отъединенности от мира, правящая мирами и сердцами верховная справедливость увлекает на гибельные пути, к безумию и к смерти. Не радуется порочная душа своим стяжаниям, столь призракным и столь ничтожным. Предчувствие конечной гибели томит ее гнетущею тоскою. Где же, в какой благословенной стране не томится человек этими томлениями тоски, этими неложными знаками ее угрюмой и мрачной порочности? Русская хандра и английский сплин – выражения одной и той же ужасной болезни духа. Нисходя и в наиболее благородные души, эти суровые посе-

Es ist wichtig zu sehen, daß Sologub nicht einfach mit Verachtung über die seelisch abgestorbene Welt der Erwachsenen herfällt. Damit rückt die tragische Dimension des Alterungsprozesses in den Blick: Kein Mensch ist vor dem seelischen Tod gefeit.

Die Kategorie des Humanen erscheint bei Sologub als zutiefst zweifelhaft: Die menschliche Existenz wird in erster Linie als Zustand tiefster Entfremdung wahrgenommen. In einigen seiner Texte verdeutlicht Sologub diese Befindlichkeit durch den Kunstgriff der Verfremdung („ostranenie“): Eine wahrhaft menschliche – und das heißt im symbolistischen Kontext immer: eine künstlerische – Seele wird in einem fremden Körper angesiedelt. Berühmt geworden ist Sologubs kleiner Gedichtzyklus „Kogda ja byl sobakoj“:

гители, столь знакомые и англичанам и русским, созданы миродержавною Волею не без благостного намерения: душе человеческой, изнемогающей в жизненной борьбе, они непрестанно напоминают о том, что враг близок, лукав и силен. Я был бы очень рад, еслибы мои новые читатели оценили не только отвратительную греховность и порочность души, искаженной силою зла, но и великую тоску этой души, – этим чувством, истинно-человеческим, искупается в некоторой степени злая воля, и этим чувством роднится порочный человек с каждым из нас. Да не в осуждение моей родины будет принят вами этот роман, – в стране моей есть не мало очарований, за которые полюбит ее не только свой, но и внимательный чужеземец. Внимательный читатель, быть может, и в этом мрачном романе найдет некоторые отражения очаровательной русской природы и живой русской души.“ – Vgl. schon Sologubs Forderung nach der Rechtfertigung fiktiver Figuren in der *Teorija romana* von 1888. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 572, l. 25 f.: „Характеры изображенных людей должны вызывать в читателе чувство симпатии. Я вспомнил прекрасные слова, на которых надо основывать поэзию. Кто все знает, тот все оправдывает. Роман должен оправдывать людей, и только тогда он исполнит свою гражданскую роль. Если он обвиняет людей, он не имеет силу. Скажут: устраним этих подлецов. О, погодите называть подлецами! Оправдайте их, покажите, что не люди тут виновны, что не их надо обвинять, а тот строй, который сильнее отдельных лиц. И лучшие люди при худом строе могут приносить вред. – Роман не должен возбуждать бесцельных негодований: его роль – не наметить задачи, – это дело науки, но подействовать на чувство и убеждение, и там, где нет точных выводов науки, заменить ее, и показать общественный идеал. Не нужно, чтобы характеры были прекрасны, нужно, чтобы они были живы, чтобы они приковывали к себе внимание читателя. Психологическая правда. Характер общества необходим, ибо он дает жизнь и направление роману. Значение борьбы личности и общества. Значение среды.“

Милый бог, моя жизнь – твоя ошибка,
Ты меня создал не так.
Разве можно того, чья душа – улыбка,
Сделать товарищем буйных собак!

Я не хотел твоих планов охаять,
Думал: „Попытаюсь собакою быть“.
Кое-как я научился лаять
И даже привык на луну выть.

Но все же, милый бог, мне тяжело.
Быть собакою уж и сил нет.
Ну какая ж, подумай, я – дворяжка!
Я искусство люблю, я – поэт.¹⁴⁵

Nicht zufällig wählt Sologub die Hundemetapher: Der ausgezeichnete Geruchssinn der Hunde erweitert auch ihren metaphysischen Erfahrungshorizont.¹⁴⁶ Daß Gerüche in Sologubs poetischem System eine wichtige Rolle spielen, hat schon Innokentij Annenskij in seinem Artikel „O sovremennom lirizme“ festgestellt:

Лирический Сологуб любит *принюхиваться*, и это не каприз его, и не идиосинкразия – это глубже связано с его болезненным желанием верить в переселение душ.¹⁴⁷

Der hier behauptete Zusammenhang verblüfft auf den ersten Blick: Nase und Seele scheinen zunächst nichts gemeinsam zu haben. In der Tat denkt aber Sologub Sinneserfahrung und Seelenwanderung¹⁴⁸ zusammen

¹⁴⁵ SOLOGUB 1978, 368. Vgl. auch 311.

¹⁴⁶ Auch der französische Symbolismus interessiert sich stark für die poetischen Möglichkeiten des Geruchssinnes. Vgl. etwa Des Esseintes' Geruchsortel aus Huysmans Roman *A Rebours*. Eine Sozialgeschichte des Geruchs liefert CORBIN 1988.

¹⁴⁷ ANNENSKIJ 1909, 34 (Hervorhebung im Original). BELYJ 1933, 442 bezeichnet Sologub als „духонюхатель“. Vgl. auch ELIASBERG 1922, 143: „Sologub schildert nur das russische Leben in der Provinz und demonstriert nicht nur dessen Staub, wie Tschechow, sondern auch den ekelregenden Geruch – ein Bouquet aus stickiger Schlafzimmersluft und dem Geruch zerdrückter Wanzen.“ Zum Thema FERBER 1980, 162–181.

¹⁴⁸ SOLOGUB [1908] 1922: „Рожденный не в первый раз и уже не первый завершая круг внешних преображений, я спокойно и просто открываю мою душу.“

und entwirft eine Metaphysik des Geruchs, in der das Aufspüren von olfaktorischen Reizen einer erhöhten Aufmerksamkeit gegenüber der eigenen körperlichen Befindlichkeit entspricht. Besonders deutlich wird diese Verbindung in der Erzählung „Belaja sobaka“ (1908), in der eine Frau sich in einen Hund verwandelt:

Тысячи запахов, незаметных днем, различались чутко, и напоминали что-то древнее, первобытное, забытое в долгих веках.¹⁴⁹

Die Verbindung von Leib und Seele präsentiert sich Sologub als zufällig, sogar als verhängnisvoll. Unter bestimmten Umständen scheint die vermeintlich unteilbare Totalität des Menschen eine falsche Geist-Körper-Kombination zu zementieren: Das usurpatorische Eindringen einer machtgierigen Seele in einen fremden Körper hat Sologub in seiner Erzählung „Tela i duša“ (1906) gestaltet. Während hier die eigene Seele von einer fremden aus dem Körper verdrängt wird, mißlingt in „Soedinjajuščij duši“ (1906) der Versuch, eine geteilte Seele aus zwei Körpern in einem neuen Menschen zusammenzuführen: Die beiden Menschen, die fühlen, daß sie je über einen Teil einer ursprünglich ungetrennten Seele verfügen, können sich nicht über ihre Individualität, an der sie sich ängstlich festklammern, hinwegsetzen.

Die lebendige Seele erscheint so als höchst fragiles Gebilde, dem immer der Untergang in der menschlichen Masse droht. Ein weiteres Mal gestaltet Sologub im Motiv der Seele, die sich in einem ihr feindlichen Körper befindet, seinen tiefgreifenden Verdacht gegenüber einer Gesellschaft, die menschliches Verhalten und Fühlen einebnen und gleichschaltet.

Es gibt in Sologubs Werk ein Motiv, das in präziser Weise die Befindlichkeit der Seele abbildet: das Lachen. Schon Lidija Zinov'eva-Annibal' bemerkt in einer Rezension des damals noch nicht vollständig veröffentlichten Romans *Melkij bes* aus dem Jahr 1905:

Глубока тайна смеха. Кто разъяснит ее? Очищаемся ли мы через смех преодолением осмеянного? Или это буйная, громкая радость на встречу новому, странному, алогическому, нарушившему предустановленный уклад, – детская радость детского избытка, совмещающего несовместимое? Или злорадство здравого рассудка, казнящее, острое, сотрясающее

¹⁴⁹ SOLOGUB 1992, 319. Vgl. POLLOCK BRODSKY 1983.

как судорога – на все безумное, осмелившееся за ограду симметрии и перспективы? [...] Или же смех, это первичный наш хаос, всегда на страже в нас, режущим кликом приветствует родной излом, искривление линии строя? И если ход мировой эволюции есть паломничество от хаоса к космосу и цель человечества высвободить „темного хаоса светлую дочь“, то в чаемом ритмическом рае совершившихся борений будет ли место смеху? [...] Но есть смех без улыбки: то хохот с его судорожной гримасой. И есть люди, неумеющие улыбаться, – таков герой „Мелкого Беса“, Передонов, этот человек, изредка разрешающий чрезмерный напор его зловоления „деревяннным хохотом“.¹⁵⁰

Lidija Zinov'eva-Annibal' zählt verschiedene Funktionen des Lachens auf; in Sologubs Roman lassen sich im wesentlichen zwei Spielarten unterscheiden. Auf der einen Seite erscheint das Lachen Peredonovs als adäquater Ausdruck seines Weltverhältnisses: Das pathologische Bewußtsein des Provinzschulmeisters erlebt die zudringende Umwelt als feindlich und bedrohend – das Leben, das den Menschen herausfordert, kann nur im scheinbar souveränen Lachen überspielt werden. Deshalb werden alle niederträchtigen Taten Peredonovs von einem lauten Gröhlen untermalt:

Володин встретил Передонова радостным хохотом и криком:
– И в зале напачкали! Ура!
– Ура! – закричал Передонов, и захохотал громко и отрывисто, словно выпаливая свой смех.¹⁵¹

Auch Ljudmila lacht oft und laut. Allerdings stellt das Lachen für Ljudmila nicht die letzte Konsequenz eines verdorbenen Lebens dar, sondern stellt sich in den Dienst ihres „Kults des aufblühenden Fleisches“¹⁵². Unverkennbar ist die erotische Konnotation des Lachens in einer Kitzelszene während eines intimen Stelldicheins:

Людмила стала коленями ему на живот, и руками прижала его к полу. Саша отчаянно выбивался. Людмила опять принялась щекотать его. Сашин звонкий хохот смешался с ее хо-

¹⁵⁰ ANNIBAL' 1905, 81.

¹⁵¹ SOLOGUB 1988a, 48.

¹⁵² SOLOGUB 1988a, 243: „трепетн[ое] и таинственн[ое] служени[е] расцветающей Плоти.“

хотом. Хохот заставил ее выпустить Сашу. Она хохоча упала на пол. Саша вскочил на ноги. Он был красен и раздосадован.¹⁵³

Das Motiv des Lachens verbindet Ljudmilas Idyll mit Peredonovs Wahnwelt in einem wichtigen Punkt: der Grausamkeit. Allerdings stehen Peredonov und Ljudmila nicht in einem Verhältnis von These und Antithese zueinander. Sowohl Peredonov als auch Ljudmila spüren das Ungeügen der grauen Wirklichkeit und erträumen sich eine Wunschwelt.¹⁵⁴ Ganz unterschiedlich ist aber der Inhalt der beiden Phantasiewelten: Peredonovs Träume führen in eine sinnlos-brutale Geisterwelt, Ljudmila hingegen gelingt die Umwandlung von Alltagsgewalt in sinnliche Erotik. Lautes Lachen ist der deutlichste Ausdruck der zumindest vorläufigen psychischen Bewältigung des Einbruchs der Welt in den Intimbereich der Seele. Sinnfällig wird diese Haltung in einem Traum Ljudmilas:

Она сидела высоко, и нагие отроки перед нею поочередно бичевали друг друга. И когда положили на пол Сашу, головою к Людмиле, и бичевали его, а он звонко смеялся и плакал, – она хохотала [...].¹⁵⁵

Auch Peredonov erfährt das Leiden anderer als lustvoll:

А Передонову нравилось, когда мальчики плакали, – особенно, если это он так сделал, что они плачут и винятся.¹⁵⁶

Das Lachen erfüllt im poetischen System des Romans eine wichtige Funktion: Es verbindet Sadismus und Erotik – eine Kombination, die für

¹⁵³ SOLOGUB 1988a, 168.

¹⁵⁴ Explizit wird die Verbindung Peredonov-Ljudmila in der Anwendung der Teufelsmetaphorik auf beide. SOLOGUB 1988a, 60, 170. IVANITS 1976, 152. Ein Spiel treiben sowohl Ljudmila als auch Peredonov mit ihren Liebespartnern. SOLOGUB 1988a, 52: „[Людмила, U.S.] вынимала из коробки по ягодке, вкладывала их Саше в рот, и после каждой заставляла целовать ей руку.“ Peredonov zu Varvara, 213: „– Поцелуй мой кукиш, дам денег, не поцелуешь – не дам.“ Zu Ljudmilas „peredonovščina“ GREENE 1986, 36. – ČUKOVSKI 1964, VI, 356-165 weist darauf hin, daß *Tvorimaja legenda* sich im Gegensatz zu *Melkij bes* im Bereich des Todes abspielt. Der ernste Trirodov sei der Tod selbst, der lachende Peredonov das Leben.

¹⁵⁵ SOLOGUB 1988a, 144.

¹⁵⁶ SOLOGUB 1988a, 78.

die Protagonisten beider Handlungsebenen gleichermaßen zentral ist.¹⁵⁷ Das differenzierende Merkmal liegt im Bewußtsein der Lachenden: Während Ljudmila's Fröhlichkeit eine unmittelbar sinnliche Lebensfreude ausdrückt, bleibt Peredonov's Lachen nach Lidija Zinov'eva-Annibal's Worten „ohne Lächeln“. Peredonov ist der dumpf dahinvegetierende eindimensionale Mensch, dessen Seelenleben sich auf zwei Gefühlsregungen reduziert: Schrecken, wenn die Umwelt auf ihn einwirkt; Schadenfreude, wenn er auf die Umwelt zurückwirkt.

Im Motiv des Lachens ist das Gleiche und das Gegensätzliche der beiden Handlungsebenen des Romans auf dialektische Weise ineinander verschrankt. Es ist vor allem diese Mehrdeutigkeit, die den ästhetischen Reiz der gelungenen Werke von Sologub ausmacht. In nuce ist das schillernde Bedeutungsspektrum des Lachens schon in einem Gedicht aus dem Jahr 1897 enthalten:

Кто смеется? Боги,
Дети, да глупцы. [...]
Темное смеется,
Скудное смешит. [...]
Подавляйте радость,
Побеждайте смех.¹⁵⁸

Lachen ist diabolisch und göttlich zugleich. Die einzige Ausnahme bildet das glückselige, unschuldige Lachen der Kinder:

И первое чудо на свете [...] –
Блаженно-невинные дети,
Их сладкий и радостный смех.¹⁵⁹

Dem ganzen Sinnbezirk des „lebendigen“ Lachens steht seinerseits wieder das Lachen des Todes gegenüber. Deutlich beobachten läßt sich das im Roman *Tvorimaja legenda*, der in vielem einen Gegenentwurf zu *Melkij bes* darstellt.¹⁶⁰ In Trirodov's Kinderkolonie, die durch die Worte

¹⁵⁷ IL'EV 1991, 50. HANSEN-LÖVE 1989, 363.

¹⁵⁸ SOLOGUB 1913a, IX, 71 f.

¹⁵⁹ SOLOGUB 1913a, IX, 79. Den Verlust ihres Kinderlachens in der Erwachsenenwelt befürchtet Katja in „Založniki žizni“: „Я боюсь, что [...] смех мой, – помнишь? золотые колокольчики, ты так называл мой смех, – мой легкий смех превратится, опутается хриплым, простуженным кашлем.“ SOLOGUB 1912a, 60 f.

¹⁶⁰ СУКОВСКИЙ 1964, VI, 364 f.

„Пошли трое, вышли двое“¹⁶¹ über dem Eingangstor deutlich als Friedhof, als Bereich des Todes ausgewiesen wird, lachen die „stillen Kinder“ auf höchst eigenartige Weise:

И тихим-тихим смехом засмеялись тихие дети, словно зашестела, осыпаясь, листва по осени.¹⁶²

Das Kindermotiv taucht in Sologub's Werk immer wieder auf – ein Motiv, das auf das engste mit der Dialektik von Leben und Tod verknüpft ist. Berühmt geworden sind folgende Zeilen aus dem Jahr 1897, die nicht zuletzt auch den Ruf Sologub's als „Sänger des Todes“ begründet haben:

Живы дети, только дети, –
Мы мертвы, давно мертвы.¹⁶³

Im Gegensatz Erwachsenenwelt-Kinderwelt spiegelt sich das Problem der toten, besser: abgestorbenen Menschheit auf eindruckliche Weise. Immer wieder erscheint bei Sologub die Kinderwelt als Reservat eines glückseligen Paradieszustandes.¹⁶⁴ Die Unbeflecktheit der Kinder wird zum Garanten ihrer moralischen Integrität. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang im Motiv des unschuldigen Leidens der Kinder: Sologub's Kindergestalten werden gequält, geprügelt, umgebracht.¹⁶⁵ In der längeren

¹⁶¹ SOLOGUB 1991a, I, 17. Ebd.: „Самую усадьбу иногда называли Навьим двором“.

¹⁶² SOLOGUB 1991a, I, 56.

¹⁶³ SOLOGUB 1978, 185. Vgl. auch SOLOGUB 1989a, 4. Zum Thema BRANG 1978.

¹⁶⁴ Auf die Naturverbundenheit einer solchen Befindlichkeit weist HANSEN-LÖVE 1989, 137 f. hin.

¹⁶⁵ Auf die Nähe zu Dostoevskij verweist RABINOWITZ 1980, 32-36. – Als Pädagoge hat sich Sologub in seinem Artikel „Povedenie“ (1904) gegen Strafen aller Art gewandt. Die Note für das Betragen in der Schule müsse nach japanischem Vorbild durch eine Rubrik „Neigungen“ ersetzt werden. MARKOVIĆ 1988, 109: „Дети, вообще, народ милый, добрый, неиспорченный (так думают японцы, может быть, они ужасно заблуждаются, – я не знаю; за что купил, за то и продаю). Наказывать детей – это, по их мнению, последнее дело, и очень глупое дело. Надо узнать детские склонности, давать им по возможности широкое удовлетворение, – и ребенок, свободно развивая то, что в нем заложено природою, возрастет и отечеству на пользу, родителям на утешение.“ – Wesentlich autoritärere Töne hat Sologub indessen in seinem frühen Traktat „O telesnych nakazanijach“ angeschlagen. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 570, l. 15: „Наказания может быть очень суровым, но оно не должно быть унижительным.“

Erzählung „Utešenie“ (1904) begeht der dreizehnjährige Mitja in der Sehnsucht nach einem besseren Leben Selbstmord, nachdem er auf sadistische Weise vom Hausmeister ausgepeitscht worden ist. Unmittelbare Opfer der grausamen Erwachsenenwelt werden die Helden der Erzählungen „Roždestvenskij mal'čik“ (1905), „Elkič“ (1906) und „Otrok Lin“ (1906): In allen drei Fällen ermordet eine erbarmungslose Soldateska unschuldige Kinder, die im Namen einer wahrhaft menschlichen Gerechtigkeit als Ankläger gegen die verdorbene Erwachsenenwelt auftreten.¹⁶⁶

Der Nachweis des zum Scheitern verurteilten Versuchs, eine kindliche Moral in die brutale Alltagswelt einzuführen, stellt allerdings nur die vordergründigste Aussage von Sologubs Gestaltung des Kindermotivs dar. Wichtiger ist die eigentümliche Dialektik zwischen Leben und Tod, die in diesen Erzählungen aufscheint. In einem an barocke vanitas-Predigten gemahnenden Pathos¹⁶⁷ vertauscht Sologub die Bedeutungsinhalte von Leben und Tod: Wer lebt, ist im Innersten tot; wer tot ist, genießt das wahre Leben. Der Gedanke läßt sich weiterführen: Die Kinder, die ja in Sologubs Konzeption als Vertreter des Lebens in den Bereich des Todes (die Erwachsenenwelt) geworfen sind, überführen durch ihr Sterben ihre innere Befindlichkeit (das wahre Leben im Tod) in ihr äußeres Sein. Der Tod erscheint so als glückverheißender Zufluchtsort vor den Zumutungen des Lebens.¹⁶⁸

Bildhaften Ausdruck hat diese Konzeption in Sologubs Gestaltung der „tichie deti“ aus *Tvorimaja legenda* gefunden. In einer Nebenhandlung des

Позволительно нанести ребенку известного рода мучения, но непозволительно оскорблять его чувствования, его духовную сторону. [...] 1. 17:] Наказание, соответствующие такому воспитанию, это те, которые суровы по внешности и гуманны по идее.“

¹⁶⁶ Vgl. auch das Gedicht „Prostaja pesenka“. SOLOGUB 1978, 323 f.

¹⁶⁷ Die semantische Differenzierung von Leben und Tod findet sich wiederholt in Johannes Schefflers *Cherubinischem Wandersmann*. Vgl. etwa „Das immerwährende Sterben“: „Ich sterb und lebe Gott: will ich ihm ewig leben / So muß ich ewig auch für ihn den Geist aufgeben.“ Freilich gilt diese Analogie nur für das sprachliche Verfahren; daß Sologubs Apotheose des Todes sich nicht aus christlicher Überzeugung nährt, liegt auf der Hand. Immerhin jedoch findet sich unter den Notizen zu *Tjaželye sny* ein von Sologub kommentiertes Zitat aus dem Traktat *De Contemptu Mundi sive De Miseriae Conditionis Humanae* von Innozenz III. (1160-1216): „Мы умираем, пока живем, и лишь тогда перестаем умирать, когда перестали жить. Инокентий III. О презрении к миру. Жизнь – только форма энергии. Мы тем и полнее живем, чем больше и поспешнее умираем.“ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538.

¹⁶⁸ Vgl. etwa SOLOGUB 1913a, I, 40 f.

Menschen wird beschrieben, wie der Junge Egorka von seiner Mutter drangsalariert wird, stirbt und anschließend durch Trirodovs Initiative zu einem Leben im Tod aufersteht. Trirodov überführt das leiderfüllte Kinderleben in eine glückselige Existenz, die ohne jedes Wollen auskommt und sich durch intuitive Allwissenheit auszeichnet:

Он [sc. Егорка, U.S.], еще не живший и непорочный отрок. В теле его все возможности, и ни одного совершенства. Он, как созданный для принятия всякой энергии, которая к нему захочет устремиться. Теперь он спит, зарытый в могилу в темном гробу. Он проснется для жизни, лишенной страстей и желаний, для ясного видения и слышания, для восстановления единой воли.¹⁶⁹

Egorka kommt so in den Kreis der seltsamen „stillen Kinder“, die Trirodovs pädagogische Provinz bevölkern. In *Tvorimaja legenda* sind die „stillen Kinder“ eng mit dem Motivkomplex des Mondes, der Leidenhaftigkeit, des Traumes, der Nacht verbunden. Diese eigenartigen Kinder stellen das Produkt von Trirodovs ästhetisch-schöpferischem Programm dar. Damit erfüllt Trirodov die ambitiöse symbolistische Ideologie. Am Ende der Umgestaltung der Wirklichkeit durch Kunst steht nichts Geringeres als die Schaffung von Lebewesen. Trirodov präsentiert mit diesen Kinderfiguren das Resultat des bewußt gestalteten Lebens, das denselben ontologischen Status einnimmt wie ein Kunstwerk.¹⁷⁰

Zwei Eigenschaften sind es, die diese poetische Konzeption in besonderem Maße auszeichnen: Trirodovs Vereinnahmung von Kindern für die Verwirklichung seines ästhetischen Programms des Einen Willens ist ebenso totalitär wie utopisch. Das Glück der Kinder wird um den Preis ihrer (in Sologubs Deutung ohnehin durch das Erwachsenwerden bedrohten) Menschlichkeit erkaufte. Ihr individueller Wille ist dem einen Weltwillen gleichgeschaltet, als dessen Vollstrecker Trirodov waltet. Konflikte zwischen Trirodov und seinen Schützlingen sind deshalb durch eine Art prä-

¹⁶⁹ SOLOGUB 1991a, I, 156. – Die Möglichkeit eines Lebens im Tod hatte Sologub schon in einem Entwurf zu *Tjaželye sny* skizziert. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Так как мир насыщен астральными элементами, то человек может жить самостоятельную духовную жизнью вне своего физического тела.“

¹⁷⁰ HOLTHUSEN 1960, 52, RABINOWITZ 1980, 122. – MAGOMEDOVA 1988, 134 interpretiert die „stillen Kinder“ als Verkörperung des gnostischen Lebensideals. – HARAN 1992 weist auf Kiplings Erzählung „They“ als mögliche Quelle für Sologubs Motiv der „stillen Kinder“ hin.

stabiler Gemütsharmonie zwischen Lehrer und Schülern von vornherein ausgeschlossen.

Deutlich als Utopie weist sich Trirodovs Kinderhort durch seine Nähe zur Traumwelt aus. Die wahrhaft schaffende Kraft ist die menschliche Phantasie, in der allein die Möglichkeit zur Überwindung der Alltagswelt angelegt ist. Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Hinweis von Michail Bachtin: Alle russischen Utopien seien in ihrem tiefsten Wesen kindlich. Das gelte für Sologubs Vision des irdischen Paradieses der stillen Kinder ebenso wie für Oblomovs Wunschträume oder die Darstellung des Goldenen Zeitalters bei Dostoevskij.¹⁷¹ In der Tat kann man der scheiternden Revolution, wie sie in *Tvorimaja legenda* vorgeführt wird, die infantile Regression als Alternativentwurf gegenüberstellen. Daß Trirodovs pädagogische Provinz auch ein Modell politischer Verwaltung darstellt, wird nachdrücklich durch die Inthronisation Trirodovs als König der Vereinigten Inseln unterstrichen. Der Roman bricht hier ab. Trirodovs Utopie wird nicht ins Werk gesetzt, aber immerhin in Aussicht gestellt. Die Bedingungen der Möglichkeit eines glücklichen Daseins sind gegeben, das Leben selbst wird aber nicht beschrieben. Solcher Erzählgestus unterstellt die Dauerhaftigkeit jenes Idylls, das am Ende der eigentlichen Erzählhandlung steht. Ob Trirodovs gigantischer Kindergarten, den er aller Wahrscheinlichkeit nach in seinem Inselreich einzurichten gedenkt, das revolutionäre Aufbegehren des Volks in barfüßigen Tänzen und nächtlichen Schaukelspielen auffangen kann, muß allerdings fraglich bleiben. Wie dem auch sei: Es gehört zum Wesen von Utopien, daß sie kühne Alternativentwürfe zur Wirklichkeit anbieten. Regression statt Revolution – so lautet formelhaft die konservative Botschaft der *Tvorimaja legenda*. Daß Sologubs Hauptwerk in Sowjetrußland nie neu aufgelegt wurde, zeugt deutlich vom politischen Skandalon dieser Konzeption.

Kinder haben in Sologubs poetischem System erhöhte Wahrheitschancen. Sie sind empfänglich für die Rätsel des Lebens, erleben die schreckliche Alltagswirklichkeit unmittelbar, intensiver, hilfloser. Wo der Erwachsene Abwehrstrategien entwickelt hat, ist das Kind der Welt schutzlos preisgegeben.¹⁷² Kinder können vorzeitig zur Übernahme von erwachsenen Verhaltensmustern gezwungen werden: Auf tragische Weise wird der Mensch in diesem Fall zur Marionette. Im Roman *Tjaželye sny* sind es die Kinder des grotesk verzeichneten Adelsmarschalls Dubickij, die ihre

¹⁷¹ Zit. nach BOČAROVA/SILARD 1983, 235, 237.

¹⁷² Vgl. VOLOŠIN 1907, 68: „Ребенок живет полнее, сосредоточнее и трагичнее взрослого.“

Emotionen auf Kommando vorspielen und deshalb auch nicht mehr zu eigenen Gefühlen fähig sind:

Командовал отец – и дети послушно смеялись, – и даже очень звонко, – плакали, хотя и без слез; усердно плясали и неумимо вертелись; и все это проделывали они все вместе, один как другой. В заключение спектакля они, по команде отца, улеглись на животы и по одному выползли из гостиной, – маленькие впереди.¹⁷³

Eine andere Spielart der Zerstörung der Kinderwelt durch Erwachsenenmanieren hat Sologub in seiner berühmten Erzählung „Žalo smerti“ (1903) gestaltet.¹⁷⁴ Der unschuldige, fröhliche Junge Kolja gerät unter den Einfluß seines Altersgenossen Vanja, der allerdings das Leben eines Erwachsenen führt: Vanja trinkt, raucht, flucht. Koljas Mutter beschwert sich bei Vanjas Eltern, die ihren Sohn daraufhin verprügeln. Vanja will sich an Kolja rächen und beschließt, ihn zu ertränken. Schließlich können sich aber beide Kinder der Faszination des Todes nicht entziehen und begehen im Wasser Selbstmord. In dieser Erzählung verschränken sich zwei Entwicklungsprozesse auf raffinierte Weise. Vordergründig übernimmt Kolja Vanjas pessimistische Weltsicht, ebenso gilt aber ebenfalls die umgekehrte Einflußnahme: Koljas Harmoniebedürfnis überträgt sich auch auf Vanja, der der Sehnsucht nach einer besseren Welt schließlich nicht mehr widerstehen kann. Symbolhaft verweigert Kolja den Eintritt in die Erwachsenenwelt, indem er sein kindliches Urvertrauen auf den Tod richtet. Vanja legt im Grunde genommen den Weg vom Erwachsenen zum Kind zurück: Er gibt seine bereits erfolgte Sozialisation in der Erwachsenenwelt auf und überantwortet sich der kindlichen Hoffnung auf ein besseres Sein nach dem Tod. Dieser doppelte Sinn spiegelt sich im Titel der Erzählung. „Der Stachel des Todes aber ist die Sünde“ (1. Kor. 15, 56) heißt es erklärend im Motto, das Sologub dem Text vorangestellt hat. Aus der Sicht der Kinder hat der Tod seinen Stachel verloren: Vanja und Kolja projizieren alle ihre Wünsche auf das geheimnisvolle Leben nach dem Tod. Aus Vanjas Erwachsenenperspektive hingegen erscheint der Tod zunächst als Bestrafung, als Übel, das er Kolja zufügen möchte. Der Tod verfügt nur

¹⁷³ SOLOGUB 1990, 63. Eine ähnliche Kinderdarstellung findet sich auch in „Založniki žizni“: „Дверь открывается, и входят Катины дети: мальчик и девочка. Они румяные, здоровые, спокойные. Одеты нарядно и красиво. Идут, и кажутся наведенными куклами.“ SOLOGUB 1912a, 103.

¹⁷⁴ Vgl. auch die Interpretation bei GROB 1994, 248-254.

in der sündigen Verfaßtheit der Erwachsenen über einen Stachel – so deutet Sologub das biblische Zitat in seiner Erzählung um.

Der Tod als selige Erlösung für Kinder, die sich in einer falschen Welt befinden, taucht bei Sologub immer wieder auf:¹⁷⁵ In „K zvezdam“ (1896) gibt Sereža seiner Sehnsucht nach den Sternen nach und stirbt mit einem Lächeln auf den Lippen. In „Prjati“ (1898) zieht sich die kleine Lelečka vor den Anfechtungen in ein symbolhaftes Versteckspiel zurück, das im Tod endet. In „Barančik“ (1898) wird die Opfermetaphorik für den Kindertod wichtig: Zwei Kinder begeistern sich so stark für den Anblick eines sterbenden Lamms, daß sie das Opfer spielend nachvollziehen wollen.¹⁷⁶ Das Spiel endet tödlich – die toten Kinder werden trotzdem ins Paradies aufgenommen: Ihr Leben ist das Opfer, das sie dem glückbringenden Tod zu bringen haben. In „Belaja berezka“ (1909) verliebt sich ein empfindsamer Junge in eine Birke und stirbt neben ihr in einem Augenblick höchster Erfüllung.

Die Sehnsucht nach dem ungebrochenen, harmonischen Weltvertrauen des Kindes ist in vielen erwachsenen Protagonisten von Sologubs Erzählungen wachgeblieben. In diesem Zusammenhang kommt dem Adoptionsmotiv eine symbolische Bedeutsamkeit zu: Der träumerische Junggeselle Saksaulov aus „Belaja mama“ (1898) nimmt den armen Jungen Leša zu sich und kann so an der kindlichen Unbeschwertheit seines Schützlings teilhaben. Ähnliches gilt für Login aus *Tjaželye sny*: Login sorgt für den Waisenknaben Lěn'ka.¹⁷⁷ In beiden Fällen erscheint die Adoption nicht einfach als humanitäre Geste, sondern integriert das Kindliche, Unbefleckte fest im gefährdeten Bereich des Erwachsenseins. Der intellektuelle

¹⁷⁵ Vgl. folgende Äußerung Sologubs gegenüber V.V. Smirenskij: „Меня никогда не удивляет смерть молодых людей. Они еще не научились и не привыкли жить. А вот когда умирает старик лет 80-ти это уже удивительно ...“. RO IRLI F. 79, op. 4, ed. chr. 146, l. 9.

¹⁷⁶ Diese Erzählung hat Sologub nach einem realen Vorfall gestaltet. Unter seinen Papieren findet sich eine Zeitungsnotiz, die das Sujet zu „Barančik“ enthält, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Крестьянин Юшков в хате резал барана, здесь же ободрал его, разделал и повесил. При всей этой процедуре присутствовала в качестве зрительницы небольшая 5-летняя девочка [...]. – Давай в барашки играть, – предложила девочка брату. [...] Мальчуган улегся и начал подражать барану; девочка-же стянув со стола нож, уселась на брата верхом и так полоснула несчастного мальчугана по горлу, что он, истекая кровью, через несколько часов умер.“

¹⁷⁷ SOLOGUB 1990, 140-142.

Wundenfall des Erwachsenwerdens blickt neidisch auf das kindlich-naive Weltvertrauen. Kurz vor dem Auffinden des Jungen erklärt Login:

Чем более знания и ума в обществе, тем заметнее делается, как иссякают источники жизни. Вот почему, я думаю, люди нашего века так жалостливы к детям; их наивная простота завидна нам.¹⁷⁸

•) Phantastik

In der Erfahrung, daß die Gestaltungsmöglichkeiten des Daseins sich nicht im naturgesetzlichen Ablauf der Dinge erschöpfen, liegt einer der mächtigsten Triebe zur Produktion von Literatur. Phantastische Dichtung bildet aber auch eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft: Es gibt wenige Texte, die sich einer schlüssigen Interpretation derart nachhaltig verweigern wie die phantastische Literatur.

Als geglückt bezeichnet werden darf der theoretische Zugang Todorovs zur phantastischen Literatur: Todorov begreift das Phantastische nicht als objektiv faßbare Weltkategorie, sondern als subjektiven Vorgang im Ich.¹⁷⁹ Der Eindruck des Phantastischen stellt sich ein, wenn das Subjekt im Zustand der Unschlüssigkeit über die Möglichkeit eines widernatürlichen Phänomens verharrt. Dieser transitorische Zustand kann literarisch auf zwei Weisen aufgelöst werden: Einerseits kann das Geschehen auf das Wunderbare führen, der Möglichkeitsbereich der dargestellten Welt wird dabei entsprechend erweitert. Andererseits kann die phantastische Erfahrung mit einer rationalen Erklärung ins Unheimliche zurückgenommen werden: Todorov stützt sich hier auf Freud, der das Unheimliche als Wiederkehr des ursprünglich Vertrauten bestimmt, das aber verdrängt worden ist.

Vor dem Hintergrund dieser Theorie nimmt sich der Erzählverlauf in Sologubs *Melkij bes* zunächst vergleichsweise harmlos aus: Immer wieder legt der Roman den Schluß nahe, Widernatürliches existiere nur in der Einbildung Peredonovs.¹⁸⁰ Explizit bestätigt wird diese Vermutung in der

¹⁷⁸ SOLOGUB 1990, 138.

¹⁷⁹ TODOROV 1992, 26.

¹⁸⁰ Zu den Geistergestalten in Sologubs Erzählungen vgl. IVANITS 1986.

Bühnenfassung von *Melkij bes*; zur Darstellung von „nedotykomka“¹⁸¹ heißt es in einer Regieanweisung:

[...] существующая только в воображении Передонова [...]. Каждый раз, как она является, все на сцене становится как бред [...].¹⁸²

Trotzdem kann sich der Leser des Eindrucks nicht erwehren, er habe es im Fall von *Melkij bes* mit einem Stück phantastischer Literatur zu tun.¹⁸³ Die Haupthandlung um Peredonov scheint Mustern zu folgen, die dem Repertoire der phantastischen Literatur entstammen. Deutlich wird das etwa, wenn man diesem Roman eine der klassischen phantastischen Geschichten der Weltliteratur gegenüberstellt: Maupassants „Le Horla“.¹⁸⁴

¹⁸¹ Zum Namen „nedotykomka“ CIORAN 1983, 21.

¹⁸² SOLOGUB 1988b, 9.

¹⁸³ ČERNJAVSKU 1978, 178.

¹⁸⁴ Sologub hat Maupassant sehr geschätzt, viele seiner Werke übersetzt und auch herausgegeben. Im Nachwort zur dreißigbändigen russischen Maupassant-Ausgabe, für die er den Roman *Fort comme la Mort* übersetzt hatte, schreibt SOLOGUB 1912d, 265 f.: „Гюи де Мопассан очень любим в России. Может быть, потому, что никто так не выразил тени латинской расы, как он. Ум точный, ясный, приемлющий мир – и загадочная склонность уйти из этого мира вон, тенденция к декадансу и смерти, – вот отличительные черты расы, с удивительною силою сказавшиеся в Мопассане; и в его творчестве и в его жизни, блестящей в своем течении и страшной в своем конце. [...] Так веянием и близостью смерти чаруют блистательные страницы мопассановской прозы. Смеемся, забавляемся, – но „кто жил и чувствовал“, не может не почувствовать тайного яда, разлитого в этих страницах.“ – In seinem Vorwort zu Band 6 und 7 der russischen Maupassant-Ausgabe hebt Sologub die Objektivität von Maupassants Erzählweise hervor, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 444, l. 2 f.: „Действительно, в своих рассказах, по крайней мере, первого периода, личность автора совершенно исчезает в объективном изображении людей, чужих ему по духу. Он переживает приключения своих героев, ощущает в себе все их страсти, пороки, добродетели, влечения, печали и радости. Нигде не дает он понять ни словом, ни даже намеком, что он сам думает о этих людях, по большей части ничтожных, как он к ним относится.“ – In Sologubs Bibliothek, die im IRLI aufbewahrt wird, befanden sich diverse Bände mit Werken von Maupassant in französischer Sprache. Vgl. auch Sologubs Äußerung über Maupassant gegenüber Gollerbach, PAVLOVA 1990a, 221: „В Мопассане – явное омертвление, в нем, как в зеркале, отразилась вся Франция XIX в., с ее глупым упадком (при внешнем блеске).“

Maupassant läßt einen Ich-Erzähler seine Wahnsinnsgeschichte berichten: Ein böser Geist, der Horla, sucht den Erzähler heim und erlangt Macht über dessen Willen an sich. Der Erzähler legt schließlich Feuer an sein Haus, um den Geist zu verbrennen. Aber diese Verzweiflungstat ist vergeblich; die Geschichte endet mit den Worten:

Non ... non ... sans aucun doute, sans aucun doute ... il n'est pas mort ... Alors ... alors ... il va donc falloir que je me tue, moi! ... ¹⁸⁵

Der Handlungsverlauf in *Melkij bes* weist eine ähnliche Grundstruktur auf: Steigerung des Wahnsinns – Versuch der Vernichtung des Geistes durch Feuer – Mord. Auch die Geisterwesen zeigen eine gewisse Verwandtschaft: Der Horla ist zwar unsichtbar – diese Tatsache bietet in der Erzählung den Anlaß zu einer für Maupassant typischen Kritik der menschlichen Sinneswahrnehmung¹⁸⁶ –, wird aber mittels eines raffinierten Kunstgriffes trotzdem augenfällig dargestellt. Der Erzähler fühlt, daß der Horla zwischen ihm und einem Spiegel steht, und sieht sein Spiegelbild nicht mehr:

Mon image n'était pas dedans [sc. dans la glace, U.S.] ... et j'étais en face, moi! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés; je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet. Comme j'eus peur! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu.¹⁸⁷

Sologubs „nedotykomka“ ist ähnlich konturlos; ein graues Wesen – immerhin sichtbar –, das Peredonov bedrängt:

¹⁸⁵ MAUPASSANT 1976, 449.

¹⁸⁶ Vgl. die Erzählung „Un Fou?“. MAUPASSANT 1976, 219–225.

¹⁸⁷ MAUPASSANT 1976, 446. Vgl. dieselbe Beschreibung in „Lettre d'un Fou“ (252).

Одно странное обстоятельство смутило его. Откуда-то прибежала удивительная тварь неопределенных очертаний, – маленькая, серая, юркая недотыкомка.¹⁸⁸

Die äußerlichen Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Texten dürfen aber nicht über einen gewichtigen Unterschied hinwegtäuschen: Bei Maupassant wird kaum ein Zweifel daran gelassen, daß das erlebende Ich es in der Begegnung mit dem Horla tatsächlich mit einer höheren Realität zu tun hat. Sologubs „nedotykomka“ hingegen scheint weniger dem Reich der transsylvanischen Gruselschlösser als vielmehr dem Krankendossier eines Psychiaters zu entstammen: Der metaphysische Schrecken, den der Horla auslöst, ist in *Melkij bes* nur noch als gereizte Verwirrung Peredonovs über das Auftauchen des grauen Geistes faßbar.

Worin besteht dann aber die phantastische Qualität von Sologubs Roman?

Deutlich getrennt werden müssen die Erlebnissphären Peredonovs und des Lesers. Peredonov reiht das unbekannte graue Wesen in die Gegebenheiten seiner Erfahrungswelt ein. Anders wohl der Leser: Nicht zuletzt die häufige Verwendung der erlebten Rede läßt das Erscheinen von „nedotykomka“ aus dem privaten Bereich der Einbildung eines Geisteskranken heraustreten. Schon im Vorwort zu seinem Roman hat Sologub die übergreifende Relevanz von Peredonovs Krankheitsgeschichte hervorgehoben:

Нет, мои милые современники, это о вас я писал мой роман о Мелком Бесе и жуткой его Недотыкомке [...].¹⁸⁹

Deutlicher noch wird dieser Aspekt in Sologubs Vorwort zur ersten englischen Übersetzung von *Melkij bes* unterstrichen:

The portrait of Peredonov is an expression of the all-human inclination towards evil, of the almost disinterested tendency of a perverse human soul to depart from the common course of universal life directed by one omnipotent Will; and, taking vengeance upon the world for its own grievous loneliness, to bring into the world evil and abomination, to mutilate the given reality and to defile the beautiful dreams of humanity.¹⁹⁰

¹⁸⁸ SOLOGUB 1988a, 126.

¹⁸⁹ SOLOGUB 1988a, 20.

¹⁹⁰ SOLOGUB 1916a, xv.

Obwohl Sologub den Einbruch des Unheimlichen in die geordnete Welt des Bürgers zur fürchterlichen Projektion eines kranken Hirns umdeutet, zeigt gerade der Rückgriff auf die phantastische Erzähltradition, daß es im Grunde um das gleiche geht: den Angriff auf die Kategorien der bestehenden Weltordnung. Ob die Störung von außen oder von innen kommt, ist dabei letztlich belanglos. Sologubs Akzentverschiebung bewahrt den Charakter des Phantastischen im Sinne Todorovs: Der Leser zögert bei der Beantwortung der Frage, ob das Erscheinen von „nedotykomka“ die fieberhafte Ausgeburt einer kranken Seele (die „unheimliche“ Lösung) oder schaurige Wirklichkeit (die „wunderbare“ Alternative) sei.¹⁹¹

In der klinischen Distanziertheit, mit der Sologub die Erfahrung des Übernatürlichen schildert, scheint zusätzlich ein spezifisch moderner Zug des Romans *Melkij bes* auf: Während der Horla bei Maupassant noch zur Signatur eines radikalen Versagens der menschlichen Orientierung werden konnte, haftet der Beschreibung von „nedotykomka“ bereits etwas von der nüchternen Desinteressiertheit des zwanzigsten Jahrhunderts an. Das ursprünglich unverbrüchliche Vertrauen in die Welt ist einer gewissen Resignation, die schon von vornherein einen Wahrheitsverzicht zu leisten hat, gewichen.

„Nedotykomka“ ist nur der berühmteste aus einer ganzen Reihe von Geistern, die in Sologubs Werk immer wieder auftauchen. Schon in *Izbelnye sny* wird der Lehrer Login von einem unheimlichen Gespenst heimgesucht, das der Sphäre des staubigen, feindlichen Tages entstammt:

Грубая дорожная пыль взлетала по ветру нежными клубами, сизыми, обманчивыми. Когда она подымалась у ног Логина, на него мерещился ему кто-то злой и туманный.¹⁹²

Das Staubparadigma wird im poetischen System des frühen Sologub sehr detailliert ausgearbeitet: Der Staub steht für das Irdische, Weltverhaftete des menschlichen Daseins. Dieser Bezug bleibt allerdings zunächst ohne Wertung. Eine positive oder negative Ausprägung des Motivs erfolgt erst in einem bestimmten situativen Kontext. Einerseits kann sich eine

¹⁹¹ Vgl. auch BLOK 1960, V, 128: „Кто же эта Недотыкомка? Мечта или действительность?“

¹⁹² SOLOGUB 1990, 73.

Staubssäule in einen bösen Geist verwandeln – in *Tjaželye sny* heißt er „moroka“¹⁹³:

Пыльные столбы все плясали вокруг, и рядом засияла назойливая улыбка, сверкнули лукавые глаза и потухли. Пылью рассыпалась привидевшаяся внезапно знойная серая морока, но что-то коварное было в ее появлении. Логину стало грустно.¹⁹⁴

Andererseits besteht auch eine semantische Verbindung zwischen der positiven weiblichen Hauptfigur des Romans, Anna, und der staubigen Erde:

Земля и пыль, приставшие к Аннинным ногам, напоминали, что она – земная, родная, близкая, возникшая из темного земного радостным цветением, устремлением к высокому Пламени небес.¹⁹⁵

Sologub hat in seinem ersten Roman die Ambivalenz des Staubmotives sorgfältig vorbereitet und setzt sie auch geschickt ein: Login merkt, daß „moroka“ und Anna dieselbe Stelle in seiner Phantasiewelt besetzen – nur mit unterschiedlichen Vorzeichen. Beide markieren den Punkt, an dem die irdische Wirklichkeit in eine Traumwelt einbricht. Ob sich die eigene Phantasieleistung als Horrorvision oder als Glücksvorstellung entpuppt, ist letztlich nicht vorhersehbar. Das träumende Subjekt ist seinen Phantasien ausgeliefert:

Порою Логин слышал рядом шорох босых ног по траве, – что это? поступь Анны? или серая морока? Обернется – никого.¹⁹⁶

Sologub hat diese Konzeption auch für *Melkij bes* übernommen und verfeinert. *Melkij bes* präsentiert sich in seiner Struktur als Doppelroman: Die Haupthandlung um Peredonov ist um die Schilderung eines Idylls er-

weitert, das nur in lockerer Verbindung zu Peredonovs Wahn steht.¹⁹⁷ Hier wird detailliert geschildert, wie die sinnenfreudige Ljudmila den nüchternen Gymnasiasten Saša Pyl'nikov in die Geheimnisse der Erotik einführt.

Schon Sašas Nachname deutet es an: Pyl'nikov („Staub“) nimmt in Ljudmilas ästhetischer Traumwelt genau dieselbe Stelle ein wie „nedotykoma“ in Peredonovs Schreckvisionen. Diese Analogie wird auch sprachlich hervorgehoben: Sašas Bewegungen in der Maske der Geisha werden mit denselben Worten wie das Herumschwirren von „nedotykoma“ beschrieben.

Гейша, юркая, сильная, визжала пронзительно, царапалась и кусалась.¹⁹⁸

Peredonovs Verfolgungswahn ist nichts anderes als die Kehrseite von Ljudmilas Schönheitskult. Sologub gestaltet hier die Gefahr, aber auch die Chance seines Programms der Transzendierung der „grauen“ Wirklichkeit: Sowohl Peredonov als auch Ljudmila richten ihre ganze geistige Energie auf die Überwindung ihres unerträglichen Daseins. „Nedotykoma“ und Saša Pyl'nikov erscheinen deshalb weniger als autonome Figuren, sie spiegeln vielmehr die seelische Befindlichkeit der beiden Protagonisten.

Grundsätzlich stehen zwei Deutungsmuster für „nedotykoma“ bereit: Das graue Wesen kann als Bestandteil der dargestellten Welt oder als Produkt von Peredonovs Einbildung gewertet werden. Jedes dieser Deutungsmuster führt auf bestimmte Symbolgehalte von „nedotykoma“. Aleksandr Blok hat die Mehrdeutigkeit, die aus der nüchtern-distanzierten Schilderung von „nedotykoma“ entsteht, wohl als erster benannt:

¹⁹⁷ In einem deutschen Verlag wurde die zweite Handlung sogar als eigenständige Novelle herausgegeben: Fjodor Sologub: *Sascha*. Novelle. (Aus dem Roman *Der kleine Dämon*). München 1920. LAUER 1986, 404.

¹⁹⁸ SOLOGUB 1988a, 270. Vgl. schon den Hinweis bei BELYJ 1910a, 156 f. – Sologub kannte das Motiv der verkleideten Geisha möglicherweise aus der Operette *The Geisha* von Sidney Jones aus dem Jahr 1896. In Čechovs „Dama s sobačkoj“ (1899) wird dieses musikalische Werk, das um die Jahrhundertwende sehr populär war, ausdrücklich erwähnt: Gurovs erstes Zusammentreffen mit Anna nach ihrer Trennung findet in einem Theater statt, in dem gerade die *Geisha* gegeben wird.

¹⁹³ Dämonen tauchen bereits sehr früh auch in Sologubs Lyrik auf. LAUER 1986, 37, SOLOGUB 1913, I, 144. Zu „moroka“ BARKER 1970, 72 f.

¹⁹⁴ SOLOGUB 1990, 180.

¹⁹⁵ SOLOGUB 1990, 182.

¹⁹⁶ SOLOGUB 1990, 195.

Если угодно – это ужас житейской пошлости и обыденщины, а если угодно – угрожающий знак страха, уныния, отчаянья, бессилия.¹⁹⁹

Alle Deutungen von „nedotykomka“, die von Peredonovs Selbstentfremdung bis zur Umkehrung der Lichtvision der orthodoxen Mystik reichen, sind in einem gewissen Sinne berechtigt²⁰⁰: Sie versuchen, die verwirrende inhaltliche Leerstelle zu füllen, die durch das Auftauchen von „nedotykomka“ geöffnet wird.

Im dritten Teil der Romantrilogie *Tvorimaja legenda* hat Sologub das Staubgeismotiv geradezu in kosmische Größenordnungen übersetzt: „Dym i pepel“ beschreibt programmatisch die Zerstörung von Trirodovs Schule durch den aufgebrachten Pöbel und Trirodovs Inthronisation im Königreich der Vereinigten Inseln, das durch einen Vulkanausbruch **be-**nahe untergegangen ist. Die scheiternde Regentschaft von Königin Ortruda, Trirodovs Vorgängerin, steht unter dem bedrohlichen Zeichen des Staubs, den der Vulkan aussendet und in dem Ortruda schließlich auch umkommt:

Злые мысли носились в те дни по воздуху, словно демоны
вулкана торопливо сеяли их в смятенные сердца людские.²⁰¹

Der Vulkanausbruch als metaphysische Staubexplosion bildet die letzte Konsequenz von Ortrudas Satanismus, leitet aber gleichzeitig auch die Verwirklichung von Trirodovs phantastischem Projekt des glückseligen Staats ein.

Auch noch in *Slašče jada* wird Šanjas Traumvision unter Rückgriff auf das Motiv des grauen Geistes als zutiefst ambivalent ausgewiesen: Ihre verhängnisvolle Liebe zum niederträchtigen Ženja wird von vorausdeutenden Geistervisionen begleitet. Dabei verheißen die vorüberhuschenden Schatten in gleicher Weise Lust und Schrecken:

С того утра не раз видела Шаня голубые тени. Эти милые
тени окутывали ее душу таинственным страхом, жутким
ужасом, но и влекли к себе неодолимо.²⁰²

¹⁹⁹ BLOK 1960, V, 162.

²⁰⁰ JACKSON 1958, 103. IVANITS 1976, 165.

²⁰¹ SOLOGUB 1991a, I, 382.

²⁰² SOLOGUB 1913a, XV, 135. Vgl. auch die folgenden Badeszenen, 157: „А где-то в
углу зыбко смеется над Шанею банник, – серая, паутинная нежить, что **ли-**

Das Teuflische ist bei Sologub nicht der Gegenpol zum Guten, sondern – durchaus im etymologischen Sinne des Wortes (διαβαλλω) – das Prinzip der Verwirrung. Bildhaften Ausdruck findet dieser Zusammenhang im Motiv der Teufelsschaukel, das Sologub in einem seiner berühmtesten Gedichte gestaltet hat („Čertovy kačeli“, 1907):

[...] Держусь, томлюсь, качаюсь,
Вперед, назад,
Вперед, назад,
Хватаюсь и мотаюсь,
И отвести стараюсь
От черта томный взгляд.

Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
„Попался на качели,
Качайся, черт с тобой“.²⁰³

Allerdings gilt es, auch die positiven Implikationen des Schaukelns zu sehen: Immerhin erhebt sich der Schaukelnde auf seinem Brett über die irdische, schlechte Wirklichkeit. Insofern ist das Schaukeln als metaphysischer Akt zu werten – das Ideal kann zwar schaukelnd erschaut, aber nicht erreicht werden.²⁰⁴ Der Mut eines Menschen, sich auf ein solch hoffnungs-

бит плеск воды на голых телах и соблазн наготы.“ 271: „Казалось почему-то, что из-под полка смотрит на нее кто-то серый, влюбленный, липкий, погнанный: казалось, что в парной полумгле блестят красные глаза, смеются синие губы распяленного рта, и лязгают зеленые зубы гнусной твари.“

²⁰³ SOLOGUB 1978, 347. Vgl. auch die Gedichte „Kačeli“ (1894): „Переношусь попеременно / От безнадежности к желаниям.“ (122) und „Snova po kačnulis' tomnye kačeli“ (1920): „Раскачайтесь выше, зыбкие качели! / Рейте, вейте мимо, радость и печаль!“ (420). ANNENSKIJ 1909, 41 vermutet einen Zusammenhang zwischen Sologubs Teufelsschaukel und der letzten Zeile von Verlaines Gedicht „Je, devine, à travers de cette murmur“ („O mourir de cette escarpolette!“). Dazu BAGNO 1991, 162. HOLTHUSEN 1985, 185 f. weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß Sologub einige seiner philosophischen Gedichte aus dem Band *Plamennyj krug* als „Wiegenlieder“ bezeichnete. Vgl. SOLOGUB 1978, 335 f., 343 f. Zum verwandten Motiv des Uhrpendels bei Bal'mont vgl. HANSEN-LÖVE 1989, 306 f.

²⁰⁴ Im Roman *Tjaželye sny* wird der seelische Zustand Logins gleich zu Beginn unter Rückgriff auf die Schaukelmetapher charakterisiert, SOLOGUB 1990, 24: „Душа колебалась, как на качелях, от близкого и влекущего, но запрещенного, к немыслимому, но желанному и святому.“ Auch die positive Heldin Elisaveta aus dem Roman *Tvorimaja legenda* liebt das Schaukeln, SOLOGUB 1991a, II, 121:

loses, aber doch berauschesendes Unternehmen einzulassen, flößt den alltagsverhafteten Kreaturen Angst und Schrecken ein. Deutlich beobachten läßt sich dieser Vorgang in der Schaukelszene aus dem Roman *Slaščje jada*: Die Protagonistin Šanja schaukelt immer höher, während ihr karriere-süchtiger Geliebter Ženja beim Zuschauen vor Entsetzen erstarrt.²⁰⁵

Dem Schaukelmotiv kommt im weiteren Verlauf des Romans eine philosophische Bedeutung zu: Das Schaukeln hebt alle Gegensätze in einer höheren Einheit auf.

Крайности сходятся, совершенно противоположное тождественно, вершины радости и печали Бог срастил вместе, и так во сем, – как на качелях качаемся, – сами, или черт нас качает.²⁰⁶

Daß solche Identität der Antinomien letztlich nur im Tod zu erreichen ist, weist der Roman explizit aus: Kurz vor dem tragischen Ende der Liebesgeschichte zwischen Šanja und Ženja erklingt in Šanjas Seele das „unheimliche Schaukellied“ („жуткая песня качелей“).

– Сбежать по лестнице к людям, – броситься из окна вниз головою, – заплакать, завывать от тоски, – улыбаясь, отдаться небесной отраде.²⁰⁷

Die Schaukelmetapher wird so zum Modell der teuflischen Verfaßtheit der Welt. Nicht die Abwesenheit des Glücks, sondern das momenthafte Aufscheinen einer himmlischen Seligkeit ist diabolisch. In dieser Konzeption trifft sich Sologub mit Lermontovs Dämonismus. In der zweiten Fassung seines berühmten Gedichts „Moj demon“ (1830/1831)

„Тихо возносились и опускались качели. Тихие дети опять качались на них, убаюканные ясным светом луны. Пафос мерных качаний заразил Елисавету. И ей захотелось взойти на качели, ночью, при луне безрадостной, беспечальной, при этой милой неживой спутнице, и качаться в прохладе ближних, свежих ветвей над светло-туманною долиною. [...] И они взяли ее на качели, и качали долго и мерно. Душа ее томилась на светлых качелях, переносясь от безнадёжности к желаниям.“ Vgl. auch I, 78.

²⁰⁵ SOLOGUB 1913a, XV, 69: „[...] ужасный взмах качелей.“ Schon im Roman *Tjaželye sny* findet sich eine Schaukelszene, in der die positive Protagonistin Anna schaukelnd einem Verehrer eine Absage erteilt. SOLOGUB 1990, 222.

²⁰⁶ SOLOGUB 1913a, XVI, 122.

²⁰⁷ SOLOGUB 1913a, XVI, 280.

hatte Lermontov eben dieses kurze Vorzeigen des Glücks als eigentlich teuflische Taktik seines Dämons erkannt:

[С. демон, U.S.] Покажет образ совершенства –
И вдруг отнимет навсегда
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда.²⁰⁸

In der Literatur des russischen Symbolismus steht Sologubs Diabolismus nicht isoliert da. Die Faszination des Unheimlichen macht sich deutlich auch in der blühenden Zeitschriftenkultur nach der Jahrhundertwende bemerkbar: Das erste Heft des Jahres 1907 von *Zolotoe runo* stellt eine regelrechte Teufelsnummer dar. Eingeleitet wird diese Ausgabe durch verschiedene Teufels-Zeichnungen (u.a. von M. Dobužinskij), A. Remizov steuert seine Erzählung „Čertik“ bei, die von N. Krymov illustriert wird, Sologubs Essay „Čelovek čeloveku – d'javal“ fügt sich in diesen Gesamtzusammenhang ein, einige Teufelsgedichte zweitrangiger Autoren (A. Doborochotov, S. Golobačevskij, P. Potemkin u.a.) runden die Nummer schließlich ab.

Der berühmteste Diabolist unter den russischen Symbolisten ist wohl Valerij Brjusov. Das Pandämonium, das er seinem Publikum im Roman *Ognennyj angel* (1907) vorführt, wird durch viele lyrische Werke mit gleicher Thematik vorbereitet. Zu nennen sind hier etwa Gedichte wie „Demony pyli“ (1893), „Košmar“ (1916) oder „Bolezn“ (1920).

Das literarische Vorbild für die dämonische Weltsicht des russischen Symbolismus liefert Lermontovs Poem „Demon“: Hier ist die Einheit von Schrecken und Tragik, die das Bild des Dämons für die Symbolisten so attraktiv macht, exemplarisch vorgeformt. Brjusov kannte Lermontovs Poem auswendig, N.M. Minskij greift in seinem Gedicht „Moj demon“ explizit auf Lermontov zurück.²⁰⁹

Auch bei Aleksandr Blok finden sich zwei „Demon“-Gedichte, in denen die von Lermontov begonnene Tradition weitergeführt wird. Der Flug des Dämons wird hier zur Chiffre ästhetischer Bewußtseinserweiterung, die die geisterhafte Transzendierung der Wirklichkeit erlaubt.²¹⁰

²⁰⁸ LERMONTOV 1989, I, 184.

²⁰⁹ HANSEN-LÖVE 1989, 373.

²¹⁰ BLOK 1960, III, 26, 60.

Schließlich ist noch auf M. Vološins Gedichtband *Demony gluchomye* hinzuweisen, dessen Titel eine Wendung aus Tjutčevs Gedicht „*Noč-noe nebo tak ugrjumo*“ (1865) aufgreift.

Das Phantastische hat im System des russischen Symbolismus seinen festen Platz. Der Einbruch des Unheimlichen in die graue Wirklichkeit wird für den Künstler zum Prüfstein der eigenen ästhetischen Existenz: Die in Aussicht gestellte Verwandlung der Welt in ein Gesamtkunstwerk hat immer auch mit der Gefahr zu rechnen, daß die schaffende Phantasie sich verselbständigt und statt eines schönen Traums eine Horrorvision hervorbringt.

f) Märchenmotive

Der Artikel „Skazki“ aus der Brockhaus-Ėfron-Enzyklopädie verbannt das einfache Märchen aus dem Bereich der ernstzunehmenden Literatur:

Интеллигенцию они [sc. сказки, U.S.] занимают лишь в художественной обработке [...], а в простом виде обращаются в низших слоях населения, преимущественно среди старых и малых [...].²¹¹

Die russischen Symbolisten gelangen zu einer ganz anderen Einschätzung. Ihnen erweist sich das Märchen als Prototyp religiös bedeutsamer Literatur. Das Märchen wird vom festen Glauben getragen, daß die dargestellte Welt zwar zunächst defekt sei, der Schaden aber immerhin behoben werden könne. Ein Held zieht aus, um eine gestellte Aufgabe zu lösen, überwindet verschiedene Hindernisse und kehrt schließlich glücklich nach Hause zurück.²¹² Der Märchenheld, der immer auch Erlöser ist, zeichnet sich deshalb nicht durch Individualität, sondern durch Exemplarität aus. Es ist nicht eine bestimmte Charaktereigenschaft, die den Helden zum Erlöser qualifiziert; er erfüllt vielmehr eine gewissermaßen katalytische Funktion im vorprogrammierten Ablauf des märchenhaften Weltgeschehens. Der Märchenheld ist nicht als individuelle Figur bestimmbar; er stellt die inkarnierte Gewißheit dar, daß die Heilsgeschichte des Märchens sich vollzieht. Überspitzt formuliert: Es ist immer derselbe, der als Messias im Märchen auftritt.

²¹¹ BROKGAUZ/ĖFRON 1890, XXX, 162.

²¹² PROPP 1972.

Gerade dieser Gestus exemplarischer Geltung läßt auch die symbolistischen Schriftsteller um 1900 auf die Märchenform zurückgreifen. Die wohl berühmtesten literarischen Märchen der Zeit stammen aus der Feder Alexej Remizovs (1877-1957). Die meist sehr kurzen Texte stellen zum überwiegenden Teil Umarbeitungen von Märchen aus N.E. Onučkova Sammlung *Severnye skazki* dar. Remizovs Märchen lehnen sich in Wortwahl und Satzbau an die folkloristische Tradition an, erreichen aber einen Grad an sprachlicher Stilisierung, der sie als durchaus eigenständige Kunstwerke ausweist. Bereits in Remizovs Gestaltung zeichnet sich eine Tendenz ab, für den gesamten russischen Symbolismus Geltung beanspruchen kann: Der Gattungsbegriff „Märchen“ ist in einem sehr weiten Sinn zu verstehen und bezeichnet eine semantisch wie sprachlich hochverdichtete literarische Kurzform.

Remizovs Märchen unterscheiden sich von der Folklore wohl in erster Linie durch das Kriterium des „Hintergründigen“. Das Volksmärchen entwirft eine sinnliche Welt, die keine höheren Sinnzusammenhänge kennt: Alles, was im Märchen geschieht, bleibt innerhalb der vom Märchen gesteckten Bedeutsamkeitsgrenzen sinnvoll. Die Rätselhaftigkeit der Märchengestalten wird märchenimmanent aufgelöst: Unerklärliches findet immer seine zauberhafte Aitiologie, der Schluß eines Märchens läßt keiner weitergehenden Kommentierung Raum als der üblichen Beglaubigungsformel des Erzählers an der Feier des glücklichen Ausgangs: „Я там был; мед, пиво пил – И усы лишь обмочил.“

Remizov transzendiert die Sinnimmanenz des folkloristischen Vorbilds. Die Erscheinungswelt seiner Märchen bleibt absurd, wenn man sie als geschlossenes System betrachtet. Der Anspruch einer transzendenten Bedeutung zeigt sich deutlich in der Überschrift „*Mirskie pritči*“, die sich auf einen Teil von Remizovs Märchen bezieht.²¹³

Hintergründig in hohem Maße ist etwa das Märchen „*Otčajannaja*“: Das schöne Mädchen Maša wird von einem unbekannten Jüngling besucht, während sie versucht, in die Zukunft zu schauen. Maša erkennt den Jüngling nicht; er hinterläßt ihr allerdings einen roten Seidengürtel. Viele junge Männer bewerben sich um Maša; sie erhängt sich eines Nachts mit dem roten Seidengürtel. Die Figurendarstellung in diesem Märchen beschränkt sich auf das äußerlich Wahrnehmbare; Mašas seelische Befindlichkeit wird mit keinem Wort angesprochen. Nur gerade der Titel „*Otčajannaja*“ deutet vage auf die tragische Orientierungslosigkeit des Mädchens hin. Remizovs Sprache verbleibt im Lapidaren, Unverbind-

²¹³ REMIZOV [1914] 1976, 278.

lichen – und fordert gerade dadurch zur Deutung auf. Wie indifferent sich Sprache zum Darzustellenden verhalten kann, zeigt deutlich der Satz, mit dem das Märchen beginnt und auch endet: „Хороша была Маша, краше на селе ее не было.“²¹⁴ Zunächst lenkt diese einleitende Aussage die Sympathie des Lesers auf Maša: Es ist ganz traditionell die Schönheit des Mädchens, die sie als Protagonistin des Märchens qualifiziert und damit auch beim Leser eine gewisse Glückserwartung für sie auslöst. Andererseits entfaltet dieser Satz seinen ganzen tragischen Sinn, wenn er am Schluß des Märchens als Miniatur-Nachruf die Verheißung des Märcheneingangs auf grausame Weise desavouiert. Die sprachliche Einfachheit birgt hier – wie so oft bei Remizov – ein hintergründiges Bedeutungspotential, das sich dem Leser nur eröffnet, wenn er sich von der sinnlich-naiven Welt des Volksmärchens verabschiedet.²¹⁵

Ebenfalls recht weit vom Volksmärchen entfernt haben sich Sologub *Skazki i skazočki*. Sologub verläßt das übliche Konstruktionsmuster – die „Morphologie des Märchens“ – und wendet in seinen Märchen nur den Kunstgriff der stereotypen Ausdrucksweise an. Die dichterische Sprache wird verfremdet; man zögert, diese Texte als Prosa zu bezeichnen. Damit rückt Sologubs Märchen in die Nähe benachbarter Textsorten: des Gleichnisses, des Prosagedichts, der Fabel.²¹⁶

Das Gleichnishafte äußert sich beispielhaft in Sologubs erstem und wohl auch berühmtesten Märchen „Plennaja smert“ aus dem Jahr 1898.²¹⁷ Ein Ritter fängt den Tod und will ihn zum Tode verurteilen. Vor Gericht läßt der Tod jedoch das Leben, ein dickes, pausbäckiges Weib, für sich sprechen. Der Ritter ist über das unaufrichtige Geschwätz des Lebens entsetzt und läßt den Tod frei.

Das Märchen übernimmt hier die Funktion eines Gleichnisses für die Rechtfertigung des Todes. Es wird allerdings nicht eine rationale Erklärung angeboten; die Sinnhaftigkeit des Todes ergibt sich vielmehr wie von selbst aus dem erzählten Geschehen. Damit erscheint das verwendete Bild nicht mehr als zufälliges Illustrationsmaterial, sondern als sinnfällige Beglaubigung des dargestellten Sachverhalts. Das Gleichnis erhebt den

²¹⁴ REMIZOV [1914] 1976, 47, 49. Der Satz taucht in der Mitte des Märchens, nach dem verhängnisvollen Besuch des unerkannten Bräutigams, noch ein drittes Mal auf.

²¹⁵ CLAMOR 1992, 208–212.

²¹⁶ Unter Sologubs Notizen findet sich folgender Plan, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Собрать все русские сказки в одно поэтическое целое.“ F. 289, op. 1, N. 538, l. 137: „Сказочный мир. Собрать элементы всех сказок и составить связный рассказ. Сны и грезы. И вместе с этим изобрести [стол]ько-же новых.“

²¹⁷ SOLOGUB 1913a, X, 40 f. – HANSSON 1976b, 6.

Anspruch, in der Wirklichkeit Sinn stiften zu wollen. Ein Beispiel: Kurz vor Judas' Verrat erklärt Jesus den Jüngern die Sinnhaftigkeit seines Todes mit einem Gleichnis.

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch: Wenn das Weizenkorn nicht in die Erde fällt und erstirbt, bleibt es allein; wenn es aber erstirbt, trägt es viel Frucht.²¹⁸

Die gleichnishafte Begründung eines Geschehens ist verführerisch: Sie unterstellt eine Notwendigkeit, die genaugenommen nur in der unmittelbaren Bildsphäre gilt. Es ist eine Binsenweisheit, daß Bilder abstrakte Sachverhalte höchstens verdeutlichen, nie aber erklären können. Das Gleichnis verwischt aber genau diese Trennung von Verdeutlichung und Erklärung. Die Narration verhindert die skeptische Frage: Stimmt das verwendete Bild denn überhaupt? Jesus beschreibt den Sinn seines eigenen Todes im Gleichnis des sterbenden Weizenkorns, das Frucht tragen wird, und überspielt so die explanatorische Unschärfe des Bildes. Das Gleichnis fordert vom Leser, daß er sich auf das Spiel des Autors einläßt und die Wirklichkeit unter dem Blickwinkel der Bildlichkeit des Gleichnisses interpretiert. So erhält die Welt einen stringenten Sinn, der nicht abhanden kommt, solange die Autorität des Gleichnisses nicht in Frage gestellt wird. Das Märchen vom gefangenen Tod bezieht seinen Wahrheitsanspruch aus eben dieser Suggestivkraft der Gleichnisrede: Sologubs Gedankenexperiment verzichtet bezeichnenderweise auf eine beredte Apologie des Todes; auch die Worte des Lebens werden nicht wiedergegeben. Es ist allein die Bildlichkeit des Textes, die die Freilassung des Todes notwendig und sinnvoll erscheinen läßt und so einen Beitrag zur Sinnstiftung in der zunächst rätselhaft erscheinenden Wirklichkeit leistet.

Anders das Märchen: Es steht in keiner direkten Beziehung zur Lebenswelt, sondern entwirft eine Gegenwelt, die eigenen Gesetzen gehorcht. Seine „Lebensfremdheit“ entzieht es auch weitgehend didaktischen Zielen: Das wunderbare Geschehen eines Märchens läßt sich kaum in eine direkte Handlungsanweisung umsetzen.

Einige von Sologubs Märchen lassen sich durchaus als Vorläufer von absurder Kunst interpretieren.²¹⁹ So ist es zum Beispiel vom Märchen „Tajmaja“ kein weiter Schritt mehr zu einem der *Slučai* von Daniil Charms: Ein Reisender will seinen Bahnhof nicht verpassen, fragt immer wieder,

²¹⁸ Joh 12, 24.

²¹⁹ STELTNER 1991, 175.

ob er schon angekommen sei, schläft schließlich ein und vergißt auszu- steigen. Das Märchen endet mit den Worten:

И скоро поезд пошел дальше, а пассажир сидел в вагоне, и плакал.²²⁰

Als unterhaltsame Fabel präsentiert sich das Märchen „Ljaguški“: Zwei Frösche wetteifern darum, wer besser auf französisch quaken kann.²²¹ Sologub steht hier in der Tradition der Krylovschen Tierfabel, die nicht nur mit erhobenem Zeigefinger daherkommt, sondern auch dem Lachen einen wichtigen Platz einräumt.

Die Qualität von Sologubs Märchen ist allerdings recht unterschiedlich.²²² Als Beispiel eines Textes, der kaum mehr als einen Witz darstellt, sei das Märchen „Zaplatki“ angeführt:

Лазал Вася на березу, разорвал курточку.
Мама нашла на курточку заплатки, и сказала Васе:
– Шалуны всегда с заплатками ходят.
Пришел вечером дядя. Он был в очках.
Поглядел на него Вася, да и говорит:
– Мама, а Мама! дядя-то у нас – шалун: у него на глазах за-
платки.²²³

Bei aller Unbedeutsamkeit spiegelt sich auch in diesem Text die Grundvoraussetzung von Sologubs Märchen: Die *Skazki* untergraben die graue Alltagslogik und ersetzen sie durch eine zwar auf den ersten Blick widersinnig erscheinende, aber immerhin konsequente Sprachform. So erscheint das Paradoxe plötzlich als selbstverständlich, das Selbstverständliche als paradox. Sologubs Märchenwelt verläßt sich nicht so sehr auf die Eigengesetzlichkeit des märchenhaften Geschehens als auf die autonome Wirkungskraft der Sprache. Weil die Texte sich den Sprachgestus des Märchens aneignen, weisen sie über sich heraus: Das Märchen will seinen

²²⁰ SOLOGUB 1913a, X, 54. - Vgl. aber auch den kafkaesken Schluß von „*Rasduvlja-sja l'jaguška*“: „Вот как дело было по-настоящему. [...] А может быть, это он про другую лягушку рассказывал.“ SOLOGUB 1913a, X, 110.

²²¹ SOLOGUB 1913a, X, 29 f.

²²² Vgl. auch die vernichtende Rezension von KOROLENKO [1904] 1957, 393: „[...] пустяковые сказки г-на Сологуба, за которыми было бы тщетно искать смысла.“

²²³ SOLOGUB 1913a, X, 28.

Leser nicht einfach als „Heilmittel gegen Nachdenklichkeit und Schlaf-losigkeit“²²⁴ unterhalten, sondern eine eigengesetzliche Welt entwerfen. Auch ein so simpler Text wie „Zaplatki“ zeigt in Ansätzen, wie die Kinder- und Märchenlogik die Alltagswelt ad absurdum führen kann: Ein Stoffflicken ist keineswegs geeignet, im Namen der Erwachsenenmoral die Rechte der Erzieher beim Kind einzufordern. Im Gegenteil: Indem das Kind die Sprache der Erwachsenen ernst nimmt, entlarvt es die Aussage der Mutter als nicht wahrheitsfähig.

Komplementär zur Disqualifikation der Alltagssprache verhält sich bei Sologub die Aufwertung des zunächst Widersinnigen. Wahrheit konstituiert sich in Sologubs Märchen nicht metaphysischer Entwurf, sondern als semantische Impertinenz. Das auf den ersten Blick Disparate erweist sich als zusammengehörig. So entsteht ein Sinngefüge, das in höchstem Maß sprachabhängig ist. Nicht eine außersprachliche Realität soll benannt werden; das Märchen erweist sich vielmehr als Sprachkunstwerk, das seine ganze Bedeutsamkeit in sich trägt. Die stilisierte Sprache trägt das Ihre dazu bei, auf solche Konstruiertheit aufmerksam zu machen. Einer der besten Texte aus Sologubs Märchensammlung demonstriert einen Augenblick höchster Wahrheit:

Они

Мы могли бы их увидеть, если бы захотели, хотя они совсем не такие, как мы, и почти не замечают нас. И что им до нас!

Один раз я увидел его.

Был вечер, и я был вместе с моею тоскою в безмолвных объ-
ятиях моих стен.

Минуты горели, потому что я не умел еще погасить сожигаю-
щего их пламени.

И мечта моя билась в изнеможении на желтых и блестящих
досках моего пола.

Предметы предстояли мне, и я им верил.

И было краткое мгновение ...

О, если бы я умел найти слова о нем!

Все призрачное, все привычное озарилось его светом, отошло
от моего внимания, – и на меня упал его несказанный взор.

И отвечая на мой ужас, он сказал мне только:

Не бойся.

²²⁴ So der Titel einer frühen russischen Märchensammlung (*Lekarstvo ot zadumčivosti i bessonyi*, 1786) PROPP 1984, 68.

И опять настало время, и предметы снова очаровали меня.²²⁵

Das radikal Andere, mit dem Sologubs Märchen rechnen, ist in diesem Fall nicht bildhaft gestaltet, sondern manifestiert sich als metaphysischer Einbruch in die langweilige Welt der Erscheinungen. Und hier versagt die Sprache: Die Wahrheit, die „Oni“ verkörpern, entzieht sich dem Ausdruck in Worten und Sätzen. Das Scheitern des Dichters in dieser Situation ist symptomatisch: Die metaphorische Sprechweise, die Sologubs Märchen anschlagen, dient nicht einfach der Illustration eines Sachverhalts, der gerade so gut auch anders ausgedrückt werden könnte. Wenn man jeden Kurztext als „Makrometapher“ lesen will, versagt die herkömmliche Unterteilung der Metapher in eine Wort- und eine Sachhälfte. Die märchenhaft schematisierte Sprache gehört notwendig zum Sinnangebot von Sologubs Texten. In der sprachlichen Darstellung selber vollzieht sich die Wahrheit der Märchen – gerade weil Sprache nicht fähig ist, den Sinn des Märchens direkt zu benennen. Einer der kurzen Texte mit dem Titel „Skazki na grjadjkach i skazki vo dvorce“²²⁶ handelt direkt vom Problem der Hermeneutik des Märchens: In einem Garten wachsen wunderschöne Märchen, an denen sich der Sohn des Gärtners stundenlang erfreut. Als die Zarin erfährt, daß solche blühenden Märchen existieren, will sie sie sehen. Der Gärtner schneidet die Märchen ab; sein Sohn weint. Die Zarin ist beim Anblick der Märchen enttäuscht: „Что же в них интересного? Какие это сказки? Это самые простые цветы.“

Das von Sologub gewählte Bild macht deutlich, daß das Märchen über eine autonome Stellung verfügt: Die Schönheit des Märchens offenbart sich dem, der sich auf ihr Sinnangebot einläßt und ihre Eigengesetzlichkeit anerkennt. Wer sich das Märchen jedoch dienstbar machen will, wird enttäuscht. Die Domestizierung des Märchens gelingt nicht: Das Übersetzen der Märchenwelt in Kategorien des Alltags reduziert das Märchen auf das vordergründig Wahrnehmbare. Das Andere des Märchens manifestiert sich jedoch gerade außerhalb von Raum und Zeit, außerhalb jeglicher sprachlicher Erfassbarkeit.

Sologubs Märchendichtung weist also eine Reihe von Unterschieden zum Volksmärchen auf: An erster Stelle ist die sprachliche Raffinesse zu nennen, mit der Sologub seine Märchen formuliert. Der Dichter greift nicht einfach auf die sprachlichen Stereotypen des Volksmärchen zurück, um den Leser in eine andere Welt zu versetzen. Die sprachliche Gestalt

²²⁵ SOLOGUB 1913a, X, 77.

²²⁶ SOLOGUB 1913a, X, 61 f.

der Texte lehnt sich zwar in seinen Formulierungen (volkssprachliche Wendungen, Märchenformeln u.ä.) häufig an das Volksmärchen an, entwickelt aber eine Eigendynamik, die durchaus exklusiv ist. Immerhin bleibt das Wunderbare auch in Sologubs Märchenwelt immanent: Ein Ritter nimmt den Tod gefangen, Tiere sprechen, Gegenstände sind lebendige Personen.

Der Begriff des Märchens ist bei Sologub nicht eng zu verstehen: Unter dem Etikett „Märchen“ experimentiert Sologub mit der kurzen Prosaform überhaupt.²²⁷ Gleichnis, Fabel, Apophthegma, Witz, Prosagedicht präsentieren sich hier als Spielarten einer Textsorte, die mit einem neuen Wahrheitsanspruch auftritt.²²⁸

Schließlich verzichtet Sologub häufig auf ein eigentliches Handlungsgerüst – ein Konstitutivum für das russische Zaubermärchen – und wirft nur schlaglichtartig einen Blick auf eine bestimmte Situation. So erhält eine scheinbar nichtige Begebenheit plötzlich eine umfassende Bedeutung. Es ist wohl dieser Zug an Sologubs Märchen, der sie Brjusov als Musterbeispiel symbolistischer Erzählkunst erscheinen ließ:

Действительность не перемешана с мечтой, а слита с ней в целое; оставаясь в привычных и свойственных ему условиях внешнего, земного бытия, Ф. Сологуб самые предметы окружающей обыденности обращает в символы вечных отношений человека ко вселенной.²²⁹

Mit der Analyse derjenigen Texte, die Sologub selbst als Märchen bezeichnet hat, ist der Problemkreis der Märchenmotive im Werk des Dichters jedoch noch nicht abschließend behandelt. In vielen von Sologubs erzählerischen, dramatischen und lyrischen Texten finden sich Märchenelemente, die im Sinnentwurf der einzelnen Werke eine wichtige Rolle spielen.

Das prominenteste Beispiel einer märchenhaften Episode in einem erzählerischen Text dürfte Peredonovs Brautwahl bei den Rutilov-Schwestern aus dem Roman *Melkij bes* darstellen. Rutilov will Peredonov mit einer seiner drei Schwestern verheiraten; jede der Schwestern macht Peredonov ein Angebot:

²²⁷ STELTNER 1991, 175.

²²⁸ Auch BELYJ [1919] 1990, I, 195 dehnt den Märchenbegriff aus und bezeichnet seine Gedichtsammlung *Korolevna i rycari* als „Skazki“.

²²⁹ BRJUSOV 1990, 125. Auch Brjusov charakterisiert im folgenden Sologubs Märchen als Gleichnisse.

Дарья сказала:

– Я вам блины буду превкусные печь, горячие, – только не подавитесь.

Людмила из-за ее плеча крикнула:

– А я каждое утро буду по городу ходить, все сплетни собирать, а потом вам рассказывать. Превесело.

Между веселыми лицами двух сестер показалось на миг капризное, тонкое Валерочкино лицо, и послышался ее хрупкий голосок:

– А я ни за что не скажу, чем вам угрожу, – догадывайтесь сами.²³⁰

Sologub parodiert hier bewußt die Ausgangssituation von Puškina „Skazka o care Saltane“:

Три девицы под окном
Пряли поздно вечером.

„Кабы я была царица, –
Говорит одна девица, –
То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир“.

„Кабы я была царица, –
Говорит ее сестрица, –
То на весь бы мир одна
Наткала я полотно“.

„Кабы я была царица, –
Третья молвила сестрица, –
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря“.²³¹

Es ist bezeichnend, daß Sologub an dieser Stelle eine persönliche Sexualphantasie in der handschriftlichen Urfassung des Romans erst später durch die literarische Reminiszenz ersetzt hat. Peredonov bittet sich im ersten Entwurf bei Rutilov aus, daß die Schwestern barfuß durch den Garten laufen:

²³⁰ SOLOGUB 1988a, 58.

²³¹ PUŠKIN 1974, III, 280.

Передонов смотрел, как их босые ноги мелькали в светлых полосах и опять утопали во тьме, и опять на краткое время выбегали на свет.²³²

Sologub hat an dieser Stelle die deutliche Anspielung auf die Märchensituation dem bloßen Hinweis auf die erotische Faszination, die die nackten Füße der Rutilov-Schwestern auf Peredonov ausüben, vorgezogen: Der intertextuelle Bezug eröffnet eine zusätzliche Sinnebene.

Durch diese literarische Parallele erscheinen sowohl Peredonov als auch die Rutilov-Schwestern in einem neuen Licht: Peredonov schlüpft in die Rolle des Herrschers, der seine Gattin unter beinahe allen Mädchen der Stadt aussuchen kann; Dar'ja und Ljudmila, die beiden älteren Schwestern, erhalten durch die Analogie zu Puškina's Märchen dämonische Züge.²³³ Bei Puškin heiratet der Zar die jüngste der Schwestern und stellt die anderen beiden – in boshafter Verdrehung ihrer Wünsche – als Köchin und Weberin am Hof ein: Die beiden älteren Schwestern werden aus Eifersucht zu Gegenspielerinnen der Zarin. In gemilderter Form spiegelt der weitere Handlungsverlauf in *Melkij bes* diese Konstellation: Die beiden älteren Rutilov-Schwestern wirken als treibende Kraft bei einem wilden Hexentanz:

Сестры были молоды, красивы, голоса их свучали звонко и дико, – ведьмы на Лисой горе позавидовали бы этому хорошему.²³⁴

Deutlicher noch als im Roman zeigt sich diese Übereinstimmung in der Dramatisierung von *Melkij bes* aus dem Jahr 1909. Hier ist die Steigerung der Qualität der Angebote konsequent durchgehalten – ebenso die ironische Pointe zum Schluß jeder Äußerung: Dar'ja fügt ihrem kulinarischen Vorschlag die Mahnung hinzu, Peredonov solle sich nicht überessen; Ljudmila versichert Peredonov, daß sie nicht nur Gerüchte sammeln, sondern auch über ihn nur das Beste erzählen wolle, nämlich daß er nur die klügsten der verbotenen Bücher lese; Valerija erklärt sich bereit, sich schlagen und bespucken zu lassen und Peredonovs „Lieblingsgerichte“ aus Varvaras schwarzem, verhextem Kochbuch zuzubereiten.²³⁵ Unverhohlener noch als im Roman wird im Drama Peredonovs märchenhafte

²³² OR RNB, F. 724, ed. chr. 2, I. 60.

²³³ IVANITS 1976, 150.

²³⁴ SOLOGUB 1988a, 144.

²³⁵ SOLOGUB 1988b, 66 f.

Vorstellungswelt verspottet: Nur Peredonov inszeniert für sich ein märchenhaftes Brautwahlmodell, das auf fatale Weise mit dem Weltverständnis der Rutilov-Schwester kollidiert. Peredonovs Tragik besteht zu einem guten Teil darin, daß er einer Welt, die alles andere als eine Märchenwelt ist, märchenhafte Züge zuschreibt. Peredonov lebt in einer Welt von Dämonen und Geistern: So glaubt er wie selbstverständlich, daß sein Freund Volodin²³⁶ und der Gymnasiast Saša²³⁷ sich in ein anderes Wesen verwandeln können. Rutilov erscheint in Peredonovs Augen nachgerade als Zaubermeister.²³⁸

Die Beschwörung einer Zauberwelt findet ihren deutlichsten Ausdruck in der Gestalt der „Hexe“ Veršina. Peredonov wird wie magisch von dieser geheimnisvollen Frau angezogen, die wie im Märchen formelhaft durch ein immer wiederkehrendes Epitheton gekennzeichnet ist:

В саду за калиткою стояла Наталья Афанасьева Вершина, маленькая, худенкая, темнокожая женщина, вся в черном, чернобровая, черноглазая. Она курила папироску в черешневом, темном мундштуке [...].²³⁹

Она стояла за решеткою своего сада, у калитки, укутанная в большой **черный** платок, и курила.²⁴⁰

Она была закутана в **черную** кофту, повязана **черным** платком, и [...] сжимая **черный** мундштук, пускала густыми тучами **черный** дым.²⁴¹

Peredonov trifft die Veršina immer in derselben Situation an: Rauchend, schwarz gekleidet steht sie am Gartenzaun und lockt Peredonov zu sich.

Die schemenhaften Wiederholungen schaffen Vertrautheiten: Das Märchen führt in eine zwar wunderbare, aber doch berechenbare Welt, in der immer wieder dieselben Situationen vorkommen. Indem die einzelnen

²³⁶ SOLOGUB 1988a, 202: „[...] Володин оборачивается бараном.“

²³⁷ SOLOGUB 1988a, 249: „Или даже, может быть, он [sc. Саша, U.S.] **умет** преворачиваться из мальчишки в девчонку.“

²³⁸ SOLOGUB 1988a, 60, 62.

²³⁹ SOLOGUB 1988a, 28. Meine Hervorhebungen, U.S.

²⁴⁰ SOLOGUB 1988a, 181. Meine Hervorhebung, U.S.

²⁴¹ SOLOGUB 1988a, 281. Meine Hervorhebungen, U.S. – In einem Briefumschlag mit der Aufschrift „Stil“, frazeologija, idiotizmy, citaty, poslovice“ findet sich folgende Notiz, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Эпитет наиточнейший. Потому **на**клонность повторять эпитет. Ибо мир для субъекта необходимо **однообразен**.“

Handlungsträger und -orte stereotypisch beschrieben werden, gewinnen ihre Eigenschaften formelhafte Bedeutsamkeit und können so den schematisierten Erzählverlauf des Märchens gliedern. Peredonov sieht sich in eine Märchenwelt gestellt, die allerdings nur dem äußeren Schein nach märchenhafte Qualitäten aufweist.

Daher vermag Peredonov auch nicht zwischen märchenhafter Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden:

Случилось, что [...] Передонову пришлось в одном классе читать крыловскую басню „Лжец“. И несколько дней подряд с тех пор он боялся ходить через мост, – брал лодку, и переезжал, – а мост, пожалуй, еще провалится.²⁴²

Peredonovs kapitale Fehlinterpretation der Krylovschen Fabel ist bedeutsam: Bei Krylov ist die vom Belogenen geschilderte Eigenschaft der Brücke, nämlich daß sie durch ihr Zusammenbrechen Lügner entlarve, ihrerseits deutlich als Unwahrheit gekennzeichnet. Der Lügner verstrickt sich gerade durch die Relativierung seiner anfänglichen Lüge in neue Lügen und schlägt schließlich vor, ein Boot statt der Brücke zu benutzen. Der Witz der Fabel besteht also in der ironischen Entlarvung der Lüge durch eine Lüge. Peredonov hält die Lüge von der zusammenbrechenden Brücke für wahr. Damit rückt er selber in die Nähe des Krylovschen Lügeners, der durch die eigenen Lügen eine verzerrte Optik der Wirklichkeit hat und deshalb über kein objektives Wahrheitskriterium mehr verfügt.

In der Tat läßt sich Peredonovs fortschreitender Wahnsinn als allmählicher Übergang seines Bewußtseins von der Wirklichkeit in eine Märchenwelt auffassen. Zu Peredonovs märchenhafter Weltinterpretation gehört, daß er der Sprache wie selbstverständlich magische Fähigkeiten beimißt. So meint er, einen Zauber durch einen Gegenzauber entschärfen zu können:

Чур-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, веда-та-ракашки. Чур меня. Чур меня. Чур, чур, чур. Чур-перечур-расчур.²⁴³

²⁴² SOLOGUB 1988a, 229.

²⁴³ SOLOGUB 1988a, 60. Zur Ersetzung von Wirklichkeitsbezug durch leere Sprachformeln in *Melkij* bes vgl. CONOLLY 1981, 359: „The [sc. the sayings, U.S.] represent the cheap, facile substitution of euphonic sound repetitions for real thought, and seem to be a mindless, unthinking reaction to whatever might be occurring at the moment.“

Allerdings führt die Gegenüberstellung von Peredonovs Märchenwelt mit der dargestellten Wirklichkeit zur sinnlos brutalen Katastrophe des Romans: Peredonov erweist sich gerade nicht als Märchenheld, den ein wohlwollend vorausschauendes Schicksal durch verschiedene Fährnisse zu Thron und Königstochter führt. Peredonov stellt vielmehr den Musterfall eines Menschen dar, der sein Leben nach literarischen Mustern inszeniert. Die reiche Fürstin, die Peredonov begehrt und protegiert, existiert nur als Wunschphantasie des Protagonisten. Dort aber spielt das Märchenhafte eine umso wichtigere Rolle: Peredonov qualifiziert sich in seiner eigenen Optik durchaus als Märchenheld, dem die verdiente Belohnung zusteht. Er zieht aus, überwindet verschiedene Hindernisse (Peredonovs Besuche bei den einflußreichen Persönlichkeiten in der Stadt), wird in verschiedene Kämpfe verwickelt (Tötung einer Wanze, Kampf mit Kartenfiguren, Bedrängnis durch „nedotykomka“) und erbringt durch seine Heirat mit Varvara den letzten Beweis seiner Entschlossenheit. Damit hat Peredonov – unter den Bedingungen seiner Weltsicht – die Voraussetzungen geschaffen, um die Herrscherstellung (den Inspektorposten) einzunehmen.

Peredonovs Märchen kollidiert jedoch auf fatale Weise mit der verdorbenen Welt: Das Märchen verkehrt sich unter der Hand in ein Antimärchen. Der Held sieht sich um seine Belohnung betrogen; die Wirklichkeit bricht immer wieder in Peredonovs märchenhafte Vorstellungswelt ein. Peredonov gerät so in die Rolle des Ritters von der traurigen Gestalt, der sich mit einer unangemessenen Verhaltensweise in einer falschen Welt befindet: Peredonovs Zaubersprüche nützen nichts gegen Varvaras Intrigen, das heldenmütige Erlegen einer Wanze zieht nicht die Ernennung zum Herrscher nach sich. Darin liegt die Tragödie Peredonovs: Seine Weltunfähigkeit verwehrt ihm den Zugang zur Wahrheit. Im Roman *Melkij bes* heißt es lapidar:

Да, ведь и Передонов стремился к истине, по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его. Он и сам не сознавал, что тоже, как и все люди, стремится к истине, и потому смутно было его беспокойство. Он не мог найти для себя истины, и запутался, и погибал.²⁴⁴

Melkij bes stellt wohl das elaborierteste Beispiel von Sologub's Versuch dar, Märchenelemente in seine eigenen Texte zu integrieren. Immer wieder gleitet aber auch in Sologub's Erzählungen der Tagtraum der litera-

²⁴⁴ SOLOGUB 1988a, 236.

rischen Helden (häufig Kinder) in eine Märchenwelt hinüber – ein Tagtraum, der dann aber erbarmungslos unterbrochen wird. Eindrücklich gestaltet ist dieses Sujet in der Erzählung „Mečta na kamnjach“ (1912).²⁴⁵ Der Sohn einer einfachen Köchin, Griška, entflieht aus der grauen Wirklichkeit in eine Traumwelt und trifft dort die schöne Prinzessin Turandina. Turandina macht Griška auf seine falsche Identität als armer Junge aufmerksam. Er phantasiert sich daraufhin in die Rolle eines Königssohns.²⁴⁶ Während Griška sich seine Lage als Prinz ausmalt, wird er jäh aus seinem Traum gerissen. Er stößt auf der Straße unsanft mit einer reichen Dame zusammen.

Ähnliches spielt sich in der Erzählung „Dva Gotika“ (1906) ab. Der Junge Gotik sieht sich selber eines Nachts im Garten. Das Erlebnis weckt in ihm die Phantasie, er gehe zur Zarentochter Selenita, die hinter einem verzauberten Wald wohnt. Als sich herausstellt, daß der vermeintliche Doppelgänger Gotiks nur die Magd Nastja auf amourösen Eskapaden war, endet Gotiks märchenhafter Traum in bedrückender Ernüchterung.

In beiden Erzählungen bietet das Märchen den Anknüpfungspunkt für Kinderphantasien, die eine märchenhafte Gegenwelt zur schlechten Wirklichkeit entwerfen. Die begrenzte Wirkungskraft des Märchens wird allerdings nicht nur der Alltagswelt angelastet, sondern auch dem Märchen selbst: Das Märchen besäße zwar die Macht, die verdorbene Wirklichkeit umzuformen, tut es aber nicht. In der Erzählung „V plenu“ (1905) sieht sich der Protagonist um seine märchenhafte Erlösung betrogen: Der Junge Paka möchte gerne mit den barfüßigen Nachbarskindern spielen. Er stellt sich vor, er sei ein Prinz, den eine böse Fee in Gestalt seiner Mutter gefangen hält. Ein fehlgeschlagener Befreiungsversuch der Kinder bestärkt Paka nur noch in seiner märchenhaften Weltsicht. Hier verwischen sich die Grenzen zwischen erlebter Rede (Paka) und Aussage des Erzählers, der mit quasi-auktorialer Verfügungsgewalt die Macht des Märchens beglaubigt:

Фея, похищающая на ковче-самолете спящих детей, как прочно, нерушимо ее владычество! И никому не дано сорвать с нее личины.²⁴⁷

²⁴⁵ IVANITS 1983, 81 ff.

²⁴⁶ Das Motiv der heimlichen adligen Herkunft bot schon 1880 die Grundlage von Sologub's frühem Romanentwurf *Nočnye rosy*. PAVLOVA 1990, 364.

²⁴⁷ SOLOGUB 1992, 180.

Deutlich zeigt sich die uneingeschränkte Gültigkeit der Märchenwelt trotz ihrer Verweigerungshaltung gegenüber dem Alltag auch in der Erzählung „Mečta na kamnjach“, die mit den folgenden Worten endet:

Смеется над бедным Гришкою, и над его мечтами, и над его тщетными вопросами жестокая, но все же прекрасная Турандина.²⁴⁸

Eben dieselbe Märchenprinzessin tritt auch in der Erzählung „Turandina“ (1912) auf: Ein leidlich erfolgreicher Provinzjurist wünscht sich ein Märchen im Alltagsleben. Sein Wunsch wird erhört: Zu ihm gesellt sich die wunderschöne, aber weltfremde Prinzessin Turandina, deren Wundersäckel gegen alle Zumutungen der grauen Wirklichkeit gerüstet ist: Sogar die russische Bürokratie wird mit einem Paß zauberhafter Herkunft zufriedengestellt. Der Unterschied zwischen den Partnern könnte nicht größer sein, die Liaison kommt trotzdem zustande: Der Beamte und die Märchenprinzessin heiraten, haben Kinder. Nach einiger Zeit jedoch verläßt Turandina ihre Familie und kehrt in ihr Märchenreich zurück.

Die Erzählung „Turandina“ ist deshalb interessant, weil sie die Erzählperspektive gewissermaßen umdreht: Die Märchenwelt wird nicht explizit als Wunschphantasie ausgewiesen, sondern erscheint als Erfahrungsbereich, der der Wirklichkeit prinzipiell überlegen ist. Gleichwohl haftet Turandina etwas Irreales an; das Märchen entwirft eine Welt, die um ihre Überlegenheit weiß und gerade deshalb die Grenze zwischen Wirklichkeit und Märchen im entscheidenden Moment ins Bewußtsein ruft.

Das Märchen verkehrt sich also in Sologubs Erzählungen zum Antimärchen:²⁴⁹ Nicht das glückhafte Heilsgeschehen einer anderen Welt wird geschildert, sondern das verhängnisvolle Scheitern des Märchenhelden an der grauen Wirklichkeit. Die Existenz einer besseren, märchenhaften Welt leuchtet zwar momenthaft auf; trotzdem können sich Sologubs Figuren nicht aus ihrer Befangenheit befreien. Die Sublimierung des Alltags im Märchen gelingt nicht. Im Gegenteil: Die pekuniäre Inanspruchnahme von Turandinas Wundersäckel für ihre Mitgift zeigt in aller Deutlichkeit, mit welcher Ignoranz der irdische Ehemann seiner Märchenprinzessin begegnet. Die Entzauberung des Lebens durch die Zivilisation schreitet voran - in einem satirischen Gedicht aus dem Jahr 1890 verblaßt die Phantastik

²⁴⁸ SOLOGUB 1913a, XIV, 66.

²⁴⁹ HART 1983, 79.

der Märchenwelt neben den Wundern der modernen Technik zu einem billigen Trick:

Сказки

Время сплетает чудесные сказки,
Старые басни пред былями бледнеют.
Так и твои безмятежные ласки
Рано иль поздно, мой друг, охладят.

Вся ты отдашься житейской заботе,
Детки пойдут, и не будет любовного жара,
В сказке царевич летал на ковче самолете,
Ныне же даль пожирается силою пара,

Ныне беседуют люди без встречи.
Вот и у нас телефон заведется:
Будут не нужны ни клятвы, ни пылкие речи,
Сердцем без слов любимое сердце поймется.²⁵⁰

Ausdrücklich beruft sich Sologub in einer Vorbemerkung zu seinem Drama „Nočnye pljaski“ auf eine Märchenvorlage: In A.N. Afanas'evs Sammlung beschreibt das Märchen gleichen Titels (Nr. 298) den geglückten Versuch eines verarmten Adligen, eine Königstochter zu heiraten. Die Handlung entspricht dem Grimm-Märchen „Die zertanzten Schuhe“: Ein König ist ratlos. Seine zwölf Töchter verschwinden jede Nacht spurlos und haben am nächsten Morgen zerschlissene Schuhe. Der König verspricht demjenigen, der das Rätsel löst, eine seiner Töchter zur Frau und das halbe Königreich. Ein armer Adliger erklärt sich bereit, der Sache nachzugehen. Mit einer Tarnkappe folgt er den zwölf Prinzessinnen in ein unterirdisches, verwunschenes Königreich und beobachtet, wie sie die ganze Nacht durchtanzen. Der Eingang zum unterirdischen Reich wird geschlossen, und der Märchenheld erhält die versprochene Belohnung. Das Märchen endet unproblematisch: „[...] и стали все они счастливо жить да быть.“²⁵¹

Sologub hat dem Märchengeschehen in seiner „dramatičeskaja skazka“ eine entscheidende andere Wendung gegeben, die direkt auf sein ästhetisches Programm zugeschnitten ist. Bezeichnenderweise wird bei Sologub

²⁵⁰ SOLOGUB 1989a, 27.

²⁵¹ AFANAS'EV 1985, II, 334.

aus dem armen Adligen ein Dichter:²⁵² Ihm gelingt der Einblick in die unbefleckte Schönheit des nächtlichen Tanzes (Sologub läßt seine Prinzessinnen natürlich barfuß tanzen). Die Aussage von Sologubs Drama findet sich in nuce in einer kurzen Szene, in der ein wunderlicher Alter aus einem gemalten Bild entsteigt:

Намалеванный старик: Не сойти ли мне с картины? Не утешить ли мне малого?

Кряхтит, и лезет из рамы.

Юный поэт (в восторге): Вот – торжество искусства.

Знатор искусства (вдруг явившись): Это – фотография. Искусства здесь нет.

*Впрочем, его уже и нет на сцене.*²⁵³

Was zunächst als unbeschwerter Nonsense erscheinen mag, verkörpert in Tat und Wahrheit das tiefste Credo der Symbolisten: Das Übergreifen der Kunst auf den Bereich des Lebens. Sologubs Dichter, der schließlich die Königstochter heiratet, beabsichtigt nichts anderes als jener Alte: Er will die Welt des Märchens in die Wirklichkeit einführen. Die Installation des Märchens im Leben könnte nur dem Dichter gelingen, der durch sein poetisches Talent befähigt ist, Worten zu einem eigenständigen Sein zu verhelfen. Wo der „Kunstkenner“ nur photographische Imitation feststellen kann, erblickt der Dichter eine neue, magische Wirklichkeit. Er überbringt dem König das geistige Vermächnis des verwunschenen Zaren:

Покинув царство закланое,
Не верь святыне злого дня,
Иначе ты золотое
Читай всегда: Люби Меня!²⁵⁴

Der König bleibt allerdings taub für die ästhetische Botschaft des Zaren: Er läßt – wie im Volksmärchen – den Eingang in das unterirdische

²⁵² STEPHAN 1980, 55 f. - Sologub wollte Anfang 1909 Blok als Darsteller für die Rolle des Dichters gewinnen; Blok lehnte allerdings ab: „Мое выступление в роли очень большой, трудной, требующей грации и развязности, в роли иронической, – будет очень безвкусной пародией на „юного поэта“ и на самого себя, даже если бы я загримировался и долго репетировал.“ BLOK 1960, VIII, 271.

²⁵³ SOLOGUB 1913a, VIII, 245.

²⁵⁴ SOLOGUB 1913a, VIII, 262.

Königreich zuschütten. Der Dichter bringt eine goldene Blume aus dem verwunschenen Reich mit – und zieht sich damit den Unmut der Prinzessinnen zu. Sie werfen ihm vor, daß er eine Blume aus dem Märchenreich an das Tageslicht bringt und so zerstört. Es ist allerdings nicht der Dichter, der die Schönheit der Blume tötet, sondern ein rational argumentierender Kritiker:

Да, цветок этот представляет творение высокого искусства. Лепестки его отчеканены так строго, что кажется, что он благоухает. Вечный аромат творимой красоты исходит от него.²⁵⁵

Sologub deutet das Volksmärchen so um, daß es seinen eigenen ästhetischen Anschauungen entspricht. Dabei genießt er den Vorteil, daß er das Märchen als gewissermaßen unabhängigen Anwalt seines Programms einsetzen kann. Mit wenigen, aber entscheidenden Veränderungen wird das Märchen auf diese Weise den eigenen Zielen dienstbar gemacht.

Ein weiteres Märchenmotiv, das bei Sologub immer wieder auftaucht, beschreibt die Liebesgeschichte zwischen einer Königin und ihrem Pagen. Eben eine solche Beziehung knüpft Königin Ortruda aus *Tvorimaja legenda* mit dem schönen Jüngling Astol'f. Die Liaison endet allerdings tragisch: Der Page begeht auf Geheiß der Königin einen Mord und stürzt sich schließlich von einem Felsen. Astol'fs Beziehung zur Königin ist eine Liebe der Superlative: Niemand geringerer als die Herrscherin ist die Geliebte, die für ihre Liebe einen entsprechend hohen Preis fordert – Astol'f muß für Ortruda zum Mörder und Selbstmörder werden.²⁵⁶

In typisch Sologubischer Manier wird dasselbe Motiv im späten Drama „Straž velikogo carja“ (1921) ins Positive gewendet: Chalis, der Sohn des Wächters im Zarenhof, liebt ohne Hoffnung die Zarentochter Chodžisté. Als der Tod die Seele des Zaren fordert, ist Chalis in seiner Verzweiflung bereit, dem Tod an Stelle des Zaren sein Leben zu geben. Als man Chalis' Leichnam verbrennt, ruft der Tod auch Chodžisté zu sich. Die Zarentochter stürzt sich ins Feuer und aufersteht zusammen mit dem treuen Chalis. Das Stück nimmt sich wie eine Illustration zu dem darin zitierten

²⁵⁵ SOLOGUB 1913a, VIII, 259.

²⁵⁶ IVANITS 1983, 85 weist darauf hin, daß auch die erotische Beziehung zwischen Saša und Ljudmila in *Melkij bes* Züge einer märchenhaften Liebe zwischen Königin und Pagen trägt.

Diktum eines Weisen aus, der gefragt wurde, was Liebe sei: „Любовь, это как бы смерть при жизни.“²⁵⁷

Hier wie dort erscheint der Tod als letzter Garant der Aufrichtigkeit der Liebe, indem er die alle Moral übersteigenden Rechte der Liebe einfordert. Im Tod leuchtet ein Moment höchster Wahrheit auf: Wer der Liebe sogar das Leben opfert, stellt seine Bereitschaft zur umfassenden Hingabe unter Beweis. Mehr noch: Wer nicht zu diesem letzten Schritt bereit ist, läuft Gefahr, die Liebe an das Leben zu verraten.²⁵⁸ Sologub hat auch diese Spielart des Themas gestaltet: Wo das Drama „Straž velikogo carja“ mit dem märchenhaften Heil des Todes rechnen kann, versinkt die Einheit von Liebe und Tod in der Erzählung „Milyj paž“ (1906) in Überdruß und Schande. Hier ist es eine junge Gräfin, die sich angesichts der nachlassenden Manneskraft ihres alternden Gemahls zum holden Pagen Adel'stan hingezogen fühlt. Der Graf, sich seiner schwindenden Potenz wohl bewußt, sucht einen Zauberer auf und erzählt ihm von seinem Verdacht auf eheliche Untreue bei seiner Frau. Der Zauberer erteilt ihm einen ungewöhnlichen Ratschlag: Der Graf solle das Liebespaar den Beischlaf unter seinen Augen vollziehen lassen. Der Graf verfährt, wie ihm geraten wurde: Mit unverhohlener voyeuristischer Lust beobachtet er die Liebeszene und peitscht anschließend seine Ehefrau und den Pagen aus. Die Gräfin, zunächst froh über die Legalisierung ihres Verhältnisses, wird des Jünglings bald überdrüssig und ersticht ihn.

In dieser frivolen Erzählung hat der Tod seine metaphysische Überhöhung als letzte erotische Konsequenz eingebüßt: Adel'stans Tod ist ebenso sinnlos wie überflüssig. Vollends ins Parodistische überführt Sologub diese Konstellation in seinem formal interessanten Doppeldrama „Van'ka ključnik i paž Žean“ (1908). In unabhängigen Doppelszenen wird hier die parallel verlaufende Geschichte zweier Jünglinge, Van'ka und Žean, in der „westlichen“ und „russischen“ Variante vorgeführt, die an verschiedene Höfe kommen und die Gunst des jeweiligen Herrscherpaars gewinnen. In beiden Fällen entspinnt sich ein Verhältnis zwischen adliger Herrin und Diener; die beiden Jünglinge können mit ihrem Erfolg jedoch nicht hinter dem Berg halten und prahlen mit ihrer vornehmen Geliebten.

²⁵⁷ SOLOGUB 1921b, 81. Vgl. SOLOGUB 1913a, IX, 146: „Я не лгу, говоря, что люблю я тебя, / Но люблю для себя, и ласкаю губя. / [...] Я твоё и своё сочёл бытие, – / И на вечном огне / Мы в безумной с тобой сгорим тишине [...]“

²⁵⁸ Auch das Liebespaar im Drama „Ljubov' nad bezdnami“ kann die Liebe nur im gemeinsamen Tod retten. SOLOGUB [1914] 1976, 72: „Человек земли наводит на Нее револьвер. Лицо Ее светлое и радостное. Занавес опускается. Слышим двавыстрела.“

Die Diener werden verhaftet und zum Tode verurteilt: Die Fürstin besticht Van'kas Henker, die daraufhin den erstbesten Tataren an Stelle des Schuldigen enthaupten; die Gräfin bittet bei ihrem Ehemann um Gnade für Žean. Der Graf verwandelt die Todesstrafe in einen Verbannungsbefehl. Beide Herrscherpaare versöhnen sich wieder.

Der Tod stellt in diesem Fall nicht viel mehr dar als das billige Racheinstrument des betrogenen Ehemanns und kann – wie die Enthauptung des unschuldigen Tataren zeigt – durchaus auch den Falschen treffen. Die Liebe zwischen Herrscherin und Diener erscheint so als harmloses Intermezzo im Leben der beiden Liebenden, das ebenso unproblematisch endet wie es angefangen hat.²⁵⁹

Der Übergang von der märchenhaften Liebeswahrheit zur satirisch verzeichneten Liebelei ist fließend. Hier äußert sich ein weiteres Mal die für Sologub typische doppeldeutige Verwendbarkeit des gleichen Motivs: Van'kas russisches Abenteuer und Žeans westliche Affäre erscheinen als Varianten desselben Liebestextes.²⁶⁰ Dabei sind die Wertungen keineswegs eindeutig verteilt: Am russischen Hof geht es zwar derber, aber auch ehrlicher zu und her. Die Ambivalenz des Motivs zeigt sich auch in den anderen Texten: Die intakte Märchenwelt in „Straž velikogo carja“ bürgt für die Durchsetzbarkeit der Einheit von Liebe und Tod in der Beziehung zwischen Prinzessin und Diener; in „Milyj paž“ hingegen wird die unschuldige Märchenwelt durch den Einbruch eines rationalen Kalküls zerstört.

Die kürzeste Bearbeitung des Themas findet sich in einem Gedicht aus dem Jahr 1896: Der Fall des zum Geliebten der Königin avancierten Herdeknechts wird genauso lapidar wie sein Aufstieg geschildert:

[...] Был он конюхом сначала,
Полюбился королеве,

²⁵⁹ Ein ähnliches Sujet hat Sologub in seinem unvollendeten Dramenfragment „Vsegdašni šašni“ gestaltet. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 189: 1. Bild: Ein Würdenträger stellt einen jungen Mann, Ivan Ivanovič, als persönlichen Sekretär ein. 2. Bild: Die Frau des Würdenträgers, Anna Nikolaevna, flirtet mit Ivan Ivanovič. 3. Bild: Annet hat sich Ivan Ivanovič hingegeben. 4. Bild: Im Restaurant plaudert Ivan Ivanovič sein Geheimnis aus. [5. Bild fehlt]. 6. Bild: Der Würdenträger stellt Ivan Ivanovič zur Rede und entläßt ihn. 7. Bild: Das Liebespaar schiebt sich gegenseitig die Schuld am Vorgefallenen zu. 8. Bild: Annet verfällt in Hysterie, ihr Mann ist bereit, ihr alles zu verzeihen. Sie hat indessen bereits den Arzt, der eine ernsthafte Krankheit diagnostiziert, verführt.

²⁶⁰ MINC 1987, 114.

И она его ласкала, –
 А потом повис на древе,
 Потому что проследили,
 Донесли и уличили!
 Суд был строгий и короткий:
 Королеву заточили,
 Парня в петле удавили
 Под ее окном с решеткой.²⁶¹

Ein Märchen ganz eigener Prägung hat Sologub mit seiner Erzählung „Carica poceluev“ (1907) geschaffen. Die junge, schöne Mafal'da entfacht hier einen wahren Sturm von Satyriasis, indem sie – unbefriedigt von der Ehe mit ihrem alten Gatten – nackt auf die Straße rennt und sich allen Männern hingibt. Das Märchen endet mit dem Tod Mafal'das – doch die Liebe macht auch vor dem Tod nicht halt: Der Soldat, der Mafal'da aus Eifersucht erstochen hat, genießt in nekrophiler Lust noch den toten Körper der „Königin der Küsse“. Sologub entwirft in dieser wohl gewagtesten seiner Erzählungen eine moralfreie Welt, in der die Liebe kompromißlos ihren Freiraum einmahnt.²⁶²

²⁶¹ SOLOGUB 1978, 157 f.

²⁶² In einem unvollendeten Entwurf zu dieser Erzählung heißt die Protagonistin noch Ginevra. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 537: „О том, как прав был колдун, сказавший, что чрезмерность человеческих желаний сможет стать причиной великих бед, повествует следующий правдивый рассказ о некоторой легкомысленной красавице, которая получила в один удивительный день лестное прозвание царицы поцелуев, но пользовалась им, увы! недолго, и нависала несчастье не на одну себя, если, впрочем, считать несчастьем то, что с нею случилось. Прекрасная Джиневра волею своих родителей принуждена была выйти замуж за богатого, но очень старого принца. Не имея сил телесных достаточно, чтобы сделать свою молодую супругу столь счастливою, сколько это ей было по-праву, он, вдобавок, отличался сварливостью и ревностью, и не допускал молодых людей в свой дом. Имея надобность по своим торговым делам отлучиться далеко, он взял с собою и прекрасную Джиневру, отказавшись оставить ее даже и с надежною нянькою дома, – ибо он был уверен, что золото побеждает преданность и вернейших слуг. По приезде в некоторый богатый город старый муж так уверен был чрезвычайно-выгодными сделками, что на хорошее время ослабел надзор над своею женою. И случилось так, что Джиневра в разговоре с болтливою хозяйкою того дома, где остановились они на постой, узнала о том, что в числе монахов здешнего монастыря Св. Лука есть некто, брат Алонзий, известный тайными своими познаниями и успешно помогающий своими чарами тем, кто страдает от любви. И подумала так лукавая Джиневра: Я-ли не страж-

Märchenhaft ist in „Carica poceluev“ nicht nur das Sujet und die Sprache des Erzählers, sondern auch der Anlaß zu Mafal'das erotischer Entfesselung: Die Königin der Küsse erhält in Sologubs Erzählung das Recht auf ihre sexuelle Selbstbestimmung von einem geheimnisvollen Besucher. Der Auftritt eines Fremdlings ist hier bezeichnend. Auch das Märchen gesteht seinen Königen keine unbeschränkte Macht zu; Märchenkönige herrschen nur in einem deutlich bestimmten Bereich. Ihr Einfluß wird beschränkt durch Zaubermächte, die in die Märchenwelt eingreifen.

Ähnliches gilt auch für Mafal'da: Nur durch die Ermächtigung des rätselhaften Gastes erhält sie die uneingeschränkte Verfügungsgewalt über ihren eigenen Körper und wird so zur Märchenkönigin. Sologub modifiziert das traditionelle Modell der politischen Inthronisation des märchenhaften Herrschers, indem er die politische Macht durch die sexuelle ersetzt. Das Gedankenexperiment wird fast ungebrochen durchgehalten: Nur am Schluß der Erzählung leuchtet die einzig mögliche Reaktion der Bürgerwelt auf die Sexualautonomie der Königin der Küsse auf – Schrecken. Der Erzähler benennt genau den Konflikt, der sich angesichts der erotischen Verlockung im Spannungsfeld zwischen Lust und Verstand entspinnt:

Я знаю, что найдутся неразумные жены и девы, которые наюют сладким и славным удел прекрасной Мафальды, царицы поцелуев, и что найдутся юноши столь безумные, чтобы позавидовать смерти его последнего и наиболее обласканного ею любовника. Но вы, почтенные, добродетельные дамы, для поцелуев снимающие одни только перчатки, вы, которые так любите прелести семейного очага и благопристойность вашего дома, бойтесь, бойтесь легкомысленного желания, бегите лукавого соблазнителя.²⁶³

лу? Не от любви, это правда, а совсем наоборот, от недостатка любви. Но этот ученый монах, конечно, знает все, к нежным делам любви относящееся. И оно отпросилась у мужа сходить в монастырь, к святой исповеди. Не одну, конечно, отпустил ее муж, а в сопровождении старой дуэньи Барбара, которая была столь безобразна, что казалась ему верною слугою, которой противно самое имя любви. Глупый старик не знал, что самые безобразные и злые на вид дуэньи чаще и охотнее всего устраивают любовные дела своих легкомысленных господ, и что эти господа никого так ненавидят, как дуэний молодых, красивых и любезных.“

²⁶³ SOLOGUB 1921a, 31.

In der Tat fiel die pikante Erzählung der Zensur zum Opfer: Beanstandet wurden neben dem frivolen Inhalt auch die freizügigen Illustrationen.²⁶⁴

g) Mythologie

Sologub hat den Mythos nicht nur als höchste Form literarischer Sinnstiftung betrachtet,²⁶⁵ sondern auch häufig mythologische Motive in sein eigenes Werk einfließen lassen. Besonders produktiv werden solche Motive im Roman *Melkij bes*. Ljudmila, die sorglose Verführerin des Gymnasiasten Saša, wünscht sich in die Welt des klassischen Altertums zurück:

Мне бы в древних Афинах родиться.²⁶⁶

Sie verehrt Saša als „otrok-bog“; Sašas äußere Erscheinung weist eine auffallende Ähnlichkeit mit dem antiken Gott Dionysos auf, wie ihn Euripides in der Tragödie *Βακχαι* geschildert hat. Euripides hebt die androgyne Natur von Dionysos, seine Lockenpracht, die zarten Wangen hervor – die gleichen Merkmale also, die Saša kennzeichnen.²⁶⁷ Darüber hinaus liegt es nahe, eine Parallele zwischen der antiken Tragödie und *Melkij bes* auch auf der Ebene der Handlung zu ziehen: Saša nimmt dann die Rolle des Dionysos ein, Peredonov erscheint als ungläubiger Pentheus, der sich dem Dionysoskult entgegenstellt. In der Tat erweist sich der Vergleich zumindest für die Exposition der Texte als fruchtbar: Saša bringt als antiker Gott den Dionysoskult nach Theben, in die Welt der „peredonovščina“. Pentheus-Peredonov bleibt unempfindlich für die ekstatischen Genüsse und geht blind seinem Untergang entgegen:

²⁶⁴ Zit. bei SECHNOVICER 1938, 27: „[...] все названные рассказы отличаются скандально-похабным и пошлым содержанием порнографического характера, чему вполне соответствуют, между прочим, и рисунки на обложке издания.“ Die Illustrationen in SOLOGUB 1921a, 21.

²⁶⁵ Vgl. unten S. 243 ff.

²⁶⁶ SOLOGUB 1988a, 243.

²⁶⁷ SOLOGUB 1988a, 121: „Смуглый, стройный, – [...] с высокою и широкою грудью, он казался Передонову совсем похожим на девочку.“; 163: „локоны носить“; 169: „[...] странное выражение легло на его ярких, полу-улыбающихся губах, – и под навесом густых ресниц знойные щеки его начали бледнеть.“

Ослепленный обольщениями личности и отдельного бытия, он не понимал дионисических, стихийных восторгов, ликующих и вопиющих в природе. Он был слеп и жалок, как многие из нас.²⁶⁸

Allerdings hebt sich die weitere Gestaltung der Handlung in *Melkij bes* deutlich von der antiken Vorlage ab: Bei Euripides wird der auf Dionysos' hinterlistiges Anraten als Frau verkleidete Pentheus als Strafe für seinen Unglauben von den rasenden Mänaden zerrissen; in *Melkij bes* hingegen kann sich Saša, als Geisha verkleidet, nur mit Mühe und Not vor der aufgebrauchten Menge retten.

Sowohl die Rollen als auch der Handlungsverlauf werden bei Sologub in ihr Gegenteil verkehrt. Das ist nicht mehr der triumphale Sieg von Dionysos, der mit der Vernichtung des ungläubigen Pentheus das letzte Hindernis für seine Religion in Theben aus dem Wege räumt, sondern die schmachvolle Flucht eines Gottes, der von der pervertierten Form seines eigenen Kultes verfolgt wird. Die Wendung, die das Geschehen in *Melkij bes* nimmt, wirft zudem ein ungutes Licht auf Ljudmilas Ausbruchversuch aus der „peredonovščina“: Die Einführung der dionysischen Religion scheitert in der rauschhaften Erhebung der Menge am drohenden Tod des Gottes selbst.²⁶⁹

Im Privaten allerdings glückt die dionysische Verzückung, das ekstatische Ablegen der eigenen Individualität: Die Rutilov-Schwestern drehen sich in einem wilden Tanz und vergessen die bedrückende Atmosphäre der „peredonovščina“.²⁷⁰

Auch Nietzsches Dichotomie zwischen dionysischem und apollinischem Prinzip ist in *Melkij bes* präsent. Sie findet ihren Ausdruck in einer tiefgreifenden Ambivalenz der Protagonisten des „Idylls“: Saša ist nicht nur Dionysos, sondern auch Apoll; Ljudmila nicht nur Furie, sondern auch Aphrodite. Deutlich zeigt sich das Apollinische in Ljudmilas Körperkult; Ljudmila sucht hier nicht das dionysische Eintauchen in das Elementare, Ursprüngliche, sondern nur die ästhetische Betrachtung der

²⁶⁸ SOLOGUB 1988a, 212.

²⁶⁹ Vgl. dazu auch Sologubs „Gimny stradajuščego Dionisa“, die gleich unter Vjačeslav Ivanovs Abhandlung *Ėllinskaja religija stradajuščego Boga* in der ersten Nummer der Zeitschrift *Novyj put'* (1904) veröffentlicht wurden (135-142; das Gedicht „Ja vlyublenn v moju igru“ findet sich in leicht überarbeiteter Fassung auch in SOLOGUB 1913a, V, 135): „Я влюблен в мою игру. / Я играя сам сгораю, / И в безумстве умираю, / И умру, в игре умру.“

²⁷⁰ SOLOGUB 1988a, 144.

schönen Form. Wenn Ljudmila Saša als „junyj klassik“ bezeichnet, weil sie sich an seinem Körperbau erfreut, so läßt sich darin der apollinische Genuß der plastischen Kunst wiedererkennen. In Nietzsches Worten:

Ein ganz verschiedenes Ziel [sc. als die Musik, U.S.] hat die Kunst des Plastikers: hier überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die leuchtende Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, hier siegt die Schönheit über das dem Leben inhärierende Leiden, der Schmerz wird in einem gewissen Sinne aus den Zügen der Natur hinweggelogen.²⁷¹

Nietzsches Wort vom „Hinweglügen“ des Schmerzes erhält in Sologubs dichterischer Bearbeitung des Themas großes Gewicht. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Ljudmila sich mit ihrem Privatidyll über die Welt der „peredonovščina“ nur hinwegtäuschen kann:

Людмила опять заплакала, приткнула к Дарьину плечу, и горестно сказала: – Я знаю, что уж тут не на что мне надеяться, но хоть бы немножко приласкал он меня, хоть бы как-нибудь.²⁷²

Es scheint, als folge Sologub mit der Verbindung des dionysischen und apollinischen Themas auf der zweiten Erzählebene seines Romans Nietzsches berühmter Kunsttheorie aus der *Geburt der Tragödie*:

Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schoß der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht.²⁷³

Mythologische Zusammenhänge ergeben sich in *Melkij bes* indes nicht nur im Rückgriff auf die Antike: Auch biblische Motive erfahren im Sinnzusammenhang des Romans eine neue Ausdeutung.²⁷⁴ So nennt Saša

271 NIETZSCHE [1872] 1980, I, 108.

272 SOLOGUB 1988a, 171.

273 NIETZSCHE [1872] 1980, I, 141.

274 Unter Sologubs Notizen findet sich auch ein Entwurf zum Thema „Adam i Eva“, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Мальчик и девочка. Поиграли в Адама и Еву. Остров. Голые. Разговоры о яблоке. Философствуют. – Отчего же он не хо-

Ljudmila etwa „oslica siloamskaja“.²⁷⁵ Dieser Bezeichnung liegt eine Kontamination zweier biblischer Bilder zugrunde. Da ist zunächst der Bezug zur Iselin des Sehers Bileam, die den Engel des Herrn sieht und sprechend wird. Verknüpft wird dieses alttestamentliche Motiv mit der neuteamentlichen Wundergeschichte von der Heilung eines Blindgeborenen mit Wasser aus dem Teich Siloah.²⁷⁶ Die Einführung dieses doppelten Bezugs eröffnet eine weitere Deutungsmöglichkeit der Beziehung zwischen Ljudmila und Saša. Der schöne Jüngling rückt in die Nähe eines Vertreters der göttlichen Macht – sei es als Engel oder als Messias. Saša öffnet Ljudmila gleichsam die Augen und löst ihr die Zunge; er übernimmt ein weiteres Mal die Rolle des Religionsstifters und wird so zum Hohepriester von Ljudmilas Schönheitskult.

Biblische Anspielungen lassen sich auch auf der ersten Erzählebene von *Melkij bes* feststellen: Peredonov wird mit dem Ursünder Kain in Beziehung gesetzt.

Безумый ужас в нем выковал готовность к преступлению, – и неосознаваемое, темное, таящееся в низших областях душевной жизни представление будущего убийства, томительный зуд к убийству, состояние первобытной озлобленности угнетало его порочную волю. Еще скованное, – много поколений легло на древнего Каина, – оно находило себе удовлетворение и в том, что он ломал и портил вещи, рубил топором, резал ножом, срубал деревья в саду, чтобы не выглядывал из-за них соглядаты.²⁷⁷

Bedeutsam bei dieser symbolischen Vorwegnahme des Mords an Volodin ist die Erwähnung Kains. Peredonov als Brudermörder – die Hypothese birgt einiges an Aussagekraft: Volodin erscheint sich selber in einem Traum als Zar der Hammel²⁷⁸ und rückt so in die Nähe Abels, des Ahnherms aller Schafhirten. Zu Peredonov als Kain gehört das Kainsmal: Nur ist es in *Melkij bes* nicht Gott, der den Mörder zeichnet, sondern Peredonov übernimmt dieses Geschäft selbst, indem er sich auf alle Glieder ein

гел, чтобы они поели этих плодов. – Они-бы все его секреты узнали. – Да ведь они, однако, съели, а много-ли узнали? Только и всего, что стыдно стало голыми ходить. А почему стыдно? Ведь они же не узнали?“

275 SOLOGUB 1988a, 257.

276 4. Mose 22. Joh 9.

277 SOLOGUB 1988a, 235.

278 SOLOGUB 1988a, 210.

P malt.²⁷⁹ Diese Parallele eröffnet einen Sinnhorizont, der an Hyperbolik Sašas Vergöttlichung nicht nachsteht: Peredonov in der Rolle Kains wird nachgerade zum Urheber des Bösen in der Welt; sein Mord erscheint nicht nur als Tragödie einer Einzelperson, sondern hat auch setzenden Charakter: Das Böse in seiner höchsten Potenz hält Einzug in der Welt der „peredonovščina“. ²⁸⁰

Auf eindrückliche Weise hat Sologub einen antiken Mythos in seinem Drama „Dar mudrych pčel“ (1907) gestaltet. Es ist kein Zufall, daß Sologub für sein Theaterstück genau die Sage von Protesilaos und Laodamia ausgewählt hat: Dieser Stoff läßt sich wie kaum ein anderer in Sologubs Weltbild integrieren. Die antike Vorlage berichtet, wie der vor Troja gefallene König von Phylake, Protesilaos, sich so sehr nach seiner Frau Laodamia sehnt, daß er von Hades die Erlaubnis erhält, sie für drei Stunden wiederzusehen. Nach Ablauf dieser Frist folgt Laodamia ihrem Mann in die Unterwelt.

Der Triumph der Liebe im Tod – dieses Motiv taucht in Sologubs Werk immer wieder auf.²⁸¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem das Wachsfigurenmotiv in „Dar mudrych pčel“: Laodamia erhält von einem jungen Künstler eine wächserne Statue ihres Mannes und verliebt sich in sie. In dieser Szene hat Sologub auf anschauliche Weise ein zentrales Mythologem seiner eigenen Weltansicht gestaltet: In der projizierenden Verehrung eines toten Gegenstandes hat die dekadente Liebe ihren paradigmatischen Ort. Laodamia nimmt in ihrem Wachsfigurenkult unbe-

²⁷⁹ SOLOGUB 1988a, 213. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist eine scharfsinnige Beobachtung Zamjatins: Sologub bestraft die willenhaften Kreaturen mit dem Leben, Peredonov sei zur Unsterblichkeit verurteilt. ZAMJATIN 1955, 34 f. Auch Kain wird von Gott mit der Unsterblichkeit bestraft: „Und der Herr versah Kain mit einem Zeichen, daß ihn keiner erschläge, der ihn anträfe.“ 1. Mose 4, 12-15. SOLOGUB 1989a, 63, 152 hat das Kain-Thema bereits im Jahr 1896 lyrisch gestaltet: Im Gedicht „Kain“, das zunächst den Titel „Ja“ trug, erscheint der Brudermörder allerdings weniger als eifersüchtiger Bösewicht denn als melancholischer Sünder.

²⁸⁰ Auch in einem Entwurf zu *Tjaželye sny* erscheint der Name Kain, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 537: „Болезнь Логина. Галлуцинации: Каин, и черт. Вечный Каин.“ – Ein anderer Plan begreift Kain als allgemeinemenschliches Prinzip, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 280-282: „Каин, братоубийца, прикован к земле и воплощается в людях. (Идея братоубийственного человечества невыносимо страждет. Надежды искупления едва блещут над греховным бременем, но являются все светлее. Конца не будет. Пройдет через все эпохи.) [...] Каин упрекает Бога за свободу воли.“

²⁸¹ SETSCHKAREFF 1958, 26.

wußt eine tiefere Wahrheit vorweg: Ihr Gemahl Protesilaos ist in der Tat tot.

Sologubs Tragödie führt zwei Strategien vor, die die Liebe Laodamias zu einem Toten sichern können: Da ist zunächst der magische Versuch, die Wachstatue in einem orgiastischen Mysterium zum Leben zu erwecken. „Nächtliche Zauberinnen“ drehen sich in einem wilden Tanz, peitschen sich, lachen in dionysischer Verzückung. In der Ekstase ist der Tote tatsächlich lebendig, im nächtlichen Kult erwacht Dionysos zu neuem Leben.²⁸²

Während Laodamias Liebe im dionysischen Akt nur momentane Befriedigung erhält, vollzieht sie in ihrem Tod die letzte Konsequenz dieser erotischen Konzeption: Als Protesilaos' Wachsbild verbrannt wird, stirbt Laodamia am Scheiterhaufen. Sie überführt so ihre eigene Seele, die sie noch kurz zuvor in die toten Figur projiziert hatte, aus dem Zustand der Entfremdung in den ihr zugehörigen Bereich des Todes:

В этом воске – душа моя, душа Протесилая.²⁸³

Sologub deutet in „Dar mudrych pčel“ den antiken Mythos zum exemplarisch bedeutsamen Liebesgeschehen um: Das Drama aktualisiert genau jene poetischen Elemente der Vorlage, die dem eigenen Entwurf dienstbar gemacht werden können.²⁸⁴

Eine besondere Faszination hat die mythologische Gestalt der Ariadne auf Sologub ausgeübt. In exemplarischer Weise erscheint sie als Signatur der erschnten Retterin, die dem Verirrten den Ausweg aus dem Weltlabyrinth weisen kann.²⁸⁵ Daß die in Aussicht gestellte Rettung allerdings auch das Ende des Lebens bedeutet, macht die Erzählung „Utešenie“ (1899) deutlich: Der junge Mitja wird Zeuge, wie das kleine Mädchen mit dem sprechenden Namen Raja aus einem hohen Fenster zu Tode stürzt. Raja wird für Mitja zum Sinnbild einer besseren Welt nach dem Tod, ihm scheint sogar, sie sei „der schöne Tod selbst“.²⁸⁶ Schließlich stürzt sich Mitja aus Überdruß am grausamen Leben aus dem gleichen Fenster.

²⁸² SOLOGUB 1913a, VIII, 110.

²⁸³ SOLOGUB 1913a, VIII, 128.

²⁸⁴ VENCLOVA 1994, 21.

²⁸⁵ SOLOGUB 1978, 80, 162. Das Motiv von Theseus' Verrat an Ariadne ist in SOLOGUB 1913a, I, 31 f. gestaltet.

²⁸⁶ SOLOGUB 1992, 131: „Не сама ли она смерть! Прекрасная смерть! А зачем тогда жизнь?“

Das Ariadnemotiv wird in dieser Erzählung nicht explizit erwähnt. Die tote Raja erscheint Mitja allerdings einmal in der Gestalt Ariadnes:

Рая светло улыбалась и неспешно мотала длинные нитки.²⁸⁷

Raja ist es schließlich auch, die Mitja zum verhängnisvollen Fenster hinaufführt, das zugleich Tod und Erlösung bedeutet.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Sologub verwendet in seinen Texten mythologische Versatzstücke, die er seinem eigenen mythischen Wahrheitsentwurf dienstbar macht. Dabei wird das mytische Geschehen in einen neuen Sinnzusammenhang eingebunden, der das eigene ideologische Programm als immer schon gültig erscheinen läßt. Mythisches Erzählen beglaubigt so den eigenen literarischen Entwurf.

²⁸⁷ SOLOGUB 1992, 133.

5. Textstrukturen

Nach der Untersuchung von Sologubs Motivik sollen im folgenden die wichtigsten Konstruktionsprinzipien vorgestellt werden, die Sologub in seinen Texten anwendet. Die einzelnen Verfahren werden getrennt nach Gattungen behandelt. Vor dem Hintergrund dieser Unterscheidung wird in vielen Fällen auch deutlich, auf welche Weise Sologubs Poetik die traditionellen Gattungsgrenzen überschreitet und lyrische, epische und dramatische Strukturen in ein und demselben Text einsetzt.

Der Nachweis verschiedener Textstrukturen führt zu einem Problem, dem für Sologubs literarisches Schaffen zentrale Bedeutung zukommt: Nach welchen Gesichtspunkten kann eine Wertung der einzelnen Texte vorgenommen werden? Gerade im Fall von Sologub ist die Gefahr groß, daß künstlerisch wertvolle mit „unrettbar schlechten“ Werken¹ in eine Reihe gestellt werden. In vielen Fällen ist es Sologub gelungen, traditionelle Motive in eine komplexe Textstruktur einzubinden und auf diese Weise eine neue ästhetische Wirkung zu erzielen. Häufig verfällt Sologub aber auch in eine aufdringliche Manieriertheit und wird in der Wiederholung längst abgegriffener Klischees zum Epigonen seiner selbst. Die schwankende Qualität von Sologubs literarischem Schaffen wurde bereits von der zeitgenössischen Literaturkritik hervorgehoben; umso dringender erscheint die Einbeziehung eines wertenden Gesichtspunkts auch in der modernen Sologub-Forschung.² Der letzte Abschnitt dieses Kapitels versucht deshalb, Hinweise zur Beschreibung trivialer Textstrukturen bei Sologub zu liefern.

¹ FERBER 1987, 217.

² Sologub war sich der schwankenden Qualität seiner Gedichte durchaus bewußt und hat es auch verstanden, dieses Bewußtsein ökonomisch umzusetzen. Georgij Ivanov berichtet, wie er bei Sologub Gedichte für einen Sammelband erhalten hat: „Сологуб был очень любезен, прочел мне несколько стихотворений и предложил самому выбрать. Я выбрал два, очень хороших. Покончив с этим, я извинился, что издательство на первых порах платит только по полтиннику за строчку. Лицо Сологуба стало каменным. „Анастасия Николаевна, – крикнул он жене в соседнюю комнату. – Дайте мне ... те стихи ... вы знаете ... на нижней полке“. „Вот, – буркнул он, протягивая два листка ... – Стихи по полтиннику ...““ IVANOV 1992, 56.

a) Lyrik

Sologubs literarische Laufbahn ist auf auffällige Weise von der Lyrik bestimmt: Er hat im Jahr 1884 sein Debüt als Lyriker gegeben und setzt auch mit seinem Spätwerk wieder einen Schwerpunkt in dieser Gattung. In Sologubs Lyrik verschränken sich innovative und traditionelle Merkmale. Bernhard Lauer hat für Sologubs Frühwerk nachgewiesen, daß diese Gedichte hinsichtlich Metrik, Strophik und Lexik keine experimentellen Risiken eingehen, sondern sich im wesentlichen auf das klassische Formeninventar beschränken. Sologubs Originalität liegt – so Lauer – vielmehr in der Verknüpfung traditioneller Kunstgriffe.³ Dieser Befund, den Lauer im einzelnen nur für die Lyrik bis 1892 nachgewiesen hat, läßt sich durchaus für Sologubs späteres Werk verallgemeinern. Zwar ist nach 1900 ein Ausbau der metrischen und strophischen Formen festzustellen, doch bewegt sich Sologub auch hier stets im Rahmen der klassischen Poetik. Die in diesem System angelegten Möglichkeiten schöpft Sologub indessen in seinem reifen und späten Werk voll aus. Schon Brjusov hat die ungewöhnliche metrische Vielfalt von Sologubs Lyrik hervorgehoben:

Так напр., в I томе его собрания сочинений на 177 стихотворений более ста различных метров и построений строф; отношение, которое вряд ли найдется у какого-либо другого из современных поэтов.⁴

Ein interessantes Beispiel für ein Gedicht, das ein äußerst seltenes Metrum aufweist, stellt das Wiegenlied „Lunnaja kolybel'naja“ aus dem Jahr 1907 dar:

Колыбельку я рукою осторожно качну.
Песенку спою младенцу, отходящему ко сну.

Тихий ангел встрепенется, улыбнется, погрозится шалуну,
И шалун ему ответит: „Ты не бойся, ты не дуйся, я засну“.⁵

Diese überlangen Verse sind in acht- bzw. zehnfüßigen Trochäen gedichtet und weisen eine starke Zäsur nach der achten Silbe auf. Damit die einzelnen Strophen nicht in vier- bzw. sechsfüßige Trochäen zerfallen,

³ LAUER 1986, 148, 206, 232, 272.

⁴ BRJUSOV 1973, VI, 284.

⁵ SOLOGUB 1978, 343 f.

verwendet Sologub im ganzen Gedicht nur einen einzigen Reim („-nu“).⁶ Die Diskrepanz zwischen einer maximal ausgebauten Metrik und Rhythmik einerseits und einem höchst traditionellen Reimschema andererseits ist für Sologubs Lyrik nach 1900 typisch. Sologubs Reime zeichnen sich durch einen ausgeprägten Konservatismus aus, während der Rhythmus seiner Gedichte reich an Variationen ist.

Bezeichnend für Sologub ist der Rückgriff auf verschiedene lyrische Genres: Die Vielfalt seiner Gedichtformen reicht vom Wiegenlied über die Ballade, Elegie und Hymne bis zum Kampfgesang.⁷

Die Bildlichkeit von Sologubs Gedichten läßt sich häufig auf die Metapher zurückführen.⁸ Sologubs Vorliebe für diese Stilfigur läßt sich vielleicht aus seinem poetischen Programm erklären: Im Akt der Metaphorisierung ist die poetische Ausdeutung der Wirklichkeit beispielhaft verwirklicht.

Sologubs literarische Überzeugungskraft verdankt sich in seinen gelungenen lyrischen Texten nicht selten dem ungewöhnlich ausgebauten Prinzip der Wiederholung.⁹ Die Besonderheit von Sologubs Poesie liegt in der Zuspitzung dieses Prinzips, das in seiner Grundstruktur für die Lyrik allgemein konstitutiv ist. Besonders streng definiert sind Wiederholungen für die Form des Trioletts, – eine Form, auf die Sologub vor allem im Jahr 1913 zurückgegriffen hat: In Band 17 von Sologubs Werkausgabe finden sich 178 Triolette, die in 19 Zyklen angeordnet sind.

In der achtzeiligen Gedichtform des Trioletts kehrt der erste Vers als vierter wieder, die beiden Schlussverse wiederholen die Anfangszeilen. In einzelnen Gedichten hat sich Sologub geringfügige Abweichungen von der Triolett-Regel erlaubt. Gerade die Variation des Gleichen macht aber deutlich, daß ein Ausdruck mehrere Sinnpotenzen in sich bergen kann:

Неживая, нежилая, полевая, лесовая, нежить горькая и злая,
Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?
Липнешь, стынешь, как смола, не жива и не мертва.
Нежилая, вся земная, низовая, луговая, что таишь ты, нежить злая,
Изнывая, не пылая, расточая чары мая, темной ночью жутко лая,
Рассыпаясь, как зола, в гнусных чарах волшебства?

⁶ MÜLLER 1985, 39.

⁷ FERBER 1988, 702.

⁸ LAUER 1986, 166.

⁹ DIKMAN 1978, 55.

Неживая, нежилая, путевая, пылевая, нежить темная и злая,
Ты зачем ко мне пришла, и о чем твои слова?¹⁰

Sologub weist in diesem Gedicht das Dämonische auch sprachlich im Prinzip der Wiederholung nach – die Sprache erhält hier eine magische Funktion. Der Bedeutungsgehalt der einzelnen Wörter verdichtet sich in der Endung „-aja“, die in verschiedenen grammatikalischen Einsatzmöglichkeiten auftritt. Die Makrostruktur des Trioletts spiegelt sich in der Mikrostruktur der einzelnen Zeilen: Die Wiederholung des Ähnlichen erzeugt ein Wortfeld, dessen semantische Vernetztheit nicht auf einem etymologischen, sondern auf einem phonetischen und syntaktischen Zusammenhang beruht.

Auch der Gedichtband *Čarodejnaja čaša* (1922) wird von einem Gedicht eröffnet, das die Zaubergewalt der Sprache vorführen will. In einer Anmerkung hat Sologub auf die sprachliche Gebundenheit von Beschwörungsformeln hingewiesen:

В книге Крушевского „Заговоры, как вид русской народной поэзии, Варшава, 1876“ говорится:

„В конце почти всякого заговора стоит часть, которую можно было бы назвать закреплением. [...] Она чаще всего выражается формулами: и слова мои крепки; будьте слова мои крепки и лепки до веку; нет моим словам переговора и недоговора; будь ты, мой приговор, крепче камня и железа, и т.п. Здесь, кажется, сам народ засвидетельствовал, что силу заговора он видит именно в слове“.¹¹

Sologub verwendet in seinem Gedicht eben diese zitierten Formeln. Er verläßt sich aber dabei nicht auf die folkloristisch verbürgte Autorität des Zauberspruchs, sondern verankert die magische Kraft der Sprache in einem System von Assonanzen und Wiederholungen:

Нет словам переговора,
Нет словам недоговора.
Крепки, лепки навсегда,

¹⁰ SOLOGUB 1978, 384. – Einen ähnlichen Kunstgriff hat Zinaida GIPPIUS 1991, I, 88 bereits 1904 in ihrem Gedicht „Vse krugom“ angewendet: „Страшное, грубое, липкое, грязное, / Жестко тупое, всегда безобразное, / Медленно рвущее, мелко-нечестное, / Скользкое, стыдное, низкое, тесное [...]“.

¹¹ SOLOGUB 1978, 629.

Приговоры-заклинанья
Крепче крепкого страданья,
Лепче страха и стыда.

Ты измерь, и будет мерно,
Ты поверь, и будет верно,
И окрепнешь, и пойдешь
В путь истомный, в путь бесследный,
В путь от века заповедный.
Все, что ищешь, там найдешь.

Слово крепко, слово свято,
Только знай, что нет возврата
С заповедного пути.
Коль пошел, не возвращайся,
С тем, что любо, распрощайся, –
До конца тебе идти.

Заклинаньем обреченный,
Вещей деве обрученный,
Вдался слову ты в полон.
Не жалей о том, что было
В прежней жизни сердцу мило,
Что истаяло, как сон.¹²

Die Sprache verdichtet sich hier zu einem kompakten Aussagesystem, dessen Einheit sich in verschiedenen Parallelismen äußert. Paronymisch werden die Wörter „krepkij – lepkij“, „merno – verno“ und „obrečennyj – obručennyj“ einander jeweils paarweise angenähert. Die phonetische Ähnlichkeit begründet auch die semantische: Das Mächtige ist zugleich das Formende, die abgemessene, metrische Rede wird zum religiös konnotierten Wahrheitsdiskurs, die schicksalshafte Notwendigkeit spendet eine durchaus auch erotisch konnotierte Geborgenheit. Unterstrichen wird die gedrängte Sinnstruktur des Gedichts durch den auffälligen Einsatz der Anapher als Stilmittel. Die Anapher zeigt nicht nur die Äquivalenz der Syntax, sondern auch die Sinnähnlichkeit zweier Satzglieder an. Das Gedicht weist eine Klammerstruktur auf: Die einzelnen Elemente werden durch Anapher und Reim „eingekellt“, der durch die Anapher gegebene Parallelismus der Verszeilen wird durch paronymische Variationen zusätz-

¹² SOLOGUB 1978, 451 f.

lich unterstrichen. Der Text demonstriert so seine Aussage an sich selber vor: Die magische Beschwörung der Welt ist nicht nur auf die Sprache angewiesen, sondern verwirklicht sich erst in der Sprache.

Im Gedichtband *Vojna* (1915), der größtenteils mißraten ist, findet sich ein Gedicht, dessen Struktur gerade aufgrund ihrer Einfachheit als exemplarisch für Sologubs lyrisches Werk gelten darf:

Там за рекою
Грозный огонь.
Близко с грозой боевою
Мчится пылающий конь.

В красной лампаде
Красный огонь.
Что-же молить о пощаде!
Близок пылающий конь.

Грозные громы,
Грозный огонь.
Вот, разрушающий дома
Мчится пылающий конь.

Блещет и льется
Красный огонь.
Сердце томительно бьется, –
Близок пылающий конь.¹³

Auf den ersten Blick fällt auf, daß das grundlegende Konstruktionsprinzip in diesem Fall im Parallelismus einzelner Verszeilen besteht. Jeweils die zweite und die vierte Zeile einer Strophe sind im ganzen Gedicht ähnlich, die entsprechenden Reimpaare sind immer dieselben, der Wortlaut dieser Zeilen in der ersten und dritten Strophe sowie in der zweiten und vierten Strophe stimmt überein. Zudem tauchen Schlüsselwörter aus diesem Refrain auch in den ungeraden Zeilen auf („близко с грозой“, „красная лампада“, „грозовые громы“).

Das Gedicht wirkt nicht monoton, obwohl das nicht wiederholte Wortmaterial weniger als die Hälfte der im Gedicht vorkommenden Wörter ausmacht. Gerade in der lexikalischen Beschränkung liegt der Wert dieses Gedichts: Die Kombination von verschiedenen Paronyma begründet eine

¹³ SOLOGUB 1965, 32.

neue, poetische Semantik. Sologub koppelt die Adjektive „groznyj“ und „krasnyj“, indem er sie einander nicht nur klanglich, sondern auch syntaktisch annähert (als Attribute zu „ogon“). Die Symbolik des roten Feuers wird in einem zweiten Schritt auf das Pferdemotiv ausgedehnt. Auch hier besteht eine doppelte Verbindung: Zum einen wird das Wort „kon“ nur mit dem ähnlich lautenden „ogon“ gereimt, zum andern ruft die Erwähnung des Pferds die entsprechende Szene aus der Offenbarung in Erinnerung.¹⁴ Die Aufdeckung einer neuen Semantik, die sich im Gleichklang der Wörter verbirgt, wird einerseits durch eine verschränkte Syntax, andererseits durch das Einbringen intertextueller Bezüge vorbereitet.

Sologub gelingt es hier, mit jeder Strophe eine neue Bedeutungsnuance im bereits Bekannten aufzurufen. Der ästhetische Reiz dieses Gedichts besteht für den Leser im Erleben einer Funktionslust – das Funktionieren eines einmal erkannten Sinns in verschiedenen Kontexten verschafft ihm eine ästhetische Erfahrung.

Vielleicht am deutlichsten ist das Prinzip der Wiederholung in einem Gedicht aus Sologubs berühmten Zyklus „Zvezda Mair“ ausgeprägt:

Мы скоро с тобою
Умрем на земле, –
Мы вместе с тобою
Уйдем на Ойле.

Под ясным Маиром
Узнаем мы вновь,
Под светлым Маиром
Святую любовь.

И все, что скрывает
Ревниво наш мир,
Что солнце скрывает,
Покажет Маир.¹⁵

Jeweils die erste und dritte Zeile einer Strophe sind weitgehend parallel formuliert – ein Umstand, der zusätzlich durch die Verwendung eines identischen Reims unterstrichen wird. Der künstlerische Wert dieses Gedichts liegt in der originellen Koppelung des Gleichen mit dem Unglei-

¹⁴ Off. 6, 4 f: „И вышел другой конь рыжий; и сидящему на нем дано взять мир с земли, и чтобы убивали друг друга; и дан ему большой меч.“

¹⁵ SOLOGUB 1978, 219.

chen. Die jeweils gleichen Verszeilen werden abwechselungsweise mit einem antithetischen Bezugssystem kombiniert, dessen Pole signalhaft in der ersten Strophe aufscheinen: „na zemle“ bzw. „na Ojle“. Das ausgebaute Prinzip der Wiederholung stellt sich hier in den Dienst von Sologubs dualistischer Weltsicht. Erkenntnis, Liebe, wahres Leben sind nur möglich in Ojle.

Einen Spezialfall des Wiederholungsprinzips stellt das vom russischen Symbolismus bis zum Manierismus kultivierte Kunstmittel der Instrumentierung dar: Wie etwa Bal'mont („Čeln tomlenija“) spielt auch Sologub mit der verdichteten Wiederholung desselben Lautes. Ein berühmtes, vielzitiertes Beispiel stellt eine Strophe aus dem Gedicht „Ljubov'ju legkoju igraja“ (1901) dar:

Лила, лила, лила, качала
Два тельно-алые стекла.
Белей лилей, алее лала
Бела была ты и ала.¹⁶

Die lyrische Klangstruktur ist hier so dominant, daß der poetische Sinn dieser Strophe nicht mehr in erster Linie auf der lexikalischen Bedeutung, sondern auf der Lautgestalt der einzelnen Wörter beruht. Auch in einem anderen Gedicht präpariert Sologub die phonetische Minimalform der verwendeten Wörter heraus – in diesem Fall werden die einzelnen Lexeme auf die Lautgruppe „tili“ reduziert:

К добрым людям нам идти-ли,
Не идти-ли? Что-ж, нести-ли,
Не нести-ли, что схватили,
Что пряла, ткала молва?
Не свести-ли, не сплести-ли,
Все, что слухи возвестили,
Тили, тили, тили, –
Все лукавые слова?¹⁷

In dem wenig bekannten Gedicht „Skifskie surovye dali“ aus dem Lyrikband *Fimiamy* (1920) wird die Instrumentierung explizit angekündigt – hier bildet der Laut „a“ die klangliche Grundlage des Textes:

¹⁶ SOLOGUB 1978, 248.

¹⁷ SOLOGUB 1989, 91.

Родился бы я на Мадагаскаре,
Говорил бы наречием, где много а,
Слагал бы поэмы о любовном пожаре,
О нагих красавицах на острове Самоа.¹⁸

Eine deutliche lyrische Organisation läßt sich auch an jenen Texten beobachten, die Sologub selbst als „Märchen“ klassifiziert hat, die aber viel eher der Gattung des Prosagedichts zuzurechnen sind. Diese Texte sind stellenweise so stark instrumentiert, daß der Zeichencharakter der Sprache – wie bereits in der Lyrik – hinter die Lautmalerei zurücktritt:

Жили Гули, лили пули, ели дули.¹⁹

Es ist durchaus möglich, daß Sologub sich bei der Ausgestaltung seiner „Prosagedichte“ an literarischen Vorbildern orientiert hat: Turgenyevs *Stichotvorenija v proze* (1882) sind nur das prominenteste russische Beispiel dieser Mischgattung, die vor allem von den französischen Parnassdichtern gepflegt wurde (Baudelaire, *Poèmes en prose*). Sologub hat selber Prosagedichte von Arthur Rimbaud²⁰, Stéphane Mallarmé²¹ und Oscar Wilde²² übersetzt.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Sologub hält sich in seiner Lyrik an die klassischen Gesetze von Metrik und Reim. Er setzt bekannte Kunstgriffe ein, nutzt aber sprachliche Mittel manchmal bis zum Äußersten. Es ist nicht selten das Prinzip der variierenden Wiederholung, mit dem Solo-

¹⁸ SOLOGUB 1921c, 17. Der Gedichtband trägt auf dem Einband die Jahreszahl 1920, auf dem Titelblatt 1921.

¹⁹ SOLOGUB 1913a, X, 98. Sologub scheint solche Paronymien systematisch gesammelt zu haben. Unter seinen Papieren findet sich ein Briefumschlag mit der Aufschrift „Sozvučija“, in dem Sologub Zettel mit ähnlich lautenden Wörtern aufbewahrt hat. RO IRLI, op. 1, N. 538.

²⁰ „Une saison en enfer“ – REMBO 1982; „Parade“; „Being beauteous“; „Départ“; „A une raison“; „Matinée d'ivresse“; „Ouvriers. Les Ponts“; „Ville“; „Ornières“; „Villes: Ce sont des villes!“; „Ville: L'acropole officielle“; „Veillées“; „Mystique“; „Aube“; „Fleurs“; „Nocturne vulgaire“; „Angoisse“; „Métropolitain“; „Barbare“; „Promontoire“; „Scènes“; „Mouvement“ – BAGNO 1991, 181-192. Vgl. BAGNO 1990.

²¹ „Le Phénomène futur“; „Plainte d'automne“; „Frisson d'hiver“; „Le démon de l'analogue“; „Pauvre enfant pale“; „La pipe“; „Un spectacle interrompu“; „Réminiscence“; „La déclaration foraine“; „Le nénuphar blanc“; „L'ecclésiastique“; „La gloire“; „Conflit“; „Autrefois en marge d'un Baudelaire“; „Morceau pour résumer Vathek“; „Verlaine“ – BAGNO 1991, 192-214.

²² „Poems in Prose“ – UAJL'D 1912.

gub einen künstlerischen Effekt erzielt. Sologubs Formstrenge bildet das konservative Element seiner Poetik, seine Innovationskraft liegt in der sprachlich oft komplexen Verknüpfung verschiedener Sinninhalte.

b) Epik

Bereits Innokentij Annenskij hat in einem Brief an Sergej Makovskij hervorgehoben, daß Sologubs Prosa wesentlich komplizierter sei als seine Poesie.²³ In der Tat weist Sologubs Prosa – auch hier immer unter dem Vorbehalt ihrer künstlerischen Qualität – ein Höchstmaß an sprachlicher Organisiertheit auf. Sologub hat die Poetisierung des Romans programmatisch in seiner frühen *Teorija romana* (1888) gefordert:

Роман есть поэтическое представление действительности. Это определение, принадлежащее не одному роду поэзии, принадлежит роману по преимуществу, ибо и роман – поэзия по преимуществу.²⁴

In allen Romanen von Sologub finden sich stark rhythmisierte und instrumentierte Passagen, vor allem in Landschafts- und Naturbeschreibungen. Folgendes Beispiel aus *Melkij bes* zeigt diese Besonderheit deutlich:

Ночь, тихая, прохладная, темная, обступала со всех сторон, и заставляла замедлять шаги. Свежие веяния доносились с недалеких полей. В траве у заборов подымались легкие шорохи и шумы, и вокруг все казалось подозрительным и странным, – может быть, кто-нибудь крался сзади, и следил. Все предметы за тьмою странно и неожиданно таились, словно в них просыпалась иная, ночная жизнь, непонятная для человека и враждебная ему.²⁵

Im ganzen Abschnitt herrschen dunkle Vokale vor, der Konsonantismus zeichnet sich durch Zischlaute aus. Auffällig ist aber vor allem die ungewöhnliche Syntax: Viele Adjektive sind nachgestellt und erwecken

²³ LAVROV/TIMENČIK 1978, 232. (Brief vom 11.7.1909)

²⁴ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 572, l. 19 f.

²⁵ SOLOGUB 1988a, 177. Vgl. auch SOLOGUB 1913a, XVII, 252: „Улыбки, ласки и лобзанья в лесу и в поле расцвели.“ SOLOGUB 1992, 234: „[...] кто это, – он или я, – он – Илия или я – Илия.“

mit der Wiederholung der gleichen Flektionsendung den Eindruck eines Reims. Sologubs Schilderung entfernt sich damit bewußt vom Stil eines epischen Berichts und versucht, die Prosa nicht als Gegensatz der Poesie, sondern als ihre Fortsetzung zu begreifen.

Sologubs „poetische Prosa“ entfernt sich auch syntaktisch von der literarischen, näherhin realistischen Tradition.²⁶ In einer undatierten handschriftlichen Notiz hat Sologub nichts weniger als die Aufhebung der Syntax gefordert:

Надо писать совсем новым слогом, без синтаксиса.²⁷

In dieser Radikalität hat Sologub seine Forderung nicht verwirklicht. Immerhin finden sich aber zumindest in der ersten Fassung des Romans *Ivorimaja legenda* stilistische Experimente, die eine neue, staccatoartige Syntax vorführen:

Все на свете кончается. Кончилось и купанье сестер. Как-то вдруг. Надоело. Похолодели. Вышли обе сразу, и не сговариваясь, из отрадно-прохладной, глубокой воды. На землю. В воздух, на земное подножие неба. К жарким лобзаниям тяжело и медленно вздымающегося Эмья.²⁸

Sologubs „Telegrammstil“²⁹ ist beim zeitgenössischen Publikum auf heftige Ablehnung gestoßen. Die eben zitierte Passage wurde sogar Gegenstand einer Parodie:

Все на свете кончается, даже купанье молодых девушек. Вышли. Как-то вдруг. На землю. На воздух. На. Подножие. Неба.³⁰

²⁶ DROZDA 1990, 220. Vgl. die Belege für die „poetische“ Syntax in *Melkij bes* bei DROZDA 1994, 500.

²⁷ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538. (Hervorhebung im Original).

²⁸ BARAN 1982, 43. – Auf den heftigen Protest der zeitgenössischen Literaturkritik hin hat SOLOGUB 1991a, I, 9 die einzelnen unvollständigen Sätze durch Kommas gekoppelt.

²⁹ Der Ausdruck ist einer vernichtenden Rezension von Polonskij entnommen: „Самодельные, никчемные, бессодержательные, антихудожественные, мертвые телеграммочки.“ BARAN 1982, 58.

³⁰ Zit. bei BARAN 1982, 45.

In einem Interview mit dem Literaturkritiker A.A. Izmajlov hat Sologub diesen stilistischen Kunstgriff psychologisch motiviert:

– Лично вы ясно сознаете разность вашей манеры в „Навьях чарах“ и хотя бы „Мелком бесе“? В частности, вы убежденно применяете здесь манеру, например, употребления глаголов без местоименных форм, несколько на польский лад?

– Такая форма мне кажется более психологичной, более близкой и к писательской и к читательской мысли. В черновике никакой писатель не пишет „он поднялся“, „он заговорил“, „он пошел“, а пишет просто: поднялся, заговорил. Действующий субъект всегда в памяти, и нужно только следить за его движениями внутренними и внешними. Эта форма может быть иногда некрасивой, – это надо чувствовать и не делать этого.³¹

Daß Sologub in einem Interview eine publikumswirksame Erklärung für seine Stilexperimente vorträgt, erstaunt nicht. Allerdings geht es bei der Reduzierung ganzer Sätze auf einzelne Wörter ja gerade nicht um die Nachbildung eines realistischen Sprachgebrauchs, sondern um die bewußte Abgrenzung der Kunstprosa von der Alltagssprache. Deshalb ist Sologubs Minimalsyntax viel eher in einem ästhetischen als in einem praktischen Zusammenhang zu sehen – auch hier macht sich die poetische Organisiertheit der Sprache bemerkbar.

Die Annäherung von Sologubs Prosa an die Poesie hat eine wichtige Folge: Hinter dem erzählten Geschehen macht sich eine auktoriale Erzählinstanz bemerkbar, die sich einer Art „lyrischem Ich“ annähert. Es sind gerade die „lyrischen Abschweifungen“, die die Aufmerksamkeit des Lesers weg von der Handlung auf die kunstvolle Faktur des Textes lenken.³² Die lyrische Diktion, die sich in solchen Fällen deutlich zeigt, gehört nicht

³¹ SOLOGUB 1908b, 3. – Später hat sich Sologub von diesem Stil scharf distanziert. Gegenüber ČUKOVSKI 1991, 258 bekennt Sologub am 27.11.1923: „К тому же я разучился писать. Не знаю, навсегда это или временно. Сначала в молодости я писал хорошей прозой, потом поддался отвратительному влиянию Пушкиншевского и стал писать растрепанно, нелепо. Теперь – к концу – стараюсь опять писать хорошо.“

³² Vgl. HOLTUSEN 1957, 114: „Leitmotive, Parallelismen, Alliterationen und Lautmalerei gehören zu den beständigsten Strukturelementen des symbolistischen Romans. Das Ornamentale ist ihm wichtiger als die Fabel, die zwar dem Romankanon unterworfen bleibt, jedoch nicht mehr den Mittelpunkt bildet.“

in die Sphäre des fiktionalen Entwurfs. Der Text spaltet sich gewissermaßen auf: Unterscheiden lassen sich die dargestellte Welt, in der sich die Handlung abspielt, und das kunstvolle Arrangement dieses Entwurfs. Besonders deutlich hat Sologub in den verschiedenen Vorworten zum Roman *Melkij bes* mit einer unabhängigen Erzählinstanz kokettiert. Im Vorwort zur fünften Auflage aus dem Jahr 1909 heißt es beispielsweise:

Мне казалось когда-то, что карьера Передонова закончена и что уж не выйти ему из психиатрической лечебницы, куда его поместили после того, как он зарезал Володина. Но в последнее время до меня стали доходить слухи о том, что умоповреждение Передонова оказалось временным и не помешало ему через некоторое время очутиться на свободе, – слухи, конечно, маловероятные.³³

Die vorgeschobene Autonomie der dargestellten Wirklichkeit zeigt in ironischer Brechung zweierlei. Zum einen distanziert sich der Erzähler hier von seiner Geschichte, zum anderen scheint hier aber auch ein zentraler Inhalt symbolistischer Ästhetik auf: Der Text ist in der Tat autonom, Peredonov – als fiktive Figur einmal in die Welt gesetzt – führt ein eigenes Leben und steht nicht mehr in der Verfügungsgewalt des Autors.

Die Bewußtseinsphären des Erzählers und der Romanfiguren lassen sich bei Sologub normalerweise ohne weiteres unterscheiden. Poetisch gefärbte Kommentare und explizite Einmischungen werden auf der Ebene des Textes in der Regel als Worte des Erzählers kenntlich gemacht und heben sich stilistisch deutlich von der Sprache und von den Gedanken der handelnden Personen ab. Ein besonderes Verfahren hat Sologub jedoch in *Melkij bes* angewendet.

³³ SOLOGUB 1988a, 21. – Vgl. auch SOLOGUB 1908b, 3: „– Как-то мелькнуло сообщение, будто вы намерены продолжать „Мелкого беса“. Насколько это верно? – Мне действительно приходила такая мысль. Передонов, переживший острый момент сумасшествия, мог стать опять терпимым в нормальном обществе, в особенности таком „нормальном“, каким являлось оно у нас после 1905 года. Мне казалось возможным обосновать возвращение Передонова даже к службе в эту пору полного помрачения здравого смысла в чиновничьем и служебном мире. Ярому черносотенцу Передонову удалось бы доказать, что убийство совершенно им на фоне оскорбленного патриотизма и этим получить себе оправдание и кусок казенного пирога. Это не было бы нелепостью. О таких случаях не раз приходилось читать в газетах.“

Die Erzählperspektive bleibt hier nicht konstant. Gegen Schluß des Romans läßt sich der Erzähler immer häufiger von Peredonovs dumpfem Bewußtsein „anstecken“ (erlebte Rede) und verwischt so die Grenzen zwischen der eigenen distanzierten Beobachterposition und Peredonovs subjektiver Wahrnehmung. Was erzähltheoretisch als Übergang von einer auktorialen zu einer personalen Erzählsituation faßbar ist, hat für die Poetik des Romans eine einschneidende Bedeutung. *Melkij bes* zeichnet nicht das Psychogramm eines pathologischen Lehrers nach, sondern bringt das phantasierende Bewußtsein Peredonovs mit zunehmender Unmittelbarkeit zum Ausdruck. Ein eindruckliches Beispiel für diese Erzählstrategie findet sich zu Beginn des 22. Kapitels:

Передонов стал часто ходить в церковь. Он становился на видное место, и то крестился чаще, чем следовало, то вдруг столбенел и тупо смотрел перед собою. Какие-то соглядаты, казалось ему, прятались за столбами, выглядывали оттуда, старались его рассмешить. Но он не поддавался.

Смех – тихий смешок, хихиканье да шептание девиц Рутитовых свучали в ушах у Передонова, разрастаясь порою до пределов необычайных, – точно прямо в уши ему смеялись лукавые девы, чтобы рассмешить – и погубить его. Но Передонов не поддавался.

Порою, меж клубами ладанного дыма, являлась недотыкомка, дымная, синеватая; глазки блестели огоньками, она с легким звяканьем носилась иногда по воздуху, но недолго, а все больше каталась в ногах у прихожан, издевалась над Передоновым и навязчиво мучила. Она, конечно, хотела напугать Передонова, чтобы он ушел из церкви до конца обедни. Но он понимал ее коварный замысел – и не поддавался.³⁴

Dieser Textabschnitt ist deutlich durch die fast wörtliche Wiederholung der Wendung „Он не поддавался“ dreigeteilt. Die drei Teile stehen in verschiedener Hinsicht in einem Steigerungsverhältnis zueinander.

Erstens besteht eine Steigerung inhaltlicher Art: Peredonov wird zunächst von nicht näher bestimmten Spitzeln verfolgt, dann übernehmen die Rutilov-Schwester die Rolle des Feindes und schließlich erscheint „nedotykomka“, jenes schwer ausdeutbare, dämonische Wesen, das Peredonov bedrängt. Die Steigerung äußert sich nicht nur in der zunehmenden Spezifizierung der dämonischen Mächte, sondern auch ganz vordergründig

in der Distanz, in der sich die bösen Kräfte an Peredonov heranwagen: Während sich die Spitzeln noch hinter den Säulen verbergen, lachen die Rutilov-Schwester Peredonov direkt in die Ohren, „nedotykomka“ schwirrt zuletzt aufdringlich um Peredonov herum.

Des weiteren zeigt sich eine Steigerung hinsichtlich der Erzähltechnik.³⁵ Im ersten Teil besteht eine deutlich auktoriale Erzählsituation: Die Optik des Erzählers wird durch den Einschub „казалось ему“ deutlich von Peredonovs Wahrnehmungssphäre geschieden. Die Eindrücke Peredonovs werden als Gedankenbericht wiedergegeben. Im zweiten Teil findet der Übergang von der auktorialen zur personalen Erzählsituation statt. Faßbar wird dieser Vorgang durch das allmähliche Zurücktreten des auktorialen Erzählers, dessen Stelle durch eine Reflektorfigur (Peredonov) eingenommen wird. Als Folge ergibt sich eine Umpolung des Orientierungssystems des Lesers: Die Außenperspektive wird durch eine Innenperspektive ersetzt. Erlebte Rede überlagert den Gedankenbericht. Ganz deutlich zeigt sich das an einer auffälligen Wiederholung desselben Sachverhalts: Zuerst wird das Kichern der Schwester objektiv geschildert und dann, in Parenthese, aus der subjektiven Sicht Peredonovs. Im dritten Teil ist der Übergang vollzogen, die personale Erzählsituation erstellt. Daß der Leser es hier mit erlebter Rede zu tun hat, zeigt sich klar im Hinweis „конечно“, der nur aus Peredonovs Sicht sinnvoll geäußert werden kann.

Schließlich läßt sich auch eine Steigerung der poetischen Ausdrucksmittel beobachten: In lautlich-rhythmischer Hinsicht erweist sich der erste Teil als unmodellerte Prosa. Im zweiten Teil erscheinen vier verschiedene Zusammensetzungen der gleichen Wurzel: „смех“, „смешок“, „смеялись“, „рассмешить“. Unterstrichen wird diese Wiederholung durch die eindringliche Instrumentierung des Abschnittes mit Zisch- und ch-Lauten. Im dritten Teil wird allein im ersten Satz der Laut a 43 Mal verwendet. Außerdem verfällt die Diktion des Erzählers hier über weite Strecken in ein daktylisches Versmaß. Damit wird das Erscheinen von „nedotykomka“ auch in der sprachlichen Lautgestalt nachgeformt.

Sologubs narrative Texte weisen in der Regel keine besonders komplizierte Fabel auf. Die Informationsvergabe erfolgt in seiner Epik häufig nach dramatischen Gesetzmäßigkeiten. Bereits in seiner unveröffentlichten *Teorija romana* (1888) hat Sologub die Nähe des Romans zum Drama hervorgehoben:

³⁴ SOLOGUB 1988a, 204.

³⁵ Im folgenden wird die Terminologie von STANZEL 1979 verwendet.

Переходим к отдельным частям художественного романа, которые соответствуют действиям и сценам драмы (сцена – Шекспир). Так и будем называть их сценами.³⁶

Im selben Aufsatz hat Sologub in diesem Sinne eindringlich für einen wohlabgestimmten Aufbau des Textes plädiert:

Начинать же роман (завязку) надо по возможности просто, с какого-то нехитрого, но интересного положения, с немного числа лиц. Интрига должна запутываться строго-постепенно, понемногу; лица не должны вводиться во множестве, и не следует ставить читателя сряду в сеть интриг, в которых ему трудно разобраться. Каждый шаг вперед должен увлекать читателя, и интересом живых сцен, и живыми лицами, и сочувствием к их судьбе. [...]

С каждым шагом интерес должен усиливаться, любопытство отчасти удовлетворяется, – и на каждом шагу должно показывать новые положения, из прежних развившиеся. Одним словом – ход романа похож на ход корабля мимо берега: На каждом шагу новые виды одного и того-же острова. [...]

Развязка вполне правильно должна развиваться из хода романа. В ней не должно быть никаких внезапностей, ничего случайного, ничего, извне исключительно для нее занесенного. Иначе она не будет гармонировать с романом, будет уродливым, болезненным наростом. Она должна походить на окончание шахматной игры.³⁷

Sologub hat seine Romane in der Tat stets sehr sorgfältig strukturiert: Alle Romane sind in Kapitel unterteilt. Sologub unterwandert aber in mehreren Fällen die Lesererwartung, eine Kapitelgrenze markiere auch das Ende einer in sich geschlossenen Episode. Besonders deutlich zeigt sich diese Technik im Roman *Melkij bes*, der im ganzen 32 Kapitel umfaßt. Dieser Roman läßt sich nicht nur als Schilderung von Peredonovs wachsendem Wahnsinn lesen, sondern auch als scheiternden Versuch des Erzählers, der fiktionalen Wirklichkeit mit traditionellen erzählerischen Mitteln Herr zu werden. Dem geistigen Verfall des Protagonisten entspricht die zunehmende Dekomponierung des ordnenden Zugriffs des Erzählers auf die darzustellende Fiktion. Christoph Ferber hat in seiner

Untersuchung gezeigt, daß die ersten zwölf Kapitel des Romans eine Erzähltechnik aufweisen, die ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts steht.³⁸ Dieser Befund läßt sich durch die Zeitstruktur des Romans stützen: Die zeitliche Fixierung der Romanhandlung bleibt nur in diesem ersten Teil des Romans durchsichtig.³⁹

In Kapitel 12 treten zum ersten Mal Saša Pyl'nikov und der Staubgeist „nedotykomka“ auf. Damit bricht nicht nur die lineare Struktur der erzählten Zeit ab, sondern auch die eindeutige Kategorisierung der Handlung in Kapitel. In Kapitel 14 beginnt im Roman ein zweiter Handlungsstrang, das „Idyll“ um Ljudmila und den Knaben Saša. Nur gerade sechs Kapitel sind ausschließlich dieser Nebenhandlung gewidmet (14, 16, 17, 26, 28, 31). Obwohl die Handlung des „Idylls“, das sich die sinnenfreudige Ljudmila in der drückenden Provinzatmosphäre errichtet, keinen direkten Bezug zu Peredonovs wachsendem Wahnsinn aufweist, sind beide Handlungsstränge eng miteinander verflochten. Darauf deutet zunächst einmal hin, daß die Kapitelunterteilung des Romans beide Ebenen nicht scharf voneinander trennt: Die Kapitel 20, 27, 29 und 30 umfassen Episoden aus dem ersten und dem zweiten Handlungsstrang.

Wichtiger noch dürfte aber der Einsatz ähnlicher Motive auf beiden Ebenen der Handlung sein. Diese parallele Struktur erlaubt es, Motive der einen Ebene als Code zur Entschlüsselung von Motiven der anderen Ebene einzusetzen. Ein Beispiel: Während Peredonov vom Weihrauch Schwindelgefühle bekommt, liebt Ljudmila diesen Geruch.⁴⁰ Der olfaktorische Reiz ist in beiden Fällen vorhanden, die gegensätzliche Reaktion macht aber die grundsätzliche Ambivalenz der persönlichen Welterfahrung deutlich. Auf ihre Weise begreifen sowohl Peredonov als auch Ljudmila die Welt als synästhetisches Gesamtkunstwerk, das sie nach den eigenen Bedürfnissen und Wünschen einzurichten trachten. Der „reziproke Reflex“ der Motivik hebt diese Strukturanalogie deutlich hervor – eine Analogie, die sich freilich auf beiden Handlungsebenen in ganz verschiedenen Verhaltensweisen der Protagonisten äußert.

Die gegenseitige Vernetztheit der Romanebenen zeigt sich ebenfalls im raffinierten Einsatz von Wortspielen. Die doppeldeutige Verwendbarkeit eines „Mikrotextes“ wird von Ljudmila scherzhaft vorgeführt:

³⁸ FERBER 1980, 93, 101.

³⁹ FERBER 1980, 110. – Die erzählte Zeit der ersten zwölf Kapitel umfaßt zwei Wochen.

⁴⁰ SOLOGUB 1988a, 126, 244.

³⁶ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 572, l. 12.

³⁷ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 572, l. 8-10.

- Хотите, я вас душить буду? – живо спросила Людмила, – хотите?
 – Вот вы какая! – сказал Саша, – уж сразу и задушить! За что такая жестокость?
 – [...] Я не руками вас душить хочу, а духами.⁴¹

Ljudmila spielt hier einen Text aus der Handlung um Peredonov in ihr „Idyll“ ein (dušit' – würgen). Die strukturelle Verwandtschaft des Grausamen mit dem Ästhetischen zeigt sich modellhaft in Ljudmilas Sprachartistik.⁴² Das Wortspiel vertritt jedoch keine eigene Wahrheit: Es stellt jede Haltung, die es einnimmt, sogleich durch die jeweils entgegengesetzte wieder in Frage. Ein eindeutiger Wortsinn wird unmöglich, die Bedeutungsinhalte drehen sich in einem semantischen Teufelskreis. Dieses Verfahren ist für Sologubs Romanpoetik konstitutiv: *Melkij bes* kann man geradezu als Dokument der zunehmenden Zersetzung eines sprachlichen Bedeutungsgefüges lesen. Schließlich ist auch Ljudmilas Hermeneutik nicht mehr fähig, eine literarische Wahrheit zu verbürgen. Explizit heißt es gegen Ende des Romans, als sich Ljudmila vor dem Schuldirektor Chripač wegen ihrer Beziehung zu Saša zu rechtfertigen hat:

Плавню, с неотразимою убедительностью неправды, полился на Хрипача ее полуживой рассказ об отношениях к Саше.⁴³

Nicht nur die suspekt gewordene Wortsemantik verweist auf den Wahrheitsverlust, der im Roman *Melkij bes* thematisiert wird. Ein verlässliches Wahrheitskriterium geht außerdem in der fortschreitenden Zersetzung einer eindeutigen Erzählperspektive unter. Der auktoriale Erzähler, der zu Anfang des Romans durch die Pathologisierung des Protagonisten noch für die Interpretierbarkeit der „peredonovščina“ garantiert hatte, zieht sich allmählich aus dem Geschehen zurück und überläßt die Weltdeutung der wahnsinnigen Reflektorfigur Peredonov.

In seinem letzten Roman *Zaklinatel' nica zmej* (1921) hat Sologub ein ähnliches Verfahren eingesetzt: Hier geht es allerdings weniger um die Unterwanderung literarischer Sinnstiftung als vielmehr um die „Umpo-

lung“ der vom Text angebotenen hermeneutischen Struktur. *Zaklinatel' nica zmej* ist in 116 Kapitel unterteilt, die ersten 58 Kapitel operieren aus der Perspektive des Fabrikdirektors Gorelov, in Kapitel 59 geht die ideologische Steuerung des Romans auf die Titelheldin Vera über. Es stellt sich zwar am Ende des Romans heraus, daß Gorelov Veras sozial-roman-tische Weltanschauung übernommen hat, allerdings vermutet Veras Geliebter das Gegenteil: Weil Vera in seinen Augen Gorelovs Wertesystem akzeptiert, ermordet er sie. Der ideologische Konflikt auf der Handlungsebene stimmt auch hier nur vordergründig mit der Erzählform überein: Die von der Kapiteleinteilung unterstellte Symmetrie ist auf der ideologischen Ebene gerade nicht vorhanden, Vera ist eine Figur mit konstanter Ideologie. Der Mord am Schluß des Romans ist deshalb auch ein hermeneutischer: Umgebracht wird nicht nur die Protagonistin, sondern auch die Annahme des Lesers, die erzählerische Darbietung entspreche der ideologischen Struktur der Romanhandlung.

Sologub ist aber kein ausschließlich destruktiver Schriftsteller. Der enttäuschten Sinnerwartung des Lesers stellt Sologub einen eigenen Wahrheitsdiskurs entgegen, der sich auf den verbürgten Sinnkredit des Mythos beruft. Sologubs Romane lassen sich deshalb auch als Mythen lesen, als archetypische Geschichten, die Wirklichkeit nicht mimetisch nachbilden, sondern ihr vorausgehen.⁴⁴ In seinem Aufsatz „Poëty - vajateli žizni“ hat Sologub diesen Gedanken explizit formuliert:

Увидеть ничего нельзя, – надо создать то, что потом мы привыкнем видеть. А назвать предмет, это и значит – рассказать о нем какую-то сказку, выдумать хотя бы и самый элементарный миф.⁴⁵

Der rationalistischen Welterklärung wird keine sinnstiftende Relevanz mehr beigemessen.⁴⁶ Der Erzählgestus des Mythos ist bestimmt durch eine Verschränkung von Steigerung einerseits und Depotenzierung andererseits. Mythisches Erzählen übersteigert das faktisch Vorhandene zu notwendig Bedeutsamem und reduziert gleichzeitig das übermächtige Weltgeschehen

⁴¹ SOLOGUB 1988a, 157. Vgl. auch die Wortspiele „Ты желаешь/Ты же лась“ (163) und „розы/розочки [<розги>“ (167). – Sologub soll in Gesellschaft häufig Wortspiele gemacht und auch die Gründung eines „obščestvo kalamburistov“ vorgeschlagen haben. ČULKOV 1930, 159 f.

⁴² CONOLLY 1981, 363. RABINOWITZ 1979, 517.

⁴³ SOLOGUB 1988a, 279.

⁴⁴ DROZDA 1990, 209 f.

⁴⁵ SOLOGUB [1922] 1991a, II, 211.

⁴⁶ Ähnlich BELYJ [1910] 1969, 68, der seine Rationalitätskritik in Anlehnung an ein Bild aus Lermontovs Gedicht „Niščij“ formuliert: „Алчущему смысла вместо хлеба теоретическая философия подает камень.“

auf den geordneten Ablauf dessen, was in der vom Mythos entworfenen Vorstellungswelt überhaupt möglich ist.⁴⁷

Mythisches Erzählen unterscheidet sich damit prinzipiell vom fiktionalen Diskurs, wie ihn vor allem der psychologisierende Roman des 19. Jahrhunderts dem modernen Leser vertraut gemacht hat. Eine ganz wesentliche Eigenschaft des Mythos liegt in seiner Verweigerungshaltung: Hier wird dem Leser kein Rätsel vorgesetzt, das im Verlauf einer spannungsgeladenen Erzählung seine glückliche oder tragische Auflösung findet. Der Mythos perpetuiert vielmehr das Unverfügbare, Numinose, das nicht hinterfragt werden kann. Keine Rolle spielt bei diesem Erzählvorgang die Individualität des mythischen Protagonisten: Ödipus und Medea stehen für das Menschliche schlechthin. Ähnliches gilt für die Topologie, in der sich das mythische Geschehen abspielt: Seiner Natur nach ist der Mythos unabhängig vom dreidimensionalen Raum und von der Zeit. Die mythischen Ereignisse können als Einbruch des Numinosen aus einer Urzeit in die zyklische Aktualität des Menschen gedeutet werden.⁴⁸ In seinem Aufsatz „Mečtatel' o teatre“ (1916) hat Sologub deutlich auf den mythischen Anspruch seiner Texte hingewiesen:

Над истлеванием древних личин искусство возносит новые мифы, облекая вечные символы вновь создаваемого, опять волнующего, снова стремящегося к новым достижениям мечтою. Итак есть две области правого искусства, – вернее, две задачи, часто сливающиеся в одном произведении, воссоздание древнего мифа и творение нового мифа. Первая задача есть задача оправдания данной действительности правдою еще неизрасходованной в ней, еще воплощающейся в ней энергии древнего творческого усилия. Вторая задача вытекает из стремления приложить вновь творческую энергию к основному труду человека на земле, к преобразению жизни.⁴⁹

⁴⁷ BLUMENBERG 1986, 45, 85, 109. Eine solch umfassende mythische Sinnstiftung hätte wohl auch Sologubs groß angelegter Plan, nichts Geringeres als die Geschichte Rußlands zu schreiben, leisten sollen, RO IRLI, F. 289, op. I, N. 538: „50 поколений. Роман, проходящий через всю историю России. Сильное и прекрасное возвышается, или гибнет. Слабое и дурное падает или умирает. Все стороны человеческого духа. Ответ на вопрос: Справедлив ли такой порядок? – Он так необходимо создается. 24. дек. 86 года.“

⁴⁸ Zur allmählichen Aufhebung des linearen Zeitbegriffs in *Melkij bes* vgl. GREENE 1978, 31, FERBER 1980, 109–115.

⁴⁹ SOLOGUB 1916b, 14.

Die Forderung nach der Erneuerung alter und dem Schaffen neuer Mythen ist nicht nur für Sologub, sondern für die meisten russischen Symbolisten bezeichnend.⁵⁰ Der umfassende Wahrheitsanspruch symbolistischer Texte leitet sich direkt aus einem immer schon vorhandenen „Urmythos“ ab. Vjačeslav Ivanov weist programmatisch auf die genetische Abhängigkeit des künstlerischen Symbols von diesem „Urmythos“ hin:

К символу же миф относится, как дуб к желудю.⁵¹

Eine Poetik des mythischen Wortes entwirft auch Andrej Belyj in seinem Aufsatz „Magija slov“: Jedes lebendige Wort beschwört laut Belyj das zudringende Universum, es schafft Vertrautheit und bannt den archaischen Schrecken des Unbekannten und Unbenannten.⁵² Belyjs Plädoyer für das lebendige poetische Wort gipfelt in der Aussage:

Поэтическая речь прямо связана с мифическим творчеством [...].⁵³

In einem für Sologub charakteristischen Kunstgriff zeigt sich die mythische Qualität seiner Texte besonders deutlich: Nicht selten ist es der Titel eines Werks, der formelhaft einen mythischen Wahrheitsentwurf präsentiert. Dabei stellt der Erzähltext meistens die Realisierung der Titelmetapher dar.⁵⁴ Das deutlichste Beispiel für dieses Verfahren stellt wohl die Erzählung „Belaja sobaka“ (1908) dar: Eine mürrische Frau wird von allen als Hündin beschimpft. In einer Mondnacht verwandelt sie sich in der Tat in eine jaulende Hündin und wird von zwei Jägern erschossen.

Das mythische Substrat, das dieser Erzählung zugrunde liegt, taucht in Sologubs Werk an verschiedenen Stellen auf: Die problematische Inkongruenz von Person und Persönlichkeit führt im besten Fall zu einer Verwandlung des Menschen, der auf diese Weise seine wahre Identität findet,

⁵⁰ MINC 1979, 92–96.

⁵¹ IVANOV [1909] 1971, 42. Vgl. auch IVANOV [1916] 1971, 129 f.: „[...] будет речь мифологическая, основною формою которой послужит ‚миф‘, понятый как синтетическое суждение, где подлежащее – понятие-символ, а сказуемое – глагол; ибо миф есть динамический вид (modus) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила.“

⁵² Belyj nimmt hier eine Position vorweg, die BLUMENBERG 1986 pronociert vertreten wird. Vgl. dort das Kapitel „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“, 40–67.

⁵³ BELYJ [1910] 1969, 448.

⁵⁴ KELDYS 1992, 79.

im schlechtesten Fall aber zu einer inneren Zerrissenheit, die sich in blinder Zerstörungswut Luft macht. Die Realisierung der Hundemetapher in „Belaja sobaka“ stellt nichts anderes dar als den (geglückten) Versuch der Protagonistin, ihre menschliche Person mit ihrer hündischen Persönlichkeit in Übereinstimmung zu bringen.

Ähnliches gilt für den Roman *Melkij bes*. Der Titel läßt sich als Metapher sowohl für Peredonovs Schreckvision „nedotykomka“ wie auch für Ljudmilas Lustobjekt Saša deuten. Beide Handlungsebenen führen den Versuch der Protagonisten vor, die Wirklichkeit den eigenen Wünschen dienstbar zu machen. Die Realisierung der Titelmetapher nimmt hier allerdings dämonische Züge an: Sologubs mythischer Grundentwurf (die welt-schöpferische Imaginationskraft der Protagonisten) kann Peredonovs Tragödie (die Schreckvision „nedotykomka“) und Ljudmilas Idyll (das Liebesspiel mit Saša) zwar adäquat entschlüsseln, der Mythos zeigt jedoch ein doppeltes Gesicht.

c) Drama

Im Dezember 1901 verlassen Zinaida Gippius, Dmitrij Merežkovskij und Valerij Brjusov in der Pause eine Stanislavskij-Inszenierung von Čechovs „Djadja Vanja“. ⁵⁵ Die Unzufriedenheit der symbolistischen Dichter mit dem traditionellen Illusionstheater hat symptomatischen Wert. Bereits 1902 formuliert Brjusov im Artikel „Nenužnaja pravda“ seine Kritik am Ideal einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Inszenierung. Auch die raffinierteste Bühnentechnik verliere ihren Sinn angesichts des Umstandes, daß der Zuschauer sich auf die Fiktionalität des Geschehens eingestellt habe. Brjusov weist auf symbolische Kulissen aus der Epoche Shakespeares als Vorbild hin. Hier wurden einfache Tafeln mit der Aufschrift „Wald“ verwendet, die – so Brjusov – viel eher eine künstlerische Wirkung entfalten als ein womöglich echter Wald auf der Bühne. ⁵⁶ In Brjusovs richtungsweisendem Aufsatz fällt auch der Begriff „uslovnost“, dem für das russische Theater der Moderne zentrale Bedeutung zukommt. Brjusov rückt damit die Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Schaffens in den Blick, auf das Theater bezogen meint „uslovnost“ die bewußte, bühnenwirksame Gestaltung des ontologischen Unterschieds zwischen Kunst und Wirklichkeit.

⁵⁵ BRJUSOV 1927, 112 f.: „Мережковский ужасался на пошлость пьесы.“

⁵⁶ BRJUSOV 1973, VI, 62-73, hier 69.

Das praktische Gegenstück zu Brjusovs theoretischer Fundierung des „uslovnij teatr“ liefert Blok mit seinem berühmten Drama „Balagančik“ (1906), das als Prototyp symbolistischer Dramenkunst gelten darf. Bloks Drama ist auf die bewußte Zerstörung der Theaterillusion hin angelegt: Die Personen erweisen sich als leblose Puppen, das ausgeflossene Blut wird als roter Saft identifiziert, immer wieder mischt sich der Autor in das Bühnengeschehen ein. Mejerchol's Uraufführung des Stücks berücksichtigte die Forderung nach dramatischer „uslovnost“ in besonderem Maße: Auf der Bühne wurde ein kleineres Theater eingerichtet, der Souffleur und die Kulissenmaschinerie blieben sichtbar. ⁵⁷ Sologub war bei der Premiere dieser Inszenierung anwesend und lobte Bloks „Balagančik“ in einem Brief an den Autor vom 30.12.1906 als „предсказание и торжество нового театра, того, которого еще нет, который будет“. ⁵⁸

Es scheint, daß gerade „Balagančik“ das Startsignal für Sologubs eigene Dramenproduktion gegeben hat. Jedenfalls entstehen von 1907 bis 1909 die wichtigsten Dramen in rascher Abfolge: „Liturgija mne“, „Dar mudrych pčel“, „Ljubvi“, „Nočnye pljaski“, „Pobeda smerti“, „Vankaključnik i paž Žean“ und schließlich eine dramatisierte Fassung des Romans „Melkij bes“. ⁵⁹

Das formal traditionellste Stück stellt „Ljubvi“ dar – vielleicht hat Sologub es gerade deshalb nicht in seine Werkaufgabe aufgenommen. Die übrigen hier genannten Dramen weisen deutlich modernistische Züge auf. Das Neue verbindet sich hier jedoch paradoxerweise mit dem Alten. ⁶⁰ Schon Brjusov hatte seinen Artikel „Nenužnaja pravda“ mit folgendem programmatischen Ausruf beschlossen:

От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра. ⁶¹

Anders als etwa bei Čechov zielt das symbolistische Interesse nicht auf die vielschichtige Darstellung einer problematisch gewordenen Wirklichkeit: Im Gegenteil bieten sich gerade künstliche Textwelten als ideale Dramenstoffe an. Es ist kein Zufall, daß die meisten Dramen Sologubs

⁵⁷ TIETZE 1974, 12.

⁵⁸ GERASIMOV 1987, 22.

⁵⁹ Die späteren Dramen sind bis auf wenige Ausnahmen künstlerisch wertlos. Vgl. RABINOWITZ 1988b, 127, 151.

⁶⁰ Merežkovskij hatte bereits in den 1890er Jahren das antike Drama der realistischen Tradition vorgezogen. KALBOUSS 1976, 177-179.

⁶¹ BRJUSOV 1973, VI, 73.

eine „unrealistische“ Szenerie präsentieren und damit nicht Wirklichkeit modellhaft nachbilden, sondern sich direkt in bestimmte literarische Traditionen einschreiben. Sologub greift auf antike Mythen („Dar mudrych pčel“), mittelalterliche Legenden („Pobeda smerti“, „Vanka-ključnik i paž Žean“) und Märchen („Nočnye pljaski“) zurück.

Vsevolod Mejerchol'd hat die Modernität von Sologubs Theaterkunst früh erkannt – unter seiner Regie finden auch zwei Sologub-Inszenierungen statt: 1907 steht „Pobeda Smerti“ auf dem Spielplan des Komissarževskaja-Theaters, 1912 wird „Založniki žizni“ im Aleksandra-Theater aufgeführt. Nicht zufällig wählt Mejerchol'd Sologubs Stücke aus: Es besteht eine grosse Affinität zwischen den dramentheoretischen Konzeptionen des Regisseurs und des Dichters. In seinem Essay „Teatr odnoj voli“ aus dem Jahr 1908 hat Sologub seinen Vorstellungen einer zeitgemäßen Theaterkunst programmatischen Ausdruck verliehen. Wie Mejerchol'd, der sich in seinem richtungsweisenden Aufsatz „O teatre“ (1906) gegen das Illusionstheater ausgesprochen hatte, fordert auch Sologub ein stilisiertes Theater, das nicht mehr die Kampfarena verschiedener ideologischer Positionen, sondern ein in sich ruhendes Ritual darstellt. Es ist deshalb nur folgerichtig, wenn Sologub das Spiel aus dem Bereich des Theaters verbannt. Die Schauspieler werden zu Marionetten, zu Requisiten, die im Dramentext eine eng definierte, immer gleiche Funktion haben. Sologub fordert die totale Vertextung des Theaters: Im neuen Theater soll ein Spielleiter („čtec“) den Dramentext verlesen, auf der Bühne wird das Gesprochene nur nachvollzogen. Auf diese Weise soll die absolute Bedingtheit des Textes durch den Autorwillen verdeutlicht werden. Allerdings werden nicht nur die Schauspieler zu Funktionen des Textes, sondern auch die Zuschauer. Sologubs Konzeption sieht in letzter Konsequenz die Aufhebung der Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne vor – eine Forderung, die bereits Mejerchol'd in „O teatre“ aufgestellt hat.⁶² Der Zuschauer soll direkt ins dramatische Geschehen, das zugleich auch Heilsgeschehen ist, eingebunden werden – sowohl Sologub als auch Mejerchol'd verwenden in diesen Zusammenhang den Begriff „sobornost“.⁶³ Mejerchol'd hat die

⁶² MEJERCHOL'D 1968, 141: „Разбив рампу, Условный театр опустит сцену на уровень партера, а построив дикцию и движения актеров на ритме, приблизит возможность возрождения пляски, а слово в таком театре будет легко переходить в напевный выкрик, в напевное молчание.“

⁶³ SOLOGUB 1913a, X, 138: „[...] задача театрального деятеля, – драматического автора, режиссера и актера, – в том и состоит, чтобы, возводя театральное зрелище ко всем тем совершенствам, которые только достижимы для зрелища, приблизить его к соборному действию, к мистерии и к литургии.“

Entgrenzung der Bühne in seiner Inszenierung von Sologubs „Pobeda smerti“ für den Zuschauer direkt erfahrbar gemacht: Die Schauspieler traten durch den Zuschauerraum auf die Bühne und verließen sie auch auf demselben Weg wieder.⁶⁴ Mejerchol'd zitiert in seinem Aufsatz eine Stelle aus einem Brief Leonid Andreevs:

Условный театр таков, что зритель „ни одной минуты не забывает, что перед ним актер, который *играет*, а актер – что перед ним зрительный зал, под ногами сцена, а по бокам – декорации. Как в картине: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни. И даже часто так: чем больше *картина*, тем сильнее чувство *жизни*“.⁶⁵

Der Versuch, eine bühnenwirksame Darstellung des Lebens nicht durch getreue Imitation der Wirklichkeit, sondern durch Verfremdung zu erreichen, läßt sich auch im Dramentext von Sologubs „Dar mudrych pčel“ beobachten: Laodamia, die Hauptfigur, äußert ihren Seelenzustand nicht in einer emotional gefärbten Aussage, sondern beschreibt ihn in einem performativen Sprechakt. Die Trauer um den verstorbenen Mann findet keinen direkten sprachlichen Ausdruck, sondern wird von der trauernden Gattin selbst beschrieben:

Лаодамия: Тоскую о моем милom, о доблестном Протесилае. Горькою мукою полно мое бедное сердце, – горький мед злых пчел! – и помысли мои черны, – вешие птицы кружат и кричат, и пророчат, черными махая крыльями. И как не плакать мне, злосчастной, жене одинокой, оставленной!⁶⁶

Dieses performative Sprechen erfüllt in Sologubs Drama eine verfremdende Funktion: Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird von der dargestellten Wirklichkeit abgelenkt und auf den dahinter liegenden ideologischen Entwurf gerichtet.⁶⁷

MEJERCHOL'D 1968, 139: „Мы хотим собираться, чтобы творить – *десять* – соборно, а не созерцать только.“

⁶⁴ LEACH 1989, 40.

⁶⁵ MEJERCHOL'D 1968, 141 f. Hervorhebungen im Original.

⁶⁶ SOLOGUB 1913a, VIII, 75.

⁶⁷ SETSCHKAREFF 1958, 22.

Ihren deutlichsten Ausdruck hat die „Entwicklung“ des dramatischen Geschehens in Sologubs „Ljubov' nad bezdnami“ (1914) gefunden. Hier treten ausschliesslich entindividualisierte Personen auf, niemand trägt einen Eigennamen. „On“ und „Ona“ leben in glückseliger Abgeschiedenheit vom irdischen Leben. Ihre Zweisamkeit wird gestört durch die Ankunft eines „Čelovek zemli“. „Ona“ folgt dem Fremden und gliedert sich in die menschliche Gesellschaft ein, der sie allerdings alsbald überdrüssig wird. Die verlassenen Liebespartner des neuen Paares begehen Selbstmord, die schuldbeladenen Liebenden folgen ihnen in den Tod. Das in seinem exemplarischen Gestus an barocke Jedermann-Stücke erinnernde Drama verweist auf ein früheres russisches Drama, auf Leonid Andreevs „Žizn' Čeloveka“ (1906). Andreev bricht in seinem Stück radikal mit der naturalistischen Dramentradition und ersetzt Individuen durch Prototypen, dialogische Handlung durch monologisches Darlegen von Standpunkten. Programmatisch wählt Andreev für „Žizn' Čeloveka“ die Gattungsbezeichnung „predstavlenie“. „Vorgestellt“ wird ein Ablauf, der einem unänderlichen Naturgesetz gehorcht: Das Handeln der Figuren hat keinen Einfluß auf ihr Schicksal.⁶⁸ Andreevs „Vorstellung“ geht einen Schritt über Čechovs stille Revolutionierung des klassischen Dramas hinaus: Bei Čechov funktioniert das Fehlen einer Handlung strukturalistisch gesprochen als „minus-priem“ – gerade die Divergenz zwischen dem zur Handlung auffordernden Bewußtsein und der Handlungsunfähigkeit der einzelnen Personen bildet das dramatisch wirksame Substrat seiner Stücke. Bei Andreev hingegen wird die Handlung zu einer obsoleten Kategorie, die nicht einmal durch ihr Nichtvorhandensein eine ästhetische Wirkung entfaltet. Andreev versucht in „Žizn' Čeloveka“ nicht, einen dialogisch abbildbaren Konflikt auf die Bühne zu bringen – sein Theater ist in einem sehr weiten Sinn des Wortes episch zu nennen. „Žizn' Čeloveka“ will nichts Geringeres als die Totalität eines Lebenszusammenhangs veranschaulichen. Andreevs kühne Konzeption ist – wie übrigens auch Sologubs „Ljubov' nad bezdnami“ – künstlerisch an den eigenen Ansprüchen gescheitert. Die einzelnen Szenen bleiben zu banal, als daß sie die umfassende Gültigkeit des Dargestellten glaubhaft machen könnten.⁶⁹ Als Gegen-

⁶⁸ Bereits 1894 hat Merežkovskij in seinem Aufsatz „Neo-romantizm v dramě“ auf die gegensätzliche Rolle des menschlichen Willens im Roman und im Drama hingewiesen: Romanfiguren können ihren Lebensweg selbst bestimmen, während dramatische Charaktere dem Schicksal ausgeliefert seien. KALBOUSS 1976, 184.

⁶⁹ Vgl. auch die harsche Kritik bei BRJUSOV 1973, VI, 129-133.

entwurf zur Dramentradition des 19. Jahrhunderts kommt „Žizn' Čeloveka“ indessen die Rolle eines Wegbereiters des modernen Dramas zu.

Ebenfalls eine wichtige Rolle für Sologubs Theaterarbeit spielte Nikolaj Evreinovs Konzeption des „Monodramas“.⁷⁰ Der Begriff stammt bereits aus dem 18. Jahrhundert, damals bezeichnete er einfach ein Drama mit einer einzigen handelnden Person. Evreinov erweitert das Monodrama in seinem Aufsatz „Vvedenie v monodramu“ aus dem Jahr 1909 um die psychologische Dimension: Ein Monodrama bildet die seelische Welt einer einzigen Person ab.⁷¹ Ihren unmittelbarsten Ausdruck hat diese Konzeption in Evreinovs Drama „V kulisach duši“ (1912) gefunden. In diesem experimentellen Kurzdrama treten drei Personen auf, die nichts anderes als Verkörperungen von Freuds psychoanalytischen Kategorien „Es“, „Ich“ und „Über-Ich“ darstellen.

Von Evreinovs Begriff des Monodramas, der sich auf die zeitgenössische „physiologische Psychologie“ beruft, verläuft eine Entwicklungslinie zu Sologubs Dramenkunst. Bereits der Titel von Sologubs grundlegendem Theateressay „Teatr odnoj voli“ deutet die „monodramatische“ Tendenz an. Das Drama ist *einem* Willen untergeordnet, im Drama ereignet sich die dichterische Neuschöpfung der Welt:

Если зритель пришел в театр, как приходит в мир просто-душный зевака для того, „чтобы видеть солнце“, то я, поэт, создаю драму для того, чтобы пересоздать мир по новому моему замыслу. Как в большом мире господствует одна Моя воля, так и в малом круге театрального зрелища должна господствовать только одна воля, – воля поэта.⁷²

Sologubs ambitiöse Konzeption sprengt die traditionellen Gattungsgrenzen des Dramas. Die Verknüpfung des Theaters mit dem eigenen solipsistischen Weltentwurf blendet die für das Drama konstitutiven Kategorien der Handlung und des Dialogs aus. Alles ist bereits im schöpferischen Willen des Autors vorgegeben:

Никакого нет быта, и никакого нет нравов, – только вечная разыгрывается мистерия. Никаких нет фабул и интриг, и все завязки давно завязаны, и все развязки давно предсказаны,

⁷⁰ Evreinov führte 1908 auch Regie in einer Aufführung von Sologubs „Van'ka-ključnik i paž Žean“ im Komissarževskaja-Theater. CARNICKE 1989, 18.

⁷¹ CARNICKE 1989, 72.

⁷² SOLOGUB 1913a, X, 141.

– и только вечная совершается литургия. Что же все слова и диалоги? – один вечный ведется диалог, и вопрошающий отвечает сам, и жаждет ответа. И какие же темы? – только Любовь, только Смерть.⁷³

Die im Drama darstellbare Welt ist auf die im solipsistischen Ich angelegten Inhalte beschränkt. Sologubs Dramenkonzeption will die Theaterkunst religiösen Sinnstiftungsstrategien (Liturgie, Mysterium) annähern. Im Aufsatz „Večer Gofmanstalja“ (1907) schreibt Sologub:

Театр высокого искусства только тогда соберет в своих стенах толпу, когда он захватит зрителя в страстное кружение своего пламенного восторга. [...] А для этого действие на сцене должно перестать быть зрелищем, должно стать мистерию.⁷⁴

In seinen eigenen Dramen hat Sologub dieses Programm nur ansatzweise umgesetzt. „Liturgija mne“, der einzige dramatische Text, der einen expliziten religiösen Anspruch vertritt, wurde nie aufgeführt.⁷⁵

In der religiösen Überhöhung des Theaters trifft sich Sologub mit Evreinov, der „teatral'nost“ zum Leitbegriff des eigenen Lebens erhebt.⁷⁶ Die Theatermetapher wird sowohl für Sologub als auch für Evreinov zum Weltmodell. Die Neuauflage dieses Topos unterscheidet sich von der barocken Tradition durch ihren solipsistischen Einschlag – im modernen Welttheater führt ein einziges, allumfassendes Bewußtsein Regie.

Sologub hat versucht, Evreinovs Konzeption des „Monodramas“ für die Theaterversion seines *Melkij bes* fruchtbar zu machen (Anastasja Čebotarevskaja hat das Drama „Melkij bes“ explizit als Monodrama bezeichnet⁷⁷): Die im Roman beschriebene Wirklichkeit verweist ja immer wieder auf das phantasierende Bewußtsein des Protagonisten Peredonov zurück. Bereits in „Teatr odnoj voli“ hat Sologub die theoretische Forderung einer psychischen Einheit im Drama erhoben:

Единый Лик, скрытый под личинами, должен проясняться перед зрителями в течение театрального действия. От этого и

происходит требование, чтобы в драме был один только герой, одно по существу исполняющее действие лицо, – одна только точка, на которой сосредоточивалось бы внимание зрителя.⁷⁸

Besonders die Rolle von „nedotykomka“ weist in der Theaterversion des Romans *Melkij bes* auf die monodramatische Grundstruktur des Stücks hin. In der Liste der dramatis personae wird das Auftreten des grauen Geists wie folgt erläutert:

Недотыкомка, существующая только в воображении Передонова. [...] Каждый раз, как она является, все на сцене становится, как бред – освещение убывает, предметы кажутся странными и угрожающими, их очертания становятся чело-вечно-образными, люди изменяются, кажутся злыми, издевающимися над Передоновым, их лица и движения становятся чрезмерно пошлыми и вульгарными, и сами они тогда похожи на видения бреда [...].⁷⁹

Sologub hat es leider versäumt, diese interessante Konzeption auf das ganze Stück auszudehnen. Man kann deshalb „Melkij bes“ nur unter einem Vorbehalt als „Monodrama“ bezeichnen: Die Ausrichtung des dramatischen Geschehens auf ein einziges Bewußtsein ist nur in jenen Szenen gewährleistet, in denen „nedotykomka“ auftritt.

Die Modernität dieses Entwurfs wird eingeschränkt durch Sologubs Absicht, die „monodramatische“ Grundstruktur des Stücks durch eine Milieuschilderung zu ergänzen. In einem Interview aus dem Jahr 1910 erklärt der Autor:

Как я определяю свою пьесу? Бытовая ли она? Да, она бытовая. Она изображает быт, доведенный до его крайности и потому впавший в свою противоположность, в безумие и ужас, безобразие, кошмар. [...] Сумасшествие Передонова – не случайность, а общая болезнь, и это есть быт нынешней России.⁸⁰

⁷³ SOLOGUB 1913a, X, 140.

⁷⁴ SOLOGUB 1913a, X, 164-168, hier 164.

⁷⁵ SMITH 1993, 147.

⁷⁶ CARNICKE 1989, 49-54.

⁷⁷ ČEBOTAREVSKAJA 1911, 336.

⁷⁸ SOLOGUB 1913a, X, 147.

⁷⁹ SOLOGUB 1988b, 9.

⁸⁰ SOLOGUB 1910, 3. Zit. nach RABINOWITZ 1988b, 138.

In seinem Drama „Melkij bes“ gelingt es Sologub nicht, den „byt“ der russischen Provinzgesellschaft als Rausch des kollektiven Bewußtseins zu veranschaulichen. Peredonov bleibt zu stark seiner Individualität verhaftet, als daß er exemplarische Geltung für die Krankheit einer ganzen Epoche erlangen könnte. Trotz dieser Mängel muß Sologubs Versuch, das traditionelle Milieustück in eine monodramatische Grundkonzeption zu bringen, als innovativ gewertet werden.⁸¹

Generell läßt sich aber festhalten, daß Sologubs Dramen zum größten Teil mißlungen sind. Ein Grund für dieses Scheitern liegt wohl im Auseinanderklaffen von Anspruch und eigener Bereitschaft zur Innovation: Einerseits postuliert Sologub eine neue religiöse Bedeutsamkeit des Theaters, andererseits bleibt er der traditionellen Dramenform verhaftet. Beispielsweise läßt sich diese verhängnisvolle Inkongruenz an „Založniki žizni“ nachweisen: Sologub versucht hier, das hindernisreiche Zusammenfinden zweier Liebender in metaphysischer Überhöhung darzustellen.⁸² Gerade die Tatsache, daß Sologub zur Darstellung seines erotischen Programms das klassische Schema der fünf Akte wählt, stimmt den Zuschauer jedoch auf eine konventionelle Rezeption ein: Die Spannungskurve steigt an und fällt ab, das monologische Dozieren der Figuren erreicht vor diesem Verstehenshorizont keinen Verfremdungseffekt und bewirkt deshalb nur eine psychologische Verflachung der einzelnen Charaktere. So präsentieren sich die meisten von Sologubs Dramen als exaltierte Phantasieentwürfe, die auf dem Prokrustesbett der traditionellen Dramenform ihre Originalität einbüßen und oft nur noch kitschig wirken.

d) Sologubs Trivialität

Die stark schwankende Qualität von Sologubs literarischen Werken wirft die Frage auf, worin denn eigentlich der Wert seiner Texte bestehe. Welche Kriterien können bei der Wertung von Sologubs literarischem Schaffen in Anschlag gebracht werden? Und damit auch: Wann ist Sologub trivial?

Systemtheoretisch läßt sich das Konzept der Trivialität in einen engen Zusammenhang mit der Vorhersagbarkeit des Textverlaufs bringen: Je geringer die neue Information eines Textsegments in bezug auf das vorher-

⁸¹ STELTNER 1984, 126, 128, 131.

⁸² Vgl. dazu die allegorische Auslegung des Stücks (Differenz zwischen Traumwelt und Wirklichkeit) bei ČEBOTAREVSKAJA 1911, 351 - 353.

gehende ist, desto trivialer erscheint der Text. Mit anderen Worten: Ein hohes Maß an informationeller Redundanz weist auf das Vorhandensein trivialer Textstrukturen hin.⁸³ Die Vorhersagbarkeit eines Texts äußert sich im wesentlichen auf drei Ebenen: der Sprachebene, der Handlungsebene und der ideologischen Ebene.

Das Herstellen von informationeller Redundanz kann, wie Walther Killy in seinem „Versuch über den literarischen Kitsch“ gezeigt hat, durch zwei sprachliche Verfahren erfolgen: Repetition und Kumulation. Beide Kunstgriffe stellen den künstlerisch mißglückten Versuch dar, ein Sujet mit übermäßigem Sprachaufwand in den Griff zu bekommen. Die deutlichste Form trivialer Textarchitektur, Kitsch, ersetzt sprachliche Qualität durch Quantität, verläßt sich auf gewisse Schlüsselwörter, deren Reizwirkung durch eine entsprechende Tradition längst kodifiziert ist. Triviale Literatur zielt nicht in erster Linie auf eine ästhetische Empfindung, die Ästhetik stellt sich hier vielmehr in den Dienst einer gesteigerten Emotionalität, die sich nicht selten in Rührseligkeit auflöst. Kitsch entführt den Leser in eine vorfabrizierte Erlebniswelt, deren emotionale Grunderfahrungen auf eindeutige Weise in Sprache umgesetzt werden können. Das additive Element, das beiden trivialen Grundverfahren (Repetition und Kumulation) eigen ist, deutet die Stoßrichtung der literarischen Gefühlssteuerung an: Nicht Komplexität des Erlebens ist gefordert, sondern Intensität.⁸⁴ Informationstheoretisch gesprochen: Der Einsatz einer Lexik, die über eine eindeutige Konnotation verfügt, sichert die informationelle Redundanz des Textes.

Dieser Mechanismus läßt sich in Sologubs umfangreichem Œuvre vor allem für Werke aus den Jahren von 1910 bis 1920 nachweisen. Ein Beispiel für die Repetition bietet der auffällige Einsatz des Lexems „tichij“. Schon 1912 hatte der einflußreiche Literaturkritiker A.A. Izmajlov Sologubs übermäßigen Gebrauch dieses Worts im Roman *Tvorimaja legenda* moniert:

На этом слове „тихий“ и на самом понятии тишины и тихости автор играет с таким постоянством, что некоторые страницы буквально испрещены словами этого корня до антихудожественности. Да простит нам Сологуб, но психиатр из этого показания имел бы все право вывести заключение о несомненном маньячестве автора, для которого, очевидно,

⁸³ Vgl. dazu MOLES 1971 und BEKES 1976.

⁸⁴ KILLY 1962, 11, 16.

понятию тишины усвоилось уже какое-то, болезненно-повышенное значение.⁸⁵

Daß sich Sologubs Hartnäckigkeit in diesem Fall nicht auf ein Einzelwerk beschränkt, zeigt sich deutlich in einer statistischen Untersuchung der Lexik von Sologubs früher Lyrik: Für das Adjektiv „tichij“ konnte die höchste Frequenz nachgewiesen werden.⁸⁶ Die lexikalische Monotonie definiert bei Sologub einen Assoziationsraum, dessen Elemente beim Leser als bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Eng mit der Repetition einzelner Wörter ist das Phänomen der Kumulation verbunden: Das Set der Assoziationen, die ein Schlüsselwort aufruft, stellt sich in den Dienst einer einzigen Empfindung. Das folgende Gedicht vereint kumulativ alle Merkmale des semantischen Klischees „tichij“:

Грустная светит луна,
Плещется тихо волна,
И над рекою туман.
Тяжко задумался лес.
Хочется сердцу чудес,
Грезится милый обман.⁸⁷

Sologubs Kitschinventar (Mond, Welle, Nebel, Wald) bleibt hier Selbstzweck. Das Gedicht baut keine neue Sinnstruktur auf, die einzelnen Motive erweisen sich als tote Versatzstücke eines längst bekannten Gefühls.

Man muß sich allerdings davor hüten, alle Sologub-Texte, die Elemente des trivialen Motivinventars einsetzen, vorschnell als Kitsch abzutun. Sologubs literarische Überzeugungskraft liegt gerade im mehrdeutigen Einsatz verschiedener Motive, die auf den ersten Blick bekannt scheinen. In seinen gelungenen Gedichten spielt Sologub mit der trivialen Lesererwartung. Das sprachliche Klischee wird aufgerufen, sofort aber auch neu gedeutet:

В тишине бездыханной ночной
Ты стоишь у меня за спиной,
Я не слышу движений твоих,

⁸⁵ IZMAJLOV 1912, 179.

⁸⁶ LAUER 1986, 155. Das Lexem „tichij“ kommt in 24 von 148 Gedichten insgesamt 36 Mal vor.

⁸⁷ SOLOGUB 1978, 118.

Как могила, ты темен и тих.
Оглянуться не смею назад,
И на мне твой томительный взгляд,
И как ночь раскрывает цветы,
Что цветут для одной темноты,
Так и ты раскрываешь во мне
Все, что чутко живет в тишине, –
И вошел я в обитель твою,
И в кругу чародейном стою.⁸⁸

Hier wird nicht ein Gefühlsinhalt, sondern eine Gefühlsstruktur beschrieben. Der Assoziationsbereich von „tichij“ ist zwar beinahe vollständig vorhanden, das lyrische Ich beschreibt indessen nicht seine Empfindung, sondern das Entstehen dieser Empfindung. Das erste Gedichtbeispiel führt auf Altbekanntes, jede neue Zeile bewegt sich innerhalb eines bestimmten vorhersagbaren Bedeutungsbereichs. Anders im zweiten Beispiel: Die Vorhersagbarkeit des Textverlaufs ist auf ein Minimum beschränkt, das lyrische Ich entwickelt aus bekanntem Sprachmaterial eine neue Situation. Die ungewohnte Kombination der Motive erzeugt eine originelle Sinnstruktur.

Die Oberflächenstruktur eines trivialen Textes zeichnet sich durch Repetition und Kumulation verschiedener Sprachklischees aus. Die Perpetuierung eines festen Musters läßt sich aber auch in der Tiefenstruktur feststellen. Peter Nusser vertritt die Hypothese, daß das Handlungsgerüst von trivialen Texten eine relativ invariante kommunikative Tiefenstruktur aufweise. Grundsätzlich sei auf der Ebene der Handlung ein Dreischritt zu beobachten, der sich in einer Ausgangslage, der Abweichung von dieser Ausgangslage und schließlich einer Endlage, die der Ausgangslage in entscheidenden Punkten vergleichbar ist, verwirkliche.⁸⁹ Das triviale Leseerlebnis wird gerade durch das „stumme Wissen“ um den kodifizierten Ablauf ermöglicht: Die Vorhersagbarkeit der weitgehenden Wiederherstellung der Ausgangslage läßt den Leser die Abweichung als lustvoll erfahren – die Kategorien der eigenen Weltorientierung werden nie eigentlich angegriffen oder sogar außer Kraft gesetzt.

In geradezu idealtypischer Weise ist die triviale Handlungsstruktur in Sologubs Erzählung „Ninočkina ošibka“ (1894) verwirklicht: Nina, die Tochter eines Stadthauptmanns, will zunächst gegen den Willen ihrer

⁸⁸ SOLOGUB 1978, 163 f.

⁸⁹ NUSSE 1991, 119.

Eltern einen Schauspieler heiraten, entscheidet sich schließlich aber doch für den Wunschkandidaten des Vaters, einen Richter. Ausgangslage und Endlage stimmen in einem wesentlichen Punkt überein: Die harmonische Familienidylle ist gewährleistet. Ninas unstandesgemäße Liebe zum Schauspieler erscheint als Intermezzo, das den geordneten Ablauf der Dinge nicht ernsthaft stören kann. Die triviale Leselust konkretisiert sich in diesem Fall an der episodenhaften moralischen Verwirrung der Protagonistin, die das vorgegebene bürgerliche Lebensmuster durch ihre rechtzeitige Einsicht nur bestätigt.

Das Nachzeichnen dieses Mechanismus erübrigt sich für Sologubs Kriegsdramen „Kamen“, *brošennyj v vodu*“ und „Venec nadežd“ (beide 1915), die in enger Zusammenarbeit mit Anastasja Čebotarevskaja entstanden sind: Diese Stücke erfüllen nicht nur das triviale Handlungsschema, sondern verfügen zudem auch über ein streng typisiertes Personeninventar. Jede Figur ist einseitig positiv oder negativ besetzt, die dramatische Handlung nährt sich ausschließlich aus der moralischen Polarisierung der einzelnen Personen.⁹⁰

Sologubs Kriegsdramen sind Propagandaliteratur – triviale Strukturen finden sich aber auch in anderen, nicht zeitbezogenen Texten. Ein Beispiel

⁹⁰ In „Venec nadežd“ (zunächst unter dem Titel „Ostavšiesja“) beschreibt Sologub mit patriotischem Impetus das Schicksal einer russischen Generalsfamilie, die sich erfolgreich gegen die Verlogenheit und Niedertracht der Deutschen zur Wehr setzt. Der Text endet mit einer erstaunlich platten Apotheose der friedfertigen russischen Seele: Der in Rußland aufgewachsene Šprudel' will seine russische Verlobte töten, als sie sich weigert, mit Šprudel', der die Verantwortung für den Tod ihres Bruders trägt, nach Deutschland zu fahren. Die Generalsfamilie verzeiht dem Attentäter. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 186, l. 449 f.: „Шпрудель: – Какое странное великодушие! [...] Я этого не понимаю. Раяса: – Да, вам трудно понять русскую душу! Шпрудель медленно уходит. За окном музыка и пение. Слышны торжественные звуки народного гимна.“ Eine komplementäre Konstellation findet sich im Dramenentwurf „Provody“: Hier wird der wehrhafte Este Paul Lippa, der Rußland gegen die deutsche Aggression verteidigen will, von der Patriotin Liza Starkina mit ihrer Liebe belohnt. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 204. Zur Apotheose des Heldentods im Krieg vgl. auch den Schluß des Dramas „Kamen“, *brošennyj v vodu*“. SOLOGUB/ČEBOTAREVSKAJA 1915: „Мэри (смотрит куда-то далеко, про себя, вдохновенно): Там, где-то далеко, далеко, лежит среди чужих, на поле брани наш малый брат, погибший славной смертью, положивший душу свою и жизнь за родину. Не бьется больше горячее сердце, тихо легли послушные руки на груди, чужие закрыли ему глаза, смотревшие на мир с такой верою, с такой любовью ... А рядом, может быть, тысячи таких-же юных, чистых душою и телом уснули сном праведных ... Что может быть прекраснее.“

hierfür bietet das Drama „Straž velikogo carja“ (1922): Die zunächst unmöglich scheinende Liebe zwischen einem Wächter und einer Prinzessin verwirklicht sich im gemeinsamen Tod. Als strukturbildendes Trivialitätsprinzip tritt in diesem Fall die Liebesgemeinschaft des ungleichen Paares auf: Zunächst als problematische im Leben, schließlich als harmonische im Tod.

Sologubs Trivialität zeigt sich einerseits in der Oberflächenstruktur, andererseits in der Tiefenstruktur seiner mißlungenen Texte. In einigen Fällen erweist sich Sologub darüber hinaus auch als Ideologe, der seine Texte in einer kaum verhohlenen didaktischen Absicht auf ein leicht durchschaubares Ziel ausrichtet. Besonders häufig tritt dieses Strickmuster in Sologubs späten Erzählungen zutage, die sich angesichts der Kriegsrealität in den Dienst eines überdrehten Patriotismus stellen.⁹¹ Erzählungen wie „Vizit“, in der eine standhafte Generalsfrau einem Verehrer weniger aus Treue zum Mann als zum Vaterland eine Abfuhr erteilt, zeugen von einem prekären Umschwing in Sologubs künstlerischem Schaffen nach 1914. Die lyrische Stimmung der frühen Prosatexte weicht Sujets von unerträglicher Banalität und nationalstischer Penetranz. Auch die meisten Versuche Sologubs, seine Kritik am gesellschaftlichen Establishment in eine literarische Form zu bringen, wirken überaus peinlich.⁹² In

⁹¹ Vgl. besonders die Erzählungen des Erzählbandes *Jaryj god* (Moskva 1916): „Pravda serdca“, „Obručal'noe“, „Tanin Ričard“, „Tri lampady“, „Serdce serdca“, „Snimi traur“, „Vizit“, „Nezamercajuščij mal'čik“, „Ded i vnuk“, „Tichij znoj“, „Svet večernyj“, „Krasavica i ospa“, „Vosvrašćenie“, „Nadežda voskresenija“, „Neutomi-most'“, „Den' vstreč“, „Ošibka Gofliferanta“. Dazu BARKER 1977, viii. Das lyrische Pendant zu dieser säbelrasselnden Prosa hat Sologub mit seinem Gedichtband *Vojna* (1915) geliefert. – In seinem Artikel „Čto čitat' vo vremja vojny?“ ruft Sologub unter Ausblendung aller ästhetischen Kategorien zur Bewahrung der vaterländischen Kultur auf. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 122: „Во время войны очень важно сочувствие и единомыслие населения, – в нем источник бодрости и твердости духа армии. Но не менее существенно и другое, в чем должна заключаться главная обязанность каждого, оставшегося дома. Это заботы о сохранении и воссоздании собственной национальной культуры, в освобождении ее от чрезмерного и одностороннего влияния Германии, в развитии производительных и творческих сил страны.“

⁹² Vielleicht hätte auch der kaum ausgearbeitete Plan zu einer Erzählung mit dem Titel „Diamantovaja zvezda“ eine soziale Problematik behandelt – möglicherweise aus kosmischer Perspektive, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 536: „[1] Обозревает весь земный мир. [2] Самое единственное несомненное – любовь земная. Наука любви. [3] Основа жизни. Все привычное надо пересмотреть. Иногда смех над тем, что вдруг покажется нелепо. [4] Проблема [sic] собственности.“

„Baryšnja Liza“ (1914) etwa wird die wundersame Wandlung einer verzo- genen Adelstochter zu einer arbeitsamen Frau erzählt. Am Ende von Lizas sozialistischer Selbsttherapie winkt die erotische Belohnung: Der politisch engagierte Jugendfreund Aleksej führt seine Liza, die nunmehr für gesell- schaftliche Probleme sensibilisiert ist und sich somit für seine Liebe quali- fiziert hat, in den glücklichen Stand der Ehe.

Die Trivialität einzelner Werke von Sologub läßt sich indessen nicht erschöpfend nur unter dem Rückgriff auf Textstrukturen oder die poli- tisch-gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen beschreiben. Gelegentlich wird Sologub zum Epigonen des symbolistischen „Makrotextes“, er bedient ein an sich komplexes System, dessen Bedeutungsspektrum jedoch längst ausgelotet ist. Auf diese Weise ist etwa Sologubs Roman *Slaščje jada* (1912) gescheitert. Das Schicksal der Protagonistin Šanja wird durch die Titelmetapher überdeutlich expliziert – sie bezeichnet das gefährliche Nebeneinander von „süßer“ Traumwelt und „giftiger“ Realität. Sologub schmückt die dürftige Fabel seines Romans – Šanja verliebt sich in ein Idealbild des niederträchtigen Ženja und erkennt ihren Irrtum erst ganz am Schluß – mit allen Elementen des symbolistischen Motivinventars aus: Šanjas Wunschträume finden bei Mondlicht statt, graue Geister tauchen als Verkörperungen fehlenden Kunstsinns auf, nackte Tänze befreien den Körper von den Zumutungen des Alltags. Es scheint, daß Sologub in *Slaščje jada* die bewährte Fabel von *Melkij bes* (das Scheitern eines Wunsch- traums) mit einer positiven Hauptfigur neu auflegen wollte. Während es aber Sologub in *Melkij bes* gelingt, zwei Textebenen parallel zu führen, einzelne Motive kunstvoll miteinander zu vernetzen, verschiedene Text- strategien einzusetzen, bleibt *Slaščje jada* nichts als eine blasse Illustration von Sologubs dualistischem Weltbild, das – für sich genommen – keinen Originalitätswert beanspruchen kann.

Sologub hat leider in seinem Spätwerk nicht mehr zu einer künst- lerisch befriedigenden Prosa zurückgefunden, seine Lyrik aus den zwanzig- ger Jahren hingegen gehört wieder zu den Höhepunkten seines Gesamt- werks und wird auch heute noch zuwenig beachtet.

Нищета. Социализм. Атеизм. [5] Пьянство. [6] Многообразие жизни на земле. Психология камней, растений, животных – человека. [7] Первое появление призрака. [8] Яды интеллекта.“

6. Sologubs Dialog mit der russischen Literatur

Sologub steht an einer Epochenschwelle: Sein Werk greift auf Elemente der realistischen Tradition aus dem 19. Jahrhundert zurück, verweist aber gleichzeitig auch auf die Moderne, auf die Literatur des 20. Jahrhunderts.¹ Sologub gelangt zu recht polemischen Urteilen, wenn er sich über die russische Literatur des 19. Jahrhunderts äußert, gleichzeitig ist jedoch nicht zu übersehen, daß sein eigenes literarisches Schaffen immer wieder Motivkomplexe aus der Literaturgeschichte aufgreift, umdeutet, in einen neuen Kontext bringt.

Das vernichtende Bild der literarischen Tradition, das Sologub in seinem Artikel „O grjaduščem chame Merežkovskogo“ zeichnet, stellt deshalb nur die halbe Wahrheit dar: Griboedov habe sich selber in der Gestalt des karrieresüchtigen Molčalin porträtiert, Puškin verfüge über die Dienermmentalität eines Savelič aus „Kapitanskaja dočka“, Gogol' schließ- lich sei – wie Čičikov und Chlestakov – seelisch tot.² Schon allein die Menge der intertextuellen Verweise auf die hier angegriffenen Autoren in Sologubs Werk zeigt aber, wie ernsthaft sich Sologub mit der literarischen Tradition auseinandergesetzt hat. Nicht selten verbirgt sich hinter einem polemischen Ausfall gegen einen Schriftsteller der Neid des Rivalen. Gerade die literarische Tradition des 19. Jahrhunderts hat immer wieder das Interesse Sologubs auf sich gezogen: Diese poetischen Entwürfe geben die Folie ab, vor der das russische fin de siècle sein Selbstbewußtsein entfaltet.

Im folgenden soll die ideologische Auseinandersetzung, die Sologub mit anderen Schriftstellern geführt hat, in einer Reihe von „Zweierpor- traits“ dargestellt werden. Ein solches Unterfangen begibt sich in ein Dilemma: Einerseits muß in aller Kürze die literarische Grundposition eines Autors umrissen werden, andererseits erhalten die intertextuellen Hinweise ihre Bedeutung erst vor dem Hintergrund des besonderen Kon- textes, in dem sie bei Sologub zitiert werden. Mit anderen Worten: Die Gegenüberstellung von Sologub und anderen Schriftstellern muß zwischen Allgemeinem und Besonderem vermitteln – eine Aufgabe, die Gefahr läuft, weder dem einen noch dem anderen gerecht zu werden. Dieses Dilemma verliert jedoch an Schärfe, wenn die literarische Grundposition eines Autors unter einem speziellen Blickwinkel nachgezeichnet wird:

¹ PROFEEV 1992, 29.

² SOLOGUB 1906b, 103.

Welche Ideologeme werden für Sologubs Entwurf wichtig? Welche Funktion erfüllt ein intertextueller Verweis in einem Sologub-Text?

Bei der Auswahl der dargestellten Autoren wurde ein sehr pragmatisches Kriterium angewendet: Eingang in die Untersuchung haben jene Schriftsteller gefunden, die von Sologub explizit erwähnt werden. Die hier präsenzierte Auswahl versteht sich deshalb nicht als vollständig, es sollen vielmehr die wichtigsten intertextuellen Verbindungslinien aufgezeigt und diskutiert werden.

a) Sologub und Puškin

Anders als für die meisten Symbolisten stellt Puškin für Sologub nicht die höchste Autorität in der russischen Literatur dar.³ Sologubs Verhältnis zu Puškin zeichnet sich durch eine eigentümliche Distanziertheit aus. In Sologubs Nachlaß findet sich eine diesbezügliche Notiz:

Схематичен. Любит типы.⁴ Наклонность к един[ственному] числу.

блестящий 18. век.

Любовь к контрастам.

Пу[шкин] признавал земн[ую] жизнь и довольствовался ею. Все чаяния его были в ней. О ней даже пророчества.

В мыслях, трудах и жизни должно быть соответствие. Бесплодный труд ненавистен Пушкину.

В Пу[шкине] никогда не было невинности. Он был просто душно-развратен.

Любовь к контрастам знаменует собою двуцветность Пушкинского мира. У него нет рефлексов. Определенные цвета.

Полное признание действительности, того, что повелось.

Привидение и все фантастическое представляет телесно.

Пушкин смотрел на жизнь, как на игру, забавку (хотя бы и божественную). Западные умники все видели из этого желания забавиться.

³ FRIZMAN 1991 (zu Merežkovskij). Vgl. auch BRJUSOV 1973, VII, 165: „Пушкин был не только великий поэт: он был учитель поколений и в то же время должен был быть создателем новой русской литературы.“

⁴ Vgl. auch SOLOGUB 1913a, X, 198: Puškin kenne nur „ясные и определенные чувства, замкнутые каждое в своем кругу.“

События Пу[шкин] представлял схематично в общих и главных предметах. Удивительная способность понимания общего течения жизни. Все главное взято, все второстепенное устранено.

Шаблоны несомненного, общего, пошлого.⁵

Auf seltsam gewundene Weise formuliert Sologub seine Kritik an Puškin, die freilich mehr über Sologub als über Puškin aussagt.⁶ Sologub bemängelt vor allem die Immanenz von Puškins Weltsicht: Eine Welt ohne sich gegenseitig abspiegelnde Reflexe könne nicht symbolisch sein. Die boshafte Einschätzung von Puškins Realismus als „Schablone“ und „Schema“ ist für Sologubs Poetik bezeichnend: Er fordert vom Kunstwerk Transzendenz, Zeichencharakter – Puškins Vorliebe für die „Einzahl“, seine eindimensionale Welt Darstellung steht diesem Ideal diametral entgegen.

Sologub zieht aus seiner Diagnose folgenden Schluß: Puškin ist ein Betrüger. Er täusche vor, die Wirklichkeit zu bewältigen – tatsächlich herrsche aber die Wirklichkeit über Puškin. In Sologubs Essay „Demony poëtov“ findet sich eine ganze Aufzählung von literarischen Hochstapeleien, die laut Sologub ein getreues Abbild von Puškins eigener Betrügerei liefern: In „Ruslan i Ljudmila“ nimmt der Zauberer Černomor Ruslans Gestalt an, um Ljudmila zu erobern, in „Domik v Kolomne“ rasiert sich die Köchin, in „Baryšnja-krestjanka“ möchte die adlige Liza Berestova ein Landmädchen spielen, Dubrovskij schleicht sich unter falschem Namen in das Haus seines Feindes Troekurov ein, in „Boris Godunov“ und „Kapitanskaja dočka“ treten historische Hochstapler auf, schließlich geht auch Gogol's „Revizor“ auf einen Einfall Puškins zurück.⁷

⁵ RGALI, F. 391, op. 1, ed. chr. 71. Diese Notizen wurden von D.M. Pines (1891-1937) kopiert, das Original befindet sich im RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538.

⁶ Bezeichnend ist auch ein parodistischer Verweis auf *Evgenij Onegin*, der sich in Sologubs spätem Fragment „Grigorij Kazarin“ aus dem Jahr 1923 findet, SOLOGUB 1989a, 121 f. Hier gibt Puškins Versroman den Hintergrund für eine bissige Satire auf das kommunistische Rußland ab: „Для стихотворного романа / Мне образец высокий дан. / [...] Великий Пушкин – наша слава. / Пока живут его слова, / И наша родина жива [...]. / [...] Я расскажу в простых стихах, / [...] Как увлекал других поток / Восторгов ярких к коммунизму, / И как у многих организму / Потребен только был пак. / (Поймут буржуй и пролетарий, / Что здесь излишен комментарий).“

⁷ Pines hat auch die Existenz eines 17-seitigen Artikels „Обманы, как тема Пушкина“ dokumentiert, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538. – In einem Briefumschlag hat Sologub auf Zetteln Materialien für diesen Aufsatz gesammelt. Ebd.: „[1] И в поэ-

Sologubs Puškinkritik gipfelt im Vorwurf, Puškin – selber ein Künstler vom Schlag Salieris – habe ein Genie wie Mozart sein wollen:

Он [sc. Puškin, U.S.] чувствовал себя таким, как Сальери, прилежным и удачливым работником, а быть хотел таким, как Моцарт, безумцем и праздным гулякою. Был такой трезвый, благоразумный и бережливый, а натаскивал на себя причуды праздных шалопаев. Завидовать он, конечно, не мог – некому было завидовать, очень удачливо складывалась его литературная судьба, – но жало неудовлетворенности вливалось в него свой жгучий яд. Кто-то другой, может быть, ему завидовал, кого-то другого изобразил он в лице Сальери, но с какою проникновенною, интимною точностью! Точно автопортрет!⁸

Von diesem Gedankengang eröffnet sich eine interessante Perspektive auf den Roman *Melkij bes*. Zu Beginn des Puškin-Essays „Demony poëtov“ (1907) nimmt Sologub mit der Nennung des Begriffs „мелкий бес“ den Titel des eigenen Romans wieder auf. Puškin werde von Dämonen bedrängt, darunter befinde sich auch ein „мелкий бес, из самих нечистых“. Das Zitat stammt aus Lermontovs „Skazka dlja detej“ (1840)⁹, der Ausdruck „мелкий бес“ findet sich aber auch bei Puškin selbst, im 7. Kapitel des *Evgenij Onegin*.¹⁰

тический бокал / Воды я много подмешал. Евг. Он., проп. гл. [2] Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей. Евг. Он., 4, VII. [3] Евг. Он. „Мой дядя самых чест. I, 1. [4] Анчар [5] Бесконечны, безобразны ... Сколько их ... Мчатся бесы рой за роем. Бесы. [6] Кто их знает: псы иль волк. Бесы. [7] В поле бес нас водит, виды. Бесы. [8] Страшно, страшно ночевал / Средь неведомых равнин. Бесы. [9] Утопленник. Мужик обманул, скрыл труп. [10] Песнь о вешем Олеге. Анекдот на обмане. [11] Шалка-невидимка. Обман Фарлафа. Черномор обманом снес голову брату. Рус. и Людм. [12] ... Пламя позднее любви / С досады в злобу превратила (Руслан и Л., п. I) [13] Фатмир стал рыбаком (Русл. и Людм.) [14] Запах скверный (Подр[ажание] Данту II, 6) [15] (Подр. Данту I, 13 и 14) [16] И празднословить было мне отрада (Подр. Данту I, 8) [17] (Подр. Данту I, 6)

⁸ SOLOGUB 1913a, X, 180.

⁹ LERMONTOV 1889, II, 491.

¹⁰ PUŠKIN 1974, IV, 128. – Der Ausdruck fällt ebenfalls in einem Brief an G.I. Čulkov vom 9.7.1907: „Беда в том, что мелкий бес стережет черные дни и приходит пакостить.“ OR RGB, F. 371, op. 4, ed. chr. 76, l. 24. Abgedruckt in ČULKOV 1930, 149. Zum Titel *Melkij bes* vgl. SOBOLEV 1992b.

Die Gefährlichkeit des kleinen Teufels liegt laut Sologub darin, daß er zum Vergleich mit anderen auffordere.¹¹ Puškin sei den Verführungen dieses Teufels erlegen, weil er ein anderer sein wollte, als er tatsächlich war. Damit rückt Puškin in Sologubs Interpretation in die Nähe des blind wütenden Helden aus *Melkij bes*. Auch Peredonov lebt in einer Welt „ohne Reflexe“, ist „seelisch verdorben“ und erlebt seine phantastischen Visionen als „körperliche Realität“. Die Parallele Puškin-Peredonov ist jedoch nicht nur für Sologubs Puškinbild von Interesse – viel eindringlicher fordert sie auch zu einer neuen Interpretation von Peredonov auf.¹² Peredonov erscheint aus dieser Sicht als scheiternder Künstler, der lyrische und ironische Weltsicht nicht auseinanderzuhalten vermag. Er wird zum Betrüger wider Willen: Wie Puškin täuscht er sich letztlich selbst über seine eigene Stellung in der Welt. Peredonov jagt dem Wunschbild des Schulinspektors nach, Puškin will ein genialer Poet sein. Sologub diagnostiziert:

Корень притворства и самозванства – в неправом самоотрицании, в ложном самоотречении. Не нравлюсь сам себе, хочу быть другим, лучшим.¹³

In einem Artikel zu Puškins 75. Todestag weist Sologub auf den metaphysischen Schrecken vor der Wirklichkeit hin, der Puškins Werk durchlebe – eine Bestimmung, die durchaus auch für Peredonov gelten kann:

И если всмотреться внимательно в его жизнь и вслушаться в его благоуханные слова, то нельзя не понять, что ужас перед жизнью всегда таился в его прекрасной, дивно благоустроенной душе.¹⁴

¹¹ SOLOGUB 1913a, X, 179. Deutlich benannt wird dieser Zusammenhang in der Erzählung „V Plenu“: „Бес сравнения – бес очень мелкий, но один из самых опасных.“ SOLOGUB 1992, 173.

¹² Vgl. aber auch schon GORN'FEL'D 1915, 48.

¹³ SOLOGUB 1913a, X, 183. Vgl. auch folgende Stelle aus „Čelovek čeloveku – d'javol“: „– Ты глупый и смешной, Иван Иванович! – Я лучше тебя. – Я здесь самый главный, а не ты. – У меня больше денег, чем у тебя. – У меня есть любовница, очень дорогая. – Может быть, и ты хочешь быть таким же хорошим, как я? Ну, что же, состязайся.“ SOLOGUB 1907a, 55.

¹⁴ SOLOGUB 1912c, 3.

Die hier anklingende Bewunderung für Puškin verdankt sich nicht nur der Pietät vor dem Toten. Die Rezension einer Theateraufführung macht klar, daß der tiefere Grund für Sologub's Polemik gegen Puškin wohl eher in einem neidvollen Aufschauen des Symbolisten zum großen Meister zu suchen ist:

Пламенный темперамент Пушкина всем нам ведом, и мы знаем, что в тонах чеховской неврастении пушкинское творчество не вообразимо. Солнце русской поэзии! Не мимо же сказаны эти знаменательные слова! Ведь и холодное северное солнце даже и на закате пламеннее всякого земного огня. Самые спокойные и рассудительные строки Пушкина таят в себе такую энергию выражения, такой огонь творческой воли, перед которым бледнеют самые патетические излияния современных лириков. В наивысшем напряжении своего пафоса бурно-пламенный Габриэл д'Аннунцио – кроткая овечка перед художественно успокоенным Пушкиным.¹⁵

Sologub hat immer wieder intertextuelle Puškin-Verweise in sein Werk eingebaut. Eine deutliche Verbindung läßt sich etwa zwischen *Melkij bes* und „Pikovaja Dama“ ziehen. Puškins Novelle zeichnet sich besonders durch ihre Phantastik aus und stellt so ein Deutungsmuster bereit, das die Befindlichkeit Peredonovs auf adäquate Weise entschlüsseln kann.

Im Roman *Melkij bes* erscheint das Motiv der belebten Spielkarte aus „Pikovaja Dama“ viermal¹⁶. Sologub folgt dabei im wesentlichen dem von Puškin vorgegebenen Muster: Zunächst sticht Peredonov den Spielkarten die Augen aus (Hermanns Schuld am Tod der Gräfin), dann verfolgt die Pique-Dame Peredonov im Traum (das gespenstische Erscheinen der Gräfin) und schließlich zeigt sich die phantastische Identifikation von Spielkarte und Fürstin. Sologub stellt dabei allerdings die Verhältnisse auf den Kopf: Während bei Puškin die Belebung der Spielkarte die phantastische Pointe der Erzählung bildet, arbeitet Sologub von Anfang an mit der Überformung der Wirklichkeit durch die Projektion eines kranken Geistes. Wenn Sologub zur Illustration von Peredonovs Wahnvorstellungen – und gerade anhand der Spielkartenvision läßt sich die zunächst ausschließlich

¹⁵ SOLOGUB 1915b, 4.

¹⁶ SOLOGUB 1988a, 194, 196, 210, 237. – Zum Einsatz des Puškin-Themas in *Melkij bes* vgl. auch SOBOLEV 1992a.

psychische Dimension des Motivs studieren – auf eine der klassischen phantastischen Erzählungen der russischen Literatur zurückgreift, erreicht er damit ein Doppeltes: Zum einen rückt die Schilderung von Peredonovs Wahn in die Nähe eines literarischen Vorbilds und stellt also gerade *kein* Beispiel eines privaten Psychogramms dar. Zum anderen erscheint Peredonovs Persönlichkeit um eine weitere Facette erweitert: Peredonov enthußt im narzißtischen Traum von der Pique-Dame, die zuletzt als Chiffre das Ziel aller ökonomischen, sexuellen und sozialen Wunschträume meint, in Analogie zu Hermanns Charakter eine letzte Dimension seiner wahnhaften Ichbezogenheit.

Peredonov und Hermann als Psychopathen – die Texte halten diese Deutungsmöglichkeit bereit. Nur: wer so interpretiert, bringt sich um den interessanten Kern des Erzählgeschehens. Sowohl Peredonov als auch Hermann beziehen ihre Überzeugungskraft als literarische Figuren nicht aus ihrer singulären Krankheitsgeschichte, sondern aus der in geheimnisvoller Bedeutsamkeit um sie herum angeordneten Wirklichkeit. Bei Puškin wie bei Sologub entspinnt sich ein Spiel um die Wahrheitschancen der verschiedenen Perspektiven. Der ständige Wechsel zwischen Erzähler- und Figurenperspektive macht eine allgemein verbindliche Weltinterpretation unmöglich.

b) Sologub und Lermontov

In ihrem Buch *Na beregach Nevy* erinnert sich Irina Odoevceva¹⁷, wie Sologub sich einmal gegenüber Gumilev über die Gefährlichkeit der Poesie geäußert habe:

Надо быть очень сильным, чтобы суметь справиться с поэзией, не дать ей проглотить себя: – „В мерный круг твой бег направляю – укороченной уздой“, – мне всегда кажется, что это Пушкин о поэзии. Он-то умел с ней справиться. А Лермонтов – нет, не мог. Оттого и погиб.¹⁸

Sologub billigt Lermontov im Gegensatz zu Puškin zwar Aufrichtigkeit zu, sieht ihn aber als Opfer eben dieser Aufrichtigkeit. Das tut Lermontovs künstlerischen Fähigkeiten in Sologub's Augen allerdings

¹⁷ Zur Glaubwürdigkeit dieser Memoiren BROWN 1973, 17 f.

¹⁸ ODOEVCEVA 1964, 117.

keinen Abbruch.¹⁹ Im Gegenteil: Lermontov erscheint nachgerade als leuchtender Rebell in der duckmäuserischen Literaturlandschaft des 19. Jahrhunderts.

И вот в истории русской литературы прошлого столетия, ее золотого, будто бы, века, мы видим безобразную коллекцию искаженных и погубленных фигур. Всегда несвободная, всегда колебавшаяся от хвалений „в надежде славы и добра“ к пустым излияниям вольнолюбивых чувств на чаемых „обломках самовластья“, а чаще по чаемому „маню царя“, русская литература только в лице Лермонтова представила чистый и обаятельный образ доподлинно великого поэта и воистину великого человека, никогда не заставившего свою музу лизать превознесенные стопы.²⁰

Sologub's pauschales Urteil über die russische Literatur des 19. Jahrhunderts mag ungerecht sein – immerhin macht es deutlich, welche Eigenschaft des Romantikers dem Symbolisten imponiert. Für das literarische Verhältnis der beiden Dichter dürfte allerdings die eigentümliche Nähe

¹⁹ Vgl. auch Sologub's Äußerung gegenüber ČUKOVSKI 1991, 258: „Лучшая проза, мне кажется, у Лермонтова.“ – SOLOGUB 1914a, 12 f. verspottet die Antithese „gesunder Puškin“ – „kranker Lermontov“, auf die sich auch VI. Solov'ev in seinem berühmten Lermontov-Artikel abstützt: „Профессор Овсянко-Куликовский хвалит бодрость. Пушкин имел повышенное жизнеощущение, Лермонтов – пониженное. Первое лучше второго. Человеку гораздо приятнее жить, когда у него повышенное жизнеощущение, и плохо живется, когда жизнеощущение понижено. Итак, юноши, будьте бодры. Верьте в светлое будущее, и не падайте духом. [...] Впрочем, какое же отношение к судьбе Пушкина и Лермонтова имело их повышенное и пониженное жизнеощущение? Оба всю жизнь бились в жестоких тисках, и обоих одинаково загрызла русская действительность. Только и разницы: одного повышенное жизнеощущение влекло к компромиссу, вело к чуждым его людям.“ Die Abwertung Puškins gegenüber Lermontov findet sich – ironisch gebrochen – auch in einer undatierten Notiz Sologub's, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 76 f.: „И прежний сняв венок, они венец терновый, увитый лаврами, надели на него, но иглы тайные сурово язвили славное чело. Другой не сделал этой прискорбной ошибки, и с надменной презрительностью шел навстречу своей судьбе. Блистательный двойник Пушкина, Лермонтов замкнул пламенное кольцо наших судеб. Два ужасные выстрела все еще звучат для нас предостережением более грозным, чем учение гадания 69-летней Кассандры.“

²⁰ SOLOGUB 1906b, 103. Sologub hat hier vor wohl vor allem Gedichte wie „Smert' poëta“, „Proščaj, nemytaja Rossija“ oder „O, polno izvinjat' razvrat“ im Auge.

ihrer Liebeslyrik wichtiger sein als die von Sologub bewunderte Zivilcourage Lermontov's. Michail Bachtin hat auf den tiefgreifenden erotischen Pessimismus der beiden Dichter hingewiesen. Das Liebesobjekt bleibe sowohl bei Lermontov als auch bei Sologub seltsam verschwommen und unerreichbar; es werde viel eher die Liebe an sich als die Person der Geliebten besungen.²¹

Wahre Liebe ist im Werk beider Dichter erst nach dem Tod möglich. Die irdische Liebe erscheint als trügerisch, flatterhaft und vergänglich. Immer wieder taucht bei Lermontov das Bild des Toten auf, dessen Liebe in ihm weiterlebt: Am bekanntesten ist wohl das Gedicht „Vychožu odin ja na dorogu“, das Motiv erscheint aber schon in Gedichten wie „Ne mogu na rodine tomit'sja“ oder „Ljubov' mertveca“. Ein spätes Gedicht von Sologub aus dem Jahr 1926 spricht genau diesen Gedanken neu aus:

Тебя я не устану славить,
Любовь единая моя.
[...]
Весь мир окутан знойным бредом,
Но из ущелий бытия
К тебе стремлюсь я верным следом,
Любовь единая моя.
[...]
В пути безмерном ты устала,
Устала так же, как и я,
Но скоро снимешь покрывало,
Любовь единая моя.²²

Vereinzelt hat Sologub auch Lermontov'sche Motive in sein eigenes Werk einfließen lassen. In diesem Fall geht es jedoch, anders als im Verhältnis zu Puškin, nicht mehr um eine direkte ideologische Auseinandersetzung: Sologub verwendet das Zitat als Kunstgriff, der das Neue des eigenen Entwurfs vor dem Hintergrund der literarischen Tradition verdeutlichen soll.²³

²¹ Zit. nach BOČAROVA/SILARD 1983, 239.

²² LAVROV 1989, 168.

²³ Zur Bearbeitung von Gedichten Lermontov's bei Sologub SOBOLEV 1992b, 171 f. Vgl. auch die dort zitierte Äußerung Sologub's über Lermontov (178): „Надо обирать предшествующих поэтов самым бессовестным образом. Лермонтов ничего не делал, кроме того, что переделывал чужие стихи. Потому он был гениален. Вообще, собственным трудом никогда ничего не сделаешь хоро-

Ein Beispiel: Ljudmila Rutilova hat sich gegen Schluß des Romans *Melkij bes* gegen den Vorwurf zu verteidigen, sie unterhalte ein unsittliches Verhältnis zum Gymnasiasten Saša. Als sie beim Schuldirektor Chripač vorspricht, erscheint sie ihm „преlestна, как ангел небесный“.²⁴ Diese Formulierung stammt aus Lermontovs Gedicht „Tamara“ – im Text ist sie durch Anführungszeichen als Zitat markiert. Der Wortlaut ist jedoch ungenau, die ganze Strophe lautet:

В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна, как ангел небесный,
Как демон, коварна и зла.²⁵

Der himmlische Engel ist also nur die Maske des bösen, hinterlistigen Dämons: Die Zarin Tamara lockt mit ihrer Stimme einsame Wanderer an, verbringt mit ihnen eine Liebesnacht und ermordet sie am anderen Morgen.

Der literarische Bezug wirft ein besonderes Licht auf Ljudmilas Verhältnis zu Saša: Ljudmila ist zwar nicht die mordende „femme fatale“, aber es gelingt ihr in der Tat, die letzten Reste des bürgerlichen Moral-kodex aus ihren erotischen Spielen mit Saša zu verbannen. Gerade die Unvollständigkeit des Zitats wirkt hier sinnstiftend. Chripačs Eindruck verweist auf eine unausgesprochene Wahrheit, die weder ihm noch Ljudmila bewußt ist: Der Untergang der Moral um der Ästhetik willen stellt eines der zentralen Grundthemen des Romans dar.

c) Sologub und Gogol'

Die wohl berühmteste Studie zum Thema „Sologub und Gogol'“ stammt aus der Feder von Andrej Belyj. In seinem Buch *Masterstvo Go-*

шего. Всегда надо пользоваться чужим!“ – Die deutlichsten Beispiele für Lermontov-Adaptionen stellen die Gedichte „Žutkaja kolybel'naja“ und „Teplo mne potomu, čto moj ujutnyj dom“ dar (vgl. bei Lermontov: „Kazač'ja kolybel'naja pesnja“ und „Otčego“). Vgl. auch SMITH 1993, 126.

²⁴ SOLOGUB 1988a, 279. Interessanterweise fehlt diese Formulierung im Manuskript des Romans – Sologub hat intertextuelle Bedeutsamkeiten erst in einem sehr späten Stadium der Romanüberarbeitung in das Erzählgeschehen eingefügt. OR RNB, F. 724, ed. chr. 3, l. 208.

²⁵ LERMONTOV 1989, II, 79.

olja hat Belyj Gogol's Einfluß auf die russische Literatur untersucht.²⁶ Belyj stellt fest, daß Sologub verschiedene Formulierungstechniken von Gogol' übernommen habe, wie etwa Lautwiederholungen, Wortspiele, Häufung von Negationen, Aufzählung verschiedener Adjektive, Aufspaltung grammatikalischer Bezüge.²⁷ Der Abschnitt über Sologub endet mit der Feststellung, daß im frühen Roman *Tjaželye sny* der Einfluß Gogol's fehle, später aber zunehme und schließlich in den überreifen Spätwerken wieder abnehme.

Tatsächlich kann man die Romane *Melkij bes* und *Tvorimaja legenda* am ehesten als gogolesk bezeichnen: Hier greift Sologub deutlich auf die Groteske als dominierendes Gestaltungsprinzip zurück, während das Frühwerk sich stärker an die westeuropäische dekadente Tradition anlehnt. Die grotesken Elemente in Gogol's und Sologub's Schaffen erzeugen keine ausschließlich komische Wirkung. Sologub hat die zutiefst tragische Qualität von Gogol's Poetik deutlich gesehen und sein eigenes Werk in diese Tradition gestellt:

Всякий фарс в наше время становится трагедией, смех наш звучит для чуткого уха ужаснее нашего плача, и восторгу нашему предшествует истерика. В старину смеялись веселые и здоровые. Смеялись победители. Побежденные плакали. У нас смеются печальные и безумные. Смеется Гоголь ... У Моего безумия – веселые глаза.²⁸

In *Melkij bes* bilden Peredonovs Besuche bei den Honoratioren der Stadt Čičikovs Fahrten in getreuer Weise nach.²⁹ Zunächst besucht Peredonov den Bürgermeister Skučaev, der in seiner Beschränktheit seinen Gedanken nur in festen Sprachklischees Ausdruck verleihen kann. Ihre höchste Steigerung findet die Sprachunfähigkeit in der Gestalt des eben-

²⁶ Zur Gogol'-Rezeption im russischen Symbolismus vgl. KIRSTEN 1968 und EBERT 1977.

²⁷ BELYJ 1934 [1969], 291-294 mit reicher Beispielsammlung.

²⁸ SOLOGUB 1913a, X, 155. – Vgl. auch RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539, l. 1: „Обличительная сторона 'Ревизора' значительно выиграла бы, еслибы пьеса, со столь значительным сюжетом была бы построена в форме драмы, ибо смешное распыляет и парализует трагичность замысла.“ (Hervorhebung im Original)

²⁹ SNYDER 1986, 190 weist allerdings darauf hin, daß Sologub's ideologische Position derjenigen Gogol's entgegengesetzt sei: Sologub beschreibe in *Melkij bes* einen metaphysischen Fall, während *Mertvye duši* als Aufstieg in eine Idealwelt konzipiert sei.

falls anwesenden Kaufmanns Tiškov, dem Sprache nur sinnloses Reimmaterial ist. Das groteske Unvermögen, mit Sprache umzugehen, stellt eines der Grundthemen von Gogol's Schaffen dar, wie es wohl am eindrücklichsten in der Erzählung „Šinel“³⁰ gestaltet ist: Auch Akakij Akakievič bricht jeweils mitten in einem Satz ab, wenn er spricht.³⁰

Nach Skučaev sucht Peredonov den cholerischen Staatsanwalt Avinovickij auf. Hier ist es die groteske Humanisierung eines Gegenstandes, die die Grenze zwischen Ding und Mensch zweifelhaft werden läßt:

Прокуроров дом усилил и определил в Передонове его тягостные настроения в чувстве тоскливого страха. И точно, этот дом имел сердитый, злой вид. Высокая крыша хмуро опускалась над окнами, пригнетенными к земле.³¹

Die Beschreibung des Hauses findet ihr Pendant im finsternen, angsteinflößenden Äußeren des Besitzers Avinovickij. Die Übereinstimmung von Mensch und dessen Besitz taucht schon in *Mertvyje duši* auf. Gogol' wendet diesen Kunstgriff bei der Beschreibung der Möbel des Gutsherrn Sobakevič an, nachdem dieser als grobschlächtiger, plumper Bär eingeführt worden ist³²

Peredonovs nächster Besuch gilt dem Adelsmarschall Veriga. Veriga erscheint als Inbegriff des heuchlerisch-schauspielenden Menschen. Bezeichnend ist die Begrüßungsszene:

Александр Михайлович ждал Передонова в кабинете. Он сделал так, как будто торопится идти навстречу гостю и только случайно не успел встретить его раньше.³³

Durch seine Eitelkeit und sein streberhaftes Gebaren rückt Veriga in die Nähe von Gogol's Bürgermeister aus „Revizor“.³⁴ Grotesk erscheint bei Gogol' wie bei Sologub die Befangenheit der beiden Figuren in ihrer bewußt gewählten Rolle: Die ständige Kontrolle des eigenen Verhaltens erweckt den Eindruck einer Mechanisierung des Menschlichen.³⁵

³⁰ GOGOL' 1940, III, 149.

³¹ SOLOGUB 1988a, 96.

³² GOGOL' 1940, VI, 96.

³³ SOLOGUB 1988a, 102.

³⁴ GOGOL' 1940, IV, 9. SOLOGUB 1988a, 102.

³⁵ IVANITS 1976, 157.

Einen gesteigerten Ausdruck findet die Darstellung des Menschen als mechanisches Uhrwerk in der Beschreibung des Bezirksvorsitzenden Kirillov. Die Metaphorik der „toten Seele“ erscheint explizit:

Как будто кем-то вынута из него живая душа и положена в долгий ящик, а на место ее вставлена неживая, но спорившая суетилка.³⁶

Der nervöse, kindische Charakter Kirillovs wird in grotesker Übertragung durch seine Kleider veranschaulicht; die Sprache unterstreicht dieses Bild durch die auffällige Häufung von Diminutiven:

Одежду его хотелось назвать костюмчиком: серенькая курточка, батистовая накрахмаленая сорочка с отложными воротничками, веревочный синий галстук, узенькие брючки, серые чулочки.³⁷

Die Gestalt des feisten, dummlichen Polizeichefs Min'čukov schließlich scheint dem Gutsbesitzer Manilov – wiederum aus dem Roman *Mertvyje duši* – nachgebildet zu sein. Leitmotivisch taucht bei der Beschreibung beider ein „süßes Lächeln“ auf:

Скоро вышел исправник. Он застегивал мундирный сюртук, и сладко улыбался. [...] Он часто улыбался с таким видом, точно сейчас съел что-то запрещенное, но приятное и теперь облизывался. [...] Миньчуков [...] улыбался все так же сладко [...].³⁸

Die Wirkung, die sich bei solcher Erzählweise einstellt, ist bei Gogol' und Sologub dieselbe: Weil als einziger Ausdruck einer Seelenregung ein „süßes Lächeln“ registriert wird, erscheint die Seele selbst in grotesker Weise auf diese eine Reaktionsmöglichkeit reduziert.

Sologubs Nähe zu Gogol' beschränkt sich allerdings nicht auf das Stilelement der grotesken Personencharakterisierung. Nicht fremd ist Sologub etwa auch das „Mikroskop im Him“³⁹, das ein Lebewesen metonymisch

³⁶ SOLOGUB 1988a, 108.

³⁷ SOLOGUB 1988a, 108.

³⁸ SOLOGUB 1988a, 113. GOGOL' 1940, VI, 24, 28 f.

³⁹ БОСЯНОВСКИЙ 1911, 146. Vgl. ebenfalls BRJUSOV 1973, VI, 136, der als Gogol's „faculté maîtresse“ ein „стремление к преувеличению, к гиперболе“ nennt.

durch einen Körperteil ersetzen kann. Diese eigentümliche Phantastik, wie sie ihren prominentesten Ausdruck wohl in Gogol's Erzählung „Nos“ gefunden hat, begegnet auch in *Melkij bes*:

– Глаз-птица пролетела, – угрюмо сказал Передонов, всматриваясь в белесовато-туманную даль небес. – Один глаз и два крыла, а больше ничего и нету.⁴⁰

Sologub's Darstellung von Peredonov's Wahnsinn folgt literarischen Mustern, die bei Gogol' vorgegeben sind. So läuft eine Verbindungslinie von Peredonov's Wunsch, sich eine „spanische Frisur“ machen zu lassen, zum kleinen Beamten mit dem sprechenden Namen Popriščin aus „Zapiski sumasšedšego“, der sich schließlich für den König von Spanien hält. Während bei Gogol' der Wahnsinn gerade die Rettung der menschlichen Identität garantiert (Popriščin wehrt sich gegen die Verwandlung in eine „tote Seele“), enthebt der Wahnsinn die Menschen bei Sologub von den erdrückenden Anforderungen, die das Menschsein an die Individuen stellt.⁴¹ Besonders deutlich läßt sich dieser Vorgang in Sologub's früher Erzählung „Svet i teni“ beobachten, in der sich eine Mutter und ihr Sohn in einen weltentrückten, aber glücklichen Wahnsinn zurückziehen:

По стене бегут и зыблются тени. Володя и мама понимают их. Они улыбаются грустно, и говорят друг другу что-то томительное и невозможное. Лица их мирны, и грезы их ясны, – их радость безнадежно печальна, и дико радостна их печаль. В глазах их светится безумие, блаженное безумие ... Над ними опускается ночь.⁴²

In der direkten Nachfolge von „Šinel'“ steht Sologub's Erzählung „Malen'kij čelovek“ (1905): Der kleinwüchsige Beamte Saranin möchte an Körpergröße seine Frau überragen und beschafft sich einen geheimnisvollen Trank, der seine Frau verkleinern soll. Unglücklicherweise nimmt Saranin das Elixier selbst ein und schrumpft. Saranin's gesellschaftliche Bedeutungslosigkeit spiegelt sich in der Abnahme seiner Körpergröße – am Ende verschwindet er einfach. Die Tragik des Beamten, der im

Auch BELYJ 1909, 80 revidiert die traditionelle Sicht, die Gogol' als Realisten interpretiert: „Гоголь оторвался от того, что мы называем действительностью.“

⁴⁰ SOLOGUB 1988a, 217. Vgl. auch HOLTHUSEN 1985, 183.

⁴¹ EBERT 1983, 115; EBERT 1988, 92.

⁴² SOLOGUB 1992, 26.

beruflichen wie im privaten Leben zur vernachlässigbaren Größe wird, nimmt das Grundthema von Gogol's berühmter Erzählung wieder auf. Der Bezug zu „Šinel'“ erscheint sogar explizit:

На службе, в департаменте, сначала косились, смеялись. Особенно молодежь. Традиции сослуживцев Акакия Акакиевича Башмачкина живучи.⁴³

d) Sologub und Turgenev

Wie kaum bei einem anderen russischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts finden sich symbolistische Konzepte im Werk Turgenev's vorgeprägt. Besonders die späten Erzählungen Turgenev's thematisieren eben jenes Wechselspiel von Realität und Traum, das für die russischen Symbolisten so wichtig werden sollte.⁴⁴ Programmatisch taucht die Transzendierung der Wirklichkeit in den Titeln der Erzählungen „Prizraki“ (1864) und „Son“ (1877) auf. Die erzähltechnische Pointe von Turgenev's Verfahren liegt oft in der fehlenden Kennzeichnung des entscheidenden Übergangs von der Wirklichkeitserfahrung zur Phantasieleistung.⁴⁵

Auch in Sologub's Werk findet sich dieser Kunstgriff: Im ersten Kapitel des Romans *Tjaželye sny* erhält Login die erotische Visite einer Frau. Der Erzähler läßt jedoch die Frage offen, ob dieser Besuch eine Wunschphantasie oder Wirklichkeit darstelle. Sowohl Turgenev als auch Sologub führen im Ineinandergreifen von Traum und Realität die wirklichkeitskonstituierende Funktion des menschlichen Bewußtseins vor.

Deutlich zeigt sich dieses Verfahren etwa in der Novelle „Klara Milič“ (1883), die den programmatischen Untertitel „Posle smerti“ trägt. Der Protagonist Aratov verliebt sich in die Sängerin Klara Milič, allerdings erst nachdem sie gestorben ist. Turgenev unterstreicht die realitätsstiftende Dimension von Aratov's Bewußtsein durch eine phantastische Pointe: Aratov folgt seiner Geliebten in den Tod, eine Locke von ihr in der Hand, nachdem ihm Klara Milič zuvor als Halluzination erschienen war. Der Erzähler stellt explizit die Frage nach der Herkunft dieser Locke:

⁴³ SOLOGUB 1992, 187.

⁴⁴ KLEJMAN 1983, 12-17.

⁴⁵ BRANG 1977, 171.

Откуда взялись эти волосы? У Анны Семеновны было такая прядь, оставшаяся от Клары; но с какой стати было ей отдать Аратову такую для нее дорогую вещь?⁴⁶

In diesem Erzählgestus macht sich der Rückgriff Turgenews auf die Poetik des russischen Realismus bemerkbar. Der Erzähler hält zwar die rationalistische Erklärung eines rätselhaften Phänomen zwar für unwahrscheinlich, immerhin bietet er sie aber an. Walter Koschmal hat darauf hingewiesen, daß symbolische Sinnzusammenhänge bei Turgenew nie ganz aus dem realistischen Kontext gelöst werden. Turgenew selbst hat seine geheimnisvollen Erzählungen selbst als „halbphantastisch“ charakterisiert – die andere Seite sei „halbphysiologisch“.⁴⁷

Das dekadente Thema der Liebe, die sich erst im Tod verwirklicht, verweist auf Sologub's Erzählung „Opečalennaja nevesta“ (1908). Wie schon in Turgenews „Klara Milič“ wird auch hier der Tod zur Vorbedingung der wahren Liebe: Nina ist Mitglied in einem Verein junger Mädchen, die am Grab unbekannter Jünglinge trauern. Nina ist von undeutlichen Ahnungen erfüllt und gibt sich einer melancholischen Liebe ohne Objekt hin. Als sich ein junger Student erschießt, fährt Nina zu seinem Begräbnis und trauert tief um ihn. Die Eltern des Toten händigen ihr einen Brief aus: Zunächst nimmt Nina an, der Brief sei an die richtige Braut des Jünglings gerichtet. Im Lauf der Erzählung wird aber deutlich, daß in der Tat Nina die Adressatin des Briefes ist.

Bei aller Ähnlichkeit der beiden Erzählungen springt ein wichtiger Unterschied ins Auge: Turgenews Gestaltung des Themas konzentriert sich auf das phantasierende Bewußtsein Aratov's. Das Unerklärliche ist zwar bei Turgenew in der Tat vorhanden, die Inhalte des geheimnisvollen Geschehens lassen sich jedoch auf die Psychologie der einzelnen Figuren zurückführen.⁴⁸ Sologub's Erzählung weist eine ganz andere Konstruktion auf. Hier steht nicht so sehr das Rätsel der Liebe zu einem Toten im Vordergrund – im Gegenteil: Sologub bietet sein gesamtes Können als symbolistischer Erzähler auf, um die dekadente Todesliebe als Modell der wahren Liebe glaubhaft zu machen. Mit anderen Worten: Sologub versucht, gerade das Anomale als Norm einsichtig zu machen.

Besonders eindringlich rückt der Erzähler in Sologub die „ästhetische“ Dimension von Ninas Liebestrauer in den Blick. Die Liebe zum Toten

⁴⁶ TURGENEV 1978, X, 116.

⁴⁷ KOSCHMAL 1984, 100, 184 f.

⁴⁸ KOSCHMAL 1984, 101.

wird zum vorbildlichen Verhalten: Die signalhaft hervorgehobene „Schönheit der Trauer“ um den Toten imprägniert Nina gegen die Zumutungen des Lebens.

Красота ее печали влеклась по безобразию пыльных, знойных улиц, под неистовым пыланием древнего Змия, среди минутно тронутых и крестящихся прохожих – роковая красота печали влеклась на сером и злом безучастия Айсы.⁴⁹

Sologub's ideologischer Ausbau von Motiven, die bei Turgenew zunächst nur psychologische Probleme behandeln, läßt sich auch deutlich an der Don Quichote-Interpretation der beiden Dichter beobachten. Der Ritter von der traurigen Gestalt gilt Turgenew als Prototyp des enthusiastischen, aber wirklichkeitsfremden Idealisten. Turgenew entwirft in seinem berühmten Aufsatz „Gamlet i Don-Kichot“ (1860) eine Charakterologie, die Hamlet und Don Quichote als Pole menschlicher Verhaltensweisen begreift.⁵⁰

In Sologub's Ausdeutung wird Don Quichote zum leuchtenden Vorbild menschlichen, näherhin künstlerischen Verhaltens. Bewältigung der Wirklichkeit durch ihre Negation – so lautet formelhaft die Botschaft Don Quichotes in Sologub's Interpretation. Von Turgenews vorsichtiger Relativierung des Don Quichotes liest man bei Sologub nichts: Das symbolistische *iznetvorčestvo*, das bei Turgenew noch unter dem Verdacht des „halbbe-wußten, halbunschuldigen Selbstbetrugs“⁵¹ steht, wird bei Sologub gerade zum wichtigsten Mittel der Durchästhetisierung der Welt.⁵²

In sprachlicher Hinsicht sind für Sologub (und die Symbolisten) vor allem Turgenews *Stichotvorenija v proze* (1882) wichtig geworden. Es ist Turgenews Verdienst, die Mischgattung des Prosagedichts in Rußland eingeführt zu haben. Die poetische Organisation von Prosa – als Kunstgriff freilich bekannt – tritt hier zum ersten Mal programmatisch in das Leserbewußtsein. In einer kurzen Apostrophe an den Leser hat Turgenew die lyrische Rezeption der „стихотворения без рифмы и размера“⁵³ vorgespurt:

⁴⁹ SOLOGUB 1992, 346.

⁵⁰ TURGENEV 1978, V, 348: „два коренные направления человеческого духа“.

⁵¹ TURGENEV 1978, V, 345.

⁵² Vgl. hierzu den Essay „Меѣта Дон-Кичота“ (1908). SOLOGUB 1913a, X, 159-163.

⁵³ TURGENEV 1978, X, 445.

Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд: тебе, вероятно, скучно станет – и книга вывалится у тебя из рук. Но читай их враздробь: сегодня одно, завтра другое [...].⁵⁴

Turgenev verweist hier explizit auf die Möglichkeit, einen Prosatext nicht auf narrative Muster hin zu lesen. Die lyrische Organisation von dieser Texte zeigt sich deutlich etwa im Prosagedicht „Sfinks“ – ein Text, der dem russischen Symbolismus auch in seiner Motivik nahesteht:

Изжелта-серый, сверху рыхлый, исподнизу твердый, скрыпучий песок ... песок без конца, куда ни взглянешь!
И над этой песчаной пустыней, над этим морем мертвого праха высятся громадная голова египетского сфинкса.⁵⁵

Turgenev präsentiert hier eine maximal verdichtete Sprachkonstruktion, in der sich syntaktische Ordnungsmuster mit rhythmischen und phonetischen Strukturen verschränken. Der Eingangssatz des Prosagedichts weist die Form eines Chiasmus auf, das erste Glied fällt durch eine Häufung von Adjektiven auf. Der zweite Satz beginnt mit einer Anapher, die Lautstruktur dieses Satzes ist dreifach instrumentiert (p-p, m-m, g-g). Im ersten Satz überwiegt bei der rhythmischen Modellierung der Wörter der Trochäus, im zweiten der Anapäst – das Lesetempo wird hier beschleunigt. Eine solche Analyse ließe sich weiterführen – Turgenevs Bedeutung für Sologub wird aber bereits mit diesen wenigen Hinweisen deutlich: Sologub's lyrische Prosa (vgl. besonders die „Märchen“) leitet sich nicht zuletzt von den *Stichotvorenija v proze* her.

Turgenevs Einfluß auf die symbolistische Poetik wird gemeinhin unterschätzt.⁵⁶ Dies mag zumindest teilweise durch die eigentümliche Zurückhaltung der symbolistischen Dichter zu erklären sein: Turgenev ist möglicherweise wegen seines gesellschaftlichen Engagements selten Gegenstand einer kritischen Besprechung geworden.⁵⁷ Trotzdem kommt Turgenev ein wichtiger Stellenwert im kollektiven Unterbewußtsein des Symbolismus zu, – einer Epoche, die wie kaum eine andere auf Turgenevs

⁵⁴ TURGENEV 1978, X, 125.

⁵⁵ TURGENEV 1978, X, 157.

⁵⁶ Skeptisch zu diesem Einfluß BROUWER 1993, 95.

⁵⁷ Ausnahmen bilden Merežkovskij und Bal'mont. LEDKOVSKY 1973, 126 f. BRANG 1984, 312 f.

subtile und sprachlich anspruchsvolle Darstellung des Geheimnisvollen empfänglich war.

e) Sologub und Dostoevskij

Dostoevskij's Roman *Prestuplenie i nakazanie* nimmt in Sologub's Leben einen außergewöhnlichen Platz ein: Noch auf dem Totenbett – so berichtet der Kritiker Ivanov-Razumnik – habe Sologub von Dostoevskij, Sonja Marmeladova und dem Beamten Marmeladov phantasiert.⁵⁸

Raskol'nikov's Verbrechen hat Sologub schon früh beschäftigt: Im Roman *Tjaželye sny* findet sich eine deutliche Anspielung auf den Mord in Dostoevskij's Roman. Auch Login bedient sich für seine Tat einer Axt und verfügt über kein direktes Motiv, seine Aggression richtet sich nicht gegen eine Person, sondern gegen ein Prinzip.⁵⁹ Im Bewußtsein des Lehrers Login konzentriert sich die ganze Niedertracht der Provinzbevölkerung in der Gestalt des Gymnasialdirektors Motovilov, den Login schließlich mit beinahe lustvoller Genugtuung umbringt:

Мотовилов отворил калитку и сделал шаг в огород. В это время тяжелый удар упал на его курчавую голову. Раздался глухой звук и легкий треск. Мотовилов лежал ничком.
„Умер или без памяти?“ – подумал Логин.
Наклонился, – окровавленный затылок был безобразен. Злоба и ненависть овладели Логиним. Опять взмахнул топором, и еще, и еще. Хряск раздробляемых костей был противен. Отвратительна была разможенная голова.⁶⁰

⁵⁸ Brief vom 7.12.1927 an A. Belyj. Abgedruckt in SOLOGUB 1991a, II, 256-259. Schon auf den 13-jährigen Sologub übte dieser Roman einen enormen Einfluß aus. SOBOLEV 1992b, 175. – Der Name Marmeladov fällt auch im frühen Romanfragment *Rannie lastocki (Preždevremennye borcy)*. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 528, l. 2. Einflüsse aus *Prestuplenie i nakazanie* lassen sich überdies im Gedichtband *Plamennyj krug* nachweisen. KUKUŠKINA 1990, 27, 34.

⁵⁹ Der Gedanke Logins „– Вот человек, который не имеет права жить!“ scheint Dmitrij Karamazov's Äußerung über seinen Vater „– Зачем живет такой человек!“ zu wiederholen. SOLOGUB 1990, 225. DOSTOEVSKIJ 1972, XIV, 69. Außerdem klingt hier auch Raskol'nikov's faschistoide „Laus-Theorie“ an. DOSTOEVSKIJ 1972, VI, 321 f.

⁶⁰ SOLOGUB 1990, 230.

Es ist allerdings nicht zu übersehen, daß Sologub in *Tjaželye sny* einen polemischen Dialog mit Dostoevskij führt: Motive aus Dostoevskijs Werk werden bei Sologub umgeformt und erhalten so eine völlig neue ideologische Aussage.⁶¹

Bezeichnenderweise geschieht das Verbrechen in *Prestuplenie und nakazanie* zu Beginn des Romans; das weitere Geschehen will ein Psychogramm Raskol'nikovs nach dem begangenen Mord zeichnen. In *Tjaželye sny* erscheint Logins Mord am Ende des Buchs als halb bewußter Gewaltausbruch des suchenden Intellektuellen.⁶² Die Bluttat löst in Raskol'nikov eine tiefe moralische Krise aus, Login hingegen bringt sein Verbrechen ohne Folgen für sein Gewissen hinter sich. Wie grundlegend Sologub Dostoevskijs Vorbild umdeutet, zeigen die Beichtszenen: Raskol'nikov erhält von der Maria-Magdalena-Figur Sonja Marmeladova die Absolution für seinen Mord und geht in die Katorga. *Prestuplenie und nakazanie* schließt im Ton verklärter Erwartung eines neuen Lebens:

Они [sc. Соня и Раскольников, U.S.] хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь.⁶³

Während Raskol'nikovs Geständnis Sonja in tiefe Gewissensnot stürzt und mit entsprechender Dramatik geschildert wird⁶⁴, akzeptiert Logins Geliebte Anna den Mord an Motovilov ohne weiteres:

⁶¹ STARIKOVA 1974, 185. KLEJMAN 1983, 17-26.

⁶² Vgl. schon DOLININ [1913] 1989, 439 f.: „Вы помните *Преступление и наказание*. Там преступление совершается почти в самом начале: на нем, на преступлении, на расплате за него, на внутренней расплате, на величайших душевных муках как его следствия и строятся все здание, в них, в этих муках, весь смысл, все значение романа. У Сологуба же преступление всегда в конце: его интересует не тот ад, который творится в душе человека, уже нарушившего „норму“, а то, как подготавливается преступление, как постепенно поднимается, выпалзывает на поверхность сознания то темное, несоздаваемое, что таится в низших областях душевной жизни, как воскресает „тот древний демон“ [...], который проявляется во всяком разрушении.“ (Hervorhebungen im Original)

⁶³ DOSTOEVSKI 1972, VI, 421.

⁶⁴ DOSTOEVSKI 1972, VI, 315: „– Господи! – вырвался ужасный вопль из груди ее. Бессильно упала она на постель, лицом в подушки.“

– Ты убил прошлое, – решительно сказала она, – теперь мы будем вместе ковать будущее, – иначе и заново.⁶⁵

Sologub's Entwurf lokalisiert die reine Liebe im moralfreien Raum der privaten Zweierbeziehung – fern von der verdorbenen Gesellschaft. Das Gegenteil gilt bei Dostoevskij: Nur wer sich vor den Menschen moralisch für seine Taten rechtfertigt, kann auch seine private Liebe verwirklichen.⁶⁶

Login verkehrt Raskol'nikovs Entwicklung für sich gewissermaßen in das Gegenteil: Das Übermenschenbewußtsein verleitet Raskol'nikov zwar zum Verbrechen, bringt ihn aber auch zur Einsicht der Notwendigkeit von christlicher Nächstenliebe. Login hingegen verwirft die klassische Trias des Guten, Wahren, Schönen als untauglich und erhebt das Unmögliche, das Verbotene zum Ziel des menschlichen Strebens. Die Selbstvergottung ist für Login nicht Ausgangspunkt einer verhängnisvollen Verirrung, sondern das leuchtende Wunschbild einer von aller Moral enttäuschten Existenz.⁶⁷ Unmißverständlich formuliert Login seine ideologische Position – in deutlicher Abgrenzung von Dostoevskijs religiös-humanistischem Pathos – im Gespräch mit seiner Geliebten Anna:

Я жажду не любви, не богатства, не славы, не счастья, – живой жизни жажду, без клея и догмата [...]. В жизни должно быть невозможное, и только оно одно имеет цену ... [...] Я ходил по всем путям возможного в жизни, и везде жизнь ставила мне ловушки. Красота приводила к пороку,

⁶⁵ SOLOGUB 1990, 233. Vgl. KULEŠOV 1986, 98 f.

⁶⁶ Vgl. hierzu die entgegengesetzte Reaktion von Sonja bzw. Anna auf das Mordgeständnis. Sonja befiehlt Raskol'nikov: „– Встань! [...] Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: „Я убил!““ DOSTOEVSKI 1972, VI, 322. Zur Dialektik des Privaten und Öffentlichen bei Dostoevskij vgl. GUSKI 1993, 115, 123. – Anna hingegen will das Geheimnis für sich behalten: „– Да, расскажи мне все, – тихо сказала Анна. – И только мне, – не им же ты скажешь все это.“ SOLOGUB 1990, 233.

⁶⁷ Indessen offenbart sich sowohl bei Sologub und als auch bei Dostoevskij in der Gestalt des Verbrechers eine Humanität, die der Moral unbescholtener Bürger nicht unbedingt untergeordnet ist. Vgl. schon in *Zapiski iz mertvogo doma*, wo der Ostrog nachgerade zum Prüfstein der menschlichen Moralität wird: „Везде есть люди дурные, а между дурными и хорошие [...] – кто знает? Эти люди, может быть, вовсе не до такой степени хуже тех, остальных, которые остались там, за острогом.“ (Hervorhebungen im Original). DOSTOEVSKI 1972, IV, 57.

стремление к добру заставляло делать глупости и вносить к людям зло, стремление к истине заводило в такие дебри противоречий, что не знал, как и выйти. [...] Есть запрещенное, – к нему и тянешься ...⁶⁸

Durch den Gebrauch der Wendung „živaja žizn“ rückt Login auch in die Nähe von Dostoevskijs Untergrund-Mensch.⁶⁹ Dostoevskij hat Ich-Erzähler aus *Zapiski iz podpol'ja* als typischen Vertreter des intellektuellen Zweifels an der Verbindlichkeit der Moral konzipiert. Während Dostoevskij eine solche Haltung äußerst gefährlich erscheint,⁷⁰ begrüßt Sologub die Untergrundmentalität als Befreiung des Menschen von den Fesseln der bürgerlich-christlichen Moral.

Auf eindrückliche Weise hat Dostoevskij die verhängnisvolle Lösung des Menschen von der Moral in seinem Roman *Besy* gestaltet. Die selbstwählte Gottverlassenheit des ungläubigen Menschen findet hier ihren schärfsten Ausdruck in Stavrogins und Kirillovs Selbstmord.

Die Konstellation in *Tjaželye sny* wiederholt Dostoevskijs Parallelführung der Schicksale von Stavrogin und Kirillov:⁷¹ Bei Sologub hängt sich der Trinker Spiridon in der Mordnacht auf und lenkt so den Verdacht von Login ab. Dostoevskijs ausgeklügeltes Intrigenspiel wird aber in *Tjaželye sny* zur Farce: Die Zufälle des Lebens selbst entbinden Login von der Verantwortung für sein Verbrechen.

Login nähert sich der Gestalt Stavrogins auch durch seinen Amoralismus. Greifbar wird die Nachbarschaft der beiden Protagonisten in der Teufelsmetaphorik. Bei Tichon beichtet Stavrogin: „я верую в беса, верую канонически, в личного, не в аллегорию [...]“.⁷² Login wird

⁶⁸ SOLOGUB 1990, 33.

⁶⁹ RABINOWITZ 1978b, 329. Die Formulierung bei DOSTOEVSKU 1972, V, 176, 178.

⁷⁰ Dostoevskij hat seinen Entwurf wie folgt kommentiert: „Я горжусь, что впервые видел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости. [...] Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправиться! [...] причина подполья кроется в уничтожении веры в общие правила. „Нет ничего святого!““ (Hervorhebungen im Original) DOSTOEVSKU 1972, V, 378.

⁷¹ SOBOLEV 1992b, 175-179.

⁷² DOSTOEVSKU 1972, XI, 10. Sologub kannte das Kapitel „У Тихона“ zum Zeitpunkt der Abfassung von *Tjaželye sny* allerdings noch nicht – es erschien erst 1923

„seinerseits als „слепой черт“ und „уездный мефистофель“ bezeichnet.⁷³ Dabei erweisen sich beide Protagonisten jedoch nicht einfach als satanische Bösewichte. Sowohl Stavrogin als auch Login haben den Rückhalt des christlichen Glaubens verloren – ihr Bewußtsein blendet aber das Heilsbedürfnis nicht aus, sondern füllt die entstandene Leerstelle mit einer utopischen Idee. Stavrogin trägt das Verlangen nach vollendeter Aufrichtigkeit in sich, Login will eine wohlthätige Organisation gründen.

Trotz ihres idealistischen Impetus scheitern beide Helden an der Verwirklichung ihrer Aufgabe. Stavrogin gelingt es in seiner Orientierungslosigkeit nicht, einen festen Wert zu finden; Login muß erfahren, daß sein Traum an der Niedrigkeit der Menschen scheitert und höchstens als Rückzug in das Intimste zu verwirklichen ist.⁷⁴ Sowohl Stavrogins Selbstmord als auch Logins Verbrechen zeugen von der Unmöglichkeit, eine Sozialutopie als Religionersatz in der Gesellschaft einzurichten.⁷⁵

Gegensätzlich sind allerdings die ideologischen Schlußfolgerungen, die die beiden Romane in ihrem Bedeutungsgefüge nahelegen. In *Besy*

im Druck. Stavrogins Satanismus zieht sich aber als Thema durch den ganzen Roman – eine Tatsache, die nicht zuletzt auch durch den Titel unterstrichen wird.

⁷³ SOLOGUB 1990, 54, 78. Wie Login und Peredonov wird auch Stavrogin von einem Dämon heimgesucht. DOSTOEVSKU 1972, X, 231: „[...] маленький, гаденький, золотуший бесенок с насморком, из неудавшихся“. GORETIĆ 1986, 179 f.

⁷⁴ Vgl. hierzu Sologubs Ausführungen zu seinem Roman an L.Ja. Gurevič vom 15.11.1895: „Современный человек, живущий более книжными и отвлеченными интересами, потерявший старые законы жизни, усталый, развинченный и очень порочный, Login ищет истины и предчувствует ее, ищет сознательно, как и говорит Нюте. Жизнь его и есть вся непрерывно[е] искание истины, но на всех путях жизни ищет ее тщетно, потому что истина не покупается трудом, а дается даром и вдруг, как девичья любовь. [...] К чувственному обладанию истиною и свободною они [среднего рода люди, U.S.] не стремятся (Login отвергает Клавдию), ибо всякое наслаждение призрачно и угарно (Ульяна) и возбуждает в людях злобу и ревность (Спиридон), а чистое созерцание истины неотъемлемо и, раз достигнутое в момент внезапного экстаза (пропущенная сцена, [aus dem 10. Kapitel, für die Buchausgabe 1896 wieder eingesetzt. Zur Textgeschichte von *Tjaželye sny* vgl. PAVLOVA 1990b, 354, U.S.]), становится достоянием души, хотя бы и не изменяло течения жизни (убийство и бунт)“. JAMPOL'SKU 1974, 119 f.

⁷⁵ Sologub nähert sich in diesem Sinne Ivanovs Stavrogin-Interpretation an. Nachdem Ivanov auf den Stavrogins sprechenden Namen hingewiesen hat (σταυρος – Kreuz), thematisiert er die tiefgreifende Ambivalenz dieser Gestalt: „Изменник перед Христом, он неверен и Сатане. [...] Всем и всему изменяет он, и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом горном ущелье.“ IVANOV [1916] 1971, 70.

leuchtet die schöne Seele Tichons über der teuflischen Welt Stavrogina, *Tjaželye sny* entläßt den Leser in einen Alptraum, der nicht enden will.

Dostoevskijs große Romane behandeln immer wieder den Zwiespalt zwischen einem rational begründetem Atheismus und der religiösen Vision des Allmenschentums, des brüderlichen Zusammenschlusses der ganzen Menschheit. Die skeptische Haltung der Vernunft in der Frage der Moral ist formelhaft zugespielt in Ivan Karamazovs berühmter These:

Нет добродетели, если нет бессмертия.⁷⁶

Dostoevskij hat seine Haltung in diesem Dilemma am deutlichsten in einer Briefstelle aus der Verbannung in Omsk ausgesprochen – eine Aussage, die ihm so wichtig war, daß er sie 17 Jahre später Stavrogin in den Mund gelegt hat:

Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной.⁷⁷

Sologub eröffnet eine Polemik gegen Dostoevskij, indem er umkehrt Christus der Wahrheit opfert:

Я воскресенья не хочу,
И мне совсем не надо рая, –
Не опечалюсь, умирая,
И никуда я не взлечу.⁷⁸

In *Melkij bes* ist es Ljudmila, die ein ästhetisches Nihilismusprogramm vertritt:

Говорят, есть душа, не знаю, не видела. Да и на что она мне?
Пусть умру совсем, как русалка, как тучка под солнцем
растаю.⁷⁹

⁷⁶ DOSTOEVSKI 1972, XIV, 65.

⁷⁷ 20.2.1854 an N.D. Fonvizina. DOSTOEVSKI 1972, XXVIII/1, 176; X, 198.

⁷⁸ SOLOGUB 1978, 244. – Vgl. auch den Dramenentwurf „Volja k bessiliju“, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 540: „И никто не воскреснет. И не надо воскресения. Оно – утешение для слабых.“

⁷⁹ SOLOGUB 1988a, 243.

Sologub betreibt die Umwertung aller Werte Dostoevskijs. Während die Unsterblichkeit bei Dostoevskij das moralische Verhalten der Menschheit garantiert, beruft sich Sologubs Ideologie auf die moralfreie Wahrheit des eigenen Bewußtseins.

Trotz aller Unterschiede gibt es auch Gemeinsamkeiten zwischen Dostoevskij und Sologub. Zunächst fallen Übereinstimmungen in der Behandlung der Kinderthematik ins Auge.⁸⁰ Berühmt geworden ist Ivan Karamazovs Raisonement über das unschuldige Leiden von Kindern, bevor er seinem Bruder Aleša die Legende vom Großinquisitor erzählt.⁸¹

Auch Sologub hat das unschuldige Leiden von Kindern immer wieder zum Thema seiner Erzählungen gemacht: In „Červjak“ (1896) wird ein Mädchen von einem Lehrer durch stetiges Spotten zu Tode gequält, in „Čudo otroka Lina“ (1906) metzelt eine römische Reiterkohorte eine Schar von Kindern nieder, weil der Knabe Lin den Soldaten „Henker“ nachgerufen hat, in „Konnyj stražnik“ (1907) schließlich wird ein prügelnder Lehrer Polizeisoldat, um seinen sadistischen Neigungen ungehindert fröhnen zu können. In all diesen Erzählungen werden Kinder zu Opfern der depravierten Erwachsenenwelt. Das Lustmoment solcher Quälereien hat schon Ivan Karamazov im Gespräch mit Aleša beschrieben:

Видишь, я еще раз положительно утверждаю, что есть особенное свойство у многих в человечестве – это любовь к истязанию детей, но одних детей. [...] Тут именно незащищенность-то этих созданий и соблазняет мучителей, ангельская доверчивость дитяти, которому некуда деться и не к кому идти, – вот это-то и распаляет гадкую кровь истязателей. Во всяком человеке, конечно, таится зверь, зверь гневливости, зверь сладострастной распаляемости от криков истязуемой жертвы [...].⁸²

In Sologubs *Tvorimaja legenda* wird die sadistische Lust am Quälen von Kindern durch die Autorität des Erzählers beglaubigt:

Жестокое сладострастие разлито в нашей природе, земной и темной. [...] Из одного источника идут радующие восторги страстей и радующие извращения страстей. Мучим только потому, что это нас радует. Когда мать дает пощечину

⁸⁰ RABINOWITZ 1980, 32.

⁸¹ DOSTOEVSKI 1972, XIV, 223.

⁸² DOSTOEVSKI 1972, XIV, 220.

дочери, ее радует и звук удара и красное на щеке пятно, а когда она берет в руки розги, ее сердце замирает от радости.⁸³

Die Not der Kinder erfüllt in Sologub's Werk eine ähnliche Funktion wie bei Dostoevskij: In beiden Fällen zeigt sie die Ungerechtigkeit einer Welt, in der unschuldiges Leiden ungestraft bleibt. Während jedoch Dostoevskij dieser Diagnose eine christliche Liebesvision entgegenhält, bleibt der Schrecken bei Sologub der Welt verhaftet: Nur der Rückzug auf das phantasierende Ich erscheint als Ausweg.

Dostoevskij gilt neben Gogol' als Dichter der Stadt Petersburg par excellence. Die „phantastischste aller Städte“ wird ihm immer wieder zum Ort des Ineinanderfließens von Imagination und Wirklichkeit. Exemplarische Geltung darf die berühmte Nebelvision aus *Podrostok* für sich beanspruchen:

А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?⁸⁴

Unter den Symbolisten war es vor allem Andrej Belyj, der den Mythos des phantastischen Petersburg wieder aufgenommen hat⁸⁵ – aber auch in den unveröffentlichten Werken des späten Sologub findet sich ein Gedicht, das an Dostoevskij gemahnt:

День окутался туманом
Ржаво-серым и хмельным.
Петербург сего обманом
Весь растаял, словно дым.⁸⁶

⁸³ SOLOGUB 1991a, I, 93.

⁸⁴ DOSTOEVSKU 1972, XIII, 113.

⁸⁵ BELYJ 1990, II, 152: „Петербург! Петербург! Осаждая туманом, меня ты преследовал: мозговою игрою.“ 207: „[...] столичный наш город [...] принадлежит к стране сновидений [...]“ 208: „Петербург: четвертое измерение, не отмеченное на картах, отмеченное лишь точкою [...]“ Vgl. aber auch BLOK 1960, III, 330: „О, город мой неуловимый, / Зачем над бездной ты возник?..“, VOLOŠIN 1989, 35: „О Бронзовый Гигант! Ты создал призрак-город [...]“, ANNENSKU 1990, 186: „Сочинил ли нас царский указ?“.

⁸⁶ LAVROV 1989, 167.

Zu den Gestaltungen des Phantastischen gehört bei Dostoevskij wie bei Sologub das Doppelgängermotiv. In „Dvojnik“ (1846) hat Dostoevskij den Identitätszerfall eines kleinen Beamten gestaltet: Die Ichspaltung erscheint hier als psychische Strategie, mit der der erniedrigte und beleidigte Goljadkin seine defekte Selbstwahrnehmung therapiert.

Я буду особо, как будто не я, – думал господин Голядкин, – пропускаю все мимо; не я, да и только [...].⁸⁷

Alle eigenen schlechten Charakterzüge werden auf das Double projiziert – das Ich grenzt das eigene Versagen aus seinem Bereich aus und schreibt es dem anderen Ich zu:

Ну, он подлец, – ну, пусть он подлец, а другой зато честный. Ну, вот он подлец будет, а я буду честный, – и скажут, что вот этот Голядкин подлец, на него не смотрите и его с другим не мешайте; а этот вот честный, добродетельный, кроткий, незлобивый, весьма надежный по службе и к повышению чином достойный; вот оно как!⁸⁸

Goljadkins Versuch der Ichrettung mißlingt. Die befürchtete Verwechslung tritt ein: Nicht der originale Goljadkin erweist sich als erfolgreich. Der Doppelgänger usurpiert Goljadkins gesamten Lebensbereich und teilt ihm die Rolle des scheiternden Dummkopfs zu. Auch diese Auflösung der Handlung hat ihre psychologische Folgerichtigkeit: Wenn schon der Versuch der Neudefinition des eigenen Ich durch Abspaltung von mißliebigen Eigenschaften scheitert, so enthebt sich das Ich wenigstens der eigenen Schuld und phantasiert sich als Opfer einer infamen Intrige, die vom Gegenspieler hinterlistig geführt wird.

Sologub hat das Thema des Doppelgängertums mit all seinen psychologischen Implikationen auf bedeutsame Weise im Roman *Melkij bes* eingesetzt. Peredonovs Krankheitsgeschichte gipfelt im Wahn, seine Persönlichkeit solle mit der seines einfältigen Freunds Volodin vertauscht werden.⁸⁹ Goljadkins Problem ist also auch das Peredonovs: Ihre Selbstwahrnehmung eröffnet den beiden Protagonisten eine Wahrheit, die nicht akzeptabel ist, weil sie nicht zum eigenen ambitiösen Ichentwurf paßt, und also verdrängt werden muß. Die Projektion als Mittel der Bewahrung der

⁸⁷ DOSTOEVSKU 1972, I, 170.

⁸⁸ DOSTOEVSKU 1972, I, 172.

⁸⁹ SOLOGUB 1988a, 219. JACKSON 1958, 103.

problematisch gewordenen Identität, in der sich eine Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit auftut, erweist sich in beiden Fällen als verhängnisvoll: Goljadkin tauscht mit seinem Doppelgänger gewissermaßen die Position – plötzlich findet sich der Projizierende in der Rolle des Versagers. Peredonov bringt seinen Doppelgänger Volodin um und vernichtet damit im Grunde auch seine eigene Projektionsstrategie. Sowohl Peredonov als auch Goljadkin enden in einem Wahnsinn, der das dem Bewußtsein Unmögliche leistet: Die Integration von unerreichbarem Ichentwurf und Selbstwahrnehmung im logikfreien Raum des Unsinnigen.⁹⁰

In nuce ist dieser Mechanismus unter anderem Vorzeichen bereits in der Erzählung „Dva Gotika“ (1906) vorbereitet. Die in diesem Fall glückselige Doppelgängerrevision des Jungen Gotik wird von der grauen Alltagslogik aufgesogen: Das andere Ich, das der Junge nachts beobachtet, erweist sich nicht als bessere Identität,⁹¹ sondern es ist die Küchenmagd, die in Knabenkleidern auf Amors Pfaden wandelt. Die Enttarnung des Doppelgängers zerstört die Traumwelt des Kindes – in ähnlicher Weise markiert der Mord am Doppelgänger Volodin in *Melkij bes* das Ende von Peredonovs Schreckvision der Welt.

Das Motiv des Doppelgängers gehört bei Dostoevskij zum breiteren semantischen Kontext des Karnevalismus.⁹² Besonders anschaulich läßt sich Dostoevskijs Karnevalismus an der Festszene aus dem Roman *Besj* (1872) studieren. Eine Feuersbrunst in der Stadt setzt dem Tumult, in dem das Fest mündet, ein Ende.⁹³

⁹⁰ Daß man sich diesen Wahnsinn als glücklichen vorzustellen hat, legt der Schluß von Sologub's früher Erzählung „Teni“ (1894) nahe, in der das Hinübergleiten einer Mutter und ihres Sohnes in eine Traumwelt beschrieben wird: „В глазах их светится безумие, блаженное безумие ...“. SOLOGUB 1992, 26. BARKER 1972, 425.

⁹¹ SOLOGUB 1992, 236: „Как хорошо, что есть иная жизнь, ночная, дивная, похожая на сказку, другая, кроме этой дневной, грубой, солнечной, скучной! Как хорошо, что можно переселиться в другое тело, раздвоить свою душу, иметь свою тайну!“

⁹² Bachtin hat hervorgehoben, daß Dostoevskijs „Dvojniki“ sich in seiner Grundstruktur auf ein dreifach gespaltenes Bewußtsein zurückführen läßt, das im Erzählgeschehen mit drei gleichberechtigten Stimmen vertreten ist. Die verwirrende Erzählhaltung des Romans ergibt sich aus dem Nebeneinander von Aussagen des Erzählers, Goljadkins sowie des Doppelgängers. Karnevalistisch ist die Erzählung in ihrer dialektischen Einstellung zur Wahrheit: Wahrheit erscheint nicht als homogener Entwurf, sondern als unentwirrbares Geflecht verschiedener Sichtweisen, das immer wieder der Revision unterworfen wird. BACHTIN 1985, 243-247.

⁹³ Sologub trug sich mit dem Plan, einen Gegenentwurf zu Dostoevskijs empfindsamen Ästhetikern, die an diesem Fest auftreten, vorzulegen. Die Absicht dieses Plans

Auf den ersten Blick scheint das Platzen des Festes die soziale Kompetenz der Gäste auf das schärfste zu desavouieren. Im Licht von Bachtins Karnevalskonzept ist aber genau das Gegenteil der Fall: Gerade die Disziplinlosigkeit der Festteilnehmer bezeugt den wahren Karnevalscharakter des Festes. Der Karneval läßt sich nicht gesellschaftlich definieren; die freie Verfügbarkeit der sozialen Regeln gehört zu seinem Wesen. Auch das Ausbrechen des Feuers auf dem Höhepunkt des Festtums wird bedeutsam: Die verbale Auseinandersetzung der Gegensätze erhält mit dem Brand ihre symbolische Kulisse. Daneben entwickelt der Erzähler im Angesicht des Feuers eine Psychologie des Brandes, die auch einen Erklärungsansatz für die geheime Lust am chaotischen Fest bereithält:

Другое дело [sc. als ein Feuerwerk, U.S.] настоящий пожар: тут ужас и все же как бы некоторое чувство личной опасности, при известном веселящем впечатлении ночного огня, производят в зрителе [...] некоторое сотрясение мозга и как бы вызов к его собственным разрушительным инстинктам, которые, увы! таятся во всякой душе, даже в душе самого смиренного и семейного титулярного советника. [...] Это мрачное ощущение почти всегда упойтельно. „Я, право, не знаю, можно ли смотреть на пожар без некоторого удовольствия?“ Это, слово в слово, сказал мне Степан Трофимович [...].⁹⁴

Das Genußmoment der Anarchie – typisch für Dostoevskij – bildet zusammen mit der Karnevalisierung des Geschehens den Rahmen für die Darstellung des Festes in *Besj*: Gleichsam modellhaft wird hier die Revolution geprobt.

liegt auf der Hand: Gerade der tätige Künstler könnte die von Sologub geforderte Umformung der Welt ins Werk setzen. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 538: „Изобразить и изобразить тип эстетика, не смешного, как прежде (Верховенский, Кармазинов), а деятельного, умелого в жизни. Он и должен быть чисто русским человеком.“

⁹⁴ DOSTOEVSKI 1972, X, 394. – Vgl. auch folgende Notiz zum Roman *Tjaželye sny*, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 537: „Огонь веселит. Эмблема жизни, и быстрый переход к тлению. Это – яркое торжество жизни, т.е. быстро[е] истечение вещества, т.е. смерти, или вернее умирания. Чувствуется на пожаре.“ – Zur ambivalenten Feuersymbolik bei Sologub (Reinigung und Zerstörung) vgl. PUSTYGINA 1989, 129.

Eine andere Wendung nimmt die berühmte Maskerade in *Melkij bes*.⁹⁵ Zwar verkleiden sich die Gäste, sie können aber ihre Alltagsidentität nicht ablegen. Bezeichnenderweise dreht sich dieses Fest um die Prämierung der besten Maske. Der Maskenball erweist sich damit nicht als Gegenwelt, sondern gerade als Modell einer Wirklichkeit, die die Gesellschaft zu Karriere und Aufstieg verpflichtet. Eine kurze Episode enthüllt den wahren Charakter dieses Festes:

Имел успех и наряд у Грушиной, – успех скандала. Мужчины за нею ходили густою толпою, хохотали, делали нескромные замечания. [...] Наконец исправник подошел к Грушиной, и, сладко облизываясь, произнес: – Сударыня, прикрыться надо.⁹⁶

Der ordnende Zugriff des Gesetzes pervertiert das karnevalische Chaos zum Kindergeburtstag. Der Festakt erscheint nicht mehr als Umstülpung der Alltagsordnung, sondern spielt die nunmehr ungehemmte „peredonovščina“ der Gesellschaft bis zum bitteren Ende durch. Während Dostoevskij noch die heimliche Lust am turbulenten Zusammenbruch des Festes in den Blick rücken kann, bleibt in *Melkij bes* nichts als die groteske Enthüllung des wahren Gesichts der Festgemeinschaft.

Indessen trägt das Fest sowohl bei Dostoevskij als auch bei Sologub den Keim zur Selbstaufhebung in sich: Dostoevskij räumt dem Fest nach den Gesetzen des Karnevals nur eine befristete Daseinsberechtigung ein, Sologub läßt das Geschehen unaufhaltsam auf die Katastrophe zutreiben. Das Raffinierte an Sologubs Abwandlung von Dostoevskijs Konstruktion liegt darin, daß dieselbe Szenerie eine gegenteilige Sinnaussage hervor-

⁹⁵ SZILARD 1985, 168 weist darauf hin, daß sich der Motivkomplex von Fest und Feuer von Dostoevskijs *Besy* über Sologubs *Melkij bes* bis hin zu Belyjs *Peterburg* und Bulgakovs *Master i Margarita* ziehe. Erstaunlicherweise habe Bachtin seine Karnevalstheorie nie auf zeitgenössische Werke angewandt, obwohl auch ein ausgesprochener „Karnevalist“ wie K. Vaginov zeitweise zum Bachtin-Kreis gehört habe (165). Vgl. auch FERBER 1980, 210. GREČIŠKIN/LAVROV 1979, 140 f. liefern hierzu eine biographische Hintergrundinformation: Der Literaturkritiker Erberg berichtet von privaten Maskeraden, die Sologubs Frau veranstaltet habe. Einen weiteren Aspekt des Karnevals hat SOLOGUB 1991a, II, 79, 88 in *Tvorimaja legenda* gestaltet: In Übernahme des Motivs von Aufstieg und Fall des Karnevalskönigs aus *Djaduškin son* tritt ein uralter Fürst an einem Fest auf, der zunächst alle Aufmerksamkeit auf sich zieht und schließlich vor lauter Überanstrengung stirbt. Die Karnevalsanatomie bei DOSTOEVSKIJ 1972, II, 388 beschreibt BACHTIN 1985, 183.

⁹⁶ SOLOGUB 1988a, 263.

bringt: Die „Atmosphäre fröhlicher Relativität“⁹⁷ wird ersetzt durch die Einsicht in die Ausweglosigkeit, die sich gerade im Karnevalsmilieu am deutlichsten manifestiert.⁹⁸

Sologubs Rückgriff auf Dostoevskijs Werk ist in einem breiteren Kontext zu sehen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts läßt sich eine regelrechte Dostoevskij-Renaissance beobachten, die gleichzeitig auch ein neues Interesse an der Romanform überhaupt weckt. Rozanov, Šestov, Merežkovskij und Ivanov sind nur die berühmtesten Essayisten, die den Versuch unternommen haben, Dostoevskij für die Gegenwart zu deuten. Die literaturkritische Auseinandersetzung mit Dostoevskij hat auch ein künstlerisches Pendant: Alexej Remizov präsentiert in *Krestovye sestry* (1910) seine Version des Raskol'nikov-Stoffes, Andrej Belyj gestaltet in seinen Romanen immer wieder karnevalistische Szenen, die an Dostoevskij geschult sind, Zinaida Gippius Romane *Čortova kukla* und *Roman-Carevič* schließlich verweisen immer wieder auf Dostoevskijs Revolutionsepos *Besy*.⁹⁹

Sologub erweist sich so als früher und origineller Wegbereiter einer neuen Romankunst, die sich die „Überwindung Dostoevskijs“ zur Aufgabe gestellt hat. Sologubs ambivalente Haltung gegenüber Dostoevskij darf mithin exemplarische Geltung für das „Silberne Zeitalter“ beanspruchen, – eine Kunstepoche, die Dostoevskij zwar übertreffen will, aber nicht von ihm loskommt.

f) Sologub und Tolstoj

Lev Tolstoj's Urteil über den frühen Symbolismus fällt kategorisch ablehnend aus – eine Tatsache, die angesichts seiner geharnischten Kritik an der zeitgenössischen Literatur in *Čto takoe iskusstvo?* wenig erstaunt. In einem Brief aus dem Jahr 1908 heißt es:

Причина, почему декаденство есть несомненный упадок цивилизации, состоит в том, что цель искусства есть объединение людей в одном и том же чувстве. Это условие отсутствует в декаденстве. Их поэзия, их искусство нравятся только

⁹⁷ BACHTIN 1985, 119.

⁹⁸ DOLININ [1913] 1989, 439 f.

⁹⁹ FERBER 1980, 263-270.

их маленькому кружку точно таких же ненормальных людей, каковы они сами.¹⁰⁰

Tolstoj's abweisende Haltung hat Sologub jedoch nicht daran gehindert, ihn zu seinem Geistesverwandten zu erklären. Diese Allianz mutet zunächst seltsam an: Auf den ersten Blick klappt ein tiefer geistiger Abgrund zwischen dem Programm des Moralisten Tolstoj und dem sinnlich-dekadenten Ästhetizismus des Symbolisten.

Sologub's Überlegungen nehmen ihren Anfang bei Tolstoj's lebensphilosophischem Traktat *O žizni* (1888). Tolstoj weist in diesem langen Aufsatz auf die Falschheit der Vorstellung hin, daß der Mensch ein zeitlich begrenztes Leben führe und mit dem Tod vernichtet werde. Es gelte vielmehr – so predigt Tolstoj – mit der Vernunft die Bedingtheit der eigenen Perspektive zu erkennen: Wenn der Mensch sich darüber klar werde, daß das individuelle Menschenleben nur eine Hypostase des einzig wahren Lebens sei, das außerhalb von Zeit und Raum existiere und deshalb keinen Tod kenne, dann könne er nicht anders, als den Sinn des Lebens in einer aufopfernden Nächstenliebe suchen – das eigene Wohl verfolge nur das Tier, das sich seiner Stellung in der Welt nicht bewußt sei. So verliere der Mensch auch die Angst vor dem Sterben, da er ja nach dem Tod nur in ein neues Verhältnis zum ewigen Leben trete.

Sologub wendet diese eigenartige Mischung aus Schopenhauerischer Erkenntniskritik, Hegelschem Rationalismus und christlicher Predigt als Interpretationsansatz auf Tolstoj's literarisches Werk an. Tolstoj's Figuren – so meint Sologub – zeichnen sich durch eine unerschöpfliche Lebendigkeit aus:

Возлюбя единую жизнь, Лев Толстой изображал не столько людей с их жизнью и характерами, сколько единую, всемирную жизнь, как она развивается в живых существах. [...] изображаемый человек делался живым, единственным, ни на кого более не похожим. [...] Но почти никогда не проводил Лев Толстой в своих портретах тех последних, крайних, грубых очертаний, которые обращали-бы изображаемое лицо в тип. От этого зависит то, что имена его действующих лиц не сделались ходячими, как бы нарицательными именами: слишком они живы [...].¹⁰¹

¹⁰⁰ 24.2.1908 an M. Loskutov. TOLSTOJ 1978, XX, 628.

¹⁰¹ SOLOGUB 1913a, X, 197 f.

Sologub übernimmt die Grundthese des späten Tolstoj: Das individuelle Leben ist falsch; erst das Bewußtsein, daß das eigene Leben seinen Sinn nur aus der Teilhabe am wahren, ewigen Leben beziehen kann, macht den Menschen zum Menschen.¹⁰² Sologub blendet bei seiner Betrachtung allerdings einen für Tolstoj entscheidenden Punkt völlig aus: Tolstoj's Entwurf verfiel einem zutiefst moralischen Anspruch. Hand in Hand mit der Aufwertung der individuellen Ethik geht bei Tolstoj die Verdammung aller Institutionen des zivilisierten Lebens als überflüssiger und schädlicher Tand.¹⁰³ Besonders anschaulich wird das im Roman *Voskresenie* (1899): Tolstoj bricht in seinem letzten großen Werk erbarmungslos den Stab über Justiz, Medizin, Staat und Kirche.

Tolstoj's Kritik der schlechten Wirklichkeit ist auch Sologub nicht fremd: Die Bedingtheit der Welt durch die Kategorien Raum und Zeit, durch Tod und menschliches Leiden stellt ein zentrales Ideologem beider Dichter dar.¹⁰⁴ Sowohl Tolstoj als auch Sologub mißtrauen der Welt der

¹⁰² SOLOGUB 1913a, X, 195: „Все личное представлялось Льву Толстому призрачным.“ 196: „Все люди живут одною жизнью, имеют одну душу.“ (Hervorhebung im Original).

¹⁰³ TOLSTOJ 1978, XVII, 74: „[...] самый грубый индеец, стоящий годы на одной ноге во имя только отречения от блага личности для нирваны, – без всякого сравнения более живой человек, чем они, озверевшие люди нашего современного, европейского общества, летающие по всему миру по железным дорогам и при электрическом свете показывающие и по телеграфам и телефонам разглашающие всему свету свое скотское состояние.“

¹⁰⁴ Erstaunlich nahe an der formalistischen Verfremdungstheorie bewegen sich Sologub's Ausführungen über Tolstoj's Verhältnis zu Leonid Andreev: „А для внимательного читателя очевидно, что писатель Леонид Андреев – прямой потомок писателя графа Льва Толстого. Преемственность несомненная – от Льва Толстого к Антону Чехову, от Чехова к Максиму Горькому, от Горького к Леониду Андрееву. Любопытную и назидательную задачу возмёт на себя будущий историк литературы, если пожелает проследить эту литературную метаморфозу, подобная которой, быть может, никогда еще не являлась с такой чистотой. Все обличает в них духовное их родство: от манеры рассказа до отношения к верховным вопросам человеческого познания и человеческой совести. Манера почти одна у всех четырех: о чем бы ни говорилось, что-бы ни изображалось, – постоянно рядом с читателем идет, как-бы подталкивая его, чтобы он не сбился с дороги, заботливый автор, и, маленькими, но прелестными инсинуациями внушает ему неотразимо убедительно все, что хочет. И открывается мир, не совсем верный действительности, но обаятельно-живой. И злое развивается в нем чудодейство: великое кажется малым, святое – призрачным, а ничтожное,

Erscheinungen.¹⁰⁵ Während jedoch die Protagonisten des späten Tolstoj ihr problematisches Daseindurchschauen können und schließlich zu einer glücklichen (und das meint bei Tolstoj immer auch: sittlichen) Existenz finden, bleibt Sologub's fiktionale Welt verdorben. Letztlich sind alle moralischen Entwicklungen, wie sie Tolstoj etwa an der Figur des Fürsten Nechljudov in *Voskresenie* vorführt, für Sologub unglaublich. Tolstoj's letzter Roman endet mit den Worten:

С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь [...].¹⁰⁶

Unüberboten bleibt der maliziöse Schluß von *Tjaželye sny*, in dem Sologub in zynischer Offenheit gegen das religiös verklärte Menschenbild eines Tolstoj oder Dostoevskij polemisiert.¹⁰⁷

Итак, все идет по-старому, как заведено, и только Логин и Анна думают, что для них началась совсем новая жизнь.¹⁰⁸

Für das Verhältnis von Tolstoj's und Sologub's Erzählkunst ist ein Vergleich der unterschiedlichen dichterischen Bearbeitungen der Katastrophe auf dem Chodynka-Feld bei Moskau aufschlußreich: Im Jahr 1896 wurden bei einem Volksfest anlässlich der Krönung von Nikolaj II. Tausende zu Tode getrampelt. Tolstoj hat das Thema in einer seiner letzten Erzählungen bearbeitet. In „Chodynka“ (1910) wird beschrieben, wie ein Fabrikarbeiter einerseits und eine junge Adlige andererseits dem mörderischen Gedränge entkommen. Tolstoj versäumt es nicht, die Katastrophe seiner Sozialkritik dienstbar zu machen: Der Wunsch der adligen Rina, sich während des Festes unter das Volk zu mischen, erweist sich als eitle

пошлое, порочное принимает внушительные размеры и значительность. Все переоценивается, передвигается на другое место.“ SOLOGUB 1903, 2.

¹⁰⁵ Vgl. etwa die Anfänge von *Melkij bes* und *Voskresenie*. SOLOGUB 1988a, 25: „Все принарядились по праздничному, смотрели друг на друга приветливо, и казалось, что в этом городе живут мирно и дружно. И даже весело. Но все это только казалось.“ TOLSTOJ 1978, XIII, 8: „Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети. Но люди – большие, взрослые люди – не переставали обманывать и мучать себя и друг друга.“

¹⁰⁶ TOLSTOJ 1978, XIII, 458.

¹⁰⁷ BONAMOUR 1978, 60 vergleicht Sologub's „diskrete Subversion“ der europäischen Romantradition mit Kafkas Poetik.

¹⁰⁸ SOLOGUB 1990, 244. Der Schlußsatz des Romans entlarvt Annas und Logins Lebenspläne als verhängnisvolle Illusion. Vgl. 33: „Я чувствую, что так нельзя жить дальше.“ 208: „Там [sc. в Америке, U.S.] мы заживем по-новому.“

Phantasie. Als Angehörige der obersten Gesellschaftsschicht ist sie dem Volk hoffnungslos entfremdet und findet keinen Kontakt zu den Arbeitern.

Sologub richtet sein Augenmerk auf einen ganz anderen Aspekt: In „V tolpe“ (1907) wird das tödliche Gedränge zum Weltmodell. Die drei Kinder, die bei Sologub als Hauptpersonen agieren, begeben sich voll Vertrauen in die Menge und werden schließlich auf grausame Weise erdrückt. Die Menschenwelt entfaltet im Gedränge ihre Bosheit in der höchsten Potenz: Hier gilt in exemplarischer Weise „čelovek čeloveku – d'javol“.¹⁰⁹

Besonders deutlich zeigt sich der Unterschied zwischen Tolstoj's und Sologub's Anthropologie im Motiv des Menschen, der dem Gedränge entkommt, indem er über Köpfe und Schultern der andern geht. Bei Tolstoj rettet der Arbeiter einen Jungen, der schon am Boden liegt, und hebt ihn auf seine Schultern. Dem Jungen gelingt die Flucht. In Sologub's Erzählung hingegen löst sich eine Figur, die dem Antichrist gleicht, aus dem Gewühl und schreiet fluchend und lästernd über die Köpfe der Menge hinweg. Wo für Tolstoj die Rettung liegt, sieht Sologub den verworfenen Menschen par excellence: Explizit wird der rücksichtslose Igoist als „rothaariger Teufel“ bezeichnet.

g) Sologub und Čechov

Das Werk von Anton Čechov nimmt in der russischen Literatur einen besonderen Platz ein. Seine Dramen und Erzählungen entziehen sich Einordnungsversuchen in die Epochen der klassischen Literaturgeschichtsschreibung weitgehend. Schon Čechov's Zeitgenossen haben in seinem Werk eine ideologische „Richtung“ vermißt. Aus Anlaß der Erzählung „Imeniny“ schreibt Čechov am 10.10.1888 an den Redaktor Pleščeev:

Неужели и в последнем рассказе не видно „направления“? Вы как-то говорили мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий ... Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление? Нет? Ну, так значит, я не умею кусаться или я блоха ...¹¹⁰

¹⁰⁹ HANSEN-LÖVE 1991, 129.

¹¹⁰ ČECHOV 1974, P III, 25.

Die Symbolisten haben Čechovs schriftstellerisches Talent hoch geschätzt, fühlten sich allerdings von Čechovs unparteilicher Beschreibung menschlicher Bewußtseinslagen einigermaßen irritiert. Im sonst sehr umfangreichen essayistischen Werk der Symbolisten findet sich der Name Čechov nur vereinzelt. Der Grund für diese Verunsicherung liegt wohl darin, daß sowohl Čechov als auch die Symbolisten das ideologische und poetische System der realistischen Tradition des 19. Jahrhunderts in Frage stellen – freilich auf gegensätzliche Weise. Andrej Belyj hat die Nähe und die Ferne Čechovs zu den Symbolisten auf scharfsinnige Weise wie folgt beschrieben:

Чехов – это огромный, всем нам нужный, важный для нас талант. [...] В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм. [...] Школа Брюсова устанавливает культ мгновения. Ткань времени у Чехова расчленил на отдельные элементы ее – мгновения. Здесь он завершитель истинного реализма (мир мгновенных образов и переживаний). Символизм и реализм, как начало и конец, соприкасаются в одной точке; эта точка – мгновение; но подходы к мгновению противоположны.¹¹¹

Der symbolistische Kult des Augenblicks ist ideologisch gekennzeichnet durch eine momenthafte Erfahrung höchster Wahrheit.¹¹² Ganz anders bei Čechov: Sein Thema ist – mit Heidegger zu reden, auf dessen Daseinsanalytik Čechovs Werk vorausweist – die „fahle Ungestimmtheit“ des Subjekts, das der „durchschnittlichen Alltäglichkeit“ verfällt und dem so das Zeitkontinuum zur Unwirklichkeit wird.¹¹³ Čechovs Figuren leben im Augenblick, ihrem suchenden Bewußtsein fehlt eine feste Orientierung.

In Sologub's *Melkij bes* spielt sich ein subtiler Dialog mit Čechovs Werk ab. Nadežda Adamenko fragt Peredonovs Freund Volodin bei seinem ersten Besuch, ob er Čechovs Erzählung „Čelovek v futljare“ gelesen habe. Volodin verneint und Peredonov meint seinerseits:

Я тоже не читал. Я не читаю пустяков. В повестях и романах все глупости пишут.¹¹⁴

¹¹¹ BELYJ [1911] 1969, 395 f.

¹¹² HANSEN-LÖVE 1989, 296-308.

¹¹³ SELGE 1970, 94. HEIDEGGER 1957, 43, 127, 371.

¹¹⁴ SOLOGUB 1988a, 152. In der Handschrift des Romans wird an dieser Stelle eine andere Erzählung erwähnt: „Mužiki“ (OR RNB, F. 724, ed. chr. 2, l. 84). Sologub

In Peredonovs Ablehnung der modernen Literatur liegt eine ironische Wahrheit: Indem Peredonov sich von Čechovs Erzählung distanziert, erweist er sich selber als Mensch im Futteral. In der potenzierten Pointe, die Sologub hier Čechovs Erzählung abgewinnt, liegt indessen ein entscheidender Unterschied zur Vorlage.¹¹⁵ Čechov hat die tragische Geschichte des kauzigen Griechischlehrers Belikov, der sich aus der Welt zurtückzieht, in eine Rahmenerzählung eingebettet: Der Lehrer Burkin berichtet seinem Jagdkumpen Ivan Ivanyč vom Tod des „Menschen im Futteral“. Ivan Ivanyč erkennt die tiefere Wahrheit von Belikovs Schicksal und will – in typisch Čechovscher Emphase – ein neues Leben beginnen:

А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт, – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр? [...] Видеть и слышать, как лгут, [...] и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь, [...] – нет, больше жить так невозможно!¹¹⁶

Die Unzufriedenheit mit dem eigenen verlogenen, sinnlosen und unartigen Leben manifestiert sich deutlich genug: Ein Schlüsselerlebnis genügt, um den Entschluß zur Veränderung zu fassen. Nur: Wie so oft bei Čechov straft die Handlungsweise den guten Vorsatz Lügen. Das gewohnte, bequeme Leben fließt gleichgültig weiter. Die Erzählung endet mit dem banalen Satz:

А Иван Иванович все ворчался с боку на бок и вздыхал, а потом встал, опять вышел наружу и, севши у дверей, закурил трубочку.

Die müde Resignation, die sich bei Čechov allenthalben breit macht, behält die Oberhand über die impulsive Gemütsregung. Aber immerhin:

hat den Bezug zwischen Belikov und Peredonov also noch sehr spät in den Roman eingearbeitet. In beiden Versionen unterläuft Miša Adamenko, der Nadeždas Frage nach dem Erscheinungsdatum der Erzählung beantwortet, allerdings ein Fehler: „Mužiki“ erschien nicht in der März-, sondern in der Aprilnummer des Jahres 1897 der Zeitschrift *Russkaja mysl'*; „Čelovek v futljare“ nicht in der Mai-, sondern in der Julinummer des Jahres 1898.

¹¹⁵ EBERT 1983, 114, EROFEEV 1985, 149.

¹¹⁶ ČECHOV 1974, X, 53 f.

Das Bewußtsein des falschen Lebens meldet sich in Čechovs Gestalten. Čechov präsentiert hier die moderne, nüchterne Variante einer Umkehr, wie sie noch bei Tolstoj (*Voskresenie*) oder Dostoevskij (*Prestuplenie i nakazanie*) uneingeschränkte Gültigkeit beanspruchen konnte.

Sologub zeichnet ein wesentlich pessimistischeres Bild: Dostoevskij's Figuren gelangen am Ende ihres moralischen Suchens zu einer Neugestaltung ihres Lebens, Čechovs Menschen finden anstelle eines verbindlichen Lebenssinnes nur das eigene suchende Bewußtsein und fallen in ihre Lethargie zurück, Sologub's groteske Gestalten aber vegetieren nur noch dahin, ohne sich Rechenschaft über ihr Leben ablegen zu können. Die völlige Unfähigkeit zu einer kritischen Haltung gegenüber dem eigenen Leben dokumentieren aufs deutlichste Peredonov's Zukunftsvorstellungen. In einem Gespräch fragt Peredonov Volodin:

– [...] ты думаешь, через двести или триста лет люди будут работать?

– А то как же? Не поработаешь, так и хлеба не покупаешь. [...]

– Нет, люди сами работать не будут, – сказал Передонов, – на все машины будут, – повертел ручкой, как аристон, и готово ... Да и вертеть долго скучно. [...]

– Да это очень хорошо будет. Только нас тогда уже не будет. [...]

– Это тебя не будет, а я доживу.¹¹⁷

Die totale Mechanisierung des Lebens erscheint hier als Ideal: Peredonov erhebt die eigene abgestumpfte Trägheit zum Maßstab seines gesellschaftlichen Zukunftsentwurfs. Die Beschränkung des Lebens auf die biologischen Funktionen erscheint aus Peredonov's Sicht als Inbegriff des Glücks:

[...] мысль о труде наводила на Передонова тоску и страх. Хорошо бы ничего не делать, есть, пить, спать, да и только!¹¹⁸

Sologub parodiert in Peredonov's Zukunftsvision die träumerische Schwärmerei Veršinins aus Čechov's „Tri sestry“:

¹¹⁷ SOLOGUB 1988a, 251.

¹¹⁸ SOLOGUB 1988a, 249.

Через двести – триста, наконец, тысячу лет, – дело не в сроке, – настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее – и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье.¹¹⁹

Peredonov's Zukunftsvorstellung ist der Veršinins genau entgegengesetzt. Veršinins Ideal einer arbeitenden, glücklichen Menschheit ist der faulen Hoffnung auf eine untätige, genießende Gesellschaft gewichen. Peredonov will in seinem wahnhaft überdrehten Egoismus die Früchte der technologischen Entwicklung noch in zweihundert Jahren selber genießen, während Veršinins dezidiert Altruismus gerade die selbstlose Arbeit für die Nachkommen als Quelle des Glücks einschätzt.

Čechov hat in verschiedenen Erzählungen die Seelen vollkommen beschränkter Menschen abgehorcht. Ein typischer Vertreter dieses Typs ist Čechov's „Unter Prišibeev“. Sologub hat eine markante Episode in *Melkij bes* wohl mit einem Seitenblick auf Čechov's Skizze gestaltet:

Он [sc. Передонов, U.S.] не посмел закурить вынудой папиросы, подошел к городовому, и робко спросил:

– Господин городской, здесь можно курить? [...]

– Насчет этого никакого приказа не было, – уклончиво отвечал городской. [...] – Так то господа, которые курят, это не велено останавливать, а чтобы разрешение вышло, об этом не могу знать.

– Если не было, так я не стану, – сказал покорно Передонов. – Я – благонамеренный. Я даже брошу папироску. Ведь я статский советник.¹²⁰

In Čechov's Erzählung beschwert sich ein ganzes Dorf vor Gericht über den tyrannischen Unter Prišibeev. Prišibeev vertritt dasselbe absurde Rechtsverständnis wie Peredonov: Was nicht ausdrücklich erlaubt ist, ist verboten. Der Dorfälteste klagt:

Намеднись по избам ходил, приказывал, чтоб песней не пели, и чтоб огней не жгли. Закона, говорит, такого нет, чтоб песни петь.¹²¹

¹¹⁹ ČECHOV 1974, XIII, 146. ČUKOVSKI 1910, 100.

¹²⁰ SOLOGUB 1988a, 201.

¹²¹ ČECHOV 1974, IV, 121.

Čechov karikiert in der Gestalt des Unter Prišibeev die grotesk entartete Identifikation von Person und Amt. Sologub verarbeitet das Motiv weiter: Peredonov erwartet nachgerade von jedem Amtsträger die pedantisch-despotische Ausübung seines Berufs.

Aggression als letzte Ausdrucksmöglichkeit einer in sich befangenen Persönlichkeit kann bei Čechov explizit – wie in „Unter Prišibeev“ – oder aber auch implizit – wie in der Erzählung „Meljuzga“ – daherkommen. Čechov schildert hier den öden Bürodienst des Beamten Nevvrazimov in einer Osternacht: Angesichts der feiernden Menschen steigt in dem erfolglosen Angestellten die ganze Frustration eines verpfuschten Lebens auf. In diesem Moment kriecht eine Schabe über Nevvrazimovs Schreibtisch:

Таракан упал на спину и отчаянно замотал ногами ...
Невыразимов взял его за одну ножку и бросил в стекло (sc.
der Kerosinlampe, U.S.). В стекле вспыхнуло и затрещало. И
Невыразимову стало легче.¹²²

Die Erzählung führt die Schicksale Nevvrazimovs und der Schabe parallel: Die Beschränktheit des Schwachen macht sich in der Aggression gegen den noch Schwächeren Luft. Der, der sich nicht ausdrücken kann („Nevvrazimov“), findet Erleichterung in der Vernichtung seinesgleichen: Der doppeldeutige Titel „Meljuzga“ kann sowohl Ungeziefer als auch einen unbedeutenden Menschen bezeichnen.

Das aggressive Motive der Ungeziefervernichtung erscheint auch in *Melkij bes*. Die Tötung einer Wanze wird in Peredonovs Augen zum perfekten Mord:

– Клопа убил, – угрюмо объяснил Передонов. [...] Ужас и торжество сотрясали Передонова: убил врага! [...] Несовершенное убийство, – но для Передонова оно было что убийство совершенное.¹²³

Auch Peredonov ist unfähig sich auszudrücken: Der Mord an der Wanze, der vom Erzähler als deutliches Vorzeichen auf den bevorstehenden Mord an Volodin gewertet wird, erscheint als letztes Zeichen, das von einer ausweglos in ihre Wahnvorstellungen verstrickten Seele gesetzt

¹²² ČECHOV 1974, III, 212.

¹²³ SOLOGUB 1988a, 235.

und. Der Sinn dieses Zeichens liegt bei Peredonov wie bei Nevvrazimov im Versuch, die diffus unzufriedene eigene Befindlichkeit auf ein äußerliches Feindbild zu reduzieren und sich in einem Kraftakt – der Vernichtung des erkannten Feindes – aus der bedrückenden Misere zu retten. Daß die Aggression sich im Grunde gegen die Bedingungen des eigenen Lebensvollzuges richtet, wird weder von Peredonov noch von Nevvrazimov durchschaut.

Čechovs Gestalten sind in der Regel keine intellektuellen Helden, kalkulierenden Bösewichte oder reuigen Sünder. Literarische Hyperbolik wird bei ihm in die Psychopathologie des Alltags zurückübersetzt. Čechovs leise Töne finden indessen keine Zustimmung bei Sologub: Wo Čechov mit nüchterner Genauigkeit die Pulsschläge des Alltagslebens registriert, fällt Sologub mit der Verachtung des enttäuschten Pessimisten über das sinnentleerte Provinzleben her. Wie weit Sologub's Poetik von Čechov's Werk entfernt ist, zeigt sein Nekrolog auf Čechov aus dem Jahr 1904. Sologub verliert hier kaum ein Wort über Čechov's literarisches Schaffen, sondern leitet gleich über zu einer larmoyanten Darstellung des Leidens russischer Dichter überhaupt:

Свиристая, неутомимая судьба все еще не истощила своей злости: умер и Антон Павлович Чехов, умер ужасною и безвременною смертью от чахотки. [...] И раньше, целое столетие, единственное и славное столетие русской литературы, столько мучений, гонений, злобы, клевет, гибелей! Как мало счастья! Какой тернистый путь!¹²⁴

¹²⁴ „Pominanie“. RGALI, F. 482, op 1., ed. chr. 401. Gedruckt in *Birževye vedomosti* 407 (11.8.1904), 2. Weiter heißt es: „Пушкина и Лермонтова застрелили, загрызли маленькие, не столько злые, сколько обиженные непомерным ростом гигантов человечки; Достоевский испытал каторжные муки; мучен был Шевченко; с беспощадною, не нужною жестокостью загублен был Полежаев; безвременно и мучительно умерли милый, кристально-чистый Белинский, грубовато честный Добролюбов, нежный и страстный Кольцов; под забором погиб Николай Успенский, и Глеб Успенский – среди помешанных, безумный, как они; сгорели, как в огне, Помяловский, Кушневский, Левитов, Сураков, а также как они несчастный, но прославленный Надсон, – и как много еще иных, великих и малых, можно внести в этот список пострадавших даже до смерти во славу родной литературы. [...] Бедная русская литература!“

h) Sologub und Merežkovskij

Sologub hat kurz nach seiner Ankunft in Petersburg im Jahr 1892 den Kontakt zu Dmitrij Merežkovskij und seiner Frau Zinaida Gippius gesucht. In den religiös-philosophischen Versammlungen, die im Salon des Ehepaars abgehalten wurden, scheint Sologub eine unscheinbare, eher passive Rolle eingenommen zu haben. P. Percov, Redaktor des *Novyj put'*, erinnert sich an eine bezeichnende Episode:

Как мало замечен был тогда Сологуб в литературе, – так же, и еще незаметнее, был он и лично в литературных сборниках. Тихий, молчаливый, невысокого роста, с бледным, худым лицом и большой лысиной, казавшийся гораздо старше своих лет, он как-то пропадал в многолюдных собраниях. Помню, как однажды рассеянный Розанов хотел было сесть на стул, уже занятый Сологубом, так как ему показалось, что стул пуст. „Вдруг, – рассказывал он потом, – возле меня всплеснулась большая рыба“, – это был запростествовавший Сологуб.¹²⁵

Allzu ernst scheint Sologub die literarische Szene des zeitgenössischen Petersburg nicht genommen zu haben. In einem nicht ausgearbeiteten Entwurf für eine Episode der *Tvorimaja legenda* parodiert Sologub eine der im Trend der Zeit liegenden Diskussionsveranstaltungen: Der Protagonist Trirodov besucht in der Hauptstadt das Ehepaar Pirožkovskij, das unschwer als Dmitrij Merežkovskij und Zinaida Gippius zu identifizieren ist.¹²⁶

В Петербурге Триродов посетил очень многих, и встретился со многими [современными] деятелями того времени.

Днем, часа в три, Триродов поднимался по одной из парадных лестниц громадного дома на углу Питейной и Носковой улиц.

Здесь, в четвертом этаже, жили Пирожковские. Квартира их произвела на него странное впечатление.

[Вечером Триродов пошел к Пирожковским. Квартира их [ему] произвела на него странное впечатление еще днем.]

Таинственные переговоры на лестнице. Сарайная чистота.

¹²⁵ PERCOV 1933, 232.

¹²⁶ An zwei Stellen des Entwurfs ist der ursprüngliche Name „Merežkovskie“ durchgestrichen und durch „Pirožkovskie“ ersetzt. BARAN 1979, 195.

Пустили его не сразу. После звонка не скоро за дверью раздался шорох. Приоткрылась дверь, заложенная на цепочку.

Служанка, похожая на стилизованную барышню, [спросил[а]] выглянула из-за двери.

Вечером Триродов пошел к Пирожковским.

У Пирожковских сегодня было много гостей.

Были шумные и совершенно-интеллигентные разговоры.

Менгерова доказывала, что это совсем не так, а совершенно наоборот.

Лозанов шепелявил и говорил о поле и о Христе.¹²⁷

Тарташев вел разговоры об академии и о Христе.

Силенкин-Тинский шурил глаза и блаженно улыбался.

Кернавцев смешивал наготу с хождением без штанов.

Кувель смешил сам себя.

Кадимир Пиппиус.

Линаида Пиппиус.

Врядчислав Диванов потряхивал кудрями и, произнося высокопарные слова в нос, вещал.¹²⁸

Sologub's Bild des symbolistischen Literaturbetriebs erschöpft sich allerdings nicht in der harmlosen Parodie der „idées fixes“ einzelner Künstler und Dichter. Nachhaltig kritisiert Sologub vor allem Merežkovskij's religiös verkürtes Geschichtsbild. Merežkovskij hatte in seinem Artikel „Grjaduščij cham“ aus dem Jahr 1906 vor dem Untergang der christlichen Kultur gewarnt. In Merežkovskij's Analyse entfernt sich Rußlands Intelligenz immer weiter von der Religion und ersetzt sie durch ein sozialrevolutionäres Programm: Freiheit sei aber eine weniger politische

¹²⁷ Anspielung auf Rozanov's Geschlechtsmetaphysik *Ljudi lunnogo sveta*. Rozanov seinerseits scheint ebenfalls nicht gut auf Sologub zu sprechen gewesen sein. Er hat Sologub angeblich einmal als „кипич в сюрютке“ charakterisiert. GIPPIUS 1991, II, 133. Dass. auch bei OCUP 1961, 51.

¹²⁸ Die Episode ist auf einzelnen Zetteln festgehalten, die Baran in eine sinnvolle Reihenfolge gebracht hat. Das Zitat übernimmt die Anordnung bei BARAN 1979, 182. Sologub hat die wirklichen Namen und Bezeichnungen nur geringfügig abgeändert: Die Merežkovskij's wohnten an der Ecke Litejnij Prospekt/Pantelejmonovskaja ulica, in den Gästen erkennt man die Literaturkritikerin Z.A. Vengerova, den Schriftsteller und Publizisten V.V. Rozanov, den Religionsphilosophen A.V. Kartašev, den Dichter N.M. Vilenkin (Pseudonym: Minskij), den Theologen V.A. Ternavcev, den Kunstfreund V.F. Nuvel', den Dichter Vladimir Gippius, seine Cousine Zinaida Gippius und schließlich Vjačeslav Ivanov. BARAN 1979, 188.

als vielmehr geistige Größe. Das Schreckgespenst der drohenden Ochlokratie faßt Merežkovskij im apokalyptischen Bild des anrückenden Pöbels.

Sologub stellt dieser konservativen Vision sein eigenes Programm der schöpferischen Selbstbejahung entgegen – in einer theoretischen und einer poetischen Variante.¹²⁹

In seinem Artikel „O grjaduščem chame Merežkovskogo“ stellt Sologub fest, daß sein Gegner sich mit „aristokratischem Naserümpfen“ vom „chamstvo“ abwende. Dabei verkenne Merežkovskij jedoch die historische Realität: Die Geschichte befinde sich nicht in einem Niedergang, sondern führe in eine lichte Zukunft.

Но в хамстве ничего страшного уже потому, что оно не приходит, а уходит.¹³⁰

Sologubs Fazit: Der Weg der Selbstverleugnung sei zu Ende gegangen, als Rettung stehe der Weg der schöpferisch produktiven Selbstbejahung offen.

Auch Trirodov erweist sich als Vertreter von Sologubs Programm des schaffenden Künstlertums – eines Programms, das sich auch von den monopolistischen Ansprüchen der christlichen Religion emanzipiert hat. Trirodov erhält Besuch von einem Fürsten Ėmmanuil Osipovič Davidov – der Name weist überdeutlich darauf hin, daß hier Christus selbst auftritt.¹³¹ Trirodov erteilt dem Heilsprogramm seines Besuchers aller-

¹²⁹ Sologub hat diese Kontroverse im Roman *Tvorimaja legenda* noch einmal zwischen Trirodov und dem christlich-konservativen Studenten Petr Matov inszeniert. SOLOGUB 1991a, I, 27-29. In der ersten Fassung des Romans wird der Bezug zu Merežkovskij noch explizit benannt: „Меня коробит от этой реставрации Мережковского“. SOLOGUB 1907c, 214.

¹³⁰ SOLOGUB 1906b, 104.

¹³¹ Der Name taucht bereits in einer frühen Notiz (vermutlich aus dem Jahr 1880) auf. RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 106: „Христос сего дня.“

753

1880

2633

Князь Эмануил Осипович Давидов родился в Петрограде в 2633 году от основания Рима. В это время в державе Российской еще царствовал Александр II. Рождению Эмануила предшествовали странные явления. В это время почти на всей земле забыто было истинное богочитание. Вместо того, чтобы равно поклоняться всем богам, люди иных богов забыли, другими пренебрегли, иных же возвеличи[ли] сверх должного. И более всего в эти дни Золотому Тельцу.“

dings eine deutliche Absage: Er glaube nicht an Wunder und Auferstehung, sondern wolle den einen Willen über der Welt errichten.

Die Christus-Szene in *Tvorimaja legenda* enthält auch eine Spitze gegen die Merežkovskijs.¹³² Trirodov begrüßt den Fürsten Davidov mit den Worten:

– Я очень рад приветствовать Вас в моем доме. Я много слышал от вас от Пирожковских. Вы знаете, конечно, – они вас очень любят и ценят.

Князь Давидов смотрел проницательно, но спокойно, слишком, может быть, спокойно. Казалось странным, что он ничего не ответил на слова о Пирожковских, как будто бы слова Триродова прошли, как мимолетные тени легких снов, мимо него, даже не задев ничего в его душе. А между тем супруги Пирожковские всегда говорили о князе Давидове, как о хорошем знакомом. – „Вчера мы обедали у князя“, – „князь кончает новую поэму“, – просто „князь“, давая понять, что речь идет об их друге, князе Давидове. Впрочем, вспомнил Триродов, у князя Давидова много знакомых, и собрания в его доме всегда многолюдны.¹³³

Das indignierte Schweigen, mit dem Davidov Trirodovs Hinweis auf die Christusverehrung der Pirožkovskijs überspielt, zeugt von Sologubs bewusster Einschätzung der Religiosität von Merežkovskij und Zinaida

¹³² Merežkovskij scheint indessen ein ungetrübtes Verhältnis zu Sologub gehabt zu haben. Am 23.12.1910 schreibt er Sologub aus Agay (Var): „А я в последнее время все читал Ф. Сологуба. Сюда взял его сочинения ‚В толпе‘ – удивительный рассказ. Немного в всемирной литературе такого страшного. Хотелось бы когда-нибудь написать статью о Ф. Сологубе, как о ‚вечном спутнике‘.“ RO IRLI, F. 289, op. 3, N. 456, l. 4. – Am 27.5.1922, nach Anastasja Ėbotarevskajas Selbstmord, schreibt Merežkovskij aus Paris an Sologub: „Дорогой Федор Кузьмич, я так много и глубоко думал о Вас и о Анастасии Николаевне, что Вы, может-быть, это почувствовали и написали мне. И вот теперь, когда я Вам пишу, я чувствую, как Вы близко ко мне, и Она тоже. Она мне сейчас говорит то самое, что и Вы так просто и глубоко-мудро сказали: что Она жива, во-истину жива. [...] О многом, о многом хотелось бы Вам сказать и главное, спросить Вас, но не знаю, можно ли, да и трудно ли это сейчас. Если будете в силах, напишите еще. Ваше письмо из всех русских писем – самое русское, родное. [...] Любящий Вас Д. Мережковский.“ Unter dem Brief findet sich ein Postscriptum von Zinaida Gippius: „Милый друг, все время думала о вас. [...]“ Ebd., l. 8.

¹³³ SOLOGUB 1991a, I, 195 f.

Gippius: Nicht einmal Christus selbst ist über die religiöse Schwärmerei seiner Anhänger erfreut.¹³⁴

Sologub hat sich nicht nur ganz allgemein über die Ausrichtung von Merežkovskij's Denken lustig gemacht; in seinem Roman *Tvorimaja legenda* findet sich auch eine komische Episode, die auf eine reale Begebenheit im Leben Merežkovskij's zurückgeht. Eine Abendgesellschaft, bei der auch Trirodov anwesend ist, wird von einer Polizeirazzia heimgesucht:

Потом непрошенные гости ушли. [...] Оказалось, что все заготовленное пиво выпито. У кого-то из гостей пропала шапка. Он очень волновался. И все очень много говорили об этой шапке. [...] Одна столичная газета посвятила украденной шапке очень горячую статью. Автор статьи сделал очень широкие обобщения. Спрашивал: „Не одна ли это из тех шапок, которыми собирались мы закидать внешнего врага? И не вся ли Россия ищет теперь пропавшую свою шапку, и не может утешиться?“

О выпитом пиве писали и говорили меньше. Это почему-то казалось не столь обидным. Ставя, по нашей общей привычке, существо выше формы, находили, что похищение шапки

¹³⁴ In „Iskusstvo našich dnei“ spricht Sologub unverblümt von einem „христиански-слобствующий Д.С. Мережковский“. SOLOGUB 1991a, II, 187. – Deutlich ist auch die Polemik in Sologub's Zeitschrift *Dnevnik pisatelej*. SOLOGUB 1914a, 15: „Недавно вокруг столбика побежал Д.С. Мережковский. За ним Антон Крайный [Pseud. für Zinaida Gippius, U.S.]. Бегает, и ласково поглядывают на Максима Горького. Что-то он скажет? Подумаешь, давно ли был провозглашен конец Горького! Я думаю, что ни к чему все эти переспоры: – Мы лучше вас! – Мы настоящие христиане! – Тютчев – вредный, а мы – хорошие, полезные. Как дети.“ Etwas weiter vorne in demselben Artikel liest man: „Есть полезные книги, и есть вредные, полезные авторы и вредные. Полезен – Мережковский, – вредны – Тютчев, Сологуб и другие. Почему? Они говорят о темном в жизни, стало быть, они отвращают от жизни и учат самоубийству. Многим кажется, что изображение зла – это и есть зло. Добро же есть, по их мнению, говорить о добре. [...] Какое бы зло ни изобразил художник, его общественная заслуга в том и состоит, чтобы изобразить всю силу этого зла, всего ту прелесть его, которою оно очаровывает слабые души. [...] А вот Д.С. Мережковский и Загорецкий [Figur aus *Gore ot imi*, U.S.] такого художника готовы истреблять, как свирепого волка – вреден очень. Впрочем, на этот раз никто не поверил очередной „крылатой нелепости“ Д.С. Мережковского.“ Ebd., 13 f.

заслуживает больше протеста, ибо без шапки обойтись труднее, чем без пива.¹³⁵

Dieser Abschnitt gibt zum Teil bis in den Wortlaut den Inhalt eines Zeitungsartikels von Merežkovskij wieder, in dem sich der Dichter über seine verschwundene Mütze beschwert, die ihm während einer Hausdurchsuchung im berühmten Turm von Vjačeslav Ivanov abhanden gekommen war. In diesem Artikel, betitelt mit der Frage „Kuda devalas' moja šapka?“, heißt es:

Когда легионеры удалились, оставив после себя тот патристический запах, о котором сказано „Здесь русский дух, здесь Русью пахнет“, – то оказалось, что все пиво выпито и три шапки, в том числе и моя, бесследно пропали. Куда же девалась моя шапка, ваше сиятельство?¹³⁶

1) Sologub und Brjusov

Auf der letzten Seite seines Exemplars von Sologub's Gedichtsammlung *Plamennyj krug* hat Valerij Brjusov seinen Leseindruck notiert:

Картина для иллюстраций своего мировоззрения. В историческом смысле символист. Во всем видит символы, все превращает в символы и аллегорию.¹³⁷

Brjusov stand Sologub's Werk zunächst mit schroffer Ablehnung gegenüber. Der selbsternannte Doyen des Symbolismus schätzte Sologub's Gedichte als „zu vernunftorientiert“ ein, es liege „wenig geniale Inkonsistenz“ in ihnen. Sologub's symbolistische Prosa charakterisierte er als „unnatürlich, gekünstelt und nachgeahmt“. Am boshafsten äußerte sich Brjusov aber über die Erzählung „Červjak“:

¹³⁵ SOLOGUB 1991a, I, 141 f.

¹³⁶ *Narodnoe chozjajstvo* 15 (1.1.1906), 6. Zit. nach SOLOGUB 1991a, I, 481 f. Vgl. auch BARAN 1979, 187.

¹³⁷ DIKMAN 1978, 49.

[...] есть еще Червяк, рассказ замечательный – по топорности работы, угловатости форм и банальности сюжета.¹³⁸

Später hat Brjusov seine ablehnende Haltung revidiert. 1910 schreibt er in seinem Artikel „Fedor Sologub. Kak poet“:

Почти с первого своего выступления в печати Сологуб уже был мастером стиха, и таким он остался до конца.¹³⁹

Aber auch hier wiederholt Brjusov seine frühere Kritik, daß Sologub's Gedichte allzu deutlich eine Ideologie verkünden:

[...] слышком занятый жаждой выразить свое понимание мира, Сологуб иногда забывает первый долг поэта – говорить образами, картинами и музыкой слов, и начинает отвлеченно излагать свою философию.¹⁴⁰

Sologub hingegen hat Brjusov's Poesie sehr geschätzt; er wendet sich in einem Brief vom 25.5.1897 an ihn als „любимый мною мастер поэзии“. Am 14.1.1903 schreibt er:

Я сердечно люблю Ваши стихи, – и давно.

Und am 9.11.1903 heißt es:

Получил несколько дней назад я Вашу книгу *Urbi et orbi*, и прочел ее с радостью осуществляющейся надежды. Как все

¹³⁸ 19.6.1896 an P. Petrov. Die anderen Belege: „Стихи его слишком рассудочны; мало в них гениальной непоследовательности.“ (20.3.1896); „не естественный, напускной, приделанный и заимствованный“ (25.8.1895). PERCOV 1933, 230. Vgl. auch die Notizen Brjusov's in Sologub's Gedichtband *Stichi* [SPb. 1909, Bd. I der Šipovnik-Gesamtausgabe] „Простота“; „Изысканность“; „Плюхо“; „Противоречие“; „Обманчивая простота и обманчивое однообразие“; „Может быть одно и то же повторено несколько раз“; „Такие стихотворения сливаются отрывки какой-то цельностью“. PURIŠEVA 1937, 672.

¹³⁹ BRJUSOV 1973, VI, 285.

¹⁴⁰ BRJUSOV 1973, VI, 285, 289. Vgl. aber auch Brjusov's positive Beurteilung von Sologub's Gedichtband *Zemčuzhnye svetila* (1913), der als Band 13 der Sirinausgabe erschien: „[...] все стихи [...] изумляют сосредоточенной глубиной мысли и чувства и исполнены с мастерством исключительным.“ DUBOVIKOV/TRIPONOV 1985, 704.

что хорошо, – и как все верно началу, тому, что было несколько лет перед этим, – и какое великолепное развитие.¹⁴¹

Trotz dieser Hochschätzung ist auch Sologub's Haltung Brjusov gegenüber nicht frei von Verstimmungen. An einer von Vjačeslav Ivanov berühmten „Sredy“ im Jahr 1905 liest Brjusov sein Gedicht „Prichodi putem znakomym“ vor, den Aufschrei einer Sterbenden, die sich an ihren Geliebten wendet. Auf die Frage, ob Sologub etwas Ähnliches vortragen könne, entgegnet Sologub barsch, er habe keine Erfahrung in solchen Dingen.¹⁴² Die Polemik ist in diesem Fall allerdings inhaltlich nicht gerechtfertigt. Vermutlich ist Sologub's abweisende Haltung gerade der Einsicht in die eigene Nähe zu solch schwül-erotischen Gedichten zuzu-

¹⁴¹ OR RGB, F. 386, k. 103, N. 25, l. 5, 26, 29. Vgl. auch folgende Briefstellen: „Вашу книгу стихов [der dritte Gedichtband *Tertia vigilia*, den Brjusov im Herbst 1900 im Verlag *Skorpion* publizierte. Die Lyriksammlung *Juvenilia* konnte wohl aus finanziellen Gründen nie gedruckt werden; der erste Band *Chefs d'œuvre* erschien 1895, der zweite *Me eum esse* Ende 1896, U.S.] прочел с истинным наслаждением и радостью. Я слышал похвалы ей за то, что Вы ушли от тех [unleserlich, U.S.] странностей, какие были у Вас в первых книгах. С этими мнениями я не согласен, потому что я всегда любил Ваши первые книги. Эта же книга кажется мне глубже и сильнее раскрывающего Ваш дух. [...] Есть строчки, которые хотелось бы поставить эпитафией к какой-нибудь своей книге, – если бы я вообще ставил эпитафии. Но почему у Вас все стихи непременно кому-нибудь посвящены? Впрочем это так, мимоходом, нескромный и ненужный вопрос.“ (11.12.1900, l. 7 f.) „Очень обрадован и тронут Вашими словами о моих последних стихах. Правда, Ваше доброе мнение о моих стихах меня особенно радует, потому что я бесконечно люблю Вас как поэта.“ (1902 [?, aus Brjusov's erhaltenen Briefen an Sologub läßt sich kein sinnvoller Zusammenhang herstellen, U.S.], l. 21) „Очень рад Вашему желанию связать одно из Ваших стихотворений с моим именем, и искренно благодарен Вам за это любезное и доброе намерение. [Vermutlich ist hier das Gedicht „Sladostrastie“ (geschrieben März 1901) gemeint, das Brjusov 1903 in seinen Band *Urbi et orbi* aufnahm. Das Gedicht fiel zunächst der Zensur zum Opfer, konnte dann aber gerettet werden und wurde mit der Widmung „F. Sologubu“ gedruckt. BRJUSOV 1973, I, 338, 605. Sologub widmete Brjusov darauf im Gegenzug seine Ballade „Ot zloj raboty palačej“ (1904). SOLOGUB 1978, 291, 609 f., U.S.] Мне понятно и знакомо то состояние, когда при чтении чужих стихов слагаются свои, – не подражания, не обращения; остаешься по-прежнему обособленным и уединенным, но ощущаешь место общего исхода, и веруешь в общую родину; утешительное и странное нарушение обычного пустынножителства.“ (31.8.1903, l. 27) Vgl. auch die Belege in SOLOGUB 1978, 603 f.

¹⁴² ORLOV/JAMPOL'SKI 1976, 104.

schreiben. Sologub hat eine seiner brutalsten Balladen Valerij Brjusov gewidmet: „Ot zloj raboty palačej“ (1904) handelt von einer Zarin, die sich zu ihrer Lust heimlich an Folterungen beteiligt:

Открывши царственные руки,
Отнявши бич у палача,
Царица умножала муки
В злых лобызаниях бича.¹⁴³

Offensichtlich lag Sologub mit seiner Einschätzung nicht falsch: Brjusov hat sich beim Autor für die Widmung bedankt mit der Bemerkung, die Ballade sei ihm tatsächlich sehr nahe.¹⁴⁴ Später, im Jahr 1913, wird Sologub ein Triolett an Brjusov richten, das ebenfalls um die Einheit von Brutalität, Erotik und Schönheit kreist:

Зальдивши тайный эрой страстей, Валерий,
Ты назвал сам любимый свой цветок.
Он ал и страстен, нежен и жесток.
Во всем тебе подобен он, Валерий.¹⁴⁵

Die dichterischen Programme von Sologub und Brjusov überschneiden sich in einem weiteren Punkt: Beide Dichter entwerfen eine Poetik des Schweigens, die aller Sprachkunst überlegen ist. Sologub und Brjusov können sich hier natürlich auf Fedor Tjutčev berufen. Direkt greifbar ist dieser Dreiecksbezug in Brjusovs Gedicht „Angel blagogo molčanija“ (1908), das in der Handschrift zwei Epigraphe trägt: Die erste Zeile von Tjutčevs „Silentium“ und eine – allerdings durchgestrichene – Widmung an Fedor Sologub. Brjusov verteidigt das Innerste, Subjektivste gegen das Zudringen der Sprache und damit auch der Welt:

В тихих глубинах сознания
Светят святые огни!

¹⁴³ SOLOGUB 1978, 292.

¹⁴⁴ ORLOV/JAMPOL'SKI 1976, 107.

¹⁴⁵ SOLOGUB 1978, 390. Sologub hat hier den Zyklus „Kriptomerii“ aus *Chef d'œuvres* (BRJUSOV 1973, I, 65) im Auge, mißversteht aber den japanischen Nadelbaum Kryptomerie als Blume. BRJUSOV 1973, II, 201 hat Sologub ebenfalls mit einem Triolett geantwortet: „Зев беспощадной орхидей – / Твой строгий символ, Сологуб.“

Ангел благого молчания,
Душу от слов охраня!¹⁴⁶

Acht Jahre früher ist Fedor Sologub's „Angel blagogo molčanija“ entstanden, das stärker noch als Brjusovs gleichnamiges Gedicht auf das frühsymbolistische Ideal der Leidenschaftslosigkeit verweist.

Ангел благого молчания,
Тихий смиритель страстей [...].
В тяжкие дни утомленья,
В ночи бессильных тревог
Ты отклонил помышленья
От недоступных дорог.¹⁴⁷

Brjusov ist neben Zinaida Gippius sicher derjenige symbolistische Dichter, der mit seiner Vorstellungswelt Sologub am nächsten steht. Deutlich beobachten läßt sich dieser Zusammenhang auch am Prosawerk der beiden Dichter. Brjusovs Roman *Ognennyj angel* (1907) entfaltet auf breitem Raum ein umfassendes Pandämonium, das sich in die Tradition des frühsymbolistischen Diabolismus einfügt. Die Verbindungen zwischen Sologub's und Brjusov's Dämonologie sind eng: Schon 1899 hatte Brjusov ein Gedicht mit dem Titel „Demony pyli“ verfaßt – eine mögliche Quelle für Sologub's verschiedene Staubgeister („moroka“ und „nedotykomka“).¹⁴⁸ Sologub zieht seinerseits in seinem Essay „Demony poetov“ aus dem Jahr 1907 eine direkte Verbindungslinie von den Staubdämonen zu „melkij bes“; Brjusov verwendet den Ausdruck „melkij bes“ in seinem Roman *Ognennyj angel* mehrere Male.¹⁴⁹ Trotz thematischer Überschneidungen ist es allerdings schwierig, Sologub's grotesk-phantastischen Roman *Melkij bes* mit Brjusov's historisierendem Epochengemälde zu vergleichen: Brjusov legt mit *Ognennyj angel* das Dokument einer umfassenden Bewußtseinsweiterung vor – von der Satansmesse über die intensive Liebeserfahrung bis zur Weltreise durchlebt Ruprecht alle möglichen Seinslagen –, Sologub konzentriert sich auf die Darstellung des desorientierten Menschen und beobachtet den Ablauf seines Gedankenexperiments wie in einem Guckkasten. In beiden Romanen steht das Dämonische für das dem menschlichen Bewußtsein nicht Zugängliche, für das Un-

¹⁴⁶ BRJUSOV 1973, I, 470.

¹⁴⁷ SOLOGUB 1978, 246.

¹⁴⁸ HOLTHUSEN 1985, 183.

¹⁴⁹ SOLOGUB 1913a, X, 169; BRJUSOV 1973, IV, 90, 207, 231.

verfügbare schlechthin. Während aber Sologub angesichts der dämonischen Wirklichkeit noch ein religiös eingefärbtes Heilsprogramm bereit hält und die Phantasie auf die eigene Schaffenskraft zurückverweist, liegt für Brjusov der Wert des Lebens in einer maximalen sinnlichen Erlebnisvielfalt.

Deutlich läßt sich dieser Unterschied etwa auch am Scheitern der utopischen Staatswesen, „Respublika južnogo kresta“¹⁵⁰ und „Soedinennye ostrova“ (*Koroleva Ortruda*, Teil 2 der *Tvorimaja legenda*) beobachten. In Brjusovs Erzählung ist es nicht zufällig ein Journalist, der den Untergang der Südrepublik protokolliert: Gewissermaßen als professioneller Sensationslustiger (in der ursprünglichen sinnlichen Bedeutung des Wortes „Sensation“) rückt er – ähnlich wie Ruprecht – in die Rolle des typischen Dekadenten, der auch der Katastrophe noch einen ästhetischen Genuß abgewinnen kann.

Sologub fehlt Brjusovs hedonistischer Optimismus. Obwohl er Glanz und Elend der Königin Ortruda mit unverkennbarer Sinneslust beschreibt, tritt hier der alternative Lebensentwurf von Trirodov am Schluß in den Vordergrund: Trirodovs eigenartiges Programm verdrängt als Utopie die traditionelle Machtpolitik des Inselreichs.

Sologub hat noch an Brjusovs Grab versucht, das fremde Programm in seine eigene Kategorien zu fassen. Allerdings sagt Sologub wohl mehr über die eigene Poetik aus, wenn er seine Apotheose des dichterischen Schöpfungstums mit Brjusovs Plädoyer für eine freie Poesie ineins setzt. Brjusov hat sich in seinem berühmten Artikel „O ‚reči rabskoj‘, v zaščitu poézii“ aus dem Jahr 1910 ja gerade gegen die Vereinnahmung der Dichtkunst für lebensphilosophische Ziele gewehrt.¹⁵¹ Sologub stellt zwar die Kunst über das Leben, schreibt ihr aber eine direkt lebensorientierende Funktion zu:

Задача, возложенная на себя Валерием Брюсовым, состояла в том, чтобы освободить искусство слова от чужих ему подсказов, возвратить искусству его державную вольность, из зеркала жизни сделать его формообразующим началом, свободным деланием, свободно стремящимся к своим собственным целям, вне интересов дня лежащим, смотреть на все явления изменчивой жизни только как на косный материал для своего радостно ремесла и создавать те формальные цен-

¹⁵⁰ Vgl. auch Brjusovs Drama „Zemlja“. LANGER 1990, 59-71.

¹⁵¹ BRJUSOV 1973, VI, 178: „Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. [...] Дайте же ему, наконец, свободу!“

ности, которые жизнь может, если захочет, наполнить материальным содержанием. Но даже и пренебреженная современниками, созданная поэтом формальная ценность, вознесенная над жизнью Творимая Легенда, остается потомству, как прекрасная мечта, навсегда созданная, упоенная очарованиями желаний и воли, и потому настойчиво стремящаяся к воплощению.¹⁵²

4) Sologub und Belyj

Sologubs Tod im Jahr 1927 veranlaßt Andrej Belyj dazu, eine Summe aus Sologubs Werk zu ziehen. In einem seiner längsten Briefe – er umfaßt 47 Schreibmaschinenseiten – gibt Belyj seinem „schon bald mystisch zu nennenden Horror“¹⁵³ vor Sologubs Schicksal beredten Ausdruck, nachdem der Kritiker Ivanov-Razumnik ihm einen Abriß von Sologubs Biographie zugesandt hatte:

[...] 65 лет жизни перманентного острого бреда, переживаемого хронически, ставшего „хроникой сологубовского бытия“, перед которой все заострения острейших страниц его книг – ничто [...]; перед фактом такого бытия стоишь с растарашенными глазами и не находишь рубрики; я, действительно, не знаю, как это назвать, т.е., как назвать то, что вытекло из пере-пере-измученности тихого, хорошего ребенка, каким мне видится Ф[едор] К[узмиш] 3-4 лет, пока это еще не сломало до конца его „тел“ (ибо все же надо время, чтобы физическое истязание изломало эфирное и астральное тела, потом душу и т. д.) [...].

Боже мой, – до чего в ином свете встают образы творений Сологуба; все то, что о них говорилось и шепталось зло – „не то“, „не то“; шепталось, что Сологуб имеет нечто от садизма в своем творчестве; а он во-первых: жертва; во-вторых: невинная; и в-третьих: в итоге безвинных страданий ряда лет по жизни ходит рядом с нами не святой с нимбом, а сухой,

¹⁵² SOLOGUB [1924] 1981, 422 f.

¹⁵³ KEYS 1980, 24.

„злой“ старичок, Федор Кузьмич Сологуб (я пишу „злой“ в ковычках: это – не то слово).¹⁵⁴

Belyjs Einschätzung von Sologub's Werk pendelt während der über zwanzig Jahre währenden Bekanntschaft der beiden Symbolisten zwischen unverhohlenem Spott und aufrichtiger Anerkennung hin und her.¹⁵⁵ Belyj hat in seine Memoiren *Načalo veka* ein Kapitel über Sologub eingeschaltet, das ein durchaus ambivalentes Bild des 17 Jahre älteren Dichters entwirft. Wenig schmeichelhaft bezeichnet Belyj Sologub als „buddhistischen Bonzen“ und „ungastfreundlichen Onkel“, macht sich über ihn als pedantischen Schulmeister lustig – anerkennt aber gleichzeitig die stilistische Meisterschaft Sologub's:

[...] стих Блока и проза Сологуба увлекали в те годы меня; я подолгу вникал в сухо сдержанный, тускло-пожухлый стиль его ранних рассказов, лапидарных, далеких мне, мировоззрительно чуждых; но многое вынес я, анализируя мастерство его.¹⁵⁶

Noch deutlicher äußert sich Belyj 1928 in einem Brief an Ivanov-Razumnik:

[...] он очень и очень влиял на меня; и в каком-то реальном, писательском смысле был более учителем моей прозы, чем „мэтр“ Брюсов – моих стихов; „Жало смерти“, „Истлевающие Личины“, „Мелкий Бес“, „Сказочки“ были действительно моими настольными книгами; я ходил в них, жил в них, а не только читал; то же скажу о „Пламенном Круге“.¹⁵⁷

¹⁵⁴ KEYS 1980, 29 f. Ivanov-Razumnik's offensichtlich brisanten Brief hat Belyj nach seinen eigenen Worten vernichtet (29). Mit der Anspielung auf die verschiedenen Körper bezieht sich Belyj auf die anthroposophische Lehre von Rudolf Steiner. Am 25.12.1927 hat Belyj gegenüber Ivanov-Razumnik bekannt: „[...] я в периоде антропософии [...]“ (28) Hervorhebungen im Original.

¹⁵⁵ LAVROV 1981, 46–49 [2 Briefe von Belyj an Sologub vom 20.4.1912 und vom November 1915].

¹⁵⁶ BELYJ 1933, 442.

¹⁵⁷ KEYS 1980, 32. RABINOWITZ 1978a, 164 macht auf eine Rede Belyjs zu Ehren von Sologub aus dem Jahr 1924 aufmerksam, die unveröffentlicht geblieben ist. Belyj stellt Sologub dort in eine Reihe mit den „Lehrern“ Tolstoj, Puškin, Lermontov, Doštoevskij, Turgenjev und Gogol'. (RGALI, F. 53, op. 1, ed. chr. 133). CHODASEVIČ 1939, 173 f. berichtet von Sologub's trockener Reaktion auf Belyjs „exaltiert-

In der Tat hat sich Belyj zu verschiedenen Malen eingehend mit der Analyse von Sologub's Dichtkunst befaßt. So findet sich etwa in der technisch aufwendigen Untersuchung „Sravnitel'naja morfologija ritma russkich lirikov v jambičeskom dimetre“ ein mathematisch fundierter Vergleich von Sologub's Versrhythmik mit der Lyrik der bekanntesten russischen Dichter.¹⁵⁸ Belyj hat auch Sologub's Prosastil analysiert: In seinem frühen Artikel „Dalaj-Lama iz Sapožka“ – nicht ohne polemische Absicht geschrieben – hebt Belyj verschiedene künstlerische Verfahren von Sologub hervor.¹⁵⁹ Dazu gehört etwa die eindringliche Wiederholung gleicher Adjektive, der paronymische Einsatz ähnlicher Laute oder die betonte Einfachheit der Sprache.¹⁶⁰ In der Rezension zu Sologub's Erzählband *Kniga očarovanijs* aus dem Jahr 1909 stellt Belyj für Sologub's Prosa eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Inhalt und sprachlicher Ausdrucksform fest. Als Beispiel für Sologub's Musikalität führt Belyj einen Satz aus der Erzählung „Pretvorivšaja vodu v vino“ an:

Дева шла за ними и пела, и восклицала, и плясала, и, забегая перед Учителем, падала лицом на землю и целовала Учителю ноги, и опять плясала, и смеялась и плакала.¹⁶¹

Sologub seinerseits hat sich kaum öffentlich über Belyj geäußert¹⁶² – hingegen hat er ein zentrales Symbol Belyjs an verschiedenen Stellen in seinem Roman *Tvorimaja legenda* verarbeitet. Der programmatische Titel von Belyjs erstem Gedichtband *Zoloto v lazuri* (1904) verweist bei

begeisterte“ Rede als einer späten Rache für den „Dalaj-Lama“: „Закончив, Белый осклабился улыбкой, столь же восторженной, как была его речь, и принялся изо всех сил жать Сологубу руку. Сологуб гадливо сморщился и произнес с расстановкой, сквозь зубы: – Вы делаете мне больно. И больше ни слова. Эффект восторженной речи был сорван. Сологуб отомстил.“ Dass. auch bei OCUP 1961, 56.

¹⁵⁸ BELYJ [1910] 1969, 336–342.

¹⁵⁹ Sologub hat auf diesen Artikel beleidigt reagiert. Nachdem Belyj von Sologub's Gefühlen erfahren hatte, beeilte er sich, das Verhältnis zu seinem „Lehrer“ ins rechte Licht zu setzen. Die Affäre ist dokumentiert bei GREČIŠKIN/LAVROV 1974, 131–137. Auch Brjusov hat versucht, in diesem Konflikt zu vermitteln. Vgl. ORLOV/JAMPOL'SKIJ 1976, 114 f.

¹⁶⁰ BELYJ 1910a, 156. Vgl. auch die Analyse in BELYJ [1934] 1969, 291–294. BELYJ 1911, 96: „Федор Сологуб – один из первых стилистов нашего времени.“

¹⁶¹ BELYJ 1909, 82. Vgl. RABINOWITZ 1978a, 160.

¹⁶² Sologub zitiert Belyj einmal in seinem Aufsatz „Iskusstvo našich dnejs“. SOLOGUB 1991a, II, 203.

Sologub auf das gefährliche Zusammenspiel von Sonne und Wasser: Die verhängnisvolle Liebe, die im Tod endet, steht im zweiten Teil von Sologubs Romantrilogie immer wieder unter dem Zeichen des Goldes im Azurblau. Prinz Tankreds Geliebte, die schließlich ihre Liebe zum Gemahl der Königin als vermeintliche Revolutionärin mit dem Tod am Galgen bezahlen muß, tritt zum erstenmal am azurblauen Meer in der goldenen Sonne auf; der Page Astol'f und der Sekretär Karl Rejmers, die beide wegen Ortrudas kapriziöser Liebe Selbstmord begehen werden, sind Zeugen von Ortrudas Schwärmerei für die Verbindung von Gold und Azurblau an einem Sommerabend; der Bräutigam einer anderen Geliebten Tankreds fährt durch eine gold-blaue Landschaft, bevor er sich aus Liebesunglück in die Brust schießt.¹⁶³

Während Belyjs Behandlung des Themas *Zoloto v lazuri* auf den frühsymbolistischen Sonnenkult eines Bal'mont oder die Sophienmystik eines Solov'ev Bezug nimmt, erhält das Motiv bei Sologub eine eigenständige Bedeutung: Solov'ev deutet die Farbkombination Gold/Azurblau als Ausdruck der Parousie Sofias, Belyj verbindet das Gold mit dem Argonauten-Mythos und der Suche nach dem goldenen Vließ („золотое руно“).¹⁶⁴ Sologub hingegen nimmt eine skeptische Haltung gegenüber dem Einbruch transzendentaler Wahrheit ein: An der Grenzlinie zwischen dem Lebenssymbol der Sonne und dem Todelement des Wassers lockt die verhängnisvolle Möglichkeit der Vereinigung von Schönheit und Elementargewalt, sie führt aber letzten Endes in den Untergang.

1) Sologub und Blok

Sologub, der bisweilen zu plakativen Urteilen neigt, hat auch den wohl bedeutendsten Lyriker des russischen Symbolismus nicht von seiner Kritik ausgespart. Andrej Belyj erinnert sich an folgenden Ausspruch Sologubs:

Блок умница, когда стихи сочиняет ... Он глуп, когда мыслит ...¹⁶⁵

In der Tat hat Blok sich auch selber nie als eleganten Denker gesehen. Sein bekannter Essay „O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma“

¹⁶³ SOLOGUB 1991a, I, 216, 225, 334, 358.

¹⁶⁴ BELYJ 1990, I, 650.

¹⁶⁵ BELYJ 1933, 443.

1910) setzt ein mit einer deutlichen Absage an die begriffliche Theoriebildung:

Прямая обязанность художника – показывать, а не доказывать.¹⁶⁶

Bloks Schaffen entspringt deshalb viel eher der lebendigen Anschauung als das Werk der *poetae docti* Brjusov, Belyj und Ivanov. Blok hat sich weniger für poetologische Aspekte symbolistischen Dichtens interessiert – Dichtung wird für Blok zum Code, der die Wirklichkeit dechiffriert; die Wirklichkeit selber erscheint als Text, der im Kunstwerk seine Entsprechung findet. Kunst und Leben verweisen symbolhaft aufeinander und entwerfen so ein Beziehungsnetz, das nicht mehr auflösbar ist:

Мы ли пляшущие тени,
Или мы бросаем тень?¹⁶⁷

Ein Motiv läßt sich als Konstante durch Bloks gesamte Lyrik verfolgen: Das Ideal des „Ewig Weiblichen“ steht als leuchtendes Ziel allen menschlichen Tuns vor den Augen des Dichters.¹⁶⁸ Einen Wendepunkt in Bloks künstlerischer Konzeption markiert das Jahr 1906: Im Drama „Bala-gančik“ vollzieht Blok auf radikale Weise seine Absage an die von Solov'ev inspirierte Weiblichkeitsmystik. Die schwärmerische Jugendkonzeption wird abgelöst durch ein dynamisiertes, musikalisches Weltbild.¹⁶⁹

¹⁶⁶ BLOK 1960, V, 425.

¹⁶⁷ BLOK 1960, II, 248. Vgl. auch LANGER 1990, 148 f.

¹⁶⁸ So der ursprüngliche Titel der Lyriksammlung *Stichi o Prekrasnoj Dame*. BLOK 1960, VIII, 59. – Sologub hat dieses Mythologem für einen späten Plan einer Erzählung im Jahr 1927 verwendet, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 555, l. 16: „Белая дама. Рассказ в трех планах: современник переживает почти одновременно жизнь предка и потомка. Тяжелая болезнь. Иллюзии: белый колпак на лампе и др. предметы вместе кажутся дамой в Белой маске. Галлюцинации: белая дама прошла вдали и скрылась. Все ближе, и остается все больше. Страх перед нею слабеет. Вот она совсем близко, склоняется над ним, и он, измученный сновидениями, узнает в ней Прекрасную Даму-Избавительницу.“

¹⁶⁹ Am 30.12.1906 schreibt Sologub an Blok: „Дорогому и милому Александру Александровичу сердечный привет и радостное поздравление с превосходною постановкою балаганчика. Очень желаю, чтобы он долго остался на сцене, – и уже вижу в нем предсказание и торжество нового театра, того, которого еще нет, которого будет. И очень благодарю за то, что Вы балаган-“

In den folgenden Jahren zielt Bloks literarisches Schaffen auf die Darstellung des Stürmischen, Elementaren, das die menschliche Existenz prägt. Zentral wird dabei die Schneesturmmetaphorik, die sich bis zu Bloks Revolutionspoem „Dvenadcat“ zieht.¹⁷⁰ In einem Gedicht über Blok hebt Sologub genau diesen Themenkreis hervor:

Стихия Александра Блока –
Метель, взвизывающая снег.¹⁷¹

Das Weibliche tritt aber auch beim späten Blok in den verschiedensten Hypostasen auf: als geheimnisvoll-attraktive Unbekannte, als mütterliches Rußland oder auch als seltsam effeminierte Christusfigur.¹⁷² Georgij Čul'kov weist darauf hin, daß Sologub sich im Prolog zu seiner Tragödie „Pobeda smerti“ über Bloks Kult der Schönen Dame lustig gemacht habe. Hier tritt ein Dichter mit einer Dame auf, ein Dichter, der sich allerdings weigert, die verkannte Schönheit Dulcineas zu besingen:

Дульцинея. [...] Усталый склонился поэт на ступени чертога,
прижимаясь плечом к плечу своей случайной спутницы, – и
не хочет воспеть меня, и не узнает Дульцинею.¹⁷³

Am ausführlichsten und wohl auch am abfälligsten hat sich Sologub gegenüber dem Literaturkritiker É.F. Gollerbach über Blok geäußert. Blok sei von einem germanischen Geist beseelt gewesen und habe Rußland nie verstanden – deshalb komme er ihm wie ein Toter vor:

Блок – это был лучший человек нашего времени, – говорил
Ф.К. [Сологуб, U.S.], – но совершенно мертвый человек.
Даже в лице его, прекрасном и строгом, особенно в очерке
рта, было что-то мертвое. [...] Снова повторил Ф.К. свою
излюбленную мысль, [что] Блок ничего в России не понимал,

чином дали мне увидеть, услышать и почувствовать. Сердечно любящий
Вас Федор Тетерников.“

LANGER 1990, 162.

¹⁷¹ SOLOGUB 1913a, XVII, 211. – KUKUŠKINA 1990, 35 weist auch auf die poetologische Nähe von Sologubs *Plamennyj krug* zu Bloks Gedichtzyklen hin.

¹⁷² BLOK 1989, 271: „[...] я иногда сам глубоко ненавижу этот женственный призрак.“

¹⁷³ SOLOGUB 1913a, VIII, 21 f. Zuvor hatte Dulcinea den Dichter aufgefordert, sie zu besingen, der Dichter antwortet: „Я боюсь твоих глаз, змеиноокая. Я уже напечатал все мои стихи, и у меня нет новых.“ ČUL'KOV 1980, 361.

что она была для него „запечатанной дверью“. – „Это была немецкая душа, германский гений, у которого с незапамятных времен постоянный Drang nach Osten“. О Блоке Сологуб всегда говорил без раздражения, без насмешки, как о многих других поэтах. И трогателен был в старом и таком замечательном поэте этот нежный пиетет к покойному гениальному собрату.¹⁷⁴

Bloks Tod im Jahr 1921 erscheint Sologub als Zeichen der niedergehenden Kultur im frühen Sowjetstaat. Mit bitterer Ironie kommentiert Sologub die Tragik des Dichtertods:

Элой тоскует о кончине Блока.
За стеной таится, слушает морлок.
Думает: – Жалекют, что исдохла клока.
Курицы им жалко, – думает морлок. [...]

Объяснять морлоку, – это, мол, не клока,
Это наш любимый стихотворец Блок?
Не трудите мозги темного морлока,
Что стихи морлоку? Что морлоку Блок?¹⁷⁵

Sologub greift hier auf Namen aus H.G. Wells' *Time Machine* zurück. In Wells' Roman trifft der Zeitreisende in der Zukunft auf liebenswürdige und zutrauliche Geschöpfe, die Eloi. Bald macht der Protagonist jedoch die grausige Entdeckung, daß die Morlocks – unterirdische Nachtwesen – auch die sorglosen Eloi wie Vieh halten und sie verspeisen.

Sologubs Spitze gegen das neue Sowjetregime ist scharf: Der krude Materialismus erscheint in den Augen des Dichters als kultureller Kannib

¹⁷⁴ PAVLOVA 1990a, 221. Vgl. auch Sologubs Äußerung gegenüber ČUKOVSKIJ 1991, 209 aus dem Jahr 1922: „Блок был не русский – вы сами это очень хорошо показали. Он был немец, и его 'Двенадцать' немецкая вещь. Я только теперь познакомился с этой вещью – ужасная. Вы считаете его великим национальным поэтом. А по-моему, весь свой национализм он просто построил по Достоевскому. Здесь нет ничего своего. Россия он не знал, русского народа не знал, он был студент-белопокладочник.“

¹⁷⁵ SOLOGUB 1989a, 120. Zu Sologubs Hochschätzung von Blok vgl. auch den Autographen in Bloks Exemplar von Sologubs Verlaine-Übersetzungen: „Александрю Александровичу Блоку. Милый и прекрасный поэт, Я дарю Вам эту книгу с такою же любовью, с какою переводил собранные здесь стихи.“ BAGNO 1991, 131. SOLOGUB 1978, 622.

balismus. Ein Morlock – und mit ihm die Sowjetbürokratie – vermag in der Gestalt Bloks auch angesichts seines Todes nicht mehr als das rohe Menschenmaterial zu erblicken. Mit einer zynischen Note hat Sologub seine Haltung zur neuen Gesellschaftsordnung im Jahr 1926 – kurz vor seinem Tod – noch einmal formuliert:

Людьми весь город обмурашен,
Которые скопились здесь.
Иду в него, но он мне страшен,
И отвратителен он весь.

Бесстыдно он опролетарен,
Полуразрушен, грязен, груб.
В веках жестокий век подарен
Тебе, плененный Сологуб!

Но все же ликуй: Вот Навьи Чары,
Тяжелых снов больной угар, –
Ты эти предсказал кошмары,
Где Передонов – комиссар!¹⁷⁶

Schon im Revolutionsjahr 1918 hatte sich die Beziehung zwischen Blok und Sologub merklich abgekühlt: Während eines öffentlichen Auftritts hatte Sologub kritisiert, dass „Blok, den alle geliebt hatten, seinen Essay gegen die Popen just an dem Tag veröffentlicht, an dem das Aleksandr Nevskij-Kloster zerstört wird“. Außerdem sagte er zusammen mit Vladimir Pjast und Anna Achmatova die Teilnahme an einer Lesung von Bloks Revolutionspoem „Dvenadcat“ ab.¹⁷⁷

Blok seinerseits hat sich durchaus anerkennend, wenn auch mit Zurückhaltung über Sologubs Werk geäußert. Besonders hebt Blok die Originalität von Sologubs literarischem Schaffen hervor – Sologub habe eine eigene, neue Schreibweise gefunden, die in der russischen Literatur einzigartig dastehe.¹⁷⁸ Trotzdem hebt Blok sein eigenes Werk von Sologubs Dichtung ab: Fremd ist ihm wohl vor allem Sologubs tiefgreifender Pessimismus. Gegenüber M.V. Babenčikov bekennt Blok im Jahr 1917:

¹⁷⁶ SOLOGUB 1989a, 125.

¹⁷⁷ MINC 1980, 154. SMITH 1993, 219 f. Vgl. auch TEFFI 1993, 90.

¹⁷⁸ BLOK 1960, V, 160, 285. Vgl. auch Bloks Widmungen für Sologub. MORDERDER/PARNIS 1982, 126 f.

Писать стихи сейчас я не могу [...] – не позволяет профессионализм. Ведь теперь пишут одни только Сологубы, Настасья Чеботаревские, „Биржевка“ [Биржевые Ведомости, U.S.] ... 179

m) Sologub und Ivanov

Vjačeslav Ivanov hat in einer frühen Rezension aus dem Jahr 1904 dem Werk Sologubs jenes Etikett aufgedrückt, das für die Sologub-Rezeption vieler Zeitgenossen bestimmend werden sollte: Die Besprechung des Erzählbandes *Žalo smerti* trägt den Titel „Rasskazy tajnovidca“. Sologub als Hellscher, als Zauberer – in der Tat erweckt der mythische Kern von Sologubs Erzählungen den Eindruck einer übernatürlichen Bedeutsamkeit alltäglicher Vorgänge.¹⁸⁰ Ivanov, für mystische Erfahrungen nicht unempfänglich, hatte Sologubs Hexerei – so weiß jedenfalls der literarische Klatsch zu berichten – schon am eigenen Leib erfahren. Nach einem Gespräch mit Sologub, das sich hauptsächlich um geisterhafte Vorgänge drehte, soll Ivanov verstört durch die Stadt gelaufen sein und sich schließlich in seinem Bett versteckt haben.¹⁸¹ Nach all dem erstaunt nicht, daß Ivanov ein apotropäisches Gedicht gegen Sologubs Zauberkraft geschrieben hat – in liebenswürdiger Weise natürlich, der Vorname Fedor wird als „Gottesgeschenk“, der Nachname Sologub als „Sonnenzerstörer“ etymologisiert:

¹⁷⁹ BABENČIKOV 1980, 168. Vgl. auch Bloks Bedenken gegenüber Čukovskijs Vorhaben, Sologub in einer hundertbändigen Anthologie von russischer Literatur 2 Bände zuzuteilen: „Неужели Сологуб есть 1/50 всей русской литературы.“ ČUKOVSKI 1991, 130.

¹⁸⁰ IVANOV 1904, 48: „И мирозерцание творца ‚избранных и строгих творений‘, соединенных под символом ‚Жало Смерти‘ – мирозерцание существенно мифологическое.“

¹⁸¹ LIPPIUS 1991, II, 131. Auch SOLOGUB 1991a, II, 250 hat diese Episode geschildert: „Это было в 1906 г. [...] Зашел ко мне раз В.И. [...] Ну, вот поговорили мы с ним на такие темы, и ушел он от меня совсем расстроенным. [...] Вернулся В.И. от меня прямо домой, лег, зарылся с головой в одеяло – и никого не хотел видеть!“. Vgl. auch Ivanovs mündliche Äußerung über Sologub: „Он очутил себя магическим кругом, и никто в круг не войдет, но и он из своего круга не выйдет. Он пишет: ‚Подымаю бессонные взоры и луну в небеса вывожу‘. Да, вывел, заклил ее, и она вышла. Но что с ней делать, не знает, и ‚Сестры, сестры! войте, лайте На луну‘ [...]“. MINC 1968, 312.

Федору Сологубу (в истолковании: Божидару, нарекшемуся Солнцеубителем)

Опять, как сон, необычайна,-
Вещун, чьи струны – Божий дар! –
Твоих противочувствий тайна
И сладость сумеречных чар

Хотят пленить кольцом волшебным,
Угмонить, как смутный звон,
Того, кто пением хвалебным
Восславить Вящий Свет рожден. [...] ¹⁸²

Den direkten Anlaß zur Abfassung dieses Gedichts lieferte ein Widmungsgedicht Sologubs, das die paronymischen Bedeutungen des Namens Vjačeslav umspielt:

Что звенит?
Что манит?
Ширь и высь моя!
В час дремотный перезвон
Чьих-то близких мне имен
Слышу я.
В легких вздохах дальних лоз,
В стрекотании стрекоз,
В зраке пестром теплых трав
Реет имя ВЯЧЕСЛАВ.
Вящий? Вещий?
Прославляющий ли вещи?
Вече? иль венец?
Слава? слово? или слать?

¹⁸² LAVROV 1976, 141. Ivanov erläutert dieses Gedicht, das später unter dem Titel „Аротропéя“ zusammen mit Sologubs Gedicht „Vjačeslavu Ivanovu. V tebe ne vižu inoverca“ in der Zeitschrift *Zolotoe runo* erschien [2-3 (1909), 77 f., auch in SOLOGUB 1913a, XIII, 186], in einem Begleitbrief wie folgt: „Я ведь думал, что прошла пора Ваших прежних ‚противочувствий‘ (слово пушкинское) по отношению ко мне, что они уступили место одному определенному чувству – не любви. А в тех прежних ‚противочувствиях‘, казалось мне, были ‚тайственно слиты‘ две противоположные силы – притяжения и отталкивания, любви и ненависти.“

Как мне знаки разгадать? [...] ¹⁸³

Ivanovs Wort von Sologubs „gemischten Gefühlen“ („противочувствия“) ihm gegenüber erschöpft sich nicht in der Charakterisierung ihrer persönlichen Beziehung: Ablehnung und Begeisterung kennzeichnen auch Sologubs Rezeption von Ivanovs künstlerischen Ansichten. Über das von Ivanov und Čulkov gemeinsam entworfene Programm des „mystischen Anarchismus“ hat sich Sologub zwar zu verschiedenen Malen lustig gemacht ¹⁸⁴; seinen wichtigsten kunsttheoretischen Essay „Iskusstvo našich dnei“ hingegen richtet der Dichter stark auf Ivanovs ästhetische Konzeptionen aus. ¹⁸⁵ Beiden Symbolisten gemeinsam ist die Auffassung, alle wahrhafte Kunst sei im Grunde genommen symbolistisch. Eine zentrale Stellung nimmt dabei der Begriff der Transzendenz des Kunstwerks ein: Ivanov verwendet hier die im Symbolismus überhaupt populäre Chiffre der Durchsichtigkeit („прозрачность“), Sologub faßt das Gemeinte in der Fenstermetaphorik, die auch bei Bal'mont häufig auftaucht. ¹⁸⁶ Das Kunstwerk weist über sich selbst hinaus und eröffnet den Zugang zu einer neuen, wirklicheren Welt: Ivanovs Formel „A realibus ad realiora“ gilt in diesem Sinne auch für Sologubs Ästhetik. Eng damit verbunden ist die mythisch-lebensorientierende Funktion, die der Kunst zukommt: Symbo-

¹⁸³ SOLOGUB 1978, 331. Vgl. auch die geringfügigen textologischen Abweichungen bei LAVROV 1976, 142. Vgl. ebenfalls Sologub 1913a, XVII, 212: „Розы Вячеслава Иванова – / Солнцем лобызаемые уста.“

¹⁸⁴ Vgl. etwa die Anspielung im Drama „Van'ka Klučnik i paž Žean“, in der ein fröhliches Mädchen zu Žean sagt: „А, не хочешь! Ну и оставайся один, косней в своем индивидуализме. А у нас – веселая соборность!“ SOLOGUB 1913a, VIII, 195. Vgl. LAVROV 1976, 138 und SOLOGUB 1978, 614 f. mit weiterführenden Hinweisen. Zu Sologubs Verhältnis zum „mystischen Anarchismus“ PAVLOVA 1989.

¹⁸⁵ Vgl. den Brief von Sologubs Schwägerin Aleksandra Čebotarevskaja an Ivanov vom 2.3.1913: „Вчера Ф.К. читал эту лекцию [„Iskusstvo našich dnei“, U.S.]. Замечательно то, что она была построена в своей теоретической части почти всецело на Вячеславе Иванове (был и Андр[ей] Белый, но мало), цитаты из статей которого наполняли всю лекцию, и Ф.К. читал их необыкновенно хорошо. Но в общем концепция Сологуба имела пробелы и уязвимые места, по обыкновению. Но благородно и изящно было стремление выступить на защиту и раскрытие своего отношения к символизму Сологуба, утверждавшего его горячо и красиво. Акменсты кусали себе губы.“ LAVROV 1976, 139. Hervorhebungen im Original.

¹⁸⁶ ALTHAUS-SCHÖNBUCHER 1975, 32, 128.

listische Kunst schafft neue Mythen, die als Deutungsmuster menschlicher Existenz einen umfassenden Lebenssinn stiften.¹⁸⁷

Nicht zufällig treten Ivanov und Sologub im Jahr 1914 an einem „Disput o sovremennoj literature“ mit ihren kunsttheoretischen Vorträgen zusammen auf. Der Symbolismus befindet sich seit 1910 im literarischen Abseits: 1913 war in der Zeitschrift *Apollon* ein Artikel von Nikolaj Gumilev erschienen, der Ivanov und Sologub in einem Atemzug als einzige „Überlebende“ des Symbolismus apostrophiert:

Много поэтов побывало в рядах символистов, многие были горды, нося это название, но в настоящее время только двое остались при знамени, лишь двоим вручены ключи русского символизма. Эти двое – Вячеслав Иванов и Федор Сологуб.¹⁸⁸

n) Sologub und Gor'kij

Das Verhältnis zwischen Sologub und Gor'kij ist von heftiger gegenseitiger Polemik geprägt. Auf den kürzesten Ausdruck bringt Gor'kij seine Haltung in einem Brief an Sergeev-Censkij aus Anlaß von Sologubs Tod:

Да, помер Сологуб, прекрасный поэт; его „Пламенный круг“ – книга удивительная и – надолго. Как человек он был антипатичен мне – несносный, заносчивый самолюбец и обидчив, как старая дева. Особенно возмущало меня в нем то, что он – на словах, в книгах – прикидывался сладострастником, даже садистом, демонической натурой, а жил как благоразумнейший учитель рисования, обожал мармелад и, когда кушал его, сидя на диване, эдак, знаете, подпрыгивал от наслаждения.¹⁸⁹

Schon 1896 hat Gor'kij in einer Rezension von Sologubs frühen Prosawerken den sozialreformerischen Defaitismus der Dekadenz ganz allgemein kritisiert:

¹⁸⁷ Den Nachweis teilweise wörtlicher Übereinstimmungen zwischen Ivanovs und Sologubs Konzeptionen erbringt LAVROV 1976, 139 f.

¹⁸⁸ GUMILEV 1990, 165.

¹⁸⁹ GOR'KIJ 1949, XXX, 57.

Пессимизм и полное безучастие к действительности, страстный порыв куда-то вверх, в небо, и сознание своего бессилия, ясно ощущаемое отсутствие крыльев у поэтов, отсутствие святого духа в сердцах их – вот основные ноты и темы нашей новой поэзии.¹⁹⁰

Gor'kij wirft Sologub im besonderen vor, in seinem Roman *Tjaželye my* fehle ein programmatischer Gegenentwurf zum dargestellten Provinzleben. Die größte Schwäche des Werkes liege darin, daß Sologub sich als Autor nicht über seine „moralisch zerrütteten“ Romanfiguren erheben könne. Noch im Jahr 1928 argumentiert Gor'kij aus derselben Perspektive, wenn er eine Neuauflage von *Melkij bes* empfiehlt: Sologubs Roman erhält aus sozialistischer Sicht eine Existenzberechtigung nurmehr als abschreckendes Dokument überwundener zaristischer Zustände.¹⁹¹ Gor'kij's Standpunkt kommt für die spätere sowjetische Literaturkritik programmatischer Wert zu: Noch der „Tauwetter“-Ausgabe von *Melkij bes* des Jahres 1958 geht ein Passus voran, der Gor'kij's Position wiederholt:

Оторвавшись от народа, Сологуб выступал против всего прогрессивного, революционного. Писатель не изменил своих реакционных взглядов после Февральской революции, не принял Октября. [...] Для советского читателя, занятого бурной созидательной деятельностью, „Мелкий бес“ явится документом и памятником капиталистического строя, на кото-

¹⁹⁰ GOR'KIJ 1949, XXIII, 122. Vgl. auch Gor'kij in seinem Artikel „Izdaleka“ (*Voprosy izni* 27 [6.7.1912]): „[...] Просто Сологуб обещал ‚бесстрастно смерть прославить‘ и славит ее, а как это бесстрастное прославление смерти подействует на замученных и усталых людей его родины в тяжкий и больной момент, переживаемый ими, – это его не занимает. [...] Я уверен, что видел и вижу в жизни грязи, лжи и всяческой скверны не менее, а больше, чем Арцыбашев, Андреев и Сологуб, вместе взятые. [...] Подчиняться усталости не следует, и надобно следить, чтобы молодые наши силы не уставали преждевременно.“ Zit. nach СЕЧЕНОВИЧЕР 1938, 22 f.

¹⁹¹ „Из всей прозы Сологуба это (sc. *Melkij bes*, U.S.) единственная книга, которую следует издать. В лице Передонова автор дал тип педагога эпохи самодержавия наиболее удачный, несмотря на его – Передонова – патологию. Все, что до Сологуба писалось о педагоге – „человек в футляре“, – открыто, завершено Сологубом. Книга эта требует предисловия, которое [дало] бы хорошую картину эпохи, передоновщины.“. NIKITINA 1989, 201.

рый, как говорил В.И. Ленин, наши внуки будут смотреть как на диковинку.¹⁹²

Was zunächst noch den Charakter eines Dialogs verschiedener literarischer Richtungen trägt, steigert sich bald zu einer grimmigen Konfrontation: Im Jahr 1912 erscheint in der Zeitschrift *Russkoe slovo* ein „Märchen“ von Gor'kij, dessen Protagonist den vielsagenden Namen Smertjaškin trägt. Smertjaškin verdient sein Geld als Gelegenheitsdichter mit Versen wie folgenden:

Бьют тебя по шее или в лоб, —
Все равно, ты ляжешь в темный гроб ...
[...] Правду ли ты скажешь или соврешь, —
Это все едино: ты умрешь!...¹⁹³

Mit seinen Elaboraten erlangt Smertjaškin unverhofften Ruhm und richtet sein Leben ganz auf den Tod aus: Er kleidet sich vollständig in Schwarz, heiratet eine ähnlich lebensfeindlich gestimmte Frau, läßt für seine Kinder eine Wiege in Sargform herstellen, begeistert sich für Goya – bis er merkt, daß er eigentlich leben will. Smertjaškin sagt sich von seiner Todessehnsucht los und schreibt weitere Gedichte auf den Tod nur um des Geldes willen.

Sologub hat auf Gor'kij's Märchen äußerst heftig reagiert:¹⁹⁴

¹⁹² SOLOGUB 1958, 2.

¹⁹³ GOR'KIJ 1949, X, 449.

¹⁹⁴ Sologub hat zu verschiedenen Malen auf Invektiven ohne jeden Humor reagiert. Vgl. etwa den Brief an M. Kuzmin vom 3.9.1907: „Многоуважаемый Михаил Алексеевич, в Вашем „Картонном домике“ есть несколько презрительных слов и обо мне, – точнее о моей наружности и моих манерах, которые Вам не нравятся. Художественной надобности в этих строчках нет, а есть только глумление.“ *SHERON* 1982, 374. Ähnliches spielte sich auch in der Beziehung zu F.D. Batjuškov ab. Am 20.11.1912 schreibt Sologub an den Kritiker: „В Петербургской Газете 17. ноября напечатана статья „Ф.Д. Батюшков против Федора Сологуба“, в которой излагается содержание Вашего доклада; в этом изложении, между прочим, сказано: „очень дурно высказались о Сологубе наиболее почтенные артисты Александровского театра.“ В последующие три дня в Петербургской Газете не появилось никакого возражения с Вашей стороны на эту аттестацию моей личности. Поэтому я надеюсь, что Вы признаете справедливым мое желание получить Ваш ответ на следующие вопросы: 1. Признаете ли Вы приведенное мною письмо достаточно точным изложением смысла Ваших слов? 2. Если, как я хочу на-

Алексей Максимович, – Вы, как искренный и большой человек, не станете отрицать, что Ваша „Сказка“, помещенная в „Русском слове“ 16 декабря, метит в меня. Если бы это было только против меня, я и не возражал бы. Но вы захотели говорить о жене Смертяшкина. [...] вспомните, что над тусклым кипением ничтожных и пошлых чувств, из которых возникла Ваша прискорбная сказка, есть мир возвышенный и чистый [...] и я уверен, что на этой высоте Вы найдете в своей душе такую силу осуждения Вашего поступка, с которою не могут сравниться намеренно сдержанные слова моих упреков.¹⁹⁵

Gor'kij macht sich in seinem Märchen tatsächlich über Smertjaškins Frau lustig, die – wie Anastasja Čebotarevskaja im Jahr 1911 – eine Aufsatzsammlung mit ausschließlich anerkennenden Rezensionen über das Werk ihres Mannes herausgibt.

Gor'kij versucht nun seinerseits, den aufgebrauchten Sologub so weit wie möglich zu beschwichtigen, indem er darauf hinweist, daß er sein Märchen auf eine allgemeine Zeiterscheinung – die Dekadenz – gemünzt habe:

даться, газета передала смысл Ваших слов неточно, то не будете ли Вы любезны восстановить их истинный смысл в той же газете, где напечатан этот неожиданный и прискорбный пассаж? 3. Если же газета передала смысл Ваших слов достаточно точно, то не будете ли Вы любезны сообщить там же, что ставят мне в вину те почтенные артисты, которые дали себе труд заняться моею характеристикою, и почему Вы сочли нужным сказать публично, что эти почтенные артисты так уж очень дурно обо мне высказались?“ *OR RNB*, F. 51, ed. chr. 22, l. 3-4. Ein Jahr später zieht sich Sologub von der Allrussischen Literarischen Gesellschaft zurück. Am 4.11.1913 schreibt er an F.D. Batjuškov: „К глубочайшему моему прискорбию я вижу себя вынужденным не участвовать в устраиваемом по инициативе Всеросс[ийского] Лит[ературного] Общ[ества] ужин в честь Эммы Верхарна. Во все время существования Всероссийского Литературного Общества повторялись частые и резкие выступления против того направления литературы, к которому я принадлежу, и против меня в особенности. Почти каждое соприкосновение мое со В.Л.О. оставляло во мне тягостные и горькие впечатления. Поэтому на будущее время я считаю необходимым воздерживаться от таких соприкосновений до тех пор, пока В.Л.О-ву не угодно будет признать, что принятое им наименование Всероссийское налагет на него долг объединения, а не разъединения, долг – признания литературных заслуг, а не гонения и ожесточенного порицания.“ *OR RNB*, F. 51, ed. chr. 22, l. 7.

¹⁹⁵ NIKITINA 1989, 190.

Я отношусь отрицательно к идеям, которые Вы проповедуете, – но у меня есть известное чувство почтения к Вам как поэту; я считаю Вашу книгу „Пламенный круг“ образцовой по форме и часто рекомендую ее начинающим писать как глубоко поучительную с этой стороны. Уже одно это делает невозможным знак равенства Смертьяшкин – Сологуб.¹⁹⁶

Sologub hat sich mit dieser Erklärung zufrieden gegeben. Sologubs Empfindlichkeit auf Gor'kij's Satire mutet umso befremdlicher an, wenn man weiß, daß er selber schon früher im gleichen Jahr seine Feder gegen Gor'kij gespitzt hat. Im Frühling 1912 erscheinen in der Zeitung *Red'* unveröffentlichte Kapitel aus dem Roman *Melkij bes* unter dem Titel „Sergej Turgenew i Šarik“. In der Figur des dümmlichen Schriftstellers Šarik hat Sologub – wie unschwer zu erkennen ist – Gor'kij karikiert:

Шарик был, как и всегда, в блузе.

– Это – интернациональный костюм, – объяснил он Володину.

– Все интеллигенты должны его носить.

Он сохранял на своем лице преувеличенно-насмешливое и угрюмое выражение. Он презирал эту веселящуюся толпу.¹⁹⁷

Šariks Arroganz äußert sich ebenfalls in seinem literarischen Schaffen:

Рассказчик Скворцов подписывался Шариком. Он считал себя самым новым человеком в России, и очень любопытствовал знать, что будет после символизма, упадочничества и прочих новых тогда течений. Шарик называл себе нитшеанцем. Впрочем, он еще не читал Нитше в подлиннике, по незнанию немецкого языка. О переводах же он слышал, что они очень плохи, и потому их тоже не читал. Рассказы Шарик писал в смешанном стиле Решетникова и романтизма тридцатых годов. Герои этих рассказов всегда имели несомненное сходство с самим Шариком. Все это были необыкновенные, сильные люди.¹⁹⁸

¹⁹⁶ GOR'KIJ 1949, XXIX, 289. Gor'kij verschweigt hier allerdings, daß er noch zwei Jahre zuvor Ivan Šmelev vor der „kühlen Geziertheit“ [„холодная вычурность“, 107] und „Süßlichkeit“ [„слащавость“, 109] von Sologubs Stil gewarnt hat.

¹⁹⁷ OR RNB, F. 724, ed. chr. 3, I. 189.

¹⁹⁸ SOLOGUB 1912b, 2. Sologub hat – einigermaßen scheinheilig – in einem Interview mit dem Kritiker A.A. Izmajlov einen Bezug zu Gor'kij geleugnet: „[...] в моем рассказе [sc. о Тургене́ве и Шарике, U.S.] действительно увидели памфлет,

Interessanterweise ist es gerade Gor'kij's frühes „Gotterbauertum“, das Sologub hier lächerlich macht. Das „bogostroitel'stvo“ dürfte indessen Sologubs religiös-solipsistischem Programm der welt schöpferischen Vorstellungskraft nicht allzu fern gestanden haben. Vermutlich zieht jedoch vor allem Gor'kij's prometheisches Pathos, mit dem er den „neuen Menschen“ verkündet, Sologubs Spott auf sich. Sologubs eigener Entwurf versteht sich demgegenüber nicht als zu verwirklichendes politisches Programm, sondern als visionäre Utopie.¹⁹⁹

и одна газета распознала в одном из героев – Горького, хотя я писал эти главы, когда еще Горького не было и в помине.“ SOLOGUB 1991a, I, 229. Vgl. auch folgende Briefstelle aus dem Jahr 1912 (an A.A. Izmajlov): „Что касается того, что у М. Горького могли быть основания сердиться на меня, скажу следующее: в главах, которые я не включил в текст *Мелкого Беса* и напечатал отдельно в „Речи“ нынче весною, есть правда, кое-какие намеки на Горького (речь в буфете), но есть много и такого, что на образ Горького не натягивается. Списаны эти два писателя не с Горького, а с двух литераторов, с которыми я встретился в Крестцах в 1884 году, и уже потом прибавлено кое-что из позднейших наблюдений.“ RO IRLI, F. 289, op. 2, ed. chr. 7. Sogar eine Beschreibung von Peredonov hat Sologub in der Handschrift des Romans nach Gor'kij's Vorbild gestaltet: Neben der Stelle „Передонов [...] усел в своем обычном положении: локти на ручки кресла, пальцы скреплены, нога на ногу, лицо неподвижное, угрюмое.“ findet sich die Bemerkung: „С портрета Горького“. NIKITINA 1989, 190. – Gor'kij hat sich in dieser Schilderung sehr wohl erkannt: „[...] старичок Тетерников размалевал меня [...]“. ŠIL'BERŠTEJN 1965, 345.

¹⁹⁹ Über die proletarische Literatur im allgemeinen und über Gor'kij im besonderen hat sich SOLOGUB 1914c, 59 f. wie folgt geäußert: „В Берлине, в Париже и в Вене пришлось говорить о нарождающейся пролетарской литературе. Есть люди, которые серьезно думают, что старое искусство – буржуазное, отживающее, и что ему на смену идет искусство свежее, новое, пролетарское. Но все, что называли в области этой новой пролетарской литературы, ничем существенным не отличается от литературы прежней. Те же приемы, и та же психология. Да и по какому признаку отличишь литературу пролетарскую? Говорит о пролетариате? Делается пролетариями? Назначена для пролетариата? Имеет особую форму и особый дух? О пролетариате говорил уже Диккенс. Из рабочих вышли многие писатели, и многим из них вовсе не хочется коснеть в узком кругу исключительно пролетарских интересов. Мне еще недавно приходилось беседовать с одним талантливым русским писателем из рабочих, и он в самых недвусмысленных выражениях утверждал необходимость для художника широкого творчества и общих тем. Сам Горький говорит не столько о пролетарском искусстве, сколько о ново-романтическом.“ Von den jungen sowjetischen Schriftstellern hat Sologub besonders Leonid Leonov geschätzt. Gegenüber BARTEN 1987, 200 f. äußerte sich Sologub im

In einer unveröffentlichten Notiz hat sich Sologub mit scharfer Polemik über Gor'kij geäußert. Sologub bemängelt hier vor allem eine schablonenhafte Moral, deren intellektuelle Dürftigkeit und fehlende Kultur sich in derben Raufereien Luft mache:

В рассказах Максима Горького русская лубочная литература сделала громадный шаг вперед. Она почти приблизилась к художественной значительности Кукольника и Марлинского. Но сохранила, однако, и все милые черты издавна знаменитых Гуака и Английского милорда: яркие, хотя и неверные краски, простодушное отношение к эстетическим и этическим задачам искусства, стиль, представляющий грубое смешение простонародных элементов с вычурностью плохую усвоенной книжной речи, и преклонение перед грубою телесною силою, плутовством и озорством, напоминающее наилучшие образцы воровских и разбойнических романов. Действующие лица все изображены в ярком озарении, и сразу видно, кто хороший, и кто худой: одни – удалые парни и девки, смелые, сильные, дерзкие, презирающие работу и культурные условности, другие – робкие, жалкие, подлые людишки, живущие в городах, и поддерживающие обветшалый и скучный строй жизни. Чем заменить этот обветшалый и скучный строй, про то знают умные и смелые люди. То, что для культурного общества представляется трудно-разрешимой задачею, здесь кажется как-бы уже пред-решенным, но как однако, вот это не скоро определишь. Угрюмое одушевление, уверенный тон, – все дает понять, что задача решена. Намеков на ее решение много. Свобода, известно.

Но где она, и что она, что [sic, это?, U.S.] скрыто золотым покровом. В душе путаница (Рассказы, том 2, стр. 43): старое русское бродяжество, дурное-понятое нитчанство, борьба за существование, то шаблонный русский либерализм, то отрицание всякого буржуазного уклада жизни, – селянка сборная. Прочтены какие-то книжки, и вынесена из них простодушная, почти трогательная уверенность в том, что сверхчеловек должен проживать без паспорта и без сапог. Вооружившись новою моралью, новыми желаниями,

Jahre 1926 wie folgt: „[...] ‚Барсуки‘ же порадовали меня подлинной живописностью. [...] Ах, как хотелось бы знать, что дальше напишет Леонид Леонов. Вы-то узнаете, а я ...“

одинокое ушли вперед (P. I, 208-9). Какая же новая мораль, и куда-же ушли вперед. „Сельский учитель не у дел ... статистические карточки.“ (P. I, 145).

„Не знаю почему, но мы не били ее.“ (P., 4, 401). Вот мораль, и вот достигнутые ступени.

А дерутся в рассказах у Максима Горького много. И не потому, что это требует избранная тема, а потому, что искренно исповедуется вера в спасительность приложения кулачной силы к разрешению житейских запутанностей. Понятно, что Максим Горький имеет успех в русской читающей толпе.

Имеет успех он и за границу, в том самом высоко-просвещенном обществе, где еще так недавно возник и серьезно обсуждался законопроект Гейнце и прикрытие Апполона пантолонами.²⁰⁰

Wo auch immer die Gründe für Sologubs Ablehnung von Gor'kij liegen mögen: Gor'kij hat auf Sologubs Satire, die dieser sich mit der Figur des Šarik in *Melkij bes* geleistet hat, mit wesentlich mehr Größe reagiert als Sologub. Noch 1933 stellt sich Gor'kij nicht gegen einen Neu-
edruck dieser Kapitel in der Academia-Ausgabe von *Melkij bes*.²⁰¹

Allerdings hat Gor'kij Sologub wegen seines Romans *Tvorimaja legenda* auf höchst unflätige Weise beschimpft – wenigstens aber nicht öffentlich. Ende 1907 schreibt Gor'kij aus Rom an Lunačarskij:

Знаете – эта гнилая, лысая сволочь, Сологубом именуемая, печатает в альманахе „Шиповника“ роман – „Творимая легенда“. В романе есть – герой его – несомненный садист, – а некая женщина, с.-д., пропагандистка, приходит к нему, раздевается донага и – предложив сначала фотографировать

²⁰⁰ RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 521, l. 99. Vgl. auch Sologubs negative Einschätzung von Gor'kij's Erzählung „Detstvo“. SOLOGUB 1914a, 17: „Детство“ в фельетонах „Русского Слова“. Читаешь и досадуешь. Невольно вспоминаешь благоуханное детство Льва Толстого. По контрасту: Такое злое и грубое это детство. Дерутся, бьют, порют в каждом фельетоне. Какой-то сплошной садизм, психологически совсем не объясненный. Не видим, какая душевая сила движет людей к совершению неистовств. Но ткань рассказа все же так добротна, что невольно следишь за него. Все ждешь, что в темные, узкие души этих людей прольется свет творящего искусства, и мы поймем, почему.“

²⁰¹ НИКИТИНА 1989, 185. Die Episoden mit Turgenev und Šarik wurden schließlich aber doch nicht in diese Ausgabe aufgenommen.

ее – затем отдается этой скотине, – отдается как кусок холодного мяса.

Анатолий Васильевич – за это же надо по роже бить!²⁰²

Gor'kij's Ablehnung des Romans geht soweit, daß er sogar den Verlag Šipovnik, in dem *Tvorimaja legenda* zunächst erscheint, als unanständig bezeichnet.²⁰³ In diesem Fall ist es wohl Sologubs Vermischung von politischem Engagement und dekadenter Weltsicht in der Figur der weiblichen Protagonistin Elisaveta, die Gor'kij's unbändigen Zorn erregt. In Gor'kij's Augen stellt die menschliche Würde den höchsten Wert dar – der Auflösungsprozeß von Elisavetas sozialdemokratischen Idealen in eine diffus-dekadente Grundstimmung muß dem überzeugten Humanisten und Sozialisten Gor'kij als Verrat am eigenen Wahrheitsentwurf erscheinen.²⁰⁴

o) Sologub und Mandel'stam

Mandel'stams Verhältnis zu den russischen Symbolisten ist unschwer zu bestimmen. Berühmt geworden ist seine oft kolportierte Symbolismusschelte im Essay „O prirode slova“ aus dem Jahr 1922:

Ничего настоящего, подлинного. Странный контреданс „соответствий“, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания.

²⁰² GOR'KIJ 1949, XXIX, 44. Vgl. auch 46: „О Сологубе можно сказать все скверное, и этого будет все-таки мало для его подлой, скользкой, жабообразной души.“ Vgl. auch Gor'kij's Brief an Andreev aus dem Jahr 1907: „Старый кокет Сологуб, влюбленный в смерть, как лакен влюбляются в барынь своих, и заигрывающий с нею всегда с тревожным ожиданием получить от нее щелчок по черепу; склонный к сатанизму Сологуб – фигура лишняя в сборниках „Знания““. SIL'BERŠTEJN 1965, 287. Vgl. auch 429, 432, 442, 455.

²⁰³ GOR'KIJ 1949, XXIX, 40.

²⁰⁴ Umso erstaunlicher mutet die Tatsache an, daß ausgerechnet Gor'kij, Andreev und Sologub sich im Jahr 1914 zu einem „Russkoe obščestvo dlja izučenija žizni evreev“ zusammengeschlossen haben, um den Kampf gegen den um sich greifenden Antisemitismus aufzunehmen. Vgl. dazu SIL'BERŠTEJN 1965, 352-358, 548 f. In der Folge publizierten Gor'kij, Andreev und Sologub im Jahr 1915 einen „literaturnyj sbornik“ unter dem Titel *Ščit*, der drei Auflagen erlebte. Sologub steuerte drei Artikel („Otečestvo dlja vsech“, „Vse vmeste“, „Večnyj žid“), eine mißlungene Erzählung („Svet večernyj“) sowie ein Gedicht („Brat'jam“) bei.

Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.²⁰⁵

Mandel'stam wiederholt hier in pointierter Form die Vorwürfe, die schon Sergej Gorodeckij 1913 in seinem akmeistischen Manifest „Nekotorye tečenija v sovremennoj russkoj poëzii“ gegen den Symbolismus erhoben hatte. Als Stein des Anstoßes empfinden die Akmeisten vor allem den verschwommenen Mystizismus der Symbolisten:

Борьба между акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм в конце концов, заполнив мир „соответствий“ обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самооценку. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка – хороши, т.е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно.²⁰⁶

Das akmeistische Plädoyer für die Annahme der Welt, wie sie sich präsentiert, muß einem konsequenten Symbolisten wie Sologub verdächtig vorkommen – um so mehr, als in Gorodeckij's Manifest gerade Sologubs privates Mythologem vom Stern Mair als abstraktes Hirngespinnst abgelehnt wird. Im Jahr 1915 bekommt Mandel'stam einen (nicht erhaltenen) Brief von Sologub, in dem der ältere Dichter seiner Abneigung gegen die neuen literarischen Richtungen offenbar unverhohlenen Ausdruck verliehen hat. In Mandel'stams geharnischtem Antwortbrief heißt es:

²⁰⁵ MANDEL'STAM 1991, II, 254 f.

²⁰⁶ GORODECKIJ 1913, 46.

С крайним изумлением прочел я ваше письмо. В нем вы говорите о своем намерении держаться подальше от футуристов, акмеистов и к ним примыкающих.²⁰⁷

Der junge Mandel'stam hatte schon 1910 Gelegenheit gehabt, Sologub von seiner unangenehmsten Seite kennenzulernen. Georgij Ivanov berichtet in seinen Memoiren „Peterburgskie zimy“, wie Mandel'stam, der eben in der Zeitschrift *Apollon* debütierte, beim Versuch, Sologub persönlich kennenzulernen, kläglich scheiterte:

Мандельштам чрезвычайно ценил Сологуба. Еще мальчиком знал его всего наизусть, из-за границы написал ему восторженное письмо, послал свои стихи. Ответа не получил – ну, мало ли что – письмо затерялось, может быть.

Приехав в Петербург и напечатавшись в „Аполлоне“, решил позвонить Сологубу по телефону. Произошел следующий разговор:

– Можно попросить Федора Кузьмича?

– Я у телефона.

– Говорит Мандельштам.

Молчание.

– Я бы хотел приехать к вам, Федор Кузьмич.

– Зачем это?

²⁰⁷ MANDEL'STAM 1991, III, 195. Die Querele zwischen Mandel'stam und Sologub blieb bei den Akmeisten nicht unbemerkt: Anna Achmatova und Nikolaj Gumilev blieben auf ein gutes Verhältnis zu Sologub bedacht. Am 6.8.1915 schreibt Gumilev an Sologub: „Я всегда Вас считал и считаю одним из лучших вождей того направления, в котором протекает мое творчество.“ STRUVE 1953, 187. Offensichtlich war Anna Achmatova die treibende Kraft bei dieser Versöhnung. Gumilev schreibt am 6.7.1915 an Anna Achmatova, seinen Brief an Sologub kommentierend: „Ну, и задала же ты мне работу с письмом Сологубу. Ты так трогательно умоляла меня не писать ему кисло, что я трепетал за каждое мое слово – мало ли что могло почудиться в нем старику. Однако все же сочинил и посылаю тебе копию. [...] Письмо его меня порадовало, хотя я не знаю, для чего он его написал. [...] Впрочем, я думаю, что оно достаточная компенсация за его поступки по отношению лично ко мне, хотя желание „держаться подальше от акмеистов“ до сих пор им не искуплено.“ TIMENČIK/LAVROV 1976, 55. Anna Achmatova hat Sologub einige sehr herzliche Autographen gewidmet, in einem Fall sogar mit einem Gedicht ergänzt: „Твоя свирель над тихим миром пела, / И голос смерти тайно вторил ей. / А я безвольная томилась и пьянела / От сладостной жестокости твоей.“ TIMENČIK/LAVROV 1976, 54. Zum Thema Achmatova-Sologub vgl. NAJMAN 1992, 106 f.

– Чтобы прочесть вам свои стихи.

– Я их уже читал.

– И услышать ваше мнение.

– Я не имею о них мнения ...²⁰⁸

Die Beziehung zwischen Mandel'stam und Sologub bleibt gespannt. Zwar findet Mandel'stam im Jahr 1924 an einer Versammlung zur Feier von Sologubs vierzigjähriger literarischer Tätigkeit versöhnliche Worte für das Schaffen des altgedienten Symbolisten – natürlich auch hier nicht ohne leisen Spott²⁰⁹ –, aufrichtiger dürfte allerdings eine Einschätzung sein, die Mandel'stam kaum ein Jahr zuvor in seinem Essay „Burja i natsik“ gegeben hatte:

Органически сострада банальности, нежно соболезна мертвенному слову, Сологуб создал культ мертвенных и отживших поэтических формул, вдохнув в них чудесную и последнюю жизнь. Ранние стихи Сологуба и „Пламенный круг“ циническая и жестокая расправа над поэтическим трафаретом, не соблазнительный пример, а грозное предостережение смельчаку, который впредь попытается писать подобные стихи.²¹⁰

Sologub wird hier als Epigone der Epigonen (Mandel'stam nennt in diesem Zusammenhang Nadson, Apuchtin und Goleniščev-Kutuzov) zum unfreiwilligen Komplizen der Akmeisten, indem er mit seiner Dichtung die literarische Tradition ad absurdum führt. Mandel'stams eigenwilliger Blickwinkel auf Sologubs Poesie weicht freilich erheblich von Sologubs Selbstdeutung ab. Der Symbolist hat sich nie öffentlich über seinen jüngeren Rivalen geäußert; eine Widmung des Dichters Vasilisk Gnedov in seinem Buch *Gostinec sentimentam* für Mandel'stam bezeugt indessen eine wenig überraschende Antipathie:

²⁰⁸ IVANOV 1992, 105. – BERBEROVA 1983, 547 berichtet allerdings, daß Ivanov ihr gegenüber einmal zugegeben habe, 75% seiner Memoiren seien erdacht. Die Mandel'stam-Sologub-Episode wirkt indessen nicht unglaublich.

²⁰⁹ MANDEL'STAM 1991, II, 356: „Для людей моего поколения Сологуб был легендой уже двадцать лет назад. Мы спрашивали себя: кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой? Сколько ему лет? Где черпает он свою свободу, это бесстрашие, эту нежность и утешительную сладость, эту ясность духа и в самом отчаянии?“

²¹⁰ MANDEL'STAM 1991, III, 344.

Охаиваемому Сологубом Мандельштаму. Автор. 20.1.13.²¹¹

p) Sologub und Majakovskij

Ein gegensätzlicheres Paar als Sologub und Majakovskij kann man sich kaum vorstellen: Hier ein ällicher, bescheidener Schulinspektor mit Zwicker und Spitzbart, dort der kraftstrotzende Revolutionär im Futuristenkostüm, der alles niederreißen will. Entsprechend ist auch das Werk der beiden Dichter kaum anders als kontrastiv vergleichbar: Während Sologub sich durchgehend an Versmaß, Strophik und Metrik hält, führt Majakovskij das tonische Prinzip, das bisher nur in der Volksdichtung bekannt war, in die russische Lyrik ein. Sologubs Poesie ist verhalten, leise und greift auf einen mehr oder weniger konstanten Motivschatz zurück; Majakovskijs Verse sind laut, entwerfen kühne und immer neue Metaphern.

Majakovskij, der auch sonst nicht zimperlich mit seinen ideologischen Gegnern umgegangen ist, rechnet auf recht derbe Weise mit den Symbolisten ab. Unmißverständlich macht Majakovskij in seinem Pamphlet „Idite k čertu!“ aus dem Jahr 1914 klar, wo er die literarischen Traditionalisten sehen möchte – unter den Geschmähten befindet sich auch Sologub.²¹²

²¹¹ Privatbesitz St. Petersburg.

²¹² SOLOGUB 1915c, 4 hat solche Invektiven nicht unbeantwortet gelassen. In einer Zeitungsnotiz wird Sologubs Position wie folgt zusammengefaßt: „А пока футуристы самохвальствуют и трубят о своей победе, даже над Сологубом и Блоком!“. Простодушные люди приняли всерьез эту похвалу, рожденную участием названных лиц в сборнике „Стрелец“. Однако, послушаем, что говорит по этому поводу талантливый автор „Мелкого беса“. – То, что я дал стихотворение и переводы из Рэмбо г. Беленсону, не поленившемуся несколько раз прислать ко мне с просьбой об этом, никак не может служить доказательством того, что я признал правду футуризма и пришел будто-бы к ним. Какая зеленая ерунда! Не я к этому иду, – они находят какое-то удовольствие в том, чтобы время от времени постучаться в мои двери. Это, конечно, очень мило и любезно с их стороны, но что за странное отсутствие самолюбия, – считать победой уже и то, что от них не замыкаются и не бегут. Неумеренное ликование в среде этих жаждающих признания молодых людей по поводу того, что я дал кое-что в их сборник, показывает, как эти люди не твердо стоят на своих ногах и как они ценят наше одобрение. Этого одобрения я пока еще никому из них не высказывал, – хотя иногда они приходили ко мне и пытались узнать мое мнение. За исключением

Ф. Сологуб схватил шапку И. Северянина, чтобы прикрыть свой облысевший талантлик. Василий Брюсов привычно жевал страницами „Русской мысли“ поэзию Маяковского и Лившица. Брось Вася, это тебе не пробка!..²¹³

Игоря Северянина (да и какой-же он футурист! Он сам с презрением и негодованием отверг этих господ!), я считаю почти всех их людьми, очень мало одаренными и путь их совершенно ложным. О будущем их я не берусь предсказывать, – может быть, те из них, которые пожелают поучиться и поработать, чего-нибудь когда-нибудь достигнут: путь в литературу и журналы ни для кого не закрыт. Пока же они просто неудобочитаемы и нестерпимо скучны. Вот все, что стоит о них сказать в связи с их фантазиями об одержанной над символизмом победе.“ – Durchaus anerkennend hingegen äußert sich Sologub über den Futurismus in einer undatierten Notiz, RO IRLI, F. 289, op. 1, N. 539a, l. 24: „Футуризм не создал еще крупных ценностей, хотя и нельзя отрицать талантов Маяковского, Хлебникова и др., и Иг. Северянина с другой стороны.“

²¹³ MAJAKOVSKU 1955, XIII, 248. Majakovskij deutet – natürlich mit demselben Unrecht, das Valerij Brjusov zu Vasja degradiert – die zeitweise recht enge Freundschaft zwischen dem Ego-Futuristen Igor' Severjanin und Sologub polemisch als poetische Mimikry des Symbolisten. 1913 hatte Sologub ein Vorwort zu Severjanins *Gromokipjaščij kubok* verfaßt. Dort heißt es, SOLOGUB 1913b, 5: „Люблю стихи Игоря Северянина. Пусть мне говорят, что в них то или другое неверно с правилами пяитики, раздражает и дразнит, – что мне до этого! Стихи могут быть лучше или хуже, но самое значительное то, чтобы они мне понравились. Я люблю их за их легкое, улыбочное, вдохновенное происхождение. Люблю их потому, что они рождены в недрах дерзающей, пламенного волею упоенной души поэта. Он хочет, он дерзает не потому, что он поставил себе литературную задачу хотеть и дерзать, а только потому он хочет и дерзает, что хочет и дерзает. Воля к свободному творчеству составляет ненарочную и неотъемлемую стихию души его, и потому явление его – воистину печальная радость в серой мгле северного дня. Стихи его, такие капризные, легкие, сверкающие и звенящие, льются потому, что переполнен громокипящий кубок в легких руках нечаянно наклонившей его ветреной Гебы, небожительницы смеющейся и щедрой.“. Im gleichen Jahr unternahm Sologub zusammen mit seiner Frau Anastasja Čebotarevskaja und mit Igor' Severjanin eine Vortragstournee („Iskusstvo našich dnej“) durch ganz Rußland. ČEBOTAREVSKAJA 1915, 13, GREČSKIN/LAVROV 1979, 144. Die Reiseroute läßt sich anhand der genauen Orts- und Zeitangaben der Gedichte des Jahres 1913 rekonstruieren. SOLOGUB 1913a, XVII. In den Sommermonaten der Jahre 1913 und 1914 hielten sich Sologub und seine Frau in Severjanins Haus in Tojla (Estland) auf. SEVERJANIN 1990, 400 f. beschreibt anläßlich des Todes von Sologub die gegenseitige Wertschätzung der beiden Dichter mit folgenden Worten: „Итак, Сологуба, самого близкого мне после Фофанова из своих современников, я

Majakovskij hat es sich auch nicht nehmen lassen, Sologubs Gedichtzyklus „Kogda ja byl sobakoj“ zu verspotten. Bei Sologub steht die Hundemetapher für das Auseinanderklaffen von seelischem Empfindungsvermögen und körperlicher Ausdrucksfähigkeit:

Но все же, милый Бог, мне тяжело.
Быть собакой уж и сил нет.
Ну какая ж, подумай, я – дворняжка!
Я искусство люблю, я – поэт.²¹⁴

In Majakovskijs Gedicht „Vot tak ja sdelalsja sobakoj“ erscheint die Verwandlung in einen Hund als hinderliches Ärgernis – mehr nicht. In futuristischer Manier wird die Situation auch sprachlich durch einen Neologismus verfremdet:

Ну, это совершенно невыносимо!
Весь как есть искусан злобой.
Злюсь не так, как могли бы вы:
как собака лицо луны гололобой –
взял бы и все обвыл.

Endgültig grotesk wird die Schilderung in der Durchmischung der menschlichen und tierischen Sphäre:

[...] у меня из-под пиджака
развеерился хвостик
и вьется сзади,
большой, собачий.

Sologubs Chiffre für die Weltverlassenheit des Dichters ist für Majakovskij nur Wortmaterial, das auf satirische Weise die Befindlichkeit des dekadenten Bourgeois bezeichnet. Auf die kürzeste Formel gebracht hat

больше никогда не увижу. [...] Я знал, как он любит меня: „Милому Игорю Васильевичу Северянину неизменно всем сердцем любящий Его в прошлом, настоящем и будущем Федор Сологуб. 27. июня 1913 г.“ – гласит автограф на *Жемчужных светилах*.“ Vgl. auch Severjanins Skizzen „Sologub v Estjandii“ (1927) und „Triolety Sologuba, napisannye im v Tojle“ (1927). SEVERJANIN 1990, 384-392, 393-398.

²¹⁴ SOLOGUB 1978, 368.

Majakovskij seine Einstellung zu Sologub in einer Rede aus dem Jahr 1927:

Что для рабочего клуба выросло из Сологуба?²¹⁵

²¹⁵ MAJAKOVSKI 1955, XII, 151. Daß Majakovskij gegenüber Sologub auch versöhnlichere Töne gefunden hat – der Anlaß erlaubte allerdings auch keine Polemik – belegt ORLOV 1976, 40: „Пять минут назад получено сообщение, что скончался известный русский поэт и прозаик Федор Сологуб. Наше поколение прошло через великие бури, и мы легко миримся с такими потерями. А Федор Сологуб был большим мастером, и после гениальных романов Достоевского в русской литературе не много было произведений, равных его *Мелкому бесу*.“

7. Zusammenfassung

Fedor Sologub gehört zu jenen Dichtern, deren Name in keiner russischen Literaturgeschichte fehlt. Trotzdem wurde sein künstlerisches Schaffen während mehrerer Jahrzehnte kaum wahrgenommen. In Sowjetrußland verhinderte das Etikett des dekadenten Idealisten, mit dem Sologub von offizieller Seite behaftet war, eine wissenschaftliche oder literaturkritische Beschäftigung mit diesem Dichter; im Westen wurden Übersetzungen von Sologubs Texten selten in Angriff genommen und erschienen auch dann an abgelegener Stelle. Die Originaltexte der vorrevolutionären Ausgaben sind hier ohnehin schwer greifbar: Für eine philologische Beschäftigung mit Sologub fehlte lange Zeit die Textgrundlage.¹

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, Sologubs Werk im Kontext der symbolistischen Ästhetik darzustellen. Die Tatsache, daß die russischen Symbolisten sehr bewußt als geschlossene Gruppe auftraten, verleiht ihrem literarischen Schaffen eine hohe Kohärenz. Es ist allerdings nicht der Symbolbegriff, der die ideologische Einheit des russischen Symbolismus verbürgt. Viel wichtiger erscheint die Kategorie des „Texts“, der als zentrales Deutungsprinzip die Welt lesbar und damit erst erfahrbar macht. Die Literarisierung des Lebens verwandelt die Welt in eine geheime Texthierarchie, deren oberstes Glied der schöpferische Dichtergott darstellt. Selbst die höchste „auctoritas“ verwandelt sich indessen unter den Bedingungen symbolistischer Welterfahrung, die sich immer in den Kategorien des Lesens und Schreibens vollzieht, in ihr eigenes Produkt. Der Autor wird zum Buch, der Schöpfer löst sich in seiner Schöpfung auf. In der Gleichung Gott = Autor = Text verwirklicht sich die letzte Konsequenz der symbolistischen Ästhetik.

Sologub recurriert sehr häufig auf dieses grundlegende Deutungsmuster, das vom symbolistischen „Epochentext“ bereitgestellt wird. Eindringlicher als andere zeitgenössische Dichter hat Sologub indessen auf der Dekadenz als zentralem Schaffensprinzip beharrt. Sologubs Poetik rückt das Kranke in den Vordergrund: Die ins Werk zu setzende Literarisierung der Welt ist ein schmerzhafter Prozeß. Gerade die Tragik des künstlerischen Schaffens garantiert seine tiefere Wahrheit. Die Figur des Don Quixote verkörpert bei Sologub den Prototyp des wahren Künstlers, dem die trübe Wirklichkeit nur noch als Material für seine weltgeschöpferische Phantasie dient. Die Vertextung der Welt ist die wichtige Leistung des Ritters

¹ LAUER 1986, 403-415.

von der traurigen Gestalt – eine Leistung, die ihn in Sologubs Augen zum Messias der symbolistischen Kunstreligion macht.

Die Themen und Motive in Sologubs Werk fügen sich ohne Brüche in das poetische System des Symbolismus ein. Zwei Tendenzen zeichnen sich dabei besonders deutlich ab: Zum einen wird die Erscheinungswelt weitgehend „entwirklicht“ und als Projektion eines phantasierenden Bewußtseins gedeutet. Zum andern blendet die symbolistische Poetik moralische, soziale oder individualpsychologische Aspekte weitgehend aus dem Kategoriensystem der menschlichen Erfahrung aus und betrachtet die Welt vorzugsweise unter ästhetischen Gesichtspunkten. Subjektivierung und Ästhetisierung – mit diesen beiden Schlagworten ist auch Sologubs Position umrissen. Sologubs Werk hebt sich indessen durch zwei besonders intensiv bearbeitete Themenkreise vom russischen Symbolismus ab.

Bereits den Zeitgenossen galt der streng und kalt wirkende Schulmeister als Zauberer und Diabolist – ein Eindruck, der sich durch den anhaltenden literarischen Erfolg des *Melkij bes* nur noch verstärkte. In der Tat gehört die Behandlung phantastischer Themen zu den hervorstechenden Merkmalen von Sologubs literarischem Schaffen: Es gelingt Sologub immer wieder, durch einen allmählichen Wechsel der Erzählperspektive das Erscheinen eines teuflischen Geistes aus dem Bereich der individuellen Psychopathologie herauszuheben und als Signatur allgemein-menschlicher Bewußtseinslagen einsichtig zu machen.

Gewissermaßen als Markenzeichen Sologubs darf seine Vorliebe für Erotika gelten. Zwar zeigen auch andere Symbolisten ein waches Interesse an bisher weitgehend tabuisierten Aspekten der Liebe, keiner wagt sich jedoch so weit vor wie Sologub: Gerade die anomalen Spielarten der Erotik (Narzißmus, Inzest, Sadomasochismus) werden bei Sologub zu literarischen Ausdrucksformen, die aber nicht als pornographische Lusterreger mißverstanden werden sollten. Sologub setzt den erotischen Diskurs vielmehr als Code zur Deutung der modernen *conditio humana* ein.

Sologubs Werke wirken auf den ersten Blick in formaler Hinsicht nicht innovativ. Allerdings verbirgt sich hinter einer konventionell anmutenden Präsentation seiner Texte nicht selten eine ausgebaute Struktur, die sich deutlich von der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts abhebt. Es gilt deshalb, bei der Interpretation die hintergründige Kompliziertheit von Sologubs Texten in den Blick zu rücken. Sologub selber hat die „berechnete Naivität“² seiner Kunst in folgendes Gleichnis gefaßt:

² HOLTHUSEN 1978, 38.

Страницы книг моих, как ряд амфор,
Простых для невнимательного взгляда,
Наполнены нектаром, слаще яда.
Нектар мой пьян, и мой стилет остер.³

Der Befund einer schleichenden Subversion der traditionellen Textarchitektur gilt für alle Gattungen. Sologubs Lyrik beschränkt sich im wesentlichen auf die klassische Metrik und Strophik, seine Originalität liegt weniger in einer formalen Experimentierfreude (wie etwa bei Brjusov) als vielmehr in der ungewöhnlichen Kombination herkömmlicher Kunstgriffe. Zusätzlich weisen viele Gedichte Sologubs eine maximale Instrumentierung auf und lenken so die Aufmerksamkeit des Lesers auf die künstlerische Faktur des Textes – es sind wohl solche sprachliche Verfahren, die Sologubs Ruf als „Zaubermeister“ begründet haben.

Man darf behaupten, daß Sologub in erster Linie Lyriker ist. Seine Gedichtproduktion hat nie ausgesetzt, die schriftstellerischen Anfänge und auch die literarische Tätigkeit der letzten Lebensjahre gehören ganz dem Bereich der Lyrik. Es liegt daher nahe, Sologubs Prosa nicht als Gegensatz, sondern als Fortführung seiner Poesie zu verstehen. Besonders Sologubs frühe Erzählungen zeichnen sich durch einen hohen Grad an sprachlicher Organisation aus: Syntax, Rhythmus und Klang nähern sich lyrischen Mustern an. In den Romanen dynamisiert Sologub seine narrative Poetik: Sowohl die Erzählperspektive als auch die Kapitelgliederung knüpfen zunächst an traditionelle Muster an, unterwandern jedoch im weiteren Verlauf des Romans allmählich die Lesererwartung. Besonders deutlich läßt sich diese Textstrategie in *Melkij bes* zeigen: Der wachsende Wahnsinn Peredonovs wird mit einer zunehmenden Personalisierung der Erzählsituation parallel geführt, die Kapitelgrenzen gliedern die Fabel des Romans immer undeutlicher, der lineare Erzählverlauf löst sich im Episodenhaften auf.

Die symbolistische Absage an das traditionelle Illusionstheater spiegelt sich auch in Sologubs Dramenkunst. Sologub knüpft in seiner Theaterarbeit besonders an Gedanken zweier Regisseure der russischen Moderne an: Nikolaj Evreinovs Konzept des „Monodramas“ (das dramatische Geschehen als Ausdruck *eines* Bewußtseins) hat Eingang in mehrere Dramen Sologubs gefunden. Zur Darstellung eines solipsistischen Weltentwurfs, wie ihn Sologub so oft präsentiert, bietet sich die Form des „Monodramas“ in der Tat an. Allerdings ist es Sologub nur ansatzweise gelungen,

³ SOLOGUB 1978, 483.

Evreinovs Konzept künstlerisch umzusetzen – Sologub bleibt zu stark der traditionellen Form des Fünkfaktors und des Milieudramas verhaftet. Vsevolod Mejerchol'ds Forderung nach einer stilisierten Schauspielkunst (Biomechanik) kommt Sologubs Vorstellungen sehr nahe: Sologub will dem Theater eine neue, religiöse Bedeutung verleihen, der Schauspieler wird zur Marionette, das Spiel zum Ritual. Damit erweist sich Sologub als konsequenter Verfechter der symbolistischen Kunstreligion, die sich auch das Theater als Liturgie dienstbar machen will.

Die künstlerische Qualität von Sologubs Werk ist recht schwankend – eine Tatsache, der sich auch der Autor bewußt war. Triviale Strukturen finden sich vor allem in Sologubs Erzählungen nach 1910. Sologub reduziert hier in vielen Fällen das an sich komplexe ideologische System des russischen Symbolismus auf ein starres Klischee und bedient es mit Texten, die längst bekannte Muster stets aufs Neue inszenieren.

Sologub tritt mit seinem literarischen Schaffen in ein durchaus spannungsreiches Verhältnis zur russischen Literaturgeschichte. Der Symbolist läßt die Wahrheitsentwürfe der Dichter des 19. Jahrhunderts nicht mehr gelten und hält ihrer Poetik sein eigenes Programm einer dualistischen Weltsicht entgegen. Sologub entwickelt seine Position in bewußter Auseinandersetzung mit Texten anderer Autoren: Seine Puškinschelte, die Ironisierung von Dostoevskijs, Tolstojs oder Čechovs Heilserwartung, die Weiterentwicklung von Gogol's Poetik der Groteske machen deutlich, daß Sologub sich hier in polemischer Absicht von der literarischen Tradition abgrenzt. Der russische Symbolismus bildet nicht nur den literaturgeschichtlichen, sondern auch den poetologischen Hintergrund von Sologubs literarischem Schaffen. Sologub bezieht sich in seinem Werk immer wieder auf die symbolistische Ästhetik. Sein Verhältnis zu den übrigen Symbolisten ist zwar meistens von persönlicher Distanz, aber immer auch von professioneller Wertschätzung geprägt. Um so deutlicher fallen aber Sologubs Urteile über die literarischen out-groups aus: Scharf werden Akmeismus und Futurismus abgelehnt, Sologubs Fehde mit Gor'kij artet sogar in gegenseitige Beschimpfung aus.

Sologub erweist sich als Dichter, der mit seinem Werk einen eigenständigen Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus geleistet hat. Die Literaturwissenschaft läuft indessen Gefahr, Sologub als homo unius operis (*Melkij bes*) zu betrachten und wichtige Aspekte seines Gesamtwerks aus dem Kanon der Forschungsgegenstände auszublenden. Viel zu wenig beachtet wird etwa Sologubs späte Lyrik aus den zwanziger Jahren: Hier erreicht der Dichter nochmals einen Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens.

8. Abkürzungsverzeichnis

Ed. chr.	Edinica chranilišča
F.	Fond
l.	list
IRLI	Institut ruskoj literatury, Sanktpeterburg.
N.	Nomer
NF	Neue Folge
NZZ	Neue Zürcher Zeitung
OR	Otdel rukopisej
RGALI	Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, Moskva (vormals Central'nyj gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, CGALI)
RGB	Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka, Moskva (vormals Gosudarstvennaja biblioteka im. Lenina, GBL)
RIJ	Russian Language Journal
RNB	Rossijskaja nacional'naja biblioteka im. Saltykova-Ščedrina, Sanktpeterburg (vormals Gosudarstvennaja publičnaja biblioteka im. Saltykova-Ščedrina, GPB)
RO	Rukopisnyj otdel
SE EJ	Slavic and East European Journal
SEER	Slavic and East European Review
WdSl	Welt der Slaven
WSIAI	Wiener Slawistischer Almanach
ZfSl	Zeitschrift für Slawistik
ZfSlPh	Zeitschrift für Slavische Philologie

9. Bibliografhie

a) *Werke von Sologub*

SOLOGUB, F.K. 1903: „V tumane. Golosa iz publiky“. In: *Novosti i birževaja gazeta* 45 (14.2.1903), 2.

SOLOGUB, F.K. 1906a: „Ja. Kniga soveršennogo samoutverždenija“. In: *Zolotoe runo* 2 (1906), 76-79.

SOLOGUB, F.K. 1906b: „O grjaduščem chame Merežkovskogo“. In: *Zolotoe Runo* 4 (1906), 102-105.

SOLOGUB, F.K. 1906c [unter dem Pseudonym ZOJ]: *Dnevnik odinokogo. Tendencioznye rasskazy. Iz žurnala vice-korolja ostrovov Ki-Ka-Pu*. Sanktpeterburg.

SOLOGUB, F.K. 1907a: „Čelovek čeloveku – d'javol“. In: *Zolotoe runo* 1 (1907), 53-55.

SOLOGUB, F.K. 1907b: „Liturgija mne“. In: *Vesy* 2 (1907), 9-28.

SOLOGUB, F.K. 1907c: „Tvorimaja legenda. Pervaja čast' romana Nav'i čary“. In: *Literaturno-chudožestvennyj almanach izdatel' stva Šipovnik* 3 (1907), 189-305.

SOLOGUB, F.K. 1908a: *Pol' Verlen. Stichi. Izbrannye i perevedennye Fedorom Sologubom*. Sanktpeterburg.

SOLOGUB, F.K. 1908b: „O svoich proizvedenijach“ (Interview mit Ajaks [Pseudonym für A.A. Izmajlov]). In: *Birževye vedomosti* 10761 (16.10.1908), 3.

SOLOGUB, F.K. 1910: „U Fedora Sologuba (Avtor o svoej p'ese „Melkij bes“. O novom teatre. Novye zamysly dramaturga i belletrista).“. In: *Birževye vedomosti* 11606 (10.3.1910), 3.

SOLOGUB, F.K. 1912a: „Založniki žizni. Drama v pjati dejstvijach“. In: *Literaturno-chudožestvennyje Al'manachi izdatel' stva Šipovnik. Kniga 18*. Sanktpeterburg, 7-108.

SOLOGUB, F.K. 1912b: „Sergej Turgenev i Šarik: Nenapečatannye épizody iz romana *Melkij bes*“. In: *Reč'* 105 (15.4.1912), 2; 109 (22.4.1912), 3; 116 (29.4.1912), 2.

SOLOGUB, F.K. 1912c: „Sem'desjat pjat' let“. In: *Golos zemli* 20 (29.1.1912), 3.

SOLOGUB, F.K. 1912d: „Smertnyj lik Gjui de Mopassana“. In: Mopassan, G. de [Maupassant]: *Polnoe sobranie sočinenij*. 30 Bde. Sanktpeterburg 1909-1916, XXX, 265-266.

SOLOGUB, F.K. 1912e: „Net p'es“. In: *Teatr i iskusstvo* 43 (1912), 825-827.

SOLOGUB, F.K. 1912f: „Zakaznoj byt'“. In: *Teatr i iskusstvo* 45 (1912), 875-877.

SOLOGUB, F.K. 1912g: „Netlennoe plemja“. In: *Teatr i iskusstvo* 51 (1912), 1020-1022.

SOLOGUB, F.K. 1912h: „Mečta-pobeditel'nica“. In: *Biblioteka teatra i iskusstva* 5 (1912), 1-24.

- SOLOGUB, F.K. 1913a: *Sobranie sočinenij*. 20 Bde. Sanktpeterburg 1913-1914.
- SOLOGUB, F.K. 1913b: [Predislovie]. In: Igor' Severjanin: *Gromokipjaščij kubok. Poëzy [sic]*. Moskva, 5-6.
- SOLOGUB, F.K. 1914a: „Zametki“. In: *Dnevnik pisatelej* 1 (1914), 12-18.
- SOLOGUB, F.K. 1914b: „Zametki“. In: *Dnevnik pisatelej* 2 (1914), 14-23.
- SOLOGUB, F.K. 1914c: „Zametki“. In: *Dnevnik pisatelej* 3/4 (1914), 57-61.
- SOLOGUB, F.K. 1915a: „Pravda iskusstva“. In: *Teatr i iskusstvo* 16 (1915), 272-274.
- SOLOGUB, F.K. 1915b: „Zabytoe iskusstvo“. In: *Birževye vedomosti* 14821 [utr. vyp.] (3.5.1915), 4.
- SOLOGUB, F.K. 1915c: „V literaturnom mire: F.K. Sologub o futuristach“. In: *Birževye vedomosti* 14802 [več. vyp.] (23.4.1915), 4.
- SOLOGUB, F.K./ČEBOTAREVSKAJA, A.N. 1915: *Kamen', brošennyj v vodu (Sem'ja Voroncovyh). Dramatičeskie sceny v 4-ch dejstvijach*. Petrograd.
- SOLOGUB, F.K. 1916a: „Author's Introduction to the English Edition“. In: F.K. Sologub: *The Little Demon*. London, xv f.
- SOLOGUB, F.K. 1916b: „Mečtatel' o teatre“. In: *Teatr i iskusstvo* 1 (1916), 11-15.
- SOLOGUB, F.K. 1917a: „Mjatežnaja muza“. In: *Birževye vedomosti* 16256 (30.5.1917), 3.
- SOLOGUB, F.K. 1917b: „Ljubov' i vernost'“. In: *Russkaja mysl'* 5-6 (1917), 91-121.
- SOLOGUB, F.K. 1921a: *Carica poceluev*. Petrograd.
- SOLOGUB, F.K. 1921b: *Sočtennye dni*. Revel'.
- SOLOGUB, F.K. 1921c: *Fimiamy*. Peterburg.
- SOLOGUB, F.K. [1908] 1922: *Plamennyj krug*. Stichi. Berlin.
- SOLOGUB, F.K. 1922: [Vorwort]. In: Sologub-Čebotarevskaja, A.N.: *Ženščina nakanune revoljucii 1789 goda*. Petrograd, 7-22.
- SOLOGUB, F.K. 1958: *Melkij bes*. Kemerovo.
- SOLOGUB, F.K. 1965: *Izbrannoe. Četyre sbornika stichotvorenij. 1. Vojna (1915), 2. Koster dorožnyj (1922), 3. Svirel' (1922), 4. Sobornyj blagovest (1922)*. Chicago.
- SOLOGUB, F.K. [1914] 1976: *Ljubov' nad bezdnami. Love over the Abyss*. Reprint Letchworth. (Russian Titles for the Specialist 91)
- SOLOGUB, F.K. 1978: *Stichotvorenija*. Leningrad. (Biblioteka poëta. Bol'saja serija)
- SOLOGUB, F.K. [1924] 1981: „Fedor Sologub's Speech in Memory of V.Ja. Brjusov. Introduction and Notes by J. Delaney Grossman“. In: *Slavica Hierosolymitana* 5-6 (1981), 421-424.
- SOLOGUB, F.K. 1988a: *Melkij bes*. Moskva.

- SOLOGUB, F.K. 1988b: *Melkij bes. Drama v pjati dejstvijach*. Berkeley. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts 26)
- SOLOGUB, F.K. 1989a: *Neizdannoe i nesobranoe*. München. (Slavistische Beiträge 245)
- SOLOGUB, F.K. 1989b: „Ne sklonjajsja pered sud'boju“. In: *Naše nasledie* 3 (1989), 118-119.
- SOLOGUB, F.K. 1990: *Tjaželye sny*. Leningrad.
- SOLOGUB, F.K. 1991a: *Tvorimaja legenda*. 2 Bde. Moskva.
- SOLOGUB, F.K. 1991b: *Melkij bes. Zaklinatel'nica zmej. Rasskazy*. Moskva.
- SOLOGUB, F.K. 1992: *Sobranie sočinenij*. Bd. I. *Rasskazy (1894-1908)*. München. (Slavistische Beiträge 291)
- SOLOGUB, F.K. 1993: „Cikl 'Iz dnevnika'. (Neizdannye stichotvorenija)“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 god*. Sankt-Peterburg, 109-159.
- b) Quellen
- AFANAS'EV, A.N. 1985: *Narodnye russkie skazki*. 3 Bde. Moskva. (Literaturnye pamjatniki)
- ANNENSKIJ, I.F. 1990: *Stichotvorenija i tragedii*. Leningrad. (Biblioteka poëta. Bol'saja serija)
- BAL'MONT, K.D. 1975: *Izbrannye stichotvorenija i poëmy. Ausgewählte Versdichtungen*. München. (Centrifuga 24)
- BAL'MONT, K.D. 1990: *Stozvučnye pesni. Sočinenija*. Jaroslavl'.
- BARANSKI, Z./LITWINOW, J. 1974: *Rosyjskie manifesty literackie. Część I (Przełom XIX i XX wieku)*. Poznań.
- BAUDELAIRE, CH. 1947: *Correspondance générale*. 7 Bde. Paris.
- BAUDELAIRE, CH. 1986: *Die Blumen des Bösen. Les Fleurs du Mal*. München.
- BELIJ, A. 1909: „Gogol'“. In: *Vesy* 4 (1909).
- BELIJ, A. 1910a: *Lug zelenyj. Kniga statej*. Moskva.
- BELIJ, A. 1910b: „Mysl' i jazyk: Filosofija jazyka A.A. Potebni“. In: *Logos* 2 (1910), 240-258.
- BELIJ, A. [1910] 1969: *Simvolizm*. Moskva. Reprint München. (Slavische Propyläen 62)
- BELIJ, A. [1911] 1969: *Arabeski*. Moskva. Reprint München. (Slavische Propyläen 63)

- BELYJ, A. [1922] 1971: *Glossalolija*. Moskva. Reprint München. (Slavische Propyläen 109)
- BELYJ, A. [1934] 1969: *Masterstvo Gogolja. Issledovanie*. Moskva. Reprint München. (Slavische Propyläen 59)
- BELYJ, A. 1990: *Sočinenija v 2 tt.* Moskva.
- BERDJAEV, N.A. 1946: *Russkaja ideja (Osnovnye problemy ruskoj mysli XIX veka i načala XX veka)*. Pariž [Paris].
- BERDJAEV, N.A. 1970: *Filosofija neravenstva. Pis'ma k nedrugam po social'noj filosofii*. Pariž [Paris].
- BLOK, A. 1960: *Sobranie sočinenij v 8 tt.* Moskva, Leningrad 1960-1963.
- BLOK, A. 1965: *Zapisnye knižki. 1901-1920*. Moskva.
- BRJUSOV, V. 1973: *Sobranie sočinenij v 7 tt.* Moskva 1973-1975.
- BRJUSOV, V. 1990: *Sredi stichov 1894-1924*. Moskva.
- BROKGAUZ/ĖFRON 1890: *Ėnciklopedičeskij slovar'*. 82 Bde. Sanktpeterburg 1890-1904.
- ČEBOTAREVSKAJA, A.N. 1909a: „Ajsedora Duncan v prozrenijach Fridricha Nitšče“. In: *Zolotoe runo* 4 (1909), 81-83.
- ČECHOV, A.P. 1974: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. 30 Bde. Moskva 1974-1983.
- ČUKOVSKIJ, K. 1964: *Sobranie sočinenij v 6 tt.* Moskva 1964-1969.
- DOSTOEVSKIJ, F.M. 1972: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tt.* Leningrad 1972-1988.
- FEDOROV, N.F. 1982: *Sočinenija*. Moskva. (Filosofskoe nasledie 85)
- FLIESS, W. 1914: *Vom Leben und vom Tod. Biologische Vorträge*. Jena.
- GOETHE, J.W. 1988: *Werke. Hamburger Ausgabe*. 14 Bde. München.
- GOGOL', N.V. 1940: *Polnoe sobranie sočinenij*. 14 Bde. Leningrad 1940-1952.
- GOR'KIJ, M. 1949: *Sobranie sočinenij v 30 tt.* Moskva 1949-1956.
- GORODECKIJ, S.M. 1913: „Nekotorye tečenija v ruskoj poezii“. In: *Apollon* 1 (1913), 46-50.
- GUMILEV, N.S. 1990: *Pis'ma o ruskoj poezii*. Moskva.
- HOFFMANN, E.T.A. 1967: *Werke*. 4 Bde. Frankfurt am Main.
- HUMBOLDT, W. 1836: *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*. Berlin. Reprint Bonn 1960.
- HUYSMANS, J.K. 1928: *Œuvres complètes*. 18 Bde. Paris 1928-1934. Reprint Genève 1972.

- IVANOV, G. 1992: *Memuary i rasskazy*. Moskva, [Pariž, N'ju Jork] 1992.
- IVANOV, V. [1909] 1971: *Po zvezdam*. Sankt Peterburg. Reprint Letchworth. (Rarity Reprints 25)
- IVANOV, V. [1916] 1971: *Borozdy i meži*. Moskva. Reprint Letchworth. (Rarity Reprints 24)
- KOROLENKO, V.G. 1957: *O literature*. Moskva.
- LERMONTOV, M.JU. 1989: *Polnoe sobranie stichotvorėnij v 2 tt.* Leningrad. (Biblioteka poėta. Bol'saja scrija)
- MAJAKOVSKIJ, V. 1955: *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tt.* Moskva 1955-1961.
- MANDEL'STAM, O.Ė. 1991: *Sobranie sočinenij v 4 tt.* Moskva.
- MANN, T. 1968: „Russische Anthologie“. In: Ders.: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Frankfurt am Main, I, 110-120.
- MAUPASSANT, G. 1976: *Le Horla et autres Contes Cruels et Fantastiques*. Paris.
- MEJERCHOL'D, V.Ė. 1968: *Stat' i, pis'ma, reči, besedy*. Moskva.
- MEREŽKOVSKIJ, D.S. 1914: *Polnoe sobranie sočinenij*. 24 Bde. Moskva.
- MEREŽKOVSKIJ, D.S. 1969: *Sobranie stichov 1883-1910*. Letchworth.
- MINSKIJ, N.M. 1922: *Iz mraka k svetu. Izbrannye stichotvorenija*. Berlin, Peterburg, Moskva.
- MOZART, W.A. 1991: *Die Zauberflöte*. Stuttgart.
- NIETZSCHE, F. 1980: *Kritische Studienausgabe*. Hgg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bde. München, Berlin, New York.
- NOVALIS 1978: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. 3 Bde. München, Wien.
- PASTERNAK, B. 1990: *Ob iskusstve*. Moskva.
- PLATON 1969: *Sämtliche Werke*. 3 Bde. Köln, Olten.
- POTEBNJA, A.A. 1905: *Iz zapisok po teorii slovesnosti*. Char'kov. Reprint The Hague 1970. (Slavistic Printings and Reprintings 128)
- POTEBNJA, A.A. [1862] 1976: *Ėstetika i poėtika*. Moskva.
- PUSKIN, A.S. 1974: *Sobranie sočinenij*. 10 Bde. Moskva 1974-1978.
- REMBO, A. [Rimbaud] 1982: *Stichi. Poslednie stichotvorenija. Ozarenija. Odno leto v adu*. Moskva. (Literaturnye pamjatniki)
- REMIZOV, A.M. [1914] 1976: *Dokuka i Balagur'e. Russische Märchen*. München. (Slavische Propyläen 122)
- SCH'ELLING, F.W.J. 1856: *Sämtliche Werke*. 14 Bde. Stuttgart 1856-1861.

- SCHLEGEL, F. 1970: *Literarische Notizen 1796-1806. Literary Notebooks*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien.
- SCHOPENHAUER, A. 1986: *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Frankfurt am Main.
- SEVERJANIN, I. 1990: *Sočinenija*. Tallinn.
- SOLOV'EV, VL. [1911] 1966: *Sobranie sočinenij*. 12 Bde. Sanktpeterburg. Reprint Bruxelles 1966-1970.
- SOLOV'EV, VL. [1922] 1968: *Stichotvorenija i žutočnye p'esy*. Moskva. Reprint München. (Slavische Propyläen 18)
- SOLOV'EV, VL. 1990: *Sočinenija v 2 tt*. Moskva. (Filosofskoe nasledie 110-111)
- TASTEVEN, G. 1907: „Ničše i sovremennij krizis. (Filosofskij etjud)“. In: *Zolotoe runo* 7-9 (1907), 110-116.
- TJUTČEV, F.I. 1957: *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Leningrad. (Biblioteka poëta. Bol'saja serija)
- TOLSTOJ, L.N. 1978: *Sobranie sočinenij v 22 tt*. Moskva 1978-1985.
- TROCKIJ, L. [1923] 1991: *Literatura i revoljucija*. Moskva.
- TURGENEV, I.S. 1978: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v dvenadcati tomach*. Moskva 1978-1986.
- UJAL'D, O. [Wilde] 1912: *Polnoe sobranie sočinenij*. 4 Bde. Sanktpeterburg.
- VERLAINE, P. 1962: *Œuvres poétiques complètes*. Paris. (Bibliothèque de la Pléiade 47)
- VOLOŠIN, M. 1907: „Otkrovenija detskich igr“. In: *Zolotoe runo* 11-12 (1907), 68-75.
- VOLOŠIN, M. 1914: „Bliki. O nagote“. In: *Dnevnik pisatelej* 1 (1914), 34-40.
- VOLOŠIN, M. 1988: *Liki tvorčestva*. Leningrad. (Literaturnye pamjatniki)
- VOLOŠIN, M. 1989: *Stichotvorenija*. Moskva.
- ZAJCEV, B.K. 1989: *Golubaja zvezda. Povesti i rasskazy. Iz vospominanij*. Moskva.
- ZAJCEV, B.K. 1993: *Sočinenija v trech tomach*. Moskva.

c) Zeitgenössische Kritiken, Rezensionen und Erinnerungen

- ADRIANOV, S. 1909: „Kritičeskie nabroski“. In: *Vestnik Evropy* 6 (1909), 753-765.
- AJCHENVAL'D, JU. 1907: „Fedor Sologub. Melkij bes. Roman [Rez.]“. In: *Russkaja mysl'* 9/III (1907), 170-172.
- AJCHENVAL'D, JU. [1923] 1969: *Silueti russkich pisatelej*. Bd. 3. Berlin. Reprint The Hague, Paris. (Slavistic Printings and Reprintings 191/3)

- ANIČKOV, E. [1923] 1969: *Novaja russkaja poëzija*. Berlin. Reprint The Hague, Paris. (Slavistic Printings and Reprintings 188)
- ANNENSKIJ, I.F. 1909: „O sovremennom lirizme“. In: *Apollon* 1 (1909), 12-42.
- ANNIBAL' L. 1905: „F. Sologub. Melkij bes. Roman“. In: *Vesy* 9-10 (1905), 81-85.
- BABENČIKOV, M.V. 1980: „Otvadžnaja krasota“. In: *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*. 2 Bde. Moskva, II, 146-176.
- BARTEN, A. 1987: „Podskazannoe pamjat'ju“. In: *Neva* 9 (1987), 197-202.
- BELIJ, A. 1909: „Fedor Sologub. Kniga očarovaniij“. In: *Vesy* 5 (1909), 82-84.
- BELIJ, A. 1911: „Istlevajuščie ličiny“. In: *ČEBOTAREVSKAJA* 1911, 96-98.
- BELIJ, A. 1933: *Načalo veka*. Moskva, Leningrad. Reprint Chicago 1966.
- BERBEROVA, N. 1983: *Kursiv moj. Avtobiografija*. New York.
- BERDJAEV, N.A. 1983: *Samopoznanie (Opyt filosofskoj avtobiografii)*. Paris.
- BLOK, A. 1989: *Dnevnik*. Moskva.
- BOCIANOVSKIJ, V. 1911: „O Sologube, Nedotykomke, Gogole, Groznom i proč.“. In: *ČEBOTAREVSKAJA* 1911, 142-183.
- BRJUSOV, V. 1927: *Dnevnik 1891-1910*. Moskva.
- BURNAKIN, A. 1917: „Literaturnye zametki. „Solo-klaun““. In: *Novoe vremja* 13451 (23.8.1917).
- ČEBOTAREVSKAJA, A.N. 1909b: *Bibliografija sočinenij Fedora Sologuba. Chronologičeskie perečni napečatannogo s 28. janv. 1884 g. do 1. ijulja 1909 g.* Sanktpeterburg.
- ČEBOTAREVSKAJA, A.N. (Hg.) 1911: *O Fedore Sologube. Kritika. Stat'i i zametki*. Sanktpeterburg. Reprint Ann Arbor 1983.
- ČEBOTAREVSKAJA, A.N. 1915: „F. Sologub. Biografičeskaja spravka“. In: *VENGEROV* 1914, II, 9-13.
- CHODASEVIČ, V. 1939: *Nekropol'. Vospominanija*. Bruxelles.
- ČUKOVSKIJ, K. 1910: „Nav'i čary melkogo besa. (Putevoditel' po Sologubu)“. In: *Russkaja mysl'* 2/II (1910), 70-105.
- ČUKOVSKIJ, K. 1991: *Dnevnik 1901-1929*. Moskva.
- ČULKOV, G.I. 1930: *Gody stranstvij. Iz knigi vospominanij*. Moskva.
- ČULKOV, G.I. 1980: „Aleksandr Blok i ego vremja“. In: *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*. 2 Bde. Moskva, I, 343-363.
- ČUZAK, N. 1911: „Marija Magdalina i koroleva Ortruda“. In: *ČEBOTAREVSKAJA* 1911, 230-237.

- DAN'KO, E.JA. 1992: „Vospominanija o F.K. Sologube“. In: *Lica. Biografičeskij almanach* 1. Moskva, Sankt Peterburg, 190-261.
- DOBUZINSKIJ, M. 1945: „Vstreča s pisateljami i poëtami“. In: *Novyj žurnal* 11 (1945), 282-296.
- DOLININ, A.S. [1913] 1989: „Otrešennyj. (K psichologii tvorčestva Fedora Sologuba). In: Ders.: *Dostoevskij i drugie*. Leningrad, 419-451.
- ELLIS [L.L. Kobylinskij] [1910] 1972: *Russkie simvolisty*. Moskva. Reprint Letchworth.
- ĖRENBURG, I.G. 1922: *Portrety russkich poëtov*. Berlin.
- FEDIN, K. 1967: *Gor' kij sredi nas*. Moskva 1967.
- FOMIN, A.G. 1915: „Bibliografija novejšej russkoj literatury. Po materialam literaturnogo archiva prof. S.A. Vengerova i drugim istočnikam. Fedor Sologub (F.K. Teternikov)“. In: VENGEROV 1914, II, 193-198.
- GIPPIUS, Z.N. 1908: „Notes sur la littérature russe de notre temps“. In: *Mercure de France* 1 (1908), 71-79.
- GIPPIUS, Z.N. 1911: „Slezinka Peredonova“. In: ČEBOTAREVSKAJA 1911, 72-78.
- GIPPIUS, Z.N. 1991: *Živye lica. Stichi. Dnevnik. Vospominanija*. 2 Bde. Tbilisi.
- GOLOVIN, R. 1922: „Fedor Sologub. Zaklinatel'nica zmej“. In: *Pečat' i revoljucija* 3 (1922), 304-306.
- GORN'FEL'D, A.G. 1915: „Fedor Sologub“. In: VENGEROV 1914, II, 14-64.
- GREČISKIN, S.S./LAVROV A.V. 1974: „Andrej Belyj. Pis'ma k F. Sologubu“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god*. Leningrad, 131-137.
- GREČISKIN, S.S./LAVROV, A.V. 1979: „K.A. Ėrberg [Sjunnerberg]. Vospominanija“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1977 god*. Leningrad, 99-146.
- IVANOV, V.I. 1904: „Rasskazy tajnovidca. F. Sologub. Žalo smerti“. In: *Vesy* 8 (1904), 47-50.
- IZMAJLOV, A. 1910: *Pomračenje božkov i novye kumiry*. Moskva.
- IZMAJLOV, A. 1911: „Severnyj sfinks“. In: ČEBOTAREVSKAJA 1911, 261-272.
- KRAVCOVA, I. 1994: „O.A. Glebova-Sudejkina. Dva pis'ma k F.K. Sologubu“. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 7 (1994), 220-224.
- KURSINSKIJ, A. 1907: „Fedor Sologub. Melkij bes. – Fedor Sologub. Istlevajuščie ličiny“. In: *Vesy* 7 (1907), 77-79.
- MAKOVSKIJ, S. 1962: *Na parnase serebrjanogo veka*. München.
- OCUP, N. 1961: *Sovremenniki*. Pariž.

- ODOEVCEVA, I. 1964: „F.K. Sologub“ [*Na beregach Nevy*]. In: *Novyj žurnal* 75 (1964), 109-125.
- PAVLOVA, M.M. 1990a: „Ė.F. Gollerbach. Iz vospominanij o Fedore Sologube“. In: *Russkaja literatura* 1 (1990), 218-224.
- PAVLOVA, M.M. 1993a: „Pis'mo O.N. Černosvitovoj T.N. Čebotarevskoj“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1990 god*. Sankt-Peterburg, 317-320.
- PERCOV, P.P. 1933: *Literaturnye vospominanija (1800-1902)*. Moskva, Leningrad.
- RED'KO, A.E. 1909: „Fedor Sologub v bytovych proizvedenijach i ,Tvorimych legendach““. In: *Russkoe bogatstvo* 1/II (1910), 130-144.
- RED'KO, A.E. 1910: „Ešče problema“. In: *Russkoe bogatstvo* 10/II (1910), 154-157.
- RYNDINA, L. 1993: „Ušedšee“. In: V. Krejd (Hg.): *Vospominanija o serebrjanom veke*. Moskva, 413-429.
- ŠESTOV, L. 1911: „Poëzija i proza Fedora Sologuba“. In: ČEBOTAREVSKAJA 1911, 58-71.
- SEVERJANIN, I. 1989: „Salon Sologuba“. In: *Daugava* 7 (1989), 86-88.
- TEFFI, N.A. 1993: „Fedor Sologub“. In: V. Krejd (Hg.): *Vospominanija o serebrjanom veke*. Moskva, 80-93.
- VENGEROV, S.A. (Hg.) 1914: *Russkaja literatura XX veka (1890-1910)*. 3 Bde. Moskva 1914-1916.
- VOLYNSKIJ, A.L. 1904: *Kniga velikogo gneva*. Sanktpeterburg.
- ZAMJATIN, E. 1955: *Lica*. N'ju-Jork [New York].
- d) Sekundärliteratur zu Sologub
- BAGNO, V.E. 1990: „Artjur Rembo – Novonajdennye perevody Fedora Sologuba“. In: *Inostrannaja literatura* 9 (1990), 175-183.
- BAGNO, V.E. 1991: „Fedor Sologub - perevodčik francuzskich simvolistov“. In: *Na ru-beže XIX i XX vekov. Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury*. Leningrad, 129-214.
- BARAN, H. 1979: „Trirodov among the Symbolists: From the Drafts for Sologub's *Tvorimaja Legenda*“. In: *Neue Russische Literatur. Almanach* 2/3 (1979/1980), 179-202. (Slawisches Seminar der Universität Salzburg)
- BARAN, H. 1982: „Fedor Sologub and the Critics: The Case of *Nav'i čary*“. In: N.A. Nilsson (Hg.): *Studies in 20th Century Russian Prose*. Stockholm 1982, 26-58. (Stockholm Studies in Russian Literature 14)
- BARAN, H. 1992: „Ob odnom istočnike romana Fedora Sologuba *Tvorimaja legenda*“. In: A. Mal'ts (Hg.): *Sbornik statej k 70-letiju Ju.M. Lotmana*. Tartu, 337-347.

- BARKER, M. 1970: *The Novels of Fedor Sologub*. Ann Arbor. (Diss. Yale 1969)
- BARKER, M. 1972: „Reality and Escape: Sologub's *The Wall and the Shadows*“. In: *SEJ* 16 (1972), 419-426.
- BARKER, M. 1977: „Preface“. In: F. Sologub: *The Kiss of the Unborn and other Stories*. Knoxville, vii-xxxvi.
- BOČAROVA, S./SILARD, L. [Szilard] 1983: „Zapis' lekci M.M. Bachtina ob Andree Belom i F. Sologube“. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 29 (1989), 221-243.
- BONAMOUR, J. 1978: „Un démon mesquin de F. Sologub et le roman européen“. In: *Revue des études slaves* LI/1-2 (1976), 53-60.
- BRISTOL, E. 1979: „Introduction“. In: F. Sologub: *Rassказы*. Berkeley, 13-51.
- CECHNOVICER, O. 1938: „Fedor Sologub“. In: Fedor Sologub: *Stichotvorenija*. Leningrad, 3-42. (Biblioteka poëta. Malaja serija)
- ČERNJAVSKIJ, V. 1978: „Obrečennyj bessmert'ju. Sologub i ego roman *Melkij bes*“. In: *Grani* 1908 (1978), 165-186.
- CHERON, G. 1982: „F. Sologub and M. Kuzmin. Two Letters“. In: *WSIA* 9 (1982), 369-374.
- CIORAN, S.D. 1983: „Introduction“. In: Fyodor Sologub: *The Petty Demon*. Ann Arbor, 9-24.
- CLOWES, E.W. 1988: „Literary Decadence: Sologub, Schopenhauer and the Anxiety of Individuation“. In: *American Contributions to the Tenth International Congress of Slavists. Sofia. September 1988. Literature*. Columbus, 111-122.
- CONOLLY, J.W. 1974: „The Role of Duality in Sologub's *Tvorimaja legenda*“. In: *WdSI* 19/20 (1974/1975), 25-36.
- CONOLLY, J.W. 1981: „The Medium and the Message: Oral Utterances in *Melkij bes*“. In: *Russian Literature* 9 (1981), 357-368.
- DIENES, L. 1978: „Creative Imagination in Fedor Sologub's *Tvorimaja legenda*“. In: *WdSI* 23 (1978), 176-186.
- DIKMAN, M.I. 1978: „Poëtičeskoe tvorčestvo Fedora Sologuba“. In: *SOLOGUB* 1978, 5-74.
- DOWSETT, C.F. 1986: „The Dynamics of Dual Worlds in the Russian Symbolist Short Story: Sologub's *Zemle zemnoye* ('The Earth to Earth') and Remizov's *Serebryanye lozhki* ('The Silver Spoons')“. In: *New Zealand Slavonic Journal* (1986), 33-52.
- DROZDA, M. 1990: *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému. (Kapitoly z historické poetiky)*. Praha. (Acta Universitatis Carolinae Philologica Monographica CX – 1990).

- DROZDA, M. 1994: „Narrativnye maski russkoj chudožestvennoj prózy“. In: *Russian literature* 35 (1994), 287-548.
- EBERT, C. 1988: *Symbolismus in Russland. Zur Romanprosa Sologubs, Remisows, Belys*. Berlin.
- EHRE, M. 1992: „Fedor Sologub's *The Petty Demon*: Eroticism, Decadence and Time“. In: J. Elsworth (Hg.): *The Silver Age in Russian Literature. Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990*. New York, 156-170.
- EROFEEV, V. 1985: „Na grani razryva. *Melkij bes* F. Sologuba na fone russkoj realističeskoj tradicii“. In: *Voprosy literatury* 2 (1985), 140-158.
- EROFEEV, V. 1992: „*Melkij bes* meždu realizmom i simvolizmom“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 29-46.
- FERBER, C. 1980: *Fedor Sologub: Melkij bes. Genesi e struttura. Per una storia del romanzo russo all' inizio del secolo XX*. Sachseln/Schweiz. (Diss. Venezia)
- FERBER, C. 1987: „Fedor Sologub 1884-1984“ [Rez.]. In: *ZfSlPh* 47/1 (1987), 217 f.
- FERBER, C. 1988: „Fedor Sologub. Das lyrische Werk“. In: W. Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. 20 Bde. München 1988-1992, XV, 701-703.
- FIELD, A. 1961: *Sologub's Prose: A Critical Analysis of its Symbolism and Structure*. M.A. Diss. New York.
- FIELD, A. 1962: „The Theatre of Two Wills: Sologub's Plays“. In: *SEER* 96 (1962), 80-88.
- FLAKER, A. 1992: „Bez donosa (Sologub i drugie)“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 147-156.
- GELLER, L. 1992: „Sologub i Zamjatin“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 13-28.
- GORETIČ, J. [Goretity] 1986: „Parametry pošlosti v romannom mire Dostoevskogo i Sologuba“. In: *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. Dissertationes slavicae. Sectio historiae litterarum* 18 (1986), 169-184.
- GREENE, D. 1978: „Structure and Meaning in Sologub's *Petty Demon*“. In: *Ulbundus Review. A Journal of Slavic Languages and Literatures* 1/2 (1978), 26-36.
- GREENE, D. 1979: *Sologub and the Novel: 'Melkij bes' vs. 'Tvorimaja legenda'*. Diss. New York.
- GREENE, D. 1986a: „Images of Women in Fedor Sologub“. In: *Proceedings of the Kentucky Foreign Language Conference. Slavic Section* 4/1 (1986), 90-103.
- GREENE, D. 1986b: *Insidious Intent. An Interpretation of Fedor Sologub's The Petty Demon*. Columbus.
- HANSEN LÖVE, K. 1991: „The Structure of Space in F. Sologub's *V tolpe*“. In: *Russian Literature* 30/2 (1991), 109-133.

- HANSSON, C. 1976a: *Fedor Sologub as a Short-Story Writer. Stylistic Analyses*. Stockholm. (Stockholm Studies in Russian Literature 3)
- HANSSON, C. 1976b: *Fedor Sologub och Sagotraditionen*. Stockholm. (Meddelanden 16)
- HART, P. 1983: „Functions of the Fairy Tale in Sologub's Prose“. In: LEIGHTON 1983, 71-80.
- HOLL, B.T. 1989: „Don Quixote in Sologub's *Melkij bes*“. In: *SEEJ* 33/4 (1989), 539-555.
- HOLTHUSEN, J. 1960: *Fedor Sologubs Roman Trilogie (Tvorimaja legenda)*. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. 's-Gravenhage. (Musagetes 9)
- HOLTHUSEN, J. 1985: „Bemerkungen zur künstlerischen ‚Modellierung‘ im Werk Fedor Sologubs“. In: M.S. Flier/D.S. Worth (Hgg.): *Slavic Linguistics, Poetics, Cultural History. In Honor of Henrik Birnbaum*. Columbus, 177-187. (International Journal of Slavic Linguistics and Poetics 31-32)
- HOUSE, C.L. 1984: *Fedor Sologub's Philosophy of Reality as Reflected in his Works from 1884-1912: In Quest of a Quixotic Miracle*. Ann Arbor. (Diss. Washington)
- IL'EV, S.P. 1986: „Prostranstvo romanov Fedora Sologuba“. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 32 (1986), 243-251.
- IL'EV, S.P. 1989: „Architektonika rannich romanov Fedora Sologuba“. In: *Voprosy russkoj literatury: Respublikanskij mezvedomstvennyj nauchnyj sbornik* 54/2 (1989), 82-87.
- IL'EV, S.P. 1991: *Russkij simvolistskij roman. Aspekty poetiki*. Kiev.
- IVANITS, L. 1973: *The Grotesque in F.K. Sologub's Novel The Petty Demon*. Ann Arbor. (Diss. Madison)
- IVANITS, L. 1976: „The Grotesque in Fedor Sologub's Novel *The Petty Demon*“. In: R. Freeborn, R.R. Milner-Gulland, Ch.A. Ward (Hgg.): *Russian and Slavic Literature*. Cambridge, 137-174.
- IVANITS, L. 1983: „Fairy Tale Motifs in Sologub's *Dream on the Rocks*“. In: LEIGHTON 1983, 81-87.
- IVANITS, L. 1986: „Sologub's Fantasy Creatures: Folk Superstition in *Elkič, Belaja sobaka, and Červjak*“. In: *RLJ* 40/135 (1986), 81-91.
- JAMPOL'SKIJ, I.G. 1974: „Fedor Sologub. Pis'ma k L.Ja. Gurevič i A.A. Volynskomu“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1972 god*. Leningrad, 112-130.
- KALBOUSS, G. 1982: „Russian Symbolism Breaking Away: Sologub's *Legend in Creation*“. In: *Perspectives on Contemporary Literature* 8 (1982), 115-121.
- KALBOUSS, G. 1983: „Sologub and Myth“. In: *SEEJ* 27 (1983), 440-451.

- KALBOUSS, G. 1986: „Echoes of Nietzsche in Sologub's Writings“. In: B. Glatzer Rosenthal (Hg.): *Nietzsche in Russia*. Princeton, 181-194.
- KALEVIČ CREAZZA, D. 1992: „Tema Tvorčestva u Sologuba i Vjačeslava Ivanova“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 57-74.
- KELDYS', V. 1992: „O Proze Sologuba v svete russkoj klassičeskoj tradicii“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 75-88.
- KEYS, R. 1980: „On the Death of Fyodor Sologub. (Unpublished Letters of Andrey Bely and Ivanov-Razumnik“. In: B. Christa (Hg.): *Andrey Bely Centenary Papers*. Amsterdam, 24-33. (Bibliotheka Slavonica 21)
- KLEJMAN, L. 1983: *Rannaja proza Fedora Sologuba*. Ann Arbor.
- KLING, O. 1992: „Svoeobrazie prozy poëta: nekotorye čerty poetiki romana F. Sologuba *Melkij bes*“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 89-98.
- KONOPKA, B. 1986: „Fantastyka grozy w literaturze rosyjskiej początku XX wieku“. In: *Slavia orientalis* 35/3 (1986), 417-424.
- KUKUŠKINA, L.JU. 1990: „O citatnosti v sbornikach F. Sologuba *Rodine i Plamennyj krug*“. In: *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* 917. Tartu, 23-38. (Blovskij sbornik 11)
- KULESOV, C. 1986: „The Dialogue with Dostoevskij in Sologub's *Tjaželye sny*“. In: *RLJ* 40/135 (1986), 93-105.
- KUPČENKO, V.P. 1976: „M.A. Vološin i F. Sologub“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 god*. Leningrad, 151-164.
- LAUER, B./STELTNER U. (Hgg.) 1984: *Fedor Sologub 1884 - 1984. Texte, Aufsätze, Bibliographie*. München. (Specimina Philologiae Slavicae. Supplementband 6)
- LAUER, B. 1986: *Das lyrische Frühwerk von Sologub. Weltgefühl, Motivik, Sprache und Versform*. Gießen. (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 24)
- LAVROV, A.V. 1976: „Vjačeslav Ivanov. Pis'ma k F. Sologubu i An.N. Čebotarevskoj“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1973 god*. Leningrad, 136-150.
- LAVROV, A.V. 1981: „Materialy Andreja Belogo v rukopisnom otdela Puškinskogo Doma“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1979 god*. Leningrad, 29-79.
- LAVROV, A.V. 1989: „Iz stichotvorenij 1920-ch godov“. In: *Družba narodov* 1 (1989), 165-168.
- LEITNER, A. 1976: *Die Erzählungen Fedor Sologubs*. München. (Slavistische Beiträge 101)

- LEITNER, A. 1982: „Sologub. Die trauernde Braut“. In: B. Zelinsky (Hg.): *Die russische Novelle*. Düsseldorf, 120-139.
- LITVINOVA, I.JU. 1988: „Žizn', smert' i pobeda v drame F. Sologuba *Pobeda smerti*“. In: *Al. Blok i revolucija 1905 goda*. Tartu, 112-122. (Blokovskij sbornik 8)
- MAGOMEDOVA, E. 1988: *An Analysis of the Symbolic Structure of Fedor Sologub's Novel Tvorimaja legenda*. Ann Arbor. (Diss. Chapel Hill)
- MARKOVIĆ, JA.S. 1988: „Pedagogičeskie ogorčenja Fedora Sologuba“. In: *Sovetskaja pedagogika* 6 (1988), 105-113.
- MASING-DELIĆ, I. 1978: „Peredonov's Little Tear' - Why is it Shed?“. In: *Scando-Slavica* 24 (1978), 107-124.
- MIKUSCHKA V. 1984: *Studien zur Rezeption Fedor Sologubs im Čechischen (1895-1927)*. Diss. Würzburg.
- MILLS, J.M. 1984: „Expanding Critical Contexts: Sologub's *Petty Demon*“. In: *SEEJ* 28 (1984), 15-31.
- MINC, Z.G. 1979: „O nekotorych ‚neomifologičeskich‘ tekstach v tvorčestve russkich simvolistov“. In: *Tvorčestvo A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*. Tartu, 76-120. (Blokovskij sbornik 3)
- MINC, Z.G. 1987: „K probleme ‚simvolizma simvolistov‘. (P'esa F. Sologuba *Van'ka Ključnik i paž Žejan*)“. In: *Simvol v sisteme kul'tury*. Tartu, 104-118. (Trudy po znakovym sistemam 21)
- MINC, Z.G./PUSTYGINA, N.G. 1975: „Mif o puti' i evolucija pisatelej-simvolistov“. In: *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii: Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka*. Tartu, 147-152.
- NAJMAN, A. 1992: „Neskol'ko zamečanj o pozdnej lirike Sologuba“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 99-108.
- NIKITINA, M.A. 1989: „M. Gor'kij i F. Sologub“. In: *Gor'kij i ego epocha. Issledovanija i materialy. Vypusk 1*. Moskva, 185-203.
- NIKOLESCU, T. 1992: „Fedor Sologub publicist“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 109-120.
- ORLOV, V. 1976: *Perepuťja. Iz istorii russkoj poëzii načala XX veka*. Moskva.
- ORLOV V.N./JAMPOL'SKU, I.G. 1976: „V.Ja. Brjusov. Pis'ma k F. Sologubu“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1973 god*. Leningrad, 104-126.
- PAUER, G. 1989: „Einleitung“. In: SOLOGUB 1989, xiii-xliii.
- PAUER, G. 1992: „Rossija i Azija: Fedor Sologub i buddizm“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 135-146.

- PAVLOVA, M.M. 1989: „Neizvestnoe pis'mo i dva stichotvorenija F. Sologuba“. In: *Russkoe revoljucionnoe dviženie i problemy razvitija literatury. Mežvuzovskij sbornik*. Leningrad, 180-184.
- PAVLOVA, M.M. 1990b: „Meždu svetom i ten'ju“. In: SOLOGUB 1990, 3-16, 351-365.
- PAVLOVA, M.M. 1992: „O Smerti ili Beasmertii v proizvedenijach F. Sologuba“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 121-134.
- PAVLOVA, M.M. 1993b: „Iz tvorčeskoj predistorii *Melkogo besa*. (Algolagničeskij roman Fedora Sologuba)“. In: *de visu* 9 (1993), 30-54.
- PERSI, U. 1992: „Vместо предисловия [Il simbolismo russo e il caso Sologub. Convegno di Bergamo, settembre 1991]“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 7-12.
- POLJAKOV, F.B. 1992: „Zur Interpretation einiger thematischer Zyklen in neuveröffentlichten Gedichten Fedor Sologubs“. In: *WdSI* XXVII/1+2 (1992), 33-43.
- POLLOCK BRODSKY, P. 1983: „The Beast behind the Bath House: *Belaja sobaka* as a microcosm of Sologub's Universe“. In: *SEEJ* 27/1 (1983), 57-67.
- PUSTYGINA, N.G. 1983: „Filosofsko-estetičeskie vzgljady F. Sologuba 1906-1909 gg. i koncepcija teatra ‚edinoj voli‘“. In: *Tipologija literaturnych vzaimodejstvij. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie*. Tartu, 109-121.
- PUSTYGINA, N.G. 1989: „Simvolika ognja v romane Fedora Sologuba *Melkij bes*“. In: *Biografija i tvorčestvo v russkoj kul'ture načala XX veka*. Tartu. (Blokovskij sbornik 9)
- RABINOWITZ, S.R. 1978a: „Bely and Sologub: Toward the History of a Friendship“. In: G. Janeczek (Hg.): *Andrej Bely. A Critical Review*. Lexington, 157-168.
- RABINOWITZ, S.R. 1978b: „Fedor Sologub and his Nineteenth-Century Russian Antecedents“. In: *SEEJ* 3 (1978), 324-335.
- RABINOWITZ, S.R. 1979: „Fedor Sologubs Literary Children: The Special Case of *Melkij bes*“. In: *Canadian Slavonic Papers* 4 (1979), 503-519.
- RABINOWITZ, S.R. 1980: *Sologubs Literary Children. Keys to a Symbolist's Prose*. Columbus.
- RABINOWITZ, S.R. 1988a: „F.K. Sologub: Two Unpublished Letters to M.A. Kuzmin“. In: *Russian Literature Triquarterly* 21 (1988), 179-183.
- RABINOWITZ, S.R. 1988b: „Afterword“. In: SOLOGUB 1988b, 127-156.
- ROBBINS, K.L. 1975: *The Artistic Vision of Fedor Sologub. A Study of Five Major Novels*. Ann Arbor. (Diss. Washington)
- RONEN, O. 1968: „Toponyms of Fedor Sologub's *Tvorimaja Legenda*“. In: *WdSI* 13 (1968), 307-316.
- ROSENTHAL, C./FOLEY, H. 1982: „Symbolic Patterning in Sologub's *Melkij bes*“. In: *SEEJ* 26 (1982), 43-55.

- SELEGEN', G. 1968: „*Prechitraja vjaz' . Simvolizm v ruskoj proze: „Melkij bes“ Fedora Sologuba*“. Washington.
- SHAPIRO, M.+M. 1994: „Traces of Puškin and Other Russian Classics in *The Petty Demon*“. In: *Alexander Lipson in memoriam*. Columbus.
- SMAGA, J. 1980: „Fiodor Sologub i Paul Verlaine“. In: *Slavica orientalis* 29 (1980), 441-445.
- SMAGA, J. 1981: *Dekadentyzm v Rosji*. Wrocław. (Polska akademija nauk, oddział w Krakowie. Prace komisij słowianoznawstwa 41)
- SMITH, V. 1979: „On bad dreams“. In: *Russian Literature Triquarterly* 16 (1979), 86-91.
- SMITH, V. 1993: *Fyodor Sologub (1863-1927): A Critical Biography*. Ann Arbor. (Diss. Stanford)
- SNYDER, H. 1986: „The Gogolian Echoes in Sologub's *The Petty Demon*: Are They Imitative of or Organic to Gogol's *Dead Souls*?“. In: *Modern Language Studies* 16/3 (1986), 189-205.
- SOBOLEV, A. 1992a: „Iz kommentarijev k *Melkomu besu*: „puškinskij“ urok Peredonova“. In: *Russkaja literatura* 1 (1992), 157-160.
- SOBOLEV, A. 1992b: „*Melkij bes*: k genezisu zaglavija“. In: E. Permjakov (Hg.): *V čest' professora Ju.M. Lotmana*. Tartu, 171-184.
- SOBOLEV, A. 1993: „Fedor Sologub. *Melkij bes*: neizdannye fragmenty“. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 2 (1993), 156-164.
- STELTNER, U. 1984: „Die Umsetzung narrativer in dramatische Strukturen – Das Drama *Melkij bes*“. In: LAUER/STELTNER 1984, 99-132.
- STELTNER, U. 1991: „Sologubs Märchen“. In: *Jahrbuch der Brüder-Grimm-Gesellschaft* 1 (1991), 161-182.
- STRUVE, G. 1981: „Rycar' pečal'nogo obraza“. In: G. Struve: *Four Poets. Blok, Sologub, Gumilev, Mandelstam*. London, 36-43.
- THURSTON, G.J. 1977: „Sologub's *Melkij bes*“. In: *SEER* LV/1 (1977), 30-44.
- TIMENČIK, R.D. 1987: „Fedor Sologub“. In: *Rodnik* 11 (1987), 20-21.
- TIMENČIK, R.D./LAVROV A.V. 1976: „Materialy A.A. Achmatovoj v rukopisnom otdel Puškinskogo Doma“. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1974 god*. Leningrad, 53-82.
- UDONOVA, Z.V. 1975: „Iz istorii simvolistskoj prozy (O romane F. Sologuba *Tjaželye sny*)“. In: *Russkaja literatura XX veka (dooktjabr'skij period)*. Sbornik sed'moj. Tula, 32-48.
- ULANOVSKAJA, B.JU. 1969: „O prototipach romana F. Sologuba *Melkij bes*“. In: *Russkaja literatura* 3 (1969), 181-184.

- VENCLOVA, T. 1994: „Shade and Statue: A Comparative Analysis of Fedor Sologub and Innokentii Annenskii“. In: *The Russian Review* 53 (1994), 9-21.
- ZADRAŽILOVA, M. 1992: „V mire antinomii Fedora Sologuba. K poëtike romana *Tjaželye sny*“. In: *Europa orientalis* XI/2 (1992), 47-56.
- e) *Allgemeine Sekundärliteratur*
- ALTHAUS-SCHÖNBUCHER, S. 1975: *Konstantin D. Baľmont. Parallelen zu Afanasij A. Fet. Symbolismus und Impressionismus*. Bern, Frankfurt am Main. (Slavica Helvetica 5)
- ASMUS, V. 1937: „Filosofija i estetika russkogo simvolizma“. In: *Literaturnoe nasledstvo* 27/28 (1937), 1-53.
- AURNHAMMER, A. 1986: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln, Wien. (Literatur und Leben NF 30)
- AVERINCEV, S.S. 1975: „Počezija Vjačeslava Ivanova“. In: *Voprosy literatury* 8 (1975), 145-192.
- AZADOVSKIJ, K.M./D'JAKONOVA, E.M. 1991: *Baľmont i Japonija*. Moskva.
- BACHTIN, M. 1985: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien.
- BAER, J.T. 1980: *Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. München. (Slavistische Beiträge 140).
- BARTA, P. 1986: „The ‚Apollonian‘ and the ‚Dionysian‘ in Andrei Bely's Petersburg“. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 32 (1986), 253-261.
- BEKES, P. 1976: *Kommunikative Texttheorie. Kybernetische Modelle zur Beschreibung von Trivialliteratur*. Kronberg/Ts. (Hochschulschriften Literaturwissenschaft 12)
- BEL'ČIKOV, N.F. (Red.) 1954: *Istorija russkoj literatury. Tom X. Literatura 1890-1917*. Moskva, Leningrad.
- BLUMENBERG, H. 1986: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main.
- BONGARD-LEVIN, G.M. 1993: „Blok i indijskaja kul'tura“. In: *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija*. Moskva, 589-632. (Literaturnoe nasledstvo 92/V)
- BRANG, P. 1964: „Der russische Beitrag zur literatursoziologischen Forschung. Versuch eines Überblicks“. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 9 (1964), 167-207.
- BRANG, P. 1978: „Zur Todesmotivik in der russischen Moderne.“ In: *Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb und Ljubljana*. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas. (Slavica Helvetica 12)
- BRANG, P. 1984: „Turgenev and the -isms“. In: *Russian Literature* 16 (1984), 305-321.
- BRISTOL, E. 1983: „From Romanticism to Symbolism“. In: *DEBRECZENY* 1983, 69-79.

- BRISTOL, E. 1986: „Blok between Nietzsche and Soloviev“. In: ROSENTHAL 1986, 149-159.
- BROUWER, S. 1993: „Posdnjaja proza Turgeneva. Šag k Simvolizmu?“. In: R. Grübel (Hg.): *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium*. Amsterdam, Atlanta, 93-108.
- BROWN, C. 1973: *Mandel'stam*. Cambridge.
- CARNICKE, S.M. 1989: *The Theatrical Instinct. Nikolaj Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century*. New York 1989. (American University Studies XXVI/2)
- CASSEDY, S. 1987: „Bely the Thinker.“ In: MALMSTAD 1987, 313-335.
- CHAN, A. 1985: „Teorija slovesnosti A. Potebni i nekotorye voprosy filosofii tvorčestva russkogo simvolizma“. In: *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József nominatae. Dissertationes slavicae. Sectio historiae litterarum* 17 (1985), 167-196.
- CLAMOR, D. 1992: *Dokuka i Balagur'e von A.M. Remizov. Das Verhältnis Remizovscher Umdichtungen von Märchen zu ihren Vorlagen. Eine vergleichende Analyse*. München. (Slavistische Beiträge 299)
- CLOWES, E.W. 1983: „The Nietzschean Image of the Poet in Some Early Works of Konstantin Bal'mont and Valerij Brjusov“. In: *SEEL* 27/1 (1983), 68-80.
- CLOWES, E.W. 1984: *The Early Reception of Friedrich Nietzsche's Thought in Russian Literature 1892-1912*. Ann Arbor 1984. (Diss. Yale 1982)
- CORBIN, A. 1988: *Pesthauch und Bütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Frankfurt am Main.
- DAVIES, R.D. 1986: „Nietzsche in Russia, 1892-1919: A Chronological Checklist“. In: ROSENTHAL 1986, 355-392.
- DEPPERMAN, M. 1989: „Protest und Verheißung. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die Kultur des Fin de siècle in Rußland“. In: *Colloquium Helveticum* 10 (1989), 61-88.
- D'JAKOVA, E.A. 1991: „Christianstvo i revolucija v mirosozercanii „Skifov“ (1917-1919 gg.)“. In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 50/5 (1991), 414-425.
- DOBRINGER, E. 1991: *Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums*. München. (Slavistische Beiträge 271)
- DOLGOPOLOV, L. 1988: *Andrej Belyj i ego roman „Peterburg“*. Leningrad.
- DONCHIN, G. 1958: *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. 's-Gravenhage. (Slavistic Printings and Reprintings 19)
- DUBOVNIKOV, A.N./TRIFONOV, N.A. (Red.) 1976: *Valerij Brjusov*. Moskva. (Literaturnoe nasledstvo 85)

- EBERT, C. 1977: „Zur Gogol'-Rezeption in der russischen Literatur der Jahrhundertwende“. In: *ZfSl* 22 (1977), 809-817.
- EBERT, C. 1983: „Zur Funktion des Beamtenmotivs in der Prosa des russischen Symbolismus“. In: *ZfSl* 1 (1983), 113-120.
- EIMERMACHER, K. 1987: „Aspekte des literarischen Märchens in Rußland“. In: SEEMANN 1987, 92-111.
- EBISLER, K.R. 1987: *Goethe. Eine psychoanalytische Studie*. 2 Bde. München.
- ELIADE, M. 1978: *Geschichte der religiösen Ideen*. 3 Bde. Freiburg, Basel, Wien 1978-1991.
- ELIASBERG, A. 1922: *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*. München.
- ENGELHARDT, H./METTLER D. 1988: *Baudelaires Blumen des Bösen*. Frankfurt am Main.
- ERMILOVA, E.V. 1989: *Teorija i obraznyj mir russkogo simvolizma*. Moskva.
- FELDGES, B./STADLER, U. 1986: *E.T.A. Hoffmann. Epoche-Werk-Wirkung*. München.
- FIZER, J. 1986: *Alexander A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature. A Metacritical Inquiry*. Cambridge M.
- FRANK, M. 1989a: *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie*. Frankfurt am Main.
- FRANK, M. 1989b: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main.
- FRIEDRICHSMEYER, S. 1983: *The Androgyne in Early German Romanticism. Friedrich Schlegel, Novalis and the Metaphysics of Love*. Bern, Frankfurt am Main, New York. (Stanford German Studies 18)
- FRIZMAN, L.G. 1991: „Puškin v koncepcii Merežkovskogo“. In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 50/5 (1991), 454-458.
- GERASIMOV, JU.K. 1987: „Žanrovyje osobennosti rannej dramaturgii Bloka“. In: *Aleksandr Blok. Issledovanija i materialy*. Leningrad, 21-36.
- GERIGK, H.-J. 1980: „Belyjs Petersburg und Nietzsches Geburt der Tragödie“. In: *Nietzsche Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung* 9 (1980), 356-373.
- GERIGK, H.-J. 1991: *Die Sache der Dichtung*. Hürtgenwald.
- GINDIN, S.I. 1993: „Programma poetiki novogo veka (o teoretičeskich poiskach Brjusova v 1890-e gody)“. In: V.V. Ivanov (Hg.): *Serebrjanyj vek v Rossii. Izbrannye stranicy*. Moskva, 87-116.
- GROB, T. 1994: *Daniil Charms' unkindliche Kindheit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*. Bern. (Slavica Helvetica 45)

- GUDZIJ, N.K. 1927: „Iz istorii rannego russkogo simbolizma“. In: *Iskusstvo* 4 (1927), 180-218.
- GUDZIJ, N.K. 1930: „Tjutčev v poétičeskoj kul'ture russkogo simbolizma“. In: *Izvestija po russkomu jazyku i slovesnosti* 3 (1930), 465-549.
- GUSKI, A. 1993: „Verbergen und Offenbaren bei Dostoevskij“. In: J.P. Locher (Hg.): *Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava, September 1993*. Bern, 113-125. (Slavica Helvetica 42)
- HAGEMEISTER, M. 1989: *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*. München. (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas 28)
- HANSEN-LÖVE, A.A. 1987: „Mythos als Wiederkehr“. In: *Mythos in der slawischen Moderne*. Wien, 9-24. (WSIAI Sonderband 20)
- HANSEN-LÖVE, A.A. 1989: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. I. Band: Diabolischer Symbolismus. Wien. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 7)
- HANSEN-LÖVE, A.A. 1992a: „Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne“. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ München 1991*. Wien, 195-288. (WSIAI, Sonderband 31)
- HANSEN-LÖVE, A.A. 1992b: „Poétika užasa o teorija ‚bol'sogo iskusstva‘ v russkom simbolizme“. In: A. Mal'ts (Hg.): *Sbornik statej k 70-letiju Ju.M. Lotmana*. Tartu, 322-337.
- HASLINGER, J. 1981: *Die Ästhetik des Novalis*. Königstein/Ts. (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 5)
- HASUMI, T. 1987: *Zen in der Kunst des Dichtens*. Zürich.
- HEIDEGGER, M. 1957: *Sein und Zeit*. Tübingen.
- HESSE, P. 1989: *Mythologie in moderner Lyrik: Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des „Silbernen Zeitalters“*. Bern. Frankfurt am Main. Paris. (Europäische Hochschulschriften XVI/38)
- HOLTHUSEN, J. 1957: *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. Göttingen.
- HOLTHUSEN, J. 1973: „Geschichte und Utopie im russischen Symbolismus“. In: Ders.: *Rußland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München, 58-81 (Slavistische Beiträge 69)
- HOLTHUSEN, J. 1978: *Russische Literatur im 20. Jahrhundert*. München.
- INGOLD, F. 1970: *Innokentij Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus*. Diss. Bern.

- INGOLD, F. 1980: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*. Frankfurt am Main.
- INGOLD, F. 1981: „Lev Tolstoj und Max Nordau. Zur Rezeption und Diskussion des Dekadentismus in Rußland“. In: *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südeuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinović*. Heidelberg, 399-416.
- ISER, W. 1991: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main.
- IVANOVA, E.V. 1988: „Blokovskie ‚Skify‘: političeskie i ideologičeskie istočniki“. In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 47/5 (1988), 421-430.
- JACKSON, J./NELSON, L. (Hgg.) 1986: *Vyacheslav Ivanov: Poet. Critic and Philosopher*. New Haven.
- JACKSON, R.L. 1958: *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*. 's-Gravenhage. (Slavistic Printings and Reprintings 15)
- KILLY, W. 1962: *Deutscher Kitsch*. Göttingen. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 125-127)
- KIRSTEN, U. 1968: „Zur Rezeption der ‚toten Seelen‘ durch die symbolistische russische Prosa“. In: *ZfSl* 13 (1968), 373-385.
- KISSEL, W. 1991: *Russischer Dandysmus der Puškin-Zeit (1801-1837). Studien zum historischen, kulturellen und sozialpsychologischen Kontext*. Diss. Basel.
- KLUGE, R.-D. 1982: „Zur Theorie des russischen Symbolismus - A. Blok und F. Nietzsche“. In: E. Reißner (Hg.): *Literatur- und Sprachentwicklung in Osteuropa im 20. Jh.* Berlin, 79-88.
- KNIGGE, A. 1973: *Die Lyrik VI. Solov'evs und ihre Nachwirkung bei A.Belyj und A. Blok*. Amsterdam. (Bibliotheca Slavonica 12)
- KOSCHMAL, W. 1984: *Vom Realismus zum Symbolismus. Zu Genese und Morphologie der Symbolsprache in den späten Werken I.S. Turgenjovs*. Amsterdam. (Studies in Slavic Literature and Poetics 5)
- KOTRELEV, N.V./TIMENČIK, R.D. 1982: „Blok v neizdannoj perepiske i dnevnikach sovremennikov (1898-1921)“. In: *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija*. Moskva, 153-539. (Literaturnoe nasledstvo 92/III)
- KUL'JUS, S.K. 1985: „Rannyj Brjusov o poézii i filosofii VI. Solov'eva“. In: *A. Blok i ego okruženie*. Tartu, 51-65. (Blokovskij sbornik 6)
- KRUTIKOVA, N.E. 1978: *V načale veka. Gor'kij i simbolisty*. Kiev.
- LABRY, R. 1951: „Alexandre Blok et Nietzsche“. In: *Revue des études slaves* 27 (1951), 201-208.
- LACHMANN, R. 1988: „Doppelgängerei“. In: M. Frank, A. Haverkamp (Hgg.): *Poetik und Hermeneutik XIII*. München, 421-439.

- LACHMANN, R. 1990: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main.
- LANGER, G. 1990: *Kunst - Wissenschaft - Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*. Frankfurt am Main. (Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kulturwissenschaftliche Reihe 19)
- LAVROV, A.V. 1980: „Neizdannye stat'i Andreja Belogo“. In: *Russkaja literatura* 4 (1980), 160-176.
- LAVROV, A.V./TIMENČIK, R.D. 1978: „Innokentij Annenskij. Pis'ma k S.K. Makovskomu.“ In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1976 god*. Leningrad, 222-241.
- LEACH, R. 1989: *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge. (Directors in perspective)
- LEDKOVSKY, M. 1973: *The Other Turgenev: From Romanticism to Symbolism*. Würzburg. (Colloquium slavicum 2)
- LEECH-ANSPACH, G. 1984: „Phantastik – Wirklichkeitserweiterung oder Bewußtseinserweiterung“. In: W. Kasack (Hg.): *Science Fiction in Osteuropa*. Berlin, 38-48. (Osteuropa 14)
- LEIGHTON, L.G. (Hg.) 1983: *Studies in Honor of Xenia Gąsiorowska*. Columbus.
- LOKS, K. 1937: „Brjusov – teoretik simvolizma“. In: *Literaturnoe nasledstvo* 27/28 (1937), 265-275.
- LOTMAN, JU.M. 1986: *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- LUKÁCS, G. [1916] 1989: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Form der großen Epik*. Frankfurt am Main.
- MALMSTAD, J.E. 1987 (Hg.): *Andrej Belyj. Spirit of Symbolism*. Ithaca, London.
- MARKOV, V. 1988: *Kommentar zu den Dichtungen von K.D. Bal'mont 1890-1909*. Köln, Wien. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 31)
- MATICH, O. 1972: *The Religious Poetry of Zinaida Gippius*. München. (Centrifuga 7)
- MATICH, O. 1974: „Zinaida Gippius and the Unisex of Heavenly Existence“. In: *WdSI* 19/20 (1974/1975), 98-104.
- MINC, Z.G. (Hg.) 1968: „Iz besed s poetom Vjačeslavom Ivanovičem Ivanovym (Baku, 1921) M.S. Al'tmana“. In: *Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii XI. Literaturovedenie*. Tartu. (Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta 209)
- MINC, Z.G. 1980: „Blok i russkij simvolizm“. In: *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija*. Moskva, 98-172. (Literaturnoe nasledstvo 92/I)
- MINC, Z.G. 1986: „Ob évoljucii russkogo simvolizma. (K postanovke voprosa: tezisy)“. In: *A. Blok i osnovnye tendencii razvitija literatury načala XX veka*. Tartu, 7-24. (Blokovskij sbornik VII)

- MOELLER-SALLY, B.F. 1990: „Oscar Wilde and the Culture of Russian Modernism“. In: *SEEJ* 34/4 (1990), 459-472.
- MOLES, A. 1971: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*. Köln.
- MOLODIAKOV, V.Ė. 1990: „Konceptcija dvuch Vostokov i russkaja literatura Serebrjanogo veka“. In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 49/6 (1990), 504-514.
- MORDERDER, V.JA./PARNIS, A.E. 1982: „Darstvennyje nadpisi Bloka na knigach i fotografijach“. In: *Aleksandr Blok. Novye materialy i issledovanija*. Moskva, 5-152. (Literaturnoe nasledstvo 92/III)
- NOLDA, S. 1980: *Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus*. Gießen. (Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik 25)
- NUSSER, P. 1991: *Trivalliteratur*. Stuttgart. (Sammlung Metzler 262)
- PAVLOVA, T.V. 1991: „Oskar Uajl'd v russkoj literature (koniec XIX - načalo XX v.)“. In: *Na rubeže XIX i XX vekov. Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury*. Leningrad, 77-128.
- POPOVA, I.L. 1992: „Čerubina de Gabriak - iz istorii mistifikacii XX. v.“. In: *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serija 9. Filologija* 3 (1992), 13-22.
- PRICHOD'KO, I.S. 1991: „Obraz Christa v poëme A. Bloka „Dvenadcat“ (Istoriko-kul'turnaja i religiozno-mifologičeskaja tradicija)“. In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka* 50/5 (1991), 426-444.
- PROPP, V. 1972: *Die Morphologie des Märchens*. München.
- PROPP, V.JA. 1984: *Russkaja skazka*. Leningrad.
- PURIŠEVA 1937: „Biblioteka Valerija Brjusova“. In: *Literaturnoe nasledstvo* 27/28 (1937) 661-674.
- ROSENTHAL, B.G. 1986 (Hg.): *Nietzsche in Russia*. Princeton.
- RUDNICKIJ, K.L. 1990: *Russkoe režisserskoe iskusstvo 1908-1917*. Moskva.
- SACHAROV, V.I. 1985: „Dostoevskij, Simvolisty i Aleksandr Blok“. In: *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* 6. Leningrad, 168-173.
- SCHAFER, D. 1983: „The Religious Component of Russian Symbolism“. In: LEIGHTON 1983, 88-95.
- SCHOLZ, F. 1978: „Das Volksmärchen in der russischen Literatur. Zum Versmärchen der russischen Romantiker.“ In: *Slavistische Studien zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978*. Köln, Wien, 477-493.
- SCHOLZ, F. 1987: „Methoden der Analyse des Volksmärchens“. In: SEEMANN 1987, 75-91.
- SEEMANN, K.-D. (Hg.) 1987: *Beiträge zur russischen Volksdichtung*. Berlin. (Osteuropa Institut an der Freien Universität Berlin. Slavistische Veröffentlichungen 63)

- SELGE, G. 1970: *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie*. München. (Forum Slavicum 15)
- SEMEŇOVA, S. 1990: *Nikolaj Fedorov. Tvorčestvo žizni*. Moskva.
- SETSCHKAREFF, V. 1958: „Laodamia in Polen und Rußland. Studien zum Verhältnis des Symbolismus zur Antike“. In: *ZfSlPh* 1 (1958), 1-32.
- SIL'BERŠTEJN, I.S. (Red.) 1965: *Gor'kij i Leonid Andrejev. Neizdannaja Perepiska*. Moskva. (Literaturnoe nasledstvo 72)
- SMIRNOV, I.P. 1977: *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*. Moskva.
- STANZEL, F. 1979: *Theorie des Erzählens*. Göttingen.
- STAMMLER, H. 1986: „Vyacheslav Ivanov and Nietzsche“. In: JACKSON/NELSON 1986, 297-312.
- STARIKOVA, E. 1974: „Realizm i simbolizm“. In: *Razvitie realizma v russkoj literature*. Moskva. Bd. 3, 165-246.
- STEINBERG, A. 1992: „Andrej Bely's Experimental Poetry“. In: A. McMillin (Hg.): *Symbolism and After. Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin*. London, 61-69.
- STEPHAN, V. 1980: *Studien zum Drama des Russischen Symbolismus*. Frankfurt am Main, Bern, Cirencester. (Europäische Hochschulschriften XVI, 15)
- STRUVE, G. 1953: „Iz archiva N.S. Gumileva. Neizdannye materialy dlja biografii Gumileva i istorii literaturnych tečenij“. In: *Opyty* 1 (1953), 181-190.
- SILARD [SZILARD], L. 1973: „O vlijanii ritmiki prozy F. Ničše na ritmiku prozy A. Belogo“. In: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungarica* 19 (1973), 289-313.
- SZILARD, L. 1974: „Nietzsche in Rußland“. In: *Deutsche Studien* 12 (1974), 159-163.
- SZILARD, L. 1981: „Apollon i Dionis (K voprosu o russkoj sud'be odnoj mifologemy)“. In: *Umjetnost Riječi* 25 (1981), 155-172.
- SZILARD, L. 1985: „Karnaval'noe soznanie, karnavalizacija“. In: *Russian Literature* 18 (1985), 151-176.
- SZILARD, L. 1990: „Čechov i proza russkich simbolistov“. In: R.-D. Kluge (Hg.): *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung*. 2 Bde. Wiesbaden, 791-805. (Opera Slavica NF 18)
- TIMENČIK, R. 1994: „Ol'ga Glebova-Sudejkina: pervoe približenie“. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 7 (1994), 213-219.
- THOMSON, B. 1992: „Blok and Bely: Divergent Readings of the Poetry of Vladimir Solov'ev“. In: A. McMillin (Hg.): *Symbolism and After. Essays on Russian Poetry in Honour of Georgette Donchin*. London, 39-60.
- TIETZE, R. 1974: „Das neue Theater. Meyerhold 1917 bis 1930“. In: Vs. Meyerhold: *Theaterarbeit 1917-1930*. München, 7-38.

- TODOROV, T. 1992: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt am Main.
- VON MATT, P. 1989: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, Wien.
- VON MATT, P. 1994: „Klar wie je oder längst erblindet? Zum Problem der Spiegelbildlichkeit von Literatur“. In: *NZZ* 88 (16./17.4.1994), 69-70.
- WANNER, A. 1992: „Im Reich der Transparenz. Kristalle und Edelsteine im russischen Symbolismus“. In: *NZZ* 272 (21./22.11.1992), 67-68.
- WEINRICH, H. 1986: „Erzählstrukturen des Mythos“. In: H. Weinrich: *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft*. München, 167-183.
- WEST, J. 1970: *Russian Symbolism. A study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*. London.
- WEST, J. 1973: „Neo-Romanticism in the Russian Symbolist Aesthetic“. In: *SEER* 3 (1973), 413-427.
- WESTSTEUN, W. 1979: „A.A. Potebnja and Russian Symbolism“. In: *Russian Literature* 7 (1979), 443-464.

Slavica Helvetica

Herausgegeben von Peter Brang, Georges Nivat und Hildegard Schroeder (†)

- Band 1 LUCZAK-WILD Jeannine: Die Zeitschrift Chimera und die Literatur des polnischen Modernismus. 198 S. Text und 10 S. Abb. 1969.
- Band 2 SPENGLER Ute: D.S. Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst. 180 S. 1972.
- Band 3 RAKUŠA Ilma: Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur. 200 S. 1973.
- Band 4 STOFFEL Hans Peter: Studien zur Geschichte der russischen Skisportterminologie. 226 S. 1975.
- Band 5 ALTHAUS-SCHOENBUCHER Silvia: Konstantin D. Bal'mont. Parallelen zu Afanasij A. Fet. Symbolismus und Impressionismus. 212 S. 1975.
- Band 6 BERNDT Michael: Die Predigt Dimitrij Tuptalos. Studien zur ukrainischen und russischen Barockpredigt. XXXII, 208 S. 1975.
- Band 7 Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau. August 1973. 188 S. mit Sonderdruck-Beilage. 1973.
- Band 8 GOŚLICKI-BAUR Elisabeth: Die Prosa von Bruno Schulz. 160 S. und 13 Abbildungen. 1975.
- Band 9 KELLER, Felix: Die russisch-kirchenslavische Fassung des Weihnachtskontaktions und seiner Prosomoia. 244 S. 1977.
- Band 10 WEISS Daniel: Syntax und Semantik polnischer Partizipialkonstruktionen im Rahmen einer generativ-transformationellen Sprachbeschreibung IV, 408 S. 1977.
- Band 11 KANYAR-BECKER Helena: Karel Konrád und sein Roman Rozchod! Das Kriegserlebnis bei Konrád im Kontext des tschechischen Soldatenromans aus dem Ersten Weltkrieg. 244 S. 1977.
- Band 12 Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb und Ljubljana. September 1978. Contributions des savants suisses au VIII congrès international des slavistes à Zagreb et Ljubljana, septembre 1978. Herausgegeben von/Édité par Peter Brang, Georges Nivat, Hildegard Schroeder (†) und Robert Zett. 294 S. 1978.
- Band 13 RIGGENBACH Heinrich: Michail Bulgakovs Roman «Master i Margarita». Stil und Gestalt. 197 S. 1979.
- Band 14 SCHEIDEGGER Gabriele: Studien zu den russischen Briefstellern des 18. Jahrhunderts und zur «Europäisierung» des russischen Briefstils. 244 S. 1980.
- Band 15 STIEGER Cyril: Majakovskijs «Oblako v štanach». Versuch einer sprachorientierten Interpretation. 228 S. 1980.
- Band 16 Colloquium Slavicum Basiliense. Gedenkschrift für Hildegard Schroeder. Herausgegeben von Heinrich Riggenbach unter Mitwirkung von Felix Keller. XII, 792 S. 1981.

- Band 17 BRANG Peter/ZÜLLIG Monika: Kommentierte Bibliographie zur Slavischen Soziolinguistik. Unter Mitwirkung von Karin Brang. 3 Bände. XIX. 1639 S. 1981.
- Band 18 RITZ German: 150 Jahre russische Heine-Übersetzung XIII, 478 S. 1981.
- Band 19 MARTI Roland: Studien zur Sprache der russischen Pöela. 209 S. 1981.
- Band 20 BIRÓ Alice: Russische Baufachsprache des 18. Jahrhunderts. XIII, 365 S. 1982.
- Band 21 MAURER Walter: Englische und anglo-deutsche Lehnübersetzungen im Russischen. 192 S. 1982.
- Band 22 Schweizerische Beiträge zum IX. Internationalen Slavistenkongress in Kiev, September 1983. Contributions des savants suisses au IX^e congrès international des slavistes à Kiev, septembre 1983. 245 S. 1983.
- Band 23 MULLER DE MOROGUES Inès: L'oeuvre journalistique et littéraire de N.S. Leskov. Bibliographie. 168 S. 1984.
- Band 24 AMBERG Lorenzo: Kirche, Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V. Gogol'. 260 S. 1986.
- Band 25 ROTH Susanna: Laute Einsamkeit und bitteres Glück. Zur poetischen Welt von Bohumil Hrabals Prosa. 276 S. 1987.
- Band 26 Actes du colloque Marina Tsvetaeva, édités par Robin Kemball et Efim Etkind. 516 pages. 1991.
- Band 27 BIRÓ Alice: Die Pflichten des Architekturamts. Ein russisches Baureglement des 18. Jahrhunderts. 336 S. 1987.
- Band 28 Schweizerische Beiträge zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofia, September 1988. Contributions des savants suisses au X^e congrès international des slavistes à Sofia, septembre 1988. Herausgegeben von Peter Brang. 393 S. 1988.
- Band 29 SCHIBLI Roland: Die ältesten russischen Zeitungsübersetzungen (Vestikuranty), 1600-1650. Quellenkunde, Lehnwortschatz und Toponomastik. 376 S. 1988.
- Band 30 GEISSER-SCHNITTMANN Svetlana: Venedikt Erofeev – "Moskva-Petuški". 310 S. 1989.
- Band 31 AUER Suzanne L.: Vom sozialistischen Realismus zu Kritizismus und Satire. Ladislav Mňačkos Romanwerk. 413 S. 1989.
- Band 32 MÜLLER-BÜRKI Eva-Maria: Das Lächeln der schönen Helena. Nonverbales Verhalten in Tolstojs Roman "Krieg und Frieden". 235 S. 1989.
- Band 33 Primi sobran'e pestyrych glav. Slavistische und slavenkundliche Beiträge für Peter Brang zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von Carsten Gochrke, Robin Kemball und Daniel Weiss. 748 S. 1989.
- Band 34 van SAMBEEK-WEIDELI Beatrice E.: Wege eines Meisterwerks. Die russische Rezeption von Puškins "Evgenij Onegin". 520 S. 1990.
- Band 35 van SAMBEEK-WEIDELI Beatrice E.: "Evgenij Onegin" A.S. Puškina. Bibliografija. 396 S. 1990.

- Band 36 RITZ German: Die Polnische Prosa 1956-1976. Modellierung einer Entwicklung. 511 S. 1990
- Band 37 HEIER Edmund: Studies on Johann Caspar Lavater (1741-1801) in Russia. 184 S. 1991.
- Band 38 MULLER DE MOROGUES Inès: "Le problème féminin" et les portraits de femmes dans l'œuvre de Nikolaj Leskov. 668 S. 1991.
- Band 39 JACCARD Jean-Philippe: Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. 600 S. 1991.
- Band 40 MARTI Roland: Beschreibung der slavischen Handschriften in der Schweiz. 188 S. 1991.
- Band 41 Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle. Actes du Colloque du juin 1989. Edité par Leonid Heller. 184 S. 1992.
- Band 42 Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen Slavistenkongress in Bratislava, September 1993. Contributions suisses au XI^e congrès international des slavistes à Bratislava, septembre 1993. Herausgegeben von/édité par Jan Peter Locher. 417 S. 1993.
- Band 43 SCHAFFNER BAUMGARTNER Sabine: Die Autobiographie einer sowjetischen Dichterin: Mythisierungen in Ol'ga Berggol'c' *Dnevnye zvezdy*. 397 S. 1993.
- Band 44 HODEL Robert: Betrachtungen zum *skaz* bei N.S. Leskov und Dragoslav Mihailović. 315 S. 1994.
- Band 45 GROB Thomas: Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit: Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne. 421 S. 1994.
- Band 46 STOLZ-HLADKY Zuzana: Studien zur Poetik Vladimir S. Makanin's "Odin i odna", "Ostavšij", "Utrata": Russische Prosa im Übergang zur Postmoderne. 206 S. 1994.
- Band 47 RITZ German und PETERS Jochen-Ulrich: Der Prozess der Enttabuisierung in der russischen und polnischen Gegenwartsliteratur 200 S. 1995 (noch nicht erschienen)
- Band 48 TASSIS Gervaise: L'œuvre romanesque de Mark Aldanov: Révolution, histoire, hasard. 502 S. 1995 (noch nicht erschienen)
- Band 49 SCHMID Ulrich: Fedor Sologub. Werk und Kontext. 371 S. 1995

Fedor Sologub (1863-1927) gehört zu den bedeutendsten Vertretern des russischen Symbolismus. Trotzdem ist sein literarisches Schaffen bisher wenig erforscht worden – in der Sowjetunion blieb Sologub mit dem Etikett des Dekadenzdichters behaftet, im Westen waren die Quellentexte schwer zugänglich. Die vorliegende Arbeit versucht, Sologubs Werk im literaturgeschichtlichen Kontext vorzustellen, und stützt sich dabei auch auf bisher unbekannte Materialien aus russischen Archiven.

Sologubs Literaturverständnis erhält vor dem Hintergrund ästhetischer Grundpositionen des russischen Symbolismus seine besonderen Konturen. Die künstlerischen Texte dieses Autors zeichnen sich einerseits durch ein eigenwilliges Motivinventar (Erotik, Religion, Märchen, Mythologie), andererseits durch bestimmte Textstrukturen aus, denen systembildende Relevanz zukommt (lyrische Strukturen in narrativen Texten u.ä.). Eine Reihe von Vergleichen konfrontiert Sologub schließlich mit verschiedenen Autoren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und weist so intertextuelle Bezüge in Sologubs Werk nach.

Ulrich Schmid wurde 1965 in Zürich geboren. 1985 bis 1991 Studium der Germanistik und Russistik an den Universitäten Zürich, Heidelberg und Leningrad. 1992 bis 1995 Assistent am Slavischen Seminar der Universität Basel. 1995 Visiting Fellow an der Harvard University.