Russische Literatur in Einzelinterpretationen

Herausgegeben von Bodo Zelinsky

Band 1: Die russische Lyrik

Band 2: Der russische Roman

Band 3: Das russische Drama

Band 4: Die russische Erzählung

Das russische Drama

Herausgegeben von
Bodo Zelinsky

unter Mitarbeit von
Jens Herlth

2012

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

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

Herausgegeben von
KARL GUTSCHMIDT, ROLAND MARTI,
PETER THIERGEN, LUDGER UDOLPH
UND BODO ZELINSKY

Reihe A:
Slavistische Forschungen

Begründet von
Reinhold Olesch (†)

Band 40, 3

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

©2012 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

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

Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Český Těšín
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the Czech Republic

ISBN 978-3-412-18101-7

DAS RUSSISCHE DRAMA <i>Von Bodo Zelinsky</i>	1
DENIS FONVIZIN Nedorosl' – Der Landjunker <i>Von Joachim Klein</i>	125
ALEKSANDR GRIBOEDOV Gore ot uma – Verstand schafft Leiden <i>Von Witold Kośny</i>	135
ALEKSANDR PUŠKIN Boris Godunov <i>Von Ulrike Jekutsch</i>	147
NIKOLAJ GOGOL' Revizor – Der Revisor <i>Von Bodo Zelinsky</i>	163
IVAN TURGENEV Mesjac v derevne – Ein Monat auf dem Lande <i>Von Peter Thiergen</i>	188
ALEKSANDR OSTROVSKIJ Les – Der Wald <i>Von Reinhard Ibler</i>	205
LEV TOLSTOJ Vlast' t'my – Macht der Finsternis <i>Von Andreas Guski</i>	218
ANTON ČECHOV Čajka – Die Möwe <i>Von Jens Herlth</i>	230
Djadja Vanja – Onkel Vanja <i>Von Richard Peace</i>	248
Tri sestry – Die drei Schwestern <i>Von Birgit Harreß</i>	262
Višnevij sad – Der Kirschgarten <i>Von Bodo Zelinsky</i>	279

MAKSIM GOR'KIJ Na dne – Nachtsyl <i>Von Birgit Harreß</i>	301
ALEKSANDR BLOK Balagančik – Die Schaubude <i>Von Ulrich Schmid</i>	318
ALEKSEJ KRUČENYCH Pobeda nad solncem – Sieg über die Sonne <i>Von Christine Müller-Scholle</i>	330
VLADIMIR MAJAKOVSKIJ Misterija-buff – Mysterium buffo <i>Von Rainer Goldt</i>	342
MICHAIL BULGAKOV Dni Turbinyč – Die Tage der Turbins <i>Von Nikolaus Katzer</i>	355
NIKOLAJ ĖRDMAN Samoubijca – Der Selbstmörder <i>Von Angela Martini</i>	378
ISAAK BABEL' Marija <i>Von Bettina Kaibach</i>	388
ALEKSANDR VVEDENSKIJ Elka u Ivanovyč – Weihnachten bei Ivanovs <i>Von Frank Göbler</i>	401
ALEKSANDR VAMPILOV Utinaja ochota – Entenjagd <i>Von Ulrike Lange</i>	415
LJUDMILA PETRUŠEVSKAJA Činzano – Cinzano <i>Von Ulrike Lange</i>	427
LITERATUR UND ANMERKUNGEN	439
NACHWORT	541

Das russische Drama

Der Protopope Avvakum schildert in seiner „Lebensbeschreibung“ (Žitie, 1669–1675), wie er einmal in seinem Dorf auf Skomorochen getroffen sei und die wandernden Komödianten, die ihr Publikum auf den Straßen und Marktplätzen fanden und mit Puppentheater, Zauberkunststücken, Bärenvorführungen und ähnlichem unterhielten, voller Empörung auseinandergetrieben habe: „Ich sündiger Mensch ward ergriffen vom Eifer für Christum: Ich vertrieb sie, zerschlug ihnen die Masken, zerschmetterte die Schellentrommeln und nahm ihnen zwei große Bären weg.“¹ Avvakum handelte dabei im Bewußtsein, einen Auftrag der Kirche zu erfüllen. Anders als im mittelalterlichen Byzanz, wo Mimen, Schauspieler, Tänzer, Akrobaten und Musiker bei verschiedensten Anlässen weltlicher und religiöser Art die ganze Stadt in eine Bühne verwandelten², führte die orthodoxe Kirche in Rußland einen erbitterten Kampf gegen alle weltlichen Zerstreuungen. Jede Art von Verkleidung wurde als Teufelswerk verdammt.³ In Byzanz dagegen konnten sogar Kleriker der Hagia Sophia an Feiertagen wie Weihnachten oder Lichtmeß maskiert und als Soldaten, Mönche oder Tiere verkleidet durch die Straßen ziehen und die Menschen zum Lachen bringen. So ist es nicht verwunderlich, daß sich hier auch Ansätze eines echten geistlichen Theaters zeigten. Belegt ist die Existenz von Oster-, Mirakel- und Mysterienspielen ebenso wie die eines gelehrten Lesedramas zum Leiden und Sterben Christi, dessen anonymen Verfasser den Bericht des Neuen Testaments in szenische Bilder und Monologe übertrug.

Im alten Rußland fand sich trotz des starken byzantinischen Einflusses auf die Kultur des Kiever Reichs nichts Vergleichbares. Was es allenfalls gab, das waren einfachste, mit dem Gottesdienst eng verbundene Handlungen in der Art eines primitiven Krippenspiels wie die „Fußwaschung“ (Omovenie nog) oder der „Zug auf dem Esel“ (Choždenie na osljati).⁴ Die umfangreichste war das „Spiel vom Feuerofen“ (Peščnoe dejstvo), die Geschichte von den drei Jünglingen Hananja, Asarja und Misael, die nach dem alttestamentarischen Buch Daniel von den chaldäischen Dienern Nebukadnezars in einen brennenden Ofen geworfen wurden, weil sie sich geweigert hatten, Götzen anzubeten, und die ein Engel vor dem Flammentod bewahrte. Die aus Byzanz überkommene liturgische Zeremonie wurde im Rahmen vorweihnachtlicher Feierlichkeiten alljährlich am 17. Dezember in den Kirchen des Kreml aufgeführt. Der Feuerofen stand dabei in der Mitte der Kirche. In ihm befanden sich, inbrünstig singend, die drei gemarterten Jünglinge, verkörpert durch drei Chorknaben. Die Chaldäer, dargestellt von zwei Schauspielern, meist Skomorochen, trugen Narrengewänder und sprachen in gereimten Knittelversen komische Dialoge. Dazu kamen der rettende Engel, angekündigt durch besondere Effekte wie Sturm und Wind, am Ende des Spiels sowie der Erzähler in Gestalt eines singenden Basses,

Ulrich Schmid

Aleksandr Blok: Balagančik (Die Schaubude)

Im Dezember 1904 verließen Zinaida Gippius, Dmitrij Merežkovskij und Valerij Brjusov in der Pause Stanislavskijs Inszenierung von Čechovs „Djadja Vanja“ (Onkel Vanja, 1896).¹ Die Unzufriedenheit der symbolistischen Dichter mit dem traditionellen Illusionstheater ist symptomatisch. Bereits 1902 hatte Brjusov im Artikel „Nenužnaja pravda“ (Eine unnötige Wahrheit) seine Kritik am Ideal einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Inszenierung formuliert. Auch die raffinierteste Bühnentechnik verliere ihren Sinn angesichts des Umstands, daß sich der Zuschauer auf die Fiktionalität des Geschehens eingestellt habe. Brjusov wies auf symbolische Kulissen aus der Epoche Shakespeares hin – hier wurden einfache Tafeln mit der Aufschrift „Wald“ verwendet, die viel eher eine künstlerische Wirkung entfalten als ein womöglich echter Wald auf der Bühne.² In diesem richtungsweisenden Aufsatz fällt auch der Begriff „Bedingtheit“ (uslovnost'), dem für das russische Theater der Moderne zentrale Bedeutung zukommt. Brjusov rückte damit die Eigengesetzlichkeit des ästhetischen Schaffens in den Blick. Auf das Theater bezogen meint „Bedingtheit“ die bewußte, bühnenwirksame Gestaltung des ontologischen Unterschieds zwischen Kunst und Wirklichkeit.

Auch Vsevolod Mejerchol'd griff Brjusovs Konzept des „bedingten Theaters“ auf und entwickelte ein Regietheater, in dem der Schauspieler seine Individualität weitgehend ablegen und sich wie ein Musiker in einem Symphonieorchester dem Dirigenten (Regisseur) unterordnen soll.³ Den künstlerischen Ausdruck einer Seelenregung wollte Mejerchol'd nicht mehr durch naturalistische Mimik erreichen, sondern durch die Übersetzung in eine formalisierte Gestik und Körperhaltung. Er verstand dabei das Theater als Zeichensystem mit einer eigenen Sprache, die sich radikal von der Semiotik des Alltagslebens unterscheidet.

Das praktische Gegenstück zu Brjusovs theoretischer Fundierung des „bedingten Theaters“ lieferte Blok 1906 mit seinem Kurzdrama „Balagančik“, das als Prototyp symbolistischer Dramenkunst gelten darf. Dieses Werk ist auf die bewußte Zerstörung der Theaterillusion hin angelegt: Die Figuren erweisen sich als leblose Puppen, das ausgeflossene Blut wird als roter Saft identifiziert, der Autor mischt sich immer wieder in das Bühnengeschehen ein. Die Eröffnungsszene zeigt drei Mystiker, die auf die Erscheinung des Todes warten. Doch statt des Todes tritt Pierrot auf, der seine Geliebte Colombina treffen will. Als das Mädchen kommt, wird es wegen seines „Zopfs“ (kosa), der homonymisch im Russischen auch „Sense“ (kosa) bedeuten kann, von den Mystikern enthusiastisch als personifizierter Tod begrüßt. Pierrots Glück währt nicht lange, Harlekin entführt die schöne Colombina. In einem lyrischen Monolog beklagt Pierrot sein Liebesunglück. Drei anonyme Liebespaare lösen sich nacheinander aus dem Reigen eines großen Maskenballs heraus und äußern in je einem kurzen Dialog

ihre romantische, leidenschaftliche, letztlich aber auch sprachlose Liebe. Harlekin kritisiert diese klischeehaften Liebeskonzeptionen und will durch ein Fenster in die Freiheit springen. Allerdings erweist sich die Landschaft hinter dem Fenster als Zeichnung – das Papier zerreißt bei Harlekins Sprung. Hinter dem Papier erscheint die allegorische Figur des Todes mit einer richtigen Sense. Aus dem Boden der Bühne erscheint Pierrot und geht dem Tod entgegen, der sich langsam in Colombina verwandelt. Der Autor drängt sich zwischen das vereinte Liebespaar und will schon triumphieren, als die Kulissen plötzlich nach oben verschwinden. Colombina rennt mit den übrigen Masken von der Bühne. Pierrot bleibt allein zurück und spielt auf einer Flöte ein trauriges Lied „über sein bleiches Antlitz, über das schwere Leben und über seine Braut Colombina“ (21).

Mejerchol'ds Uraufführung des Stücks am 30. Dezember 1906 im Kommissarževskaja-Theater führte den Zuschauern die dramatische „Bedingtheit“ besonders deutlich vor Augen: Auf der Bühne wurde ein kleineres Theater eingerichtet, die Bühnenarbeiter bauten die Kulissen bei offenem Vorhang um, der Souffleur blieb sichtbar.⁴ Der Regisseur selbst spielte Pierrot, der Dichter Michail Kuz'min schrieb die Musik, Nikolaj Sapunov war für das Bühnenbild zuständig. Es gelang Mejerchol'd, eine paradoxe Verschränkung von verfremdender und realistischer Inszenierung zu finden: Das im Stück vorgesehene Eingreifen des Autors in das Bühnengeschehen wurde vom Premierenpublikum als „wirklich“ empfunden. Beim Auftritt des Autors erklangen Schreie aus dem Zuschauerraum: „Stören Sie die Aufführung nicht!“⁵ Insgesamt reagierte das Publikum äußerst ambivalent auf Mejerchol'ds Inszenierung. Applaus und Pfiffe hielten sich die Waage. Vernichtend waren die Rezensionen in der Presse. Die Vorwürfe reichten von „unreif“ über „chaotisch“ bis zu „erbärmlich“.⁶

Blok war mit der Inszenierung sehr zufrieden. Er hatte kurz vor der Premiere das Theater von Vera Kommissarževskaja als Ort einer neuen Kunst gepriesen. Der Individualismus durchlebe eine Krise. Damit sei auch die intime Lyrik nicht länger die Leitgattung der Epoche: „In einer solchen Epoche muß das Theater aufstehen. Der Nährboden ist bereits mit den elementaren Regengüssen von Wagners Musik und von Ibsens Dramen durchtränkt.“⁷ Nur eine „flexible, listige und ränkeschlagende Lyrik“ könne die Zweifel und Widersprüche des Zeitgeists in sich aufnehmen. Dieser Lyrismus äußere sich jedoch nicht mehr in Gedichtform, sondern beeinflusse alle literarischen Genres vom Roman über die Erzählung bis zum Drama.⁸ Später faßte Blok seine Ansichten in dem Aufsatz „O teatre“ (Über das Theater, 1908) zusammen, in dem er dem Drama den höchsten Stellenwert unter allen Künsten einräumte: „Besser als jede andere Kunstform entlarvt das Theater die blasphemische Fruchtlosigkeit der Formel *l'art pour l'art*. Denn das Theater ist die Verkörperung der Kunst selbst, jener hohe Bereich, in dem ‚das Wort Fleisch wird‘.“⁹

Das lyrische Drama als Figuration der Selbstanalyse

Blok hat im Vorwort zu seinem Band „Liričeskie dramy“ (Lyrische Dramen, 1908), in dem „Balagančik“ gemeinsam mit den wenig später entstandenen Kurzdramen „Korol' na ploščadi“ (Der König auf dem Platz) und „Neznakomka“ (Die Unbekannte) abgedruckt wurde, den Ansatz einer Selbstinterpretation gegeben. Besonders stark unterstreicht er die Lyrizität seiner Stücke: Er präsentiere in ihnen nicht eine dramatische Situation, in der verschiedene Ideologien oder Verhaltensweisen aufeinanderstoßen. Es handle sich lediglich um eine neue, im Grunde genommen aber immer noch lyrische Ausdrucksform einer individuellen Psyche, die „Zweifel, Leidenschaften und tragische Unfälle“ erlebe. Pierrot stelle den Typus eines träumerischen Lyrikers dar, in dessen „krankhafter und idiotischer Einbildungskraft“ sich die schöne Verkörperung des „Ewig-Weiblichen“ in eine „Karitonbraut“ verwandle. Harlekin hingegen sei nichts als ein „aufdringlicher Doppelgänger“ Pierrots. Im weiteren hält Blok fest, daß sich die Theaterstücke durch ihren spöttischen Ton der „romantischen Ironie“ annähern.¹⁰

Die autobiographische Geltungskraft seines literarischen Schaffens hatte Blok bereits an anderer Stelle hervorgehoben und die Gesamtheit seiner Gedichte seit 1897 als ein „Tagebuch“ bezeichnet.¹¹ In der Tat kommt man dem Sinn von „Balagančik“ am nächsten, wenn man das Stück als figurale Gestaltung von Bloks eigenem Seelendrama versteht. Aus dieser Sicht erscheint hier die lyrische Selbstanalyse aus den Gedichtbänden in die Sprache des symbolistischen Theaters übersetzt. Eine solche Deutung läßt sich zunächst durch Bloks Einschätzung stützen, seine Dramen stellten eine Selbsttherapie dar: Die szenische Darstellung seiner Gedanken erlaube es ihm, die Entfremdung von den Menschen und der Welt zu überwinden und sich aus seiner Selbstgefangenheit zu befreien.¹² Bereits in einem Brief aus dem Jahr 1902 hatte Blok an Zinaida Gippius geschrieben: „Zur Zeit zerschneide ich die verdichtete, blitzeschleudernde Atmosphäre mit einer harten Harlekinade.“¹³ Später bestätigte er explizit, daß die „Schaubude“ aus den „Tiefen seines seelischen Polizeidepartements“ komme.¹⁴

Ein Interpretationsansatz, der die Sublimation einer subjektiven Problemlage zur Grundlage der Textanalyse macht, setzt sich immer dem Vorwurf des Biographismus aus. Im folgenden soll allerdings kein emphatischer „Erlebniskonzept“, wie ihn etwa Wilhelm Dilthey verwendet, in Anschlag gebracht werden. Der Text wird als fiktionale Inszenierung einer individuellen Problematik verstanden. Das Besondere in Bloks Fall liegt darin, daß sich Leben und Kunst hier zu einer unauflösbaren Einheit verschränken. Die Liebestragödie des Dichters ist nicht einfach ein privates Erlebnis, sondern wird von diesem ganz bewußt als Ausdruck einer Kunstkrise der ganzen Epoche inszeniert. Dabei läßt sich die Distribution der einzelnen Krisenbereiche auf Handlungsfiguren und Plotelemente genau verfolgen. Anders formuliert: Bloks Drama soll als „Figuration“ im doppelten Sinn verstanden werden – als intelligible Gestaltung eines Problemzusammenhangs und als Aufspaltung eines inneren Widerspruchs in einen dramatischen Dialog zwischen mehreren „Figuren“.

Lebenstext und Kunsttext

Bloks „Balagančik“ stellt mithin nicht nur ein wichtiges theatergeschichtliches Dokument dar, sondern ist auch eng mit dem literarischen Prozeß des russischen Symbolismus verbunden, der seinerseits die kategoriale Trennung zwischen Leben und Kunst aufheben will. Das Konzept des „Lebensschöpfungstums“ (žiznetvorčestvo) gehört zu seinem zentralen Credo. Die Biographie der Dichter sollte selbst zum ästhetisch gestalteten und für das Publikum lesbaren Text werden. Der Autor stand nicht als diskrete Größe neben oder gar über seinem Text, sondern bildete zusammen mit dem Text ein Gesamtkunstwerk.¹⁵ Die Ästhetisierung des Lebens meinte mehr als die Inszenierung der eigenen Biographie nach literarischen Mustern. Was die russischen Symbolisten anstrebten, war eine neue Realität des Geistigen.¹⁶

Besonders deutlich zeigt sich das „Lebensschöpfungstum“ bei Blok. Biographie und literarisches Schaffen sind in seiner Existenz demselben gestalterischen Willen unterworfen. In einer kurzen autobiographischen Notiz vom 15. März 1908 hielt Blok unter der Rubrik „Die wichtigsten Stationen auf meinem Lebensweg“ fest: „Heirat im Jahr 1903 (17. August). Alles andere wird durch die Etappen des literarischen Schaffens determiniert.“¹⁷ Die programmatische Verbindung von privater Liebe und künstlerischer Produktion zieht sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wie ein roter Faden durch Bloks Leben. Dieser hatte 1904 mit dem Lyrikband „Stichi o Prekrasnoj Dame“ (Verse von der Schönen Dame) debütiert. Darin erklärte er seine Liebe zu Ljubov' Dmitrievna Mendeleeva, der Tochter des berühmten Chemikers Mendeleev. Bezeichnenderweise waren sich der Dichter und Ljubov' Dmitrievna beim Theaterspielen näher gekommen: In den Rollen von Hamlet und Ophelia oder Čackij und Sof'ja aus „Gore ot uma“ (Verstand schafft Leiden) sind tragische und gefühlsladene Liebeskonzeptionen präfiguriert, die vom fiktionalen Bereich auf das reale Leben übertragen werden konnten. Zur theatralischen Inszenierung von Bloks Werben um seine Geliebte gehörte die Vorbereitung eines Abschiedsbriefs; denn bei einer Absage hätte sich der Verfasser nach eigenem Bekunden umgebracht. Die Selbstmordnotiz vom 7. November 1902 verwies auf die ästhetische Qualität des geplanten Freitods und führte sogar den Schriftstellerberuf in der Unterschrift auf: „Mein Tod soll niemandem zur Last gelegt werden. Die Gründe dafür sind durchaus ‚abstrakt‘ und haben nichts mit ‚menschlichen‘ Beziehungen zu tun. Ich glaube an die eine heilige und apostolische Kirche. Ich glaube an die Auferstehung der Toten und an das zukünftige Leben. Amen. Dichter Aleksandr Blok.“¹⁸ Schreiben und Lieben lagen für Blok auf derselben Linie. Es ist kein Zufall, daß er sein Tagebuch exakt an jenem Tag abbrach, der über Leben und Tod entscheiden sollte. Die künstlerische Reflexion seines Lebens hatte sich vom Papier auf das Medium der Ehe verlagert. Bloks Hochzeit schlug in Schriftstellerkreisen hohe Wellen. Man nahm die private Liebesgeschichte als literarisches Faktum wahr und fürchtete um die Produktivität des jungen Dichters. So schrieb Zinaida Gippius an Blok: „Andrej Belyj ist sehr

über Ihre Heirat erregt und sagt in einem fort: Wie soll ich jetzt seine Dichtung verstehen? In der Tat schadet eine Hochzeit Ihnen, das heißt Ihren Gedichten sehr, und wir alle sind sehr betrübt über diesen Mißklang; alle, wie es scheint ohne Ausnahme. Sie entschuldigen, daß ich von den Formalitäten absehe und anstelle dessen, was man im Alltagsleben in solchen Fällen sagt, nur vom Standpunkt des Absoluten aus spreche.“¹⁹ Im Kreis der „Argonauten“ um Sergej Solov'ev kritisierte man Bloks Entscheidung mit folgendem Argument: „Wer ist die Braut für Blok? Wenn es Beatrice ist, dann heiratet man keine Beatrice, und wenn es ein gewöhnliches Mädchen ist, dann ist es Verrat.“²⁰

Auch wenn sich Blok über solche Bedenken hinwegsetzte, so war für ihn doch klar, daß er seine Ehe in die Kunst integrieren mußte. Das vergeistigte „Ewig-Weibliche“²¹ zog ihn derart in den Bann, daß er sich nach seiner Hochzeit weigerte, die Ehe zu vollziehen. In ihren Erinnerungen berichtet Ljubov' Dmitrievna, wie Blok davor gewarnt habe, einem „Astartismus“ zu verfallen. Die fleischliche Lust führe unausweichlich zum Erlöschen der Liebe.²² Besonders starken Einfluß auf Bloks ästhetische Liebeskonzeption übte Vladimir Solov'ev aus, der in seinen eigenen philosophischen und lyrischen Werken immer wieder die Inkarnation der Weltseele Sophia als erotische Epiphanie gestaltet hatte. Diese quasi-religiöse Konzeption dominierte sowohl das Lieben als auch das Schreiben Bloks. In seinem Tagebuch hielt dieser 1902 fest, er glaube an seine Geliebte als an die „Inkarnation der Reinen Jungfrau oder der Ewigen Weiblichkeit“.²³ An Ljubov' schrieb er am 23. Dezember 1902: „Du bist mein Alles, mein Glaube, mein Gott.“²⁴ Dieses Ideal fand gleichzeitig auch seinen literarischen Niederschlag in dem Band „Stichi o Prekrasnoj Dame“. Allerdings wird die Faszination immer wieder durchbrochen vom Bewußtsein, daß die Angebetete ein Phantasma ist:

Весь горизонт в огне, и близко появенье,

Но страшно мне: изменишь облик Ты,
[...]

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад.

[...]
Разгораются тайные знаки
На глухой, непробудной стене.
Золотые и красные маки
Надо мной тяготеют во сне.²⁵

Der Horizont flammt auf, und die Erscheinung naht

Doch mir wird angst: Du änderst Dein Gesicht.
[...]

Ich verrichte in dunklen Tempeln
Meine ärmliche Zeremonie.
Dort wart' ich im Glanze der Lampen
Auf die Schöne Dame – auf Sie.

[...]
Ich seh' flammende Zeichen gaukeln
An der Mauer, verödet und wild.
Golden-purpurne Mohnblumen schaukeln
Über mir als bedrückendes Bild.

Diese Ungewißheit spiegelt sich in zahlreichen Briefen an Ljubov'. So schreibt Blok am 17. November 1902 beschwörend: „Mein Gott, laß mich so schnell wie möglich erkennen, ob dies Traum oder Wirklichkeit ist? Der Deine, verzaubert umweht von Deinen Großen Träumen.“²⁶

Für die Auflösung des ersehnten Ideals in der trügerischen subjektiven Wahrnehmung bot sich die Theatermetapher an. Bereits in zwei lyrischen Einzeltexten aus „Stichi o Prekrasnoj Dame“ hatte Blok den Liebesverrat unter Rückgriff auf das Figureninventar der Commedia dell'arte im Motiv des weinenden Pierrot und des lachenden Harlekin gestaltet.²⁷ Auch im Tagebuch taucht die Figur des Pierrot bereits im Dezember 1901 auf.²⁸ Zu Beginn des Jahres 1905 führte Blok mit seinem Freund Evgenij Ivanov ironische Konversationen, in denen er die Rolle des bleichen Pierrot übernahm und Ivanov einen Clown spielte.²⁹ Im Juli verfaßte er ein Gedicht mit dem Titel „Balagančik“, in dem er die Desillusionierung des Theaters ins Zentrum des Textes rückte:

Вот открыт балаганчик
Для веселых и славных детей,
Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.
[...]

Вдруг паяц перегнулся за рампу
И кричит: «Помогите!
Истекаю я клюквенным соком!
Забинтован тряпицей!
На голове моей – картонный шлем!
А в руке – деревянный меч!»

Eine Schaubude wurde eröffnet
Für die fröhlichen und munteren Kinder.
Das Mädchen und der Junge schauen
Auf die Damen, die Könige und Teufel.
[...]

Plötzlich lehnt sich der Bajazzo über die Rampe
Und schreit: „Zu Hilfe!
Ich verblute mit Moosbeerensaft!
Ich bin mit einem Lappen verbunden!
Auf meinem Kopf ist ein Helm aus Karton!
Und in der Hand ein hölzernes Schwert!“

Заплакали девочка и мальчик,
И закрылся веселый балаганчик.³⁰

Das Mädchen und der Junge begannen zu weinen
Und die fröhliche Schaubude wurde geschlossen.

In dem Gedicht „Balagančik“ ist das Drama nicht nur inhaltlich, sondern auch formal *in nuce* angelegt, weil das Mädchen und der Junge in einem Dialog eine kurze Rede und Gegenrede führen. Georgij Čulkov berichtet in seinen Memoiren, daß er Blok gebeten habe, dieses Gedicht zu einer dramatischen Szene auszuarbeiten.³¹ Blok sagte nur ungern zu. In einem Brief an Andrej Belyj klagte er am 3. Januar 1906: „Ich spüre schon, wie sie [Vjačeslav Ivanov, Čulkov und Mejerchol'd] mit dem Skalpell etwas aus mir herauskratzen möchten.“³² Blok schrieb das Stück in drei Wochen nieder und beendete es am 5. Februar 1906. Im Zirkel der „Argonauten“ um Sergej Gorodeckij las er es erstmals am 10. März 1906, nachdem ein Pianist Wagner gespielt hatte und Zeichnungen von Gorodeckij und Tat'jana Gippius gezeigt worden waren. Der erste Eindruck verschlug den Anwesenden die Sprache.³³ Besonders enttäuscht von der Lesung des Dramas war Andrej Belyj, der Bloks Verzicht auf jegliche Transzendenz keineswegs gutheißen konnte.³⁴ In seinen Erinnerungen an Blok aus dem Jahr 1922 vergegenwärtigte er sich den niederschmetternden Eindruck, den „Balagančik“ auf ihn machte: „Alles war mit Spott und Provokation durchtränkt, ich nahm den hingeworfenen Handschuh auf! Ich konnte ‚Die Schaubude‘ nicht gut nennen; auch wenn es A. A. Blok war, der sie geschrieben hatte. [...] Anstelle der Seele erblickte ich bei A. A. ein ‚Loch‘, das war nicht Blok; in meiner Vorstellungskraft war er gestorben, auch wenn die anderen ein hervorragendes

Kunstwerk vor sich sahen, ein kraftvolles Werk, – ich sah es auch, aber dachte mir: Um welchen Preis ist es erkaufte worden?“³⁵

Im Motiv der Mystiker nahm Blok in der Tat einen Streit auf, der die Ursache für ein ernstes Zerwürfnis zwischen den engen Freunden gewesen war. Er hatte Belyj im Oktober 1905 neue Gedichte zugesandt, deren ironischer Ton diesem entschieden mißfiel. Belyj warf Blok vor, er „spiele mit der Mystik“ und „ergötze sich ästhetisch am Leiden anderer“.³⁶ Blok verwahrte sich gegen diesen Vorwurf und wies darauf hin, daß er nicht nur die Mystik, sondern auch die Dekadenz ablehne.³⁷ Im Jahr 1906 hielt er fest: „Ich hasse mein Dekadententum und geißle es in meiner Umgebung, die weniger schuldig ist als ich. Das Ende der Dekadenz ist gekommen.“³⁸ Die Verspottung der Mystiker betraf indes nicht nur den Streit zwischen Blok und Belyj, sondern richtete sich auch gegen Čulkovs Doktrin des „mystischen Anarchismus“. Čulkov stand unter starkem Einfluß von Vjačeslav Ivanov und sagte der von Brjusov angeführten ästhetizistischen Richtung im russischen Symbolismus den Kampf an. Nach Čulkovs Vorstellung durfte die moderne Kunst nicht mehr die individuelle Sensibilität zelebrieren, vielmehr sollte sie die Gesellschaft nach Maßgabe transzendenter Sinnentwürfe umgestalten. Das literarische Organ der „mystischen Anarchisten“, der Almanach „Fakely“ (Fackeln), in dem „Balagančik“ 1906 zuerst veröffentlicht wurde³⁹, taucht im Gedicht wie im Stück als ironisches Motiv eines enthusiastischen Fackelzugs auf.⁴⁰

Viel pikanter als der Angriff auf Čulkovs und Belyjs Begeisterung für mystische Ekstasen war allerdings die biographische Allegorie der „Schaubuden“-Handlung, die wegen der Öffentlichkeit von Bloks Ehe für das literarisch interessierte Publikum sofort erkennbar war. Im Sommer 1905 hatte Andrej Belyj in exaltierten Liebesbriefen Ljubov' Dmitrievna aufgefordert, Blok für ihn zu verlassen. Zunächst hielt diese noch zu Blok, war dann aber Anfang 1906 geneigt, ihr Schicksal mit Belyj zu verbinden. In ihren Memoiren bekannte sie, daß ihre Ehe zu dieser Zeit schon völlig zerrüttet war.⁴¹ Im Laufe des Jahres 1906 komplizierte sich die Situation weiter: Belyj reiste in rastloser Hysterie zwischen Moskau und Petersburg hin und her, überschüttete Ljubov' Dmitrievna mit Liebesbeteuerungen und forderte schließlich Blok sogar zu einem Duell, aus dem freilich nichts wurde.⁴² Die Analogie zwischen dem Liebesdrama und der Handlung von „Balagančik“ war deutlich genug. Die Figuren Blok-Pierrot, Ljubov' Colombina und Belyj-Harlekin bilden ein erotisches Dreieck, das sich in einer tragikomischen Schlußszene auflöst. Die Hilflosigkeit des Autors auf der Bühne gegenüber dem eigenen Stück erhält so eine biographische Pointe: Auch Blok erfuhr sich in seiner literarisch inszenierten Liebe zu Ljubov' letztlich als ohnmächtig.

Die intertextuelle Dimension

Lebenstext und Kunsttext greifen in Bloks literarischer Biographie tief ineinander. Blok selbst verwischte immer wieder bewußt die Grenzen zwischen Leben und

Literatur. Er gestaltete sein Leben nach literarischen Motiven und übersetzte auch umgekehrt seine Existenz in lyrische und dramatische Texte. Bloks Ziel, sein Leben lesbar und seine Texte lebbar zu machen, knüpfte an zahlreiche Prätexte an, deren Sinnangebote er aufgriff und in einen neuen Gesamtentwurf brachte. Als wichtigste literarische Bezugspunkte nannte er im Jahr 1907 Shakespeare, Goethe, Dostoevskij, Fet, Polonskij, Vladimir Solov'ev und Brjusov.⁴³

Exemplarisch lassen sich in „Balagančik“ zahlreiche intertextuelle Schichten nachweisen. Das Design des Stücks verweist ganz offensichtlich auf die *Commedia dell'arte*. Das standardisierte Figureninventar und die hochformalisierte Handlung kamen den Bestrebungen Bloks entgegen, ein neues Theater jenseits des Illusionsdramas zu schaffen. Pierrot und Harlekin können gar nicht als „realistische Figuren“ wahrgenommen werden und deuten bereits durch ihre Namen und Kleidung über sich selbst hinaus. Der Bezug zur *Commedia dell'arte* stellt deshalb den Versuch dar, eine Theaterhandlung als metaphorischen Kommentar und nicht als metonymische Repräsentation der Realität wie etwa bei Čechov in Szene zu setzen.⁴⁴ Für Blok bildete die Ästhetik der italienischen Volkskomödie in gewissem Sinne eine Makrometapher, in der er verschiedene Aspekte seiner künstlerischen Weltkonstruktion (Maskerade, Karneval, Absurdität) synthetisieren konnte.⁴⁵

Der Verfasser von „Balagančik“ reproduzierte allerdings nicht einfach die *Commedia dell'arte*, sondern kombinierte sie mit der Tradition des heimischen Volkstheaters. Auf den Jahrmärkten erfreute sich im 19. Jahrhundert das Puppenspiel mit dem Protagonisten Petruška großer Beliebtheit. Petruška stellt wahrscheinlich eine Kontamination zweier Figuren der *Commedia dell'arte* dar: Pulcinella und Pierrot.⁴⁶ Die Handlung der russischen Stücke reichte von reinen Schlägereien über frivole Kalauer bis zu elaborierten dramatischen Plots.⁴⁷ Die entscheidende Modalität, die Blok vom Volkstheater auf sein Stück übertrug, war die Karnevalisierung des Lebens: Petruška wurde ganz als Kunstfigur wahrgenommen und eignete sich damit in idealer Weise für eine literarische Objektivation von Bloks eigener Existenz.

Auch der Einfluß von Shakespeares Theaterkunst manifestiert sich deutlich in „Balagančik“. Die Aufhebung der Theaterillusion durch das „Spiel im Spiel“ taucht in vielen Shakespeare-Dramen auf, so etwa in „Hamlet“, in „A Midsummer Night's Dream“, in „The Tempest“ oder in „As You Like It“. Außerdem verweisen die Handlungsführung und die sprachliche Gestaltung von „Balagančik“ auf einen Prätext aus diesem Bereich: In „Much Ado About Nothing“ hat auch Shakespeare eine Liebesgeschichte gestaltet, in deren Zentrum der symbolische Tod der klischeehaft gezeichneten Protagonistin steht. Seine Komödie präfiguriert „Balagančik“ überdies durch den tragikomischen Stil und die Vermischung von Vers und Prosa.

Goethe ist in Bloks Stück durch die Ballade „Der Erlkönig“ präsent. Bereits im Brief vom 3. Januar 1903 an Belyj hatte Blok die – etymologisch korrekte – Verbindung zwischen Harlekin und dem Erlkönig gezogen und von ihrem „zer-

setzenden Gelächter“ gesprochen.⁴⁸ Durch das Prisma von Goethes Ballade erhält auch „Balagančik“ eine dämonische Sinndimension. Hinter dem Puppenspiel der Commedia dell'arte verbirgt sich letztlich eine apokalyptische Bedrohung, die zum totalen Weltverlust führen kann.

Schließlich findet sich auch in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Prätexten. Hingewiesen wurde auf die konstitutive Rolle von Dostoevskijs Roman „Besy“, in dem ebenfalls das Motiv der falschen oder zweifelhaften Braut auftaucht, sowie auf Gogol's Komödie „Ženit'ba“ (Die Heirat, 1835), in der sich der Bräutigam durch einen Fenstersprung aus der erotischen Verpflichtung der Ehe befreit.⁴⁹ Das Motiv der potentiellen Einheit von Liebe und Tod, das in „Balagančik“ über die Homonymie „kosa“ aufgerufen wird, stellt ein Leitmotiv in Fets Lyrik dar. Fet beschreibt immer wieder das geheimnisvolle erotische Band, das die Liebenden über das Grab hinaus verbindet und die Bedingtheit von Zeit und Raum außer Kraft setzt:

Приветами, встающими из гроба,
Сердечных тайн бессмертье ты проверь.
Вневременной поведем жизнью оба,
И ты и я – мы встретимся – теперь!⁵⁰

An Grüßen, die ich aus dem Grab dir sende,
Ermißt du: Unser Band ist unverletzt.
Durchweht von neuem Leben ohne Ende
Begegnen du und ich uns wieder – jetzt!

Blok äußerte sich in seinem Tagebuch im Dezember 1901 enthusiastisch über Fet und hob besonders hervor, daß dieser in seiner Dichtung die „Idee des Ewig-Weiblichen dauerhaft philosophisch“ definiert habe.⁵¹ Für Blok gibt es zudem eine direkte Verbindung zwischen Fets Liebeslyrik und Vladimir Solov'evs Geschlechtsmetaphysik. In dem Traktat „Smysl ljubvi“ (Der Sinn der Liebe, 1892–1894) bezeichnete der Philosoph die biologische Vermehrung der Menschen als „schlechte Unendlichkeit“ und forderte eine neue, geistige Liebe, die den Unterschied zwischen den Geschlechtern radikal überwinde und damit auch den Tod abschaffe.⁵² Bei Blok verwandelt sich der Tod in das Bild des „Ewig-Weiblichen“. Damit realisiert „Balagančik“ die Metaphorik von Solov'evs utopischer Liebesvision als Transfiguration. Solov'ev darf auch als Vorläufer der grotesken Behandlung der erhabenen Weiblichkeitsthematik gelten. Bereits in dem Gedicht „Tri svidanija“ (Drei Begegnungen, 1898) verschränken sich mystische Vision und ironische Diktion. Die gleiche Doppelheit findet sich auch in der Komödie „Belaja lilija“ (Die weiße Lilie), die im Untertitel die Gattungsbezeichnung „Mysterium-Scherz in drei Akten“ trägt. Schließlich wies Blok selbst darauf hin, daß das Motiv der „Schaubude“ in einem Gedicht von Solov'ev präfiguriert sei:⁵³

Восторг души расчетливым обманом

Die Begeisterung der Seele ersetzte er durch kalku-
lierten Betrug

И речью рабскою – живой язык богов,

und durch Sklavenrede die lebendige Sprache der
Götter.

Святыню муз – шумящим балаганом

Das Heiligtum der Musen durch eine lärmige
Schaubude.

Он заменил и обманул глупцов.⁵⁴

und damit täuschte er die Dummköpfe.

Wenn „Balagančik“ als dramatische Gestaltung von Bloks erotischen und künstlerischen Selbstzweifeln gelesen werden kann, so findet man in Polonskijs Lyrik eine prominente Gestaltung derselben Problematik. Jakov Polonskij bildet einen wichtigen Bezugspunkt für Bloks frühes Schaffen.⁵⁵ Das Gedicht „Dvojniki“ (Der Doppelgänger, 1862) thematisiert die Begegnung mit einem *alter ego*, das sich beklagt, das lyrische Ich störe durch seine Zweifel die „nächtliche Harmonie“. Die Pointe des Gedichts evoziert am Ende den Gedanken, nicht der Doppelgänger sei der Schatten des Ich, sondern umgekehrt das Ich nur eine Projektion des Doppelgängers. Damit ist die Bewußtseinsproblematik von „Balagančik“ sehr genau vorweggenommen: Pierrot zweifelt an der Authentizität seiner Weltsicht und erfährt sich – nachdem er seine Geliebte an seinen Doppelgänger Harlekin verloren hat – selbst als Schatten eines anderen.

Im Kontext der symbolistischen Dramenkunst greift Blok in „Balagančik“ Motive aus Belyjs apokalyptischem Mysterium „Prišedšij“ (Der Angekommene, 1903) und aus Brjusovs futurologischem Stück „Zemlja“ (Die Erde, 1904) auf und parodiert sie.⁵⁶

Besonders stark sind die Dialoge zwischen den drei Liebespaaren intertextuell aufgeladen. Dabei ist zunächst ein poetologisches Selbstzitat zu beobachten: Konstantin Močul'skij identifiziert die drei Liebesszenen mit den wechselnden Konzeptionen, die in Bloks Gedichtzyklen „Ante lucem“ (1898–1900), „Snežnaja maska“ (Die Schneemaske, 1907) und „Faina“ (1906–1908) ihren lyrischen Ausdruck gefunden haben. Dabei charakterisiert er die einzelnen Stufen der Liebe als Gebet, Leidenschaft und Dienst.⁵⁷ Darüber hinaus verweisen die drei Begegnungen aber auch auf Brjusovs Gedicht „Orfej i Ėvridika“ (Orpheus und Eurydike, 1903/04), das ebenfalls als lyrischer Dialog aufgebaut ist. Blok hatte Brjusovs Zyklus „Stephanos“, in dem das Gedicht erstmals erschien, im Januar 1906 rezensiert – also genau zur Zeit der Niederschrift von „Balagančik“. Er nahm aber auch weitere Gedichte aus dieser Sammlung auf und integrierte ihre Gift- und Feuersymbolik in seinen Damentext.⁵⁸ Die drei Liebespaare bewegen sich in einem Kreis, der als Motiv sehr oft in Bloks Lyrik auftaucht. Gleichzeitig spielt der Kreis auf den „Ring der Nibelungen“ an (Wagner ist in „Balagančik“ in einer Regieanweisung präsent) sowie auf die Struktur von Dantes „Inferno“.⁵⁹

Die Überdeterminierung des Textes

Bloks „Balagančik“ stellt den klassischen Fall eines überdeterminierten Textes dar. In der Komposition, Symbolik und rhetorischen Gestaltung verschränken sich literarische Tradition, aktuelle Kunstdebatte und private Lebenskrise zu einem komplexen Text, dessen Bedeutungspotenzen nicht eindeutig aufgeschlüsselt werden können. Der eminente literarhistorische Rang dieses Stücks liegt allerdings gerade in solcher Überdeterminierung begründet.⁶⁰ Das Liebesdreieck zwischen Pierrot, Harlekin und Colombina wird auf eine poetologisch reflektierte Metaebene gehoben und entfaltet dort einen Sinn, der sich nicht mehr in

der Handlungsführung erschöpft. „Balagančik“ ist eine Verdichtung von Bloks ästhetischen Prinzipien: Das Theaterstück markiert den Übergang von der reinen Dichtung zur dramatischen Inszenierung lyrischer Inhalte. Es funktioniert als zweigleisiges Dokument, das gleichzeitig Text und Kommentar ist, und verschmilzt in einer Reihe von intertextuellen Anspielungen eigene und fremde literarische Sinnentwürfe mit der privaten Lebensproblematik.

Es ist kein Zufall, wenn Blok später an prominenter Stelle auf „Balagančik“ zu sprechen kam. Im Vorwort zur Publikation seiner lyrischen Dramen aus dem Jahr 1907 hielt er fest, daß diese den widersprüchlichen Zeitgeist ausdrücken und den zeitgenössischen Menschen durch Erniedrigungen zur Erneuerung führen.⁶¹ Noch radikaler formulierte er in dem programmatischen Artikel „O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma“ (Über den aktuellen Zustand des Symbolismus, 1910) seine Zweifel am reinen Ästhetizismus des Symbolismus und übte dabei vor allem Selbstkritik: „Meine eigene Zauberwelt wurde zur Arena meiner persönlichen Handlungen, zu meinem ‚anatomischen Theater‘ oder zur Schaubude, wo ich selbst neben meinen bewundernswerten Puppen eine Rolle spiele (ecce homo!). [...] Anders gesagt: Ich habe mein eigenes Leben zur Kunst gemacht (eine Tendenz, die sich sehr deutlich durch die gesamte europäische Dekadenz zieht).“⁶² Damit zog Blok die letzte Konsequenz aus der ironisch gebrochenen Inszenierung seiner Lebenskunst in „Balagančik“. Das Stück zeigt als Gedankenexperiment, daß das symbolistische Projekt einer harmonischen Einheit von Leben und Kunst gescheitert war. Nicht nur die Literatur, sondern auch der Autor gewann damit eine neue Autonomie. Blok unterstützte mit dieser Konzeption Vjačeslav Ivanov, der in seinem Essay „Zavety simvolizma“ (Das Vermächtnis des russischen Symbolismus, 1910) ebenfalls eine tiefe Krise des ästhetisierenden und ästhetisierten Individuums konstatiert hatte. Ivanov bedankte sich bei Blok für den Beistand schweigend mit einem Kuß auf die Lippen.⁶³ Diese Anerkennung zeugt als literarisches Zitat von Ivanovs Bewußtsein, daß Blok mit seinem Essay auch gleichzeitig das Todesurteil über den Symbolismus gesprochen hatte. Der schweigende Kuß als Antwort auf eine logisch unwiderlegbare Rede stammt aus Dostoevskijs Großinquisitorlegende – dort ist es Christus, der den Großinquisitor küßt, nachdem ihm dieser verkündet hatte, er werde ihn auf dem Scheiterhaufen verbrennen.

In den darauffolgenden Jahren rückte Blok immer stärker die Relevanz der Realität für den Kunstschaffenden in den Blick. In einem Brief vom 23. April 1913 beschied er einem debütierenden Lyriker: „Sie selbst gefallen mir im Moment noch besser als Ihre Gedichte, und das ist, so denke ich, auf jeden Fall wichtiger. Ohne den Menschen (wenn es im Autor keinen „Menschen“ gibt) – sind Gedichte nur heiße Luft.“⁶⁴

Letztlich sollte man also „Balagančik“ in einer doppelten Kontinuität verorten. Zum einen stellt der Damentext nicht so sehr einen Bruch als vielmehr eine Weiterführung der Problematik aus „Stichi o Prekrasnoj Dame“ dar,⁶⁵ zum anderen ist in ihm bereits die Explikation des problematischen Wechselverhält-

nisses von Leben und Kunst angelegt, das in den theoretischen Debatten des Jahres 1910 die Auflösung des russischen Symbolismus einleitete.

- Zentren der Sekte. Hier kursierte auch die Legende vom Land der Gerechten, an dessen Existenz die Läufer fest glaubten. Manche von ihnen machten sich sogar auf die Suche danach. Gor'kij hatte auf seinen Wanderungen durch Rußland verschiedene Vertreter des Raskol kennengelernt und sich systematisch mit dessen Geschichte beschäftigt. Wie seinen Notizen zu entnehmen ist, zweifelte er die Glaubwürdigkeit der „beguny“ oder „stranniki“ an. Vgl. Gor'kij, s. Text, S. 626 f. – D. Tschizewskij, Russische Geistesgeschichte. München 1974, S. 195 f. – Zur Legende vom Land der Gerechten im Kontext von „Na dne“ vgl. Gačev 1994.
- 25 Kierkegaard, s. Anm. 5, S. 32 f.
- 26 Vgl. S. 499, Anm. 10 dieses Bandes.
- 27 Camus, s. Anm. 9, S. 68. – Camus vergleicht den Komödianten mit dem Reisenden und schafft damit, ohne Gor'kij's Drama zu erwähnen, eine Verbindung zwischen dem Schauspieler und Luka: „Indem er so die Jahrhunderte und die Geister durchläuft und den Menschen spielt, so wie er sein kann und so wie er ist, begegnet der Schauspieler sich mit jener anderen absurden Figur: dem Reisenden. Wie jener schöpft er etwas aus, um unaufhaltsam weiterzueilen.“
- 28 „Unbekannt sein heißt für ihn: nicht spielen, und nicht spielen heißt für ihn: hundertmal mit all den Wesen sterben, die er beseelt oder auferweckt hätte.“ Camus, s. Anm. 9, S. 68.
- 29 Vgl. H. Schott u. R. Tölle, Geschichte der Psychiatrie. Krankheitslehren, Irrwege, Behandlungsformen. München 2006, S. 339–349.
- 30 Das Warten als „wesenhaftes Merkmal des Seins“ ist ein häufiges Thema im Drama des Absurden (M. Esslin, Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 135), wird aber schon in Čechov's Dramatik ästhetisiert, die auf Gor'kij's Dramatik einen besonderen Einfluß hatte. Vgl. Marsh 1999; Anikieva 1986.
- 31 M. Heidegger, Sein und Zeit. 15. Aufl. Tübingen 1984, S. 345.
- 32 E. Fromm, Die Revolution der Hoffnung. Für eine Humanisierung der Technik. Frankfurt/M. 1981, S. 20.
- 33 Ebd., S. 23.
- 34 Zitat Michajlovskij's in: W. Goerdts, Russische Philosophie. Grundlagen. Freiburg i. Br. 1995, S. 450 f.
- 35 Vgl. O. W. Müller, Intelligencija. Untersuchungen zur Geschichte eines politischen Schlagwortes. Frankfurt/M. 1971, S. 137 ff.
- 36 Eugen Drewermann hält den Gegensatz von Möglichkeit und Notwendigkeit für einen anderen Aspekt des Gegensatzes von Unendlichkeit und Endlichkeit: „Denn die bloße Endlichkeit wäre zugleich das Feld der bloßen Notwendigkeit, die reine Unendlichkeit aber wäre die reine Möglichkeit und Selbstbestimmung.“ Drewermann, s. Anm. 20, S. 475.
- 37 Kierkegaard, s. Anm. 5, S. 27.
- 38 Vgl. Drewermann, s. Anm. 20, S. 469.
- 39 Rüdiger Dahlke erkennt auf der Symptomebene des Alkoholismus die Regression: „Der lallende, strauchelnde Mensch fällt sprachlich und motorisch zurück auf die Ebene des Kleinkindes und hängt auch wieder an der Flasche.“ All das sei der „Versuch, die harte Welt weich erscheinen zu lassen“. Doch anstelle der angestrebten Ekstase erreiche er nur den „Vollrausch“. R. Dahlke, Krankheit als Symbol. Ein Handbuch der Psychosomatik. Symptome, Be-Deutung, Einlösung. 8. Aufl. München 2000, S. 108–109, hier: S. 108. – Zu Satins Vollrausch: vgl. Marsh 2006, S. 108; E. Brown, The Symbolist Contamination. Gorkij's "Realistic Style". In: Slavic Review 47, 2. 1988, S. 237 f.
- 40 Heidegger, s. Anm. 31, S. 345.
- 41 Als „svobodnaja ženščina“ (freie Frau) ist Kvašnja nicht in den Paß eines Mannes eingetragenen und kann sich von daher frei bewegen.

- 42 Heidegger, s. Anm. 31, S. 345.
- 43 „Zur Alltäglichkeit des In-der-Welt-Seins gehören Modi des Besorgens, die das besorgte Seiende so begegnen lassen, daß dabei die Weltmäßigkeit des Innerweltlichen zum Vorschein kommt.“ Ebd., S. 73.
- 44 Zitat von Friedrich Engels in: G. Fraisse, Von der sozialen Bestimmung zum individuellen Schicksal. In: Geschichte der Frauen. Hg. G. Duby u. a. 5 Bde. Frankfurt/M. 1994. Bd. 4, S. 63–95, hier: S. 89.
- 45 Johann Jakob Bachofen stellt in seiner Untersuchung „Das Mutterrecht“ (1861) die Gynäkokratie in der Vor- und Frühgeschichte dar. Seine Thesen begünstigten die zeitgenössischen Emanzipationsbestrebungen und wirkten besonders auf deren sozialistische Vertreter ein wie August Bebel („Die Frau und der Sozialismus“, 1879) und Friedrich Engels („Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats“, 1884). Vgl. Fraisse, s. Anm. 44, S. 87 ff.
- 46 Laut Eugen Drewermann läßt die Angst vor dem Nichts die Menschen ins Leben fliehen. Dort hätten sie jedoch „eine solche Angst vor dem Leben, daß sie zugleich vor dem Leben ins Nichts zurückfliehen, – buchstäblich [...] von Staub zu Staub“. Da sie nicht mehr auf eine Ruhe im Leben rechnen, hoffen sie „nur noch auf ein Verlöschen im Tode, im Mutterschoß des Anorganischen“. Drewermann, s. Anm. 20, S. 446.
- 47 Vgl. V. Arpe, Existentialismus und Absurdität. In: Knaurs Schauspielführer. Eine Geschichte des Dramas. München 1971, S. 433–450, hier: S. 435. – Vgl. auch Camus, s. Anm. 9, S. 60.
- 48 Knigge 1994, S. 73 ff.

Aleksandr Blok (1880–1921)

S. 318

Text

„Balagančik“ (Die Schaubude) nach: A. Blok, Sobranie sočinenij. Hg. V. N. Orlov u. a. 8 Bde. Moskau 1961–1963. Bd. 4, S. 7–22. Die in Klammern gesetzten Ziffern beziehen sich auf die Seiten dieser Ausgabe. – Dt. Übers.: Die Schaubude. Übers. v. L. u. M. Remanč. In: A. Blok, Ausgewählte Werke. Hg. F. Mierau. 3 Bde. München 1978. Bd. 2, S. 7–21.

Literatur

- N. VOLKOV, „Balagančik“. In: Ders., Aleksandr Blok i teatr. Moskau 1926, S. 21–35. P. MEDVEDEV, „Balagančik“. In: Ders., Dramy i poëmy Al. Bloka. Iz istorii ich sozdanija. Leningrad 1928, S. 16–24. S. BONNEAU, „Baraque de Foire“. In: Dies., L'univers poétique d'Alexandre Blok. Paris 1946, S. 491–492. K. MOČUL'SKIJ, „Balagančik“ (1906). In: Ders., Aleksandr Blok. Paris 1948, S. 120–173. E. MAYR, Die lyrischen Dramen A. Blocks. Diss. Wien 1950. P. ERŠOV, Simvoličeskaja lirika na scene. „Balagančik“ Al. Bloka. In: Novyj žurnal 67. 1962, S. 98–117. A. B. RUBCOV, [„Balagančik“]. In: Ders., Dramaturgija Aleksandra Bloka. Minsk 1968, S. 25–42. VL. ORLOV, Istorija odnoj ljubvi. In: Ders., Puti i sud'by. Leningrad 1971, S. 636–743. A. V. FEDOROV, Vokrug „Balagančika“. In: Ders., Teatr A. Bloka i dramaturgija ego vremeni. Leningrad 1972, S. 41–58. T. M. RODINA, „Balagančik“. In: Dies., Aleksandr Blok i russkij teatr načala XX veka. Moskau 1972, S. 127–149. H. B. SEGEL, The Revolt against Naturalism, Symbolism, Neo-Romanticism, and Theatricalism. In: Ders., Twentieth-Century Russian Drama. From Gorky to the Present. New York 1979, S. 50–146. A. V. FEDOROV, „Balagančik“ – pervaja iz „liričeskich dram“. In: Ders., Al. Blok – dramaturg. Leningrad 1980, S. 54–75. V. STEPHAN, „Balagančik“. In: Dies., Studien zum Drama des Russischen Symbolismus. Frankfurt/M. 1980, S. 29–43. P. P. GROMOV, Poëticeskij teatr Aleksandr Bloka. In: A. Blok, Teatr. Hg. P. P. Gromov. Leningrad 1981, S. 5–55. V. BENNETT, Russian Pagliacci. Symbols of Profaned Love in "The Puppet Show". In: Drama and Symbolism. Hg. J. Redmond. Cambridge 1982, S. 141–171. G. LANGER, Alex-

ander Blok: Die Schaubude. In: Das russische Drama. Hg. B. Zelinsky. Düsseldorf 1986, S. 224–238. Z. G. MINTS, V "Chudožestvennom pole" Balaganchika. In: Semiotics and the History of Culture. Hg. M. Halle u. a. Columbus 1988, S. 400–407. R. RUSSELL, "The Puppet Booth". In: Ders., Russian Drama of the Revolutionary Period. Totowa, New Jersey 1988, S. 22–26. L. VOGEL, Illusions Unmasked in Blok's Puppet Motifs. In: Canadian-American Slavic Studies 24. 1990, S. 169–198. R.-D. KLUGE, "Balagančik" and "Misterija-Buff". A Structural Comparison of Russian Symbolist and Avant-Garde Drama. In: Slavic Drama. The Question of Innovation. Hg. A. Donskov u. a. Ottawa 1991, S. 157–164. J. STILLMAN, Innovative Uses of Commedia dell'Arte. Elements in A. Blok's "The Fairground Booth". In: Convention and Innovation in Literature. Hg. T. D'haen u. a. Amsterdam 1991, S. 293–304. CH. MÜLLER-SCHOLLE, Das lyrische Theater Alexander Bloks. „Die Schaubude“. In: Dies., Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Frankfurt/M. 1992, S. 15–24. T. C. WESTPHALEN, The Ongoing Influence of V. S. Solov'ev on A. A. Blok. The Particular Case of "Belaja lilija" and "Balagančik". In: Slavic and East European Journal 36. 1992, S. 435–451. J. D. CLAYTON, Pierrot Comes to Petersburg: 1903–17. In: Ders., Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/ "Balagan" in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Montreal 1993, S. 75–102. W. G. JONES, Commedia dell'Arte. Blok and Meyerhold 1905–1917. In: Studies in the Commedia dell'Arte. Hg. D. J. George u. C. J. Gossip. Cardiff 1993, S. 185–197. T. C. WESTPHALEN, The Carnival-Grotesque and Blok's "The Puppet Show". In: Slavic Review 52. 1993, S. 49–66. A. L. CRONE, "Balagančik", "Maskarad" and "Poema bez gerioja". Meierchol'dian Expressions of the Artist's Crisis in Twentieth-Century Russia. In: Canadian Slavonic Papers 36. 1994, S. 317–332. N. I. FADEEVA-IŠČUK, „Teatr bližajšego buduščego“ A. Bloka. In: Aleksandr Blok i mirovaja kul'tura. Hg. V. V. Musatov u. T. V. Igoševa. Velikij Novgorod 2000, S. 94–101. A. V. LAVROV, Brjusovskie reminiscencii v dramaturgii Bloka. In: Ders., Ėjudy o Bloke. Petersburg 2000, S. 169–178. A. OHME, Von den Brettern, die nicht die Welt bedeuten. Drama und Theater im russischen Symbolismus (am Beispiel von A. Bloks „Balagančik“ und F. Sologubs „Založniki žizni“). In: Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Seite seiner Wortkunst. Hg. A. Ohme u. U. Steltner. München 2000, S. 61–84. S.-Y. KIM, Russian Symbolist Drama as Ritual. Zinaida Gippius's "Sacred Blood" (1901) and Alexander Blok's "The Puppet Show" (1906). In: Poetics. Self. Place. Essays in Honor of Anna Lisa Crone. Hg. C. O'Neil u. a. Bloomington 2007, S. 824–844.

Anmerkungen

- 1 V. Brjusov, Dnevniky 1891–1910. Moskau 1927, S. 112 f.
- 2 Ders., Nenužnaja pravda (Po povodu Moskovskogo Chudožestvennogo teatra). In: Ders., Sobranie sočinenij. Hg. P. G. Antokol'skij u. a. 7 Bde. Moskau 1973–1975. Bd. 6, S. 62–73, hier: S. 69.
- 3 V. Ė. Mejerchol'd, Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy. Hg. A. V. Fevral'skij. 2 Bde. Moskau 1968. Bd. 1, S. 126, 130.
- 4 R. Tietze, Das neue Theater. Meyerhold 1917–1930. In: V. Meyerhold, Theaterarbeit 1917–1930. Hg. R. Tietze. München 1974, S. 7–38, hier: S. 12.
- 5 Vgl. K. Rudnickij, Mejerchol'd. Moskau 1981, S. 117.
- 6 V. D. Jakubovič, Blok v kritike sovremennikov (Annotirovannaja bibliografičeskaja chronika 1902–1921). In: Literaturnoe nasledstvo 92. 1993, S. 633–826, hier: S. 644 f.
- 7 Blok, s. Text, Bd. 5, S. 95.
- 8 Ebd., S. 164.
- 9 Ebd., S. 270.
- 10 Ebd., Bd. 4, S. 434.
- 11 Ebd., Bd. 8, S. 15.
- 12 Ebd., S. 432.

- 13 Ebd., S. 46.
- 14 A. Blok, Dnevnik. Moskau 1989, S. 248.
- 15 Vgl. S. Schahadat, Das Leben zur Kunst machen. Theoretische Überlegungen zur Lebenskunst. In: Dies., Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorčestvo v russkoj kul'ture XVIII–XX vv. München 1998, S. 15–48.
- 16 Vgl. I. Paperno, The Meaning of Art. Symbolist Theories. In: Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Hg. I. Paperno u. J. D. Grossman. Stanford 1994, S. 13–23, hier: S. 22 f.
- 17 Blok, s. Text, Bd. 7, S. 433.
- 18 Ders., Pis'ma k žene. In: Literaturnoe nasledstvo 89. 1978, S. 56.
- 19 Brief vom 17. Juni 1903. Zit. nach: Blok, s. Anm. 18, S. 172.
- 20 V. Orlov (Hg.), Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov. Moskau 1980, S. 95.
- 21 So ein geplanter Obertitel für den Band „Stichi o Prekrasnoj Dame“. Vgl. Blok, s. Text, Bd. 8, S. 55.
- 22 L. D. Blok, I byli i nebylicy o Bloke i o sebe. In: Dve ljubvi, dve sud'by. Vospominanija o Bloke i Belom. Hg. V. Nechotin. Moskau 2000, S. 82.
- 23 Blok, s. Anm. 14, S. 60.
- 24 Ders., s. Anm. 18, S. 89. Vgl. auch S. 53.
- 25 Ders., s. Text, Bd. 1, S. 94, 232, 236. Dt. Übers.: A. Blok, Gedichte. Stichotvorenija. Russisch und deutsch. Hg. u. übers. v. A. Wanner. Frankfurt/M. 1990, S. 10–17.
- 26 Ders., s. Anm. 18, S. 62. Vgl. auch S. 117.
- 27 Ders., s. Text, Bd. 1, S. 210, 227.
- 28 Ders., s. Anm. 14, S. 24.
- 29 A. Pyman, The Life of Aleksandr Blok. 2 Bde. Oxford 1979, S. 193.
- 30 Blok, s. Text, Bd. 2, S. 67 f.
- 31 G. Čulkov, Naši sputniki. Moskau 1922, S. 88.
- 32 Blok, s. Text, Bd. 8, S. 146.
- 33 Orlov, s. Anm. 20, S. 146.
- 34 Z. G. Minc, Simvol u A. Bloka. In: V mire Bloka. Sbornik statej. Hg. A. Michajlov u. S. Lesnevskij. Moskau 1981, S. 186.
- 35 A. Belyj, O Bloke. Vospominanija, stat'i, dnevniki, reči. Moskau 1997, S. 208.
- 36 A. Blok, A. Belyj, Perepiska. Moskau 1940, S. 155 f.
- 37 Ebd., S. 157.
- 38 Blok, s. Text, Bd. 8, S. 156.
- 39 M. Šruba, Literaturnye ob''edinenija Moskvj i Peterburga 1890–1917 godov. Slovar'. Moskau 2004, S. 121.
- 40 A. V. Lavrov, Perepiska G. I. Čulkova s Blokom. In: Literaturnoe nasledstvo 92. 1987, S. 373 f.
- 41 Blok, s. Anm. 22, S. 82.
- 42 Orlov 1971, S. 690–708.
- 43 Blok, s. Text, Bd. 7, S. 432.
- 44 Clayton 1993, S. 81.
- 45 I. Malej, Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kregu arlekinady (A. Blok i A. Biely). Wrocław 2002, S. 35.
- 46 C. Kelly, The Russian Carnival Puppet Theatre. Cambridge 1990, S. 108, 125.
- 47 G. Thurston, The Popular Theatre Movement in Russia. 1862–1919. Evanston, Illinois 1998, S. 122 f.
- 48 Blok/Belyj, s. Anm. 36, S. 4.
- 49 Vgl. Schahadat, s. Anm. 15, S. 64–82.

- 50 A. A. Fet, *Stichotvorenija*. Hg. P. P. Gromov. Moskau 1963, S. 394. Dt. Übers.: A. A. Fet, *Quasi una fantasia*. Gedichte Russisch-Deutsch. Hg. u. übers. v. Ch. Fischer. Zürich 1996, S. 93.
- 51 Blok, s. Anm. 14, S. 37.
- 52 V. Solov'ev, *Smysl ljubvi*. In: Ders., *Sočinenija*. Hg. A. F. Losev u. A. V. Gulyga. 2 Bde. Moskau 1988. Bd. 2, S. 522, 547. Dt. Übers.: V. Solov'ev, *Der Sinn der Liebe*. Übers. v. E. Kirsten in Zusammenarbeit mit L. Müller. Hamburg 1985.
- 53 Blok, s. Text, Bd. 5, S. 433.
- 54 V. Solov'ev, *Stichotvorenija i šutočnye p'esy*. Moskau 1922, S. 81.
- 55 D. M. Magomedova, *Kommentiruja Bloka*. Moskau 2004, S. 73–87.
- 56 Vgl. Fedorov 1972, S. 41–46.
- 57 Močul'skij 1948, S. 125.
- 58 Lavrov 2000, S. 169 ff.
- 59 L. Silard, *K simvolike kruga u Bloka*. In: Dies., *Germetizm i germenevtika*. Petersburg 2002, S. 206–225.
- 60 Der Begriff der „Überdeterminierung“ stammt aus Freuds „Traumdeutung“. Vgl. dort vor allem das Kapitel über „Irmas Injektion“ („Die Verdichtungsarbeit“).
- 61 Blok, s. Text, Bd. 4, S. 434.
- 62 Ebd., Bd. 5, S. 429 f.
- 63 A. Pyman, *A History of Russian Symbolism*. Cambridge 1994, S. 334.
- 64 Blok, s. Text, Bd. 8, S. 417.
- 65 Rodina 1972, S. 128.

Aleksej Kručenyč (1886–1968)

S. 330

Text

„Pobeda nad solncem“ (Sieg über die Sonne) nach: A. Kručenyč, *Pobeda nad solncem*. Petersburg 1913, S. 1–23. – Dt. Übers.: Sieg über die Sonne. Übers. v. G. Erbslöh. In: G. Erbslöh, *„Pobeda nad solncem“*. Ein futuristisches Drama von A. Kručenyč. München 1976, S. 37–58.

Literatur

D. TSCHIŽEWSKIJ, Aleksej Kručenyč. In: *Anfänge des russischen Futurismus*. Hg. D. Tschizhevskij. Wiesbaden 1963, S. 82–87. V. MARKOV, *Cubo-Futurism*. In: Ders., *Russian Futurism. A History*. Berkeley, California 1968, S. 117–163. B. LIVŠIČ, *Polutoraglazij strelec*. New York 1973. Dt. Übers.: B. LIWSCHIZ, *Der anderthalbäugige Schütze*. Petersburg 2004. G. ERBSLÖH, *Kommentar*. In: Dies., *„Pobeda nad solncem“*. Ein futuristisches Drama von A. Kručenyč. München 1976, S. 59–117. R. ZIEGLER, Aleksej Kručenyč als Sprachkritiker. In: *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 24. 1978, S. 286–310. C. DOUGLAS, „Victory over the Sun“. In: *Russian History / Histoire Russe* 8, 1–2. 1981, S. 69–89. P. STOEBE, *Velimir Chlebnikovs Konzept des „Budetljanstvo“*. In: *Welt der Slaven* 27. 1982, S. 333–340. R. LEACH, *A Good Beginning*. „Victory over the Sun“ and „Vladimir Mayakovsky“. A Tragedy „Reassessed“. In: *Russian Literature* 13, 1. 1983, S. 101–116. B. GONČAROV, *Poëzija revoljucii i „samovitoe slovo“*. In: *Voprosy literatury* 27, 7. 1983, S. 118–134. J. KOWTUN, „Sieg über die Sonne“. Materialien. In: *Sieg über die Sonne*. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Hg. Ch. Bauermeister u. N. Hertling. Berlin 1983, S. 27–52. CH. SCHOLLE, *Futuristisches Theater*. Majakovskij – Kručenyč – Chlebnikov. In: *Russische Avantgarde 1907–1921*. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Hg. B. Zelinsky. Bonn 1983, S. 53–82. W. G. WESTSTEIJN, *Velimir Chlebnikov and the Development of the Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*. Amsterdam 1983. R. BENEDETTI, *Reconstructing „Victory over the Sun“*. In: *The Drama Review* 28, 3. 1984, S. 17–30. H. GON-

THE, *Maler als Bühnenbildner zwischen 1910 und 1930*, Sieg über die Sonne. I. Teil: Vorgeschichte und Voraussetzungen, II. Teil: Maler erobern die Bühne, III. Teil: Die Aufführung von „Sieg über die Sonne“, IV. Teil: Konstruktivistische Konzeptionen der Bühne. In: *Die Kunst* 99. 1987, S. 820–825; 904–909; 1012–1017; 100. 1988, S. 48–53. A. A. HANSEN-LÖVE, Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus. In: *Avant-Garde. Interdisciplinary and International Review*. Hg. J. v. d. Eng u. a. Amsterdam 1990, S. 15–44. A. SOLA, A. E. Kručenyč. De l'alogisme à la logique des sons. In: *Cahiers du Monde russe et soviétique* 31. 1990, S. 579–586. K. HIELSCHER, *Die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ – ein Knotenpunkt avantgardistischer Konzeption*. In: *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*. Hg. H. Schmid u. H. Král. München 1991, S. 508–523. J.-C. LANGE, *Les sources de la „zaum“ chez Kručenyč et Chlebnikov*. In: *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*. Hg. L. Magarotto u. a. Bern 1991, S. 21–56. H. GÜNTHER, *Die Erstaufführung der futuristischen Oper „Sieg über die Sonne“*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 53. 1992, S. 189–207. I. GUNTERMANN, *Zur Analyse des futuristischen Dramas „Pobeda nad solncem“ von A. Kručenyč*. Staatsexamensarbeit. Münster 1994. A. KRUČENYČ, *Pervye v mire spektakli futuristov*. In: Ders., *Naš vychod. K istorii russkogo futurizma*. Moskau 1996, S. 63–74. G. GUBANOVA, *Grupповой портрет на фоне Apokalipsisa. K probleme tolkovanija „Pobedy nad solncem“*. In: *Literaturnoe obozrenie* 26, 4. 1998, S. 69–77. I. GUNTERMANN, *Esoterik des Totalen. Zur futuristischen Oper „Pobeda nad solncem“*. In: *Porta Slavica. Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund* 25. 1999, S. 127–156. N. I. CHARDŽIEV, *Ot Majakovskogo do Kručenyč. Izbrannye raboty o russkom futurizme*. Moskau 2006. K. CLARK, „Victory Over the Sun“ and the Movement for Renovation of the Theater. In: *Ot Gogolja k „Pobede nad solncem“*. *Traektorii russkogo avangarda*. Sbornik statej. Hg. N. Firtich u. D. Ungurianu. New York 2009, S. 25–35. N. FIRTICH, „Adieu Adieu Soleil Cou Coupé“. „Victory Over the Sun“, Guillaume Apollinaire, and Aleksej Kruchenykh's Alogism. In: *Ot Gogolja k „Pobede nad solncem“*. *Traektorii russkogo avangarda*. Sbornik statej. Hg. N. Firtich u. D. Ungurianu. New York 2009, S. 65–94. N. GOURIANOVA, „Let's Rhyme Cow and Theater!“. Language, Alogism, and Kruchenykh's „Theatrical Instinct“. In: *Ot Gogolja k „Pobede nad solncem“*. *Traektorii russkogo avangarda*. Sbornik statej. Hg. N. Firtich u. D. Ungurianu. New York 2009, S. 37–54. A. ZAINČOVSKAJA, „Vospet' Mašinu i Ėlektričestvo...“. O vitebskoj postanovke „Pobedy nad solncem“ (1920). In: *Ot Gogolja k „Pobede nad solncem“*. *Traektorii russkogo avangarda*. Sbornik statej. Hg. N. Firtich u. D. Ungurianu. New York 2009, S. 55–64.

Anmerkungen

- 1 Vgl. A. Achmatova, *Majakovskij v 1913 godu*. In: *Stichotvorenija i poëmy*. Hg. V. N. Žirmunskij. Leningrad 1976, S. 199.
- 2 Zur Gruppe der Kubo-Futuristen zählten die Brüder David, Nikolaj und Vladimir Bur-ljuk, Vladimir Majakovskij, Velimir Chlebnikov, Elena Guro, Vasilij Kandinskij, Aleksej Kručenyč und Benedikt Livšič.
- 3 Vgl. U. Apollonio, *Der Futurismus*. Köln 1972, S. 53 ff., und J. R. Dashwood, *The Italian Futurist Theatre*. In: *Themes in Drama* 1. Hg. J. Redmond. Cambridge 1979, S. 129–146.
- 4 Vgl. W. Kandinsky, *Der gelbe Klang. Eine Bühnenkomposition*. In: *Der Blaue Reiter*. Hg. W. Kandinsky u. F. Marc. 3. Aufl. München 1979, S. 209–241.
- 5 Vgl. Markov 1968, S. 147 f., und K. Tomaschewski, *Wladimir Majakowski*. In: *Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Hg. Ch. Bauermeister u. N. Hertling. Berlin 1983, S. 77–106.
- 6 V. Chlebnikov, *Werke*. Hg. P. Urban. 2 Bde. Reinbek 1972. Bd. 2, S. 10.
- 7 Ebd., S. 109.