

Mundus narratus

Festschrift für Dagmar Burkhart
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben von
Renate Hansen-Kokoruš
und Angela Richter

Sonderdruck

2004



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

INHALTSVERZEICHNIS

Laudatio	13
Verzeichnis der Schriften von Dagmar Burkhart	15
<i>Ostslavistik</i>	
<i>Kunil B. Čistov</i> Из воспоминаний о С. Я. Маршакe	43
<i>Elisabeth von Erdmann</i> Anna Achmatova. Ihre Poetik und die Faustradition	57
<i>Renate Hansen-Kokoruš</i> Russischer Utopie-Diskurs und "otherworld" in Vladimir Nabokovs <i>Дар</i>	71
<i>Wolfgang Kasack</i> Vladimir Lindenberg und der Tod	87
<i>Karlheinz Kasper</i> "Seid bereit!" – "Immer bereit!" Pioniermythos und Erotik in dem Roman <i>Голая пионерка</i> von Michail Kononov	101
<i>Rolf-Dieter Kluge</i> Anton Čechov als dramatischer Dichter	121
<i>Walter Koschmal</i> Das weibliche Individuum. Zur historischen Poetik des russischen Sentimentalismus	133
<i>Witold Košny</i> "Eine Komödie auf die Schnelle": Aleksandr Griboedovs und Petr Vjazemskijs Opernvaudeville <i>Кто брат, кто сестра,</i> <i>или обман за обманом</i>	149
<i>Christina Parnell</i> Auf der Suche nach dem Raum für die Seele. Zur Prosa des litauisch-jüdisch-israelischen Autors Grigorij Kanovič	161

ANNA ACHMATOVA

IHRE POETIK UND DIE FAUSTTRADITION

Elisabeth von Erdmann, Erlangen

*Мог ли Лессинг, заставляя своего Фауста
выбирать из семи бесов самого 'скоростного',
думать, что примерно через 150 лет скорость
станет идиолом человечества.*
Anna Achmatova¹

Faust ist ein Mann, gekennzeichnet durch Wissensdrang, Tatendurst und Teufelspakt. Wie geht Achmatova mit dieser Tradition in ihrer Dichtung um? Wie kommt ihr lyrisches Ich, das oft als ganz besonders 'weiblich' empfunden wurde², mit diesem Mythos³ zurecht? Befasst es sich intensiver damit? Ist es möglicherweise sogar ein weiblicher Faust? Wird es von seinem dominanten Vorbild vereinnahmt?

Ich möchte diesen Fragen zur Dichtung Achmatovas im Kontext der Faustrezeption bei den russischen Symbolisten nachgehen. Auf diese Weise hoffe ich, einen Beitrag zur besonderen Art der Dichterin, die Fausttradition zu rezipieren, also zu einer akmeistischen Modifikation der symbolistischen Faustrezeption zu leisten. Gleichzeitig kann sichtbar werden, dass der Faustmythos für die Symbolisten und Akmeisten ebenso wichtig wie der Stadtmythos ist.

1.

Der Stadtmythos der Moderne kommt nicht ohne den Mythos desjenigen, der sie erbaut, aus. In besonderer Weise ist seit Goethes *Faust* die Fausttradition hierfür geeignet. Sie konnte in Verbindung mit dem Stadt- bzw. Petersburg-Mythos die alle Widersprüche und Paradoxa integrierende Tradition für die sich selbst zum Ausdruck bringende Realisierung symbolistischer und akmeistischer Poetik bilden. Eine Verbindung des Faust und seines Stadtprojekts mit Petersburg war schon von Goethe vollzogen worden, als er sich von den Über-

¹ Achmatova 1967-1983, III: 191 (in der Folge immer als S I; S II; S III abgekürzt).

² Vgl. z. B. *Из письма к НН*, in dem Achmatova sich mit dem Vorwurf des Verrats an ihrer früheren Dichtung konfrontiert sieht (Achmatova 1990, 2: 253f.).

³ Vgl. hierzu von Erdmann 2000. Zum Mythosbegriff vgl. ebenda, 149, Anm. 10. Die auch hier verwendete Bedeutung des Begriffs ist "die in einem Textcorpus zur Darstellung gebrachte und als solche zugängliche Tätigkeit menschlichen Bewusstseins in bestimmten historischen, geographischen und von Texttraditionen gebildeten Kontexten. Diese [...] verhilft einem Weltzusammenhang und dem Ort des Bewusstseins in ihm erst durch deren Darstellung im Medium der Sprache zum Dasein [...]". Vgl. zum Folgenden ebenda, 145-163.

schwemmungen Petersburgs im November 1824 zur Ausarbeitung des V. Akts seines *Faust* (ab Februar 1825) inspirieren ließ.

Faust bildet einen 'Schlüsselmythos', eine Symbolfigur der Neuzeit, die andere Mythen wie den des Don Juan und auch wesentlich ältere Stoffe der Teufelsbündnerei vereinnahmte.⁴

Zwei Elemente sind für die Fausttradition konstitutiv: 1. Der Wunsch eines in seiner bestimmten Zeit lebenden individuellen Menschen nach Erkenntnis, Erfahrung, Tat und Genuss sprengt alle Grenzen. 2. Also schließt er einen Pakt mit dem Teufel ab und versucht, sein Ziel mit anstößigen, übernatürlichen Kräften und Mitteln zu erreichen.⁵ Die Figur des Faust war deshalb besonders geeignet, Mittel der Selbstdarstellung eines Menschentyps zu sein, der Grenzen überschreitet, experimentiert und handelt.

Die Symbolisten glaubten zunächst an die welt- und lebensverändernde Macht der Kultur und ihrer Dichtung.⁶ Der Griff nach Faust als Identifikationsfigur für das ästhetische Selbstverständnis lag daher sehr nah und durchbrach in Gestalt lyrischer Subjekte, die eine gottgleiche Position für sich beanspruchten, deutlich die von Johann Leutbecher seinerzeit für Goethes *Faust* errichtete Grenze, dass nämlich Faust alles sein könne, was der Mensch sein wolle, "nur nicht Gott selber".⁷

2.

Die Fausttradition bildete einen wichtigen Bestandteil der kulturellen Atmosphäre der Jahrhundertwende.⁸ Goethe wurde für den russischen Symbolismus wichtiger als die französischen Symbolisten und sein *Faust* zum Schlüsseltext. Nach 1905 überwog die Beschäftigung mit *Faust II* deutlich. Goethe galt darüber hinaus als Prophet und Inspirator, als mystischer Dichter, Idol und Weisheitslehrer.⁹ Konstantin Bal'mont stilisierte ihn zum Himmelsstürmer und Übermenschen, und Valerij Brjusov reichte ihn unter die Götter ein¹⁰. Die wich-

⁴ Zu Problem und Entwicklung des Begriffs "weiblicher Faust" (belegt seit 1799) vgl. Doering 2001: bes. 7-43.

⁵ Vgl. Kreutzer 1988: 131ff.

⁶ Vgl. hierzu u. a. Langer 1990.

⁷ Leutbecher 1838: 93.

⁸ Vgl. Žitomirskaja 1972. Die Faustausgaben und Teilveröffentlichungen in diesen Jahren, die Rezeption von Goethes dichterischen Themen und Motiven mit Schwerpunkt auf *Faust* belegen das. In den Publikationsorganen der Symbolisten, den Zeitschriften 'Vesy' und 'Trudy i dni' erschienen Aufsätze über das Verhältnis des russischen Symbolismus zu Goethe. Die Zeitschrift 'Trudy i dni' verfügte ab 1913 über eine ständige Rubrik "Goetheana", über der das fälschlicherweise Puškin zugeschriebene Motto stand: "Goethe ist unser Lehrer." Vgl. Jakuševa 2001.

⁹ Vgl. hierzu Fedorov 1985; Jakuševa 1991: 165-192.

¹⁰ Vgl. z. B. Libenzon 1985.

tigste Vermittlungsinstanz bildete Vjačeslav Ivanov. Neben den vielen intertextuellen Bezugnahmen auf Goethe in seiner Dichtung verfasste Vj. Ivanov eine Monographie über ihn und schloss sie mit einer Diskussion zu *Faust* ab.¹¹ Ganz besonders beeinflusste ihn Goethes Symbolverständnis, das jedes Phänomen als konkrete Präsentation einer ewigen Idee begreift. Er formulierte dementsprechend sein eigenes Motto als "a realibus ad realiora". Zusammen mit Andrej Belyj betrachtete Vj. Ivanov Goethe als den Vorläufer der symbolistischen Kunst in Russland und prägte als ihren Inbegriff das Fazit aus *Faust II*: "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis".¹² Über die Vermittlung des Philosophen Vladimir Solov'ev und über Vj. Ivanov wurde das 'Ewig Weibliche' von den Symbolisten rezipiert, besonders ausgeprägt beim frühen Aleksandr Blok.¹³

Die Symbolisten leiteten daher eine Faust-Renaissance ein, für die eine ambivalente Wertschätzung von Goethes Faustgestalt charakteristisch war. Vj. Ivanov begriff Faust als Symbol der Menschheit, dessen Handel in dem Augenblick mit Gott abgeschlossen ist, als sein höherer Geist wieder erwacht. Das Erkenntnisstreben Fausts und seine schließliche Errettung wurden jedoch nur vom frühen Blok und von Vj. Ivanov als überzeugende Lösung angesehen. Die frühen Symbolisten insistierten hingegen auf Fausts tragischem Schicksal und grenzten sein Erkenntnisstreben zumindest zum Teil aus. Bal'mont übertrug mehrere Szenen aus Goethes *Faust*, und Brjusov dichtete ihn vollständig nach.¹⁴ Bal'mont erblickte in Goethes Faust eine Herabsetzung der dämonisch übermenschlichen Faustgestalt der Volkssagen und beurteilte ihn als verfehlt, weil Faust am Ende dem Teufel entzogen wird. Seiner Meinung nach musste Faust, wenn er sich selbst treu bleiben wollte, tragisch wie Don Juan oder Prometheus enden. Deshalb gab er Christopher Marlowes Faust den Vorzug.¹⁵

Somit wurden zentrale Aspekte von Goethes Denken sowie auch des Faust-Themas von den Symbolisten unterschiedlich rezipiert, auf der einen Seite die grundsätzliche Funktion alles 'Vergänglichen' als 'Gleichnis', das 'Ewig-Weibliche' und das Streben Fausts, das seine Rettung und Erhöhung ermöglicht. Auf der anderen Seite insistierten Symbolisten auf dem tragischen Schicksal Fausts

¹¹ Vgl. Ivanov 1912 und Merežkovskij 1906.

¹² [12104-5]. Zitiert wird hier immer nach folgender Ausgabe: Goethe 1984: Bde 7/1 und 7/2).

¹³ Zum Thema Goethe und der russische Symbolismus vgl. u. v. a. Kopelew 1973; von Gronicka 1985; Harder 1981; Hoffmeister 1984; Mahal 1983; Žirmunskij 1981; Literaturnoe nasledstvo. T. 4-6. Moskva 1932; Volkov 1970; Starosel'skaja 1983: 92-101; Pohl 1967.

¹⁴ In seinem Roman *Огненный ангел* (1909, Der feurige Engel) ist Faust der Herr und Mephisto sein Knecht. In Valerij Brjusovs Gedicht *Faust* ist er ein Dieb und endet zusammen mit Gretchen tragisch.

¹⁵ Vgl. *Несколько слов о типе Фауста, К. Марло. Трагическая история доктора Фауста*. Moskva 1912. Christopher Marlowes Drama *The Tragical History of D. Faustus* entstand kurz nach dem Volksbuch um 1590 (Spies 1587).

und blendeten unter Umständen sein Erkenntnistreben aus. Gründe für diese Ambivalenz liegen in den Dichotomien symbolistischer Poetik.¹⁶

Die Rezeption des Faust-Mythos im russischen Symbolismus realisierte und spiegelte somit Grundlagen des Literatur-, Kunst- und Kulturverständnisses.¹⁷ Deshalb ist es sinnvoll, in Analogie zum "Petersburger Text"¹⁸ auch einen Faust-Text zu postulieren, umso mehr als der Stadtmythos einen Erbauermythos zumindest implizit erfordert und die Berücksichtigung des Faustmythos eine Bereicherung der Sicht auf den russischen Symbolismus und den aus ihm erwachsenen Akmeismus verspricht.¹⁹

3.

Ein wesentliches Merkmal des Akmeismus wird im "Weiterschreiben am literarischen Welttext" gesehen.²⁰ In der Dichtung seiner beiden wichtigen Vertreter Osip Mandel'stam und Anna Achmatova ist das Bewusstsein, an einem angefangenen Text weiterzuschreiben, prägend.²¹ Das kommt in den zahlreichen autopoetischen Reflexionen zum Ausdruck. Diese grundsätzliche Haltung korrespondiert mit Goethes Auffassung der Weltliteratur, die er 1827 gegenüber Eckermann äußerte:

Nationalliteratur will jetzt nicht viel besagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.²²

Goethe verwendete die Begriffe "Weltkultur" und "Weltpoesie" und bezog in die Auffassung der Poesie als "Gemeingut der Menschheit" auch die politisch-praktische Dimension der Verständigung zwischen den Völkern mit ein. Bei Achmatova und Mandel'stam lag der Akzent hingegen auf der Bewahrung

¹⁶ Vgl. zur Einteilung des Symbolismus Hansen-Löve 1989.

¹⁷ Vgl. z. B. Bennett 1986; vgl. auch Volkov 1970.

¹⁸ Vgl. Semiotika goroda 1984.

¹⁹ Im "Petersburger Text" der Jahrhundertwende wurde die literarische Stadt zum teuflischen Ort, der die Quintessenz des Lebens am Abgrund und des Wegs zur Erlösung, den Ort der Maskerade des Antichrist und das Paradies zugleich enthält (vgl. Semiotika goroda 1984: 4-29, Anm. 18).

²⁰ Für diese Interpretation der aus dem Symbolismus hervorgegangenen Bewegung, die sich 1912 mit einem Manifest konstituierte, wurde u.a. von der Tartuer Schule die Grundlage geschaffen (vgl. Anm. 18).

²¹ Vgl. die erste Widmung zum *Poem ohne Held* (Vers 1-6): "... а так как мне бумаги не хватило, я на твоём пишу черновике. И вот чужое слово проступает и, как тогда снежинка на руке, доверчиво и без упрека тает." Vgl. Teil II, Verse 97-98: "Но сознаюсь, что применила Симпатические чернила... Я зеркальным письмом пишу, / И другой мне дороги нету." Das *Poem ohne Held* wird im Folgenden zitiert nach der Ausgabe S II (s. Anm. 1) unter jeweiliger Angabe des Teils (I-III), Kapitels und der Versnummerierung. Bei der Angabe von Varianten vgl. von Erdmann 1987: XVII-LXXX.

²² Vgl. Hoffmeister 1984; Geerds 1983: 48-50.

der Kultur und ihres bedrohten weltumfassenden Zusammenhangs. Sie standen damit dem von den Brüdern Schlegel ausgedrückten Postulat einer 'Universalpoesie' nahe, die sich durch ihre Geistesverwandtschaft zu einem "zu erkennenden Ganzen" formiert.²³

Neben diesen grundsätzlichen Übereinstimmungen mit Goethe gibt es bei Achmatova Hinweise und Bezugnahmen auf die Fausttradition. Diese scheinen, oberflächlich betrachtet, innerhalb der allgemeinen intertextuellen Verfahrensweise der Dichterin zunächst keine herausragende Position einzunehmen.²⁴ Sie erwähnt Goethe im Vergleich etwa zu Puškin, Shakespeare oder Dante weniger oft. Eine eingehendere Betrachtung kann jedoch zeigen, dass die Poetik Achmatovas neben einzelnen, markierten Bezugnahmen besonders in *Поэма без героя* ein Identifikationsvorbild in der Fausttradition fand.

4.

Achmatova interessierte sich für das Faustthema und kannte sich in der Tradition aus. Sie konnte die Faust-Übertragung von Boris Pasternak kritisch beurteilen²⁵, wird aber deutsche Texte doch eher in russischer Übertragung gelesen haben, da ihr die Lektüre in deutscher Sprache schwerfiel.²⁶

Ihre Äußerungen belegen, dass ihr das Potential der Selbstdarstellung und Identifikation, das Dichter in der Fausttradition finden können, bewusst war und sie es als den Kern des Mythos empfand, der den einzelnen Dichter in die Auseinandersetzung verwickelt. Deshalb war sie überzeugt, dass Goethe einen großen Teil seiner Seele und Biographie in den *Faust* eingebracht habe, während der mythische Faust lediglich Wüstling, Nekromant und Liebhaber des Gespenstes der Helena von Troja gewesen sei.²⁷ Sie bezeichnete das *Poem ohne Held* nicht direkt als "ihren Faust", aber als "Zaubertrank", der sich in ihre Biographie verwandelt.²⁸ Sie sagte 1944 zu Pasternak, dass sie überzeugt davon sei, er müsse und werde noch seinen Faust schreiben²⁹ und erklärte *Manfred* zu Byrons

²³ Vgl. hierzu u.a. Zovko 1990: passim.

²⁴ Anders wurde dies bei Osip Mandel'stam beobachtet. Vgl. z.B. Nesbet 1988: 109-125. L. Kopelew vergleicht Achmatova zwar mit Goethe, lehnt aber eine Parallelisierung mit dessen *Faust* ab. Stattdessen sieht er die Vergleichbarkeit mit Mephisto gegeben. Vgl. Orlova, Kopelev 1984: 235f.

²⁵ Vgl. unter dem Datum des 31.12.52 und des 18.12.54 in Čukovskaja 1980: 14, 39, 40 (zur bibliographischen Angabe vgl. ebenda, 40, Anm. 34).

²⁶ Aus diesem Grund las sie beispielsweise Kafka in englischer Übersetzung (vgl. S II: 338).

²⁷ Vgl. "Полагаю, что и Гете уступил своему герою большую часть своей души и биографии." (S III: 191)

²⁸ Vgl. Achmatova 1986, hier Bd 2: 229: "Другое ее свойство: этот волшебный напиток, лиясь в сосуд, вдруг густеет и превращается в мою биографию, как бы увиденную кем-то во сне или в ряде зеркал..."

²⁹ Vgl. Kopelew 1973: 77.

Faust.³⁰ Das Gemeinsame an Goethes *Faust*, Puškins Don Juan und Byrons *Manfred* erblickte Achmatova in der dem Mythos verliehenen realen biographischen Grundlage, während der Mythos selbst einfach einen Komplex aus moralischen Grundzügen bilde.³¹

Seinen eigenen "Faust" zu schreiben, bedeutete für Achmatova daher die Ausgestaltung des Identifikationspotentials der Tradition durch das Leben des Dichters, dessen wesentlicher Teil aus der Identität von Dichten und historisch bestimmtem Sein besteht. Diese Verknüpfung vollzog auch Pasternak, der den Schriftsteller als Faust der modernen Gesellschaft und als einzigen überlebenden Individualisten im Massenzeitalter auffasste.³²

Achmatova war überzeugt, dass ein zeitgenössischer Goethe die Atombombe in seinen *Faust* aufgenommen hätte.³³ Sie orientierte sich damit nicht ausschließlich an Goethes *Faust*, sondern am Faust-Mythos.³⁴ Ihre Kenntnis des erhaltenen Faustfragments aus dem Nachlass von Gotthold Ephraim Lessing³⁵ ist für ihre Haltung gegenüber dem Mythos besonders aufschlussreich. Sie bewunderte Lessings Weitsichtigkeit bei der Wahl des Ideals der Geschwindigkeit, das 150 Jahre später zum Idol der Menschheit werden sollte.³⁶ Lessings Faust verlangt den schnellsten Geist der Hölle zu seiner Bedienung und wählt die Schnelligkeit des Übergangs von Gut zu Böse. Die Problematik der Geschwindigkeit sah Achmatova in der Abwesenheit von Grenzen. Deren Überschreitung ist für den Faust-Mythos konstitutiv.

5.

Deutlich markierte intertextuelle Bezugnahmen auf die für den Faust-Mythos wesentlichen Elemente bilden ein Netz in der Dichtung Achmatovas. Ich betrachte dieses Netz als so dicht und kunstvoll geknüpft, dass eine Systemreferenz zum Faust- und Stadtmythos angenommen werden darf. Achmatova bildete

³⁰ Vgl. S III: 191.

³¹ Vgl. "Во всех трех случаях 'миф' (комплекс моральных черт) получает некую реальную биографию, кроме контрастного слуги, который находится во всех мифах." (S III: 191)

³² Vgl. Kopelew 1973: 84.

³³ Vgl. Ščeglov 1982: 49-90.

³⁴ Achmatovas Vierzeiler "Там оперный ещѣ томитсѣя Зибел" ist eine Reminiszenz aus Charles Gounods Oper *Faust* (1859), in der Faust als Triebmensch interpretiert wird. Literarische Pläne, deren Realisierung Achmatova bezweifelte, bezeichnete sie als "Доѣ' Фауста" und verwies dabei auf Alphonse Daudets *Jack* (1876). Vgl. "Боюсь, что все, что я пишу здесь, относится к мрачному жанру – 'Дочь Фауста' (см. Додэ 'Жак'), то есть все это попросту не существует." (Achmatova 1986, 2: 253) In Daudets Roman ist der Schriftsteller d'Argenton eine Art falscher Goethe, der seit 10 Jahren über sein geplantes Werk "La Fille de Faust" spricht, aber nichts zustandebringt.

³⁵ Vgl. Petsch 1911 und Lessing 1988.

³⁶ Vgl. S III: 191; vgl. auch das Motto am Textanfang.

dabei Korrelationen mit dem Stadtmythos sowie zwischen dem Faust- und Don Juan-Mythos und anderen Mythen in ihren Gedichten, Prosafragmenten und besonders im *Poem ohne Held*. Im Gedicht *И очертанья Фауста вдали/ Как города* von 1945 wird Faust mit einer Stadt gleichgesetzt. Das Gedicht *Дьявол не выдал. Мне все удалось* von 1922 trägt in einer Abschrift den Epigraph: "Im Vorgefühl von solchem hohen Glück/ Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick. [11585-6]". Im Gedicht *Гости* von 1943 klopfen der gealterte Don Juan und der wieder jung gewordene Faust, die gerade aus der Kneipe und vom Rendezvous kommen, an die Tür des lyrischen Ich. Das Gedicht *Мои молодые руки* von 1940 handelt von den jungen Händen, die "jenen Vertrag" unterschrieben.

Die Oberfläche des *Poems ohne Held* ist mit Markierungen der Fausttradition übersät. Diese bilden wahrnehmbare Verzahnungen, mittels derer der Faust- und der Stadtmythos wie ein inneres Gitter durch das gesamte Poem gezogen werden. Faust tritt unter den Masken auf (I, 1: 27), "Helenen" (beachte den Plural) werden lebendig (I, 1: 192), auf dem Brocken Goethes erscheint "Sie" (I, 1: 205-206), das lyrische Ich hat die Lektionen der "bösen Fauste" ("злые Фаусты"; Variante) und "falschen Propheten" ("лжепророки") vergessen (I, 1: 76-77). In den Prosafragmenten zum *Poem ohne Held*³⁷ schrieb Achmatova, dass sich unter der Maske des Faust Vj. Ivanov verberge.³⁸ In den Entwürfen für ein Ballett tanzt der alte Faust mit dem toten Gretchen unter den Gästen. Auf Vorschlag des Magiers klopft er als erster an die "schreckliche Tür" und wird von Mephisto die Treppe hinuntergeführt.³⁹ Der "Herr der Finsternis" (I, 1: 53: "Владыка мрака", vgl. auch II, 39: "Сам изящнейший Сатана") befindet sich unter den Gästen des Poems. Er wurde als der Mephisto in Goethes *Faust* und als Teufel erklärt.⁴⁰ Unter seiner Maske wurde Michail Kuzmin vermutet⁴¹, möglicherweise verbirgt sich hinter ihr V. Brjusov. Das lyrische Ich stellt sich die Frage, ob es sich bei einer Maske um Gabriel oder Mephisto handele (I, 2: 267), und es fliegt wie "jene vom Teufel Besessene" auf den "nächtlichen Brocken" (III, 85-86: "Словно та, одержимая бесом, как на Брокен ночной неслась"). In den Entwürfen für ein Ballettlibretto sieht Faust auf dem Brocken Goethes das Gespenst Gretchens.⁴² Die Stadt Petersburg befindet sich in einem

³⁷ Zum Beispiel in Achmatova 1990, 2: 251-265. Vgl. auch Achmatova 1976: 519-521.

³⁸ Vgl. Achmatova 1976: 520 bzw. 1990, 2: 265.

³⁹ Vgl. "Маг предлагает всем, чтобы узнать будущее, стучать в страшную дверь. Первый стучит Фауст – дверь открывается, выходит Мефистофель и уводит Фауста по лестнице вниз – страшная музыка." (Achmatova 1976: 520)

⁴⁰ Vgl. Achmatova 1976: 510 bzw. 1990, 2: 256.

⁴¹ Vgl. hierzu: von Erdmann 1987: 78 f. In Achmatova 1990, 1: 457 wird Kuzmin hinter der Maske des "общий баловень и насмешник" (I, 1: 58) vermutet. Achmatova selbst lehnt eine ausdrückliche Zuordnung ab (vgl. Achmatova 1990, 2: 256).

⁴² Vgl. Achmatova 1986: 445f.; 226.

andauernden "Teufelsspuk", auch als "Teufelspakt" übersetzt.⁴³ Die Anhaltung des Augenblicks und damit den Zahltag des Teufelspaktes evoziert das *Poem ohne Held* schließlich mit den Versen "Пусть навек остановится время на тобою данных часах" (III: 26).⁴⁴

6.

Es gibt viele Anzeichen für den Faustmythos als Identifikationsmodell der symbolistischen Dichter, in dem zwei dichotomisch miteinander verbundene ästhetische Prinzipien des Symbolismus Ausdruck finden können.⁴⁵ Es sind die Prinzipien des symbolschaffenden theurgischen Künstlers, der das Vergängliche als Gleichnis für die höhere Wirklichkeit auffasst sowie des symbolzerstörenden diabolischen Künstlers, der durch den Pakt mit dem Bösen gegen Gott aufbegehrt und eine autonome ästhetische Welt ohne Bezug zu Realität und "höherer Realität" erschafft.⁴⁶ Entsprechend wurde das Erkenntnisstreben und die Rettung Fausts auf der einen Seite und der Teufelspakt sowie das Aufbegehren gegen Gott mit tragischem Ende auf der anderen Seite als Identifikationsmodell von den Symbolisten gestaltet und rezipiert.⁴⁷

In ihren Erinnerungen über A. Blok sagte Achmatova (1965), dass sich ihr *Poem ohne Held* polemisch zum Symbolismus verhalte.⁴⁸ Die Gäste des lyrischen Ich, der Maskenball, die Symbole verkörpern lyrische Subjekte und ihre Welt sowie ästhetische Prinzipien der Symbolisten.⁴⁹ Es ist die Welt, in welcher der nach Macht, Genuss und Autonomie strebende Künstler seine Freiheit von Grenzen und Fesseln wie Faust durch den Pakt mit dem Bösen erwirbt. Mit Hilfe der durch den Pakt gewonnenen magischen Kräfte schafft er seine Welt des Scheins, der Spiegel, Schatten, Maskeraden, der Durchlässigkeit von Diesseits und Jenseits, wie sie das lyrische Ich im *Poem ohne Held* in wiedererkennenden Schrecken versetzt. Das lyrische Ich sieht sich also mit einem literarischen Petersburg konfrontiert, das analog zu Goethes *Faust* und seinem Stadtprojekt das Werk einer Poetik ist, die durch den Pakt mit dem Teufel die magischen Kräfte verleiht, um eine solche Welt zu errichten, in der dann die dieser Poetik entsprechenden lyrischen Subjekte auftreten. Der faustische Erbauer und die Stadt werden auf diese Weise austauschbar und teilen ein gemeinsames

⁴³ "Ночь бездонна – и длится, длится/ Петербургская чертовня." (I, 1: 132-33) Die Übersetzung von "чертовня" als "Teufelspakt" wurde zum Beispiel gewählt in: Achmatova 1992: 201.

⁴⁴ Vgl. *Faust II*: "Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen" (1705) oder "Die Uhr steht still –/ Steht still! Sie schweigt wie Mitternacht/ Der Zeiger fällt" (11593-4)

⁴⁵ Vgl. von Erdmann 2000: 159.

⁴⁶ Vgl. Hansen-Löve 1989: passim.

⁴⁷ Vgl. von Erdmann 2000: 158.

⁴⁸ "Моя поэма, ... полемична по отношению к символизму." (S II: 415)

⁴⁹ Vgl. von Erdmann 1987; Hansen-Löve 1989: passim.

Schicksal.⁵⁰ In diese Welt mischen sich im Poem Gestalten und Symbole, die aus der theurgischen Ästhetik des Symbolismus stammen. Vj. Ivanov, der im Poem unter der Maske des Faust auftritt, löste sich vom diabolischen Konzept und wurde zu einem Hauptvertreter der theurgischen symbolistischen Mythopoetik. Die Koexistenz von Diabolik und Symbolik kann in seiner Dichtung ebenso wie in der Dichtung Merežkovskijs besonders ausgeprägt beobachtet werden, genauso auch die Enttäuschung des theurgischen Konzepts in der Entwicklung des Dichters A. Blok. Die Auffassung von Dichter und Kunst im diabolischen und später karnevalesken sowie im mythopoetischen Symbolismus stellt eine Leben und Kunst umfassende Realisierung der Faust-Problematik durch den Künstler dar, die den Symbolismus wie ein Netz aus Entsprechungen durchzieht und die Einheit des symbolistischen Paradoxes unterstützt. Die Faustrezeption der Symbolisten setzte hierzu an markanten Punkten der Fausttradition an, am Volksbuch von 1587 und an der Version von Christopher Marlowe sowie an Goethes *Faust*. So entfaltete sich der Fausttext der Symbolisten im Wechselspiel mit dem verdammten und dem strebenden Faust als das Spiel ästhetischer Prinzipien.⁵¹

7.

Welche Position nimmt das lyrische Ich Achmatovas als Repräsentant ihrer Poetik im *Poem ohne Held* gegenüber der vergangenen dichterischen Welt ein, unter deren Identifikationsmodellen die Fausttradition einen herausragenden Platz innehatte?

Sharon Leiter bezeichnete Achmatova als die letzte große Dichterin der Petersburger Tradition, die sich als Miterbauerin ihrer Stadt empfand⁵² und damit den Teil symbolistischer Faustrezeption, die den Faust- mit dem Stadt-Mythos verschmolz, weiterführte. Im *Poem ohne Held* wird das lyrische Ich zu seinem Schrecken in die Welt der diabolischen und theurgischen Kunst des Symbolismus versetzt, zu der es früher gehörte. In der zweiten Widmung zum Poem befindet sich Achmatovas lyrisches Ich der 40er Jahre im Schlafzustand.⁵³ Es träumt also den vergangenen Teufelspakt, die unheimlichen Gäste, die diabolische Welt, in der es selbst zum Schatten wird und seinem Doppelgänger, dem

⁵⁰ In diesem Zusammenhang betrachtet, wäre die oft formulierte Hypothese zu hinterfragen bzw. zu ergänzen, die den Petersburg-Mythos als den grundlegenden Mythos der Symbolisten postuliert (vgl. z. B. Semiotika goroda 1984: 78-92).

⁵¹ Das Thema von Goethes *Faust* wird oft als Auseinandersetzung mit der literarischen Theorie, der sich selbst offenbarenden Poesie, als Bericht ihres eigenen Versagens zur Selbstrechtfertigung und Selbstdarstellung gedeutet. Vgl. Bennett 1986.

⁵² Vgl. Leiter 1983; vgl. zu biographischen Bindungen und Grundlegungen auch: Peterburg Achmatovoj 2000 sowie Chrenkov 1989; Ballardini 1996; Achmatova 2000; Popola 2000.

⁵³ "Сплю [...] Сплю – мне снится молодость наша [...]" (Verse 17-18).

früheren lyrischen Ich, begegnet und auf sein Erwachen wartet.⁵⁴ In dieser Welt wird der V. Akt (vgl. Goethes *Faust*, Zweiter Teil, Fünfter Akt), also das katastrophale Ende erwartet. Das lyrische Ich verkehrt mit dieser Welt auf die gleiche Weise, wie Lessings Faust mit der teuflischen Welt. Bei Lessing kommuniziert ein Phantom des Faust mit den Teufeln und erwähnt den Teufel der Geschwindigkeit des Wechsels von Gut zu Böse, während der richtige Faust schläft und alles träumt. Nach dem Erwachen ist er dankbar für die Warnung und zieht die Moral daraus.⁵⁵ Das lyrische Ich Achmatovas sieht sich im Poem mit diesem schnellen Wechsel von Gut zu Böse konfrontiert und drückt das mit Formulierungen aus wie "Ist Gabriel oder Mephisto?" ("Гавриил или Мефистофель?"; I, 2: 267) oder "zeigt sich des goldenen Zeitalters Ahnung oder das schwarze Verbrechen?" ("Золотого ль века виденье или черное преступление?"; I, 2: 318-320).

Es ist daher ein Phantom, ein Traumbild des lyrischen Ich von Achmatova (Schatten, schlafend, träumend), das mit der von den ästhetischen Prinzipien des Symbolismus geschaffenen und diese nun verkörpernden und nach ihren Gesetzen funktionierenden literarischen Welt zusammentrifft. Das träumende lyrische Ich Achmatovas begegnet darin auch der symbolistischen Alternative des Dichters, der entweder wie David vor der Bundeslade tanzt oder zugrunde geht, entweder Wegzeichen oder Magier u.a. ist.⁵⁶ Die Reaktion von Achmatovas lyrischem Ich besteht im ersten Teil des Poems in Abwehr und schließlicher Annahme der Konfrontation. In den beiden anderen Teilen des Poems schläft und träumt es nicht mehr. Es ist wieder es selbst mit seinen autopoetischen Reflexionen und dem Einbezug furchterregender historischer Wirklichkeit. Die Gemeinsamkeit des träumenden und des wachen lyrischen Ich besteht in seiner

⁵⁴ In seinem Traum sieht sich das lyrische Ich in folgendes Szenarium versetzt: Die Kerzen verlöschen im Kristall und Gift lodert. Alpträume und Erinnerung erwachen, Erstarrung und Brennen stellen sich ein. Im Traum sieht der Spiegel den Spiegel und das lyrische Ich spricht mit dem Echo. Dandys, Verführer, Dämonen, Magier, falsche Propheten (auch Fauste) und der "Herr der Finsternis" kommen zu Gast. Sie flüstern immer das Gleiche. Ein "überflüssiger Schatten" geht um (möglicherweise der entrealisierte "überflüssige Held" des russischen Romans). Der Schauplatz wandelt sich in ein Spiegeltheater, und der Flieder duftet nach Friedhof. Letzte Fristen werden erwartet. Die Nacht ist endlos, der Mond gefriert über dem Jahrhundert, der Teufelspakt (oder Teufelsspuk) Petersburgs dauert an, Verderben und Vergeltung, der V. Akt werden erwartet und gefürchtet. Man ergreift die Flucht. Gräber öffnen sich. Alle trinken Gift, und der Wahnsinn tritt ein. Gespenster und Schatten gehen um. Die verfluchte Stadt versinkt im Nebel. Der rasende Mensch kann sich im Spiegel der Nacht nicht wiedererkennen. Statt des 'Ewig Weiblichen' treten Verkörperungen der femme fatale in der Mehrzahl auf.

⁵⁵ Vgl. Lessings Faustdichtung (s. Anm. 35).

⁵⁶ "Проплясать пред Ковчегом Завета или сгинуть!" (I, 1: 126-7); "Ты как будто не значись в списках, в калиострах, магах, лизисках, полосатой наряжен верстой" (I, 1: 105-107).

Untrennbarkeit von Petersburg.⁵⁷ Offenbar führt die Auseinandersetzung mit dem Faust-Mythos in der symbolistischen Rezeption zu einer eigenen Lösung in der Dichtung Achmatovas. Ein Identifikationsmodell ihres lyrischen Ich und damit eine Verkörperung ihrer Poetik orientiert sich am Faustentwurf von Lessing, der als erster das Erkenntnisstreben von Faust uneingeschränkt positiv gewürdigt hatte. Als träumendes lyrisches Ich integriert es im *Poem ohne Held* die zwei Faustrezeptionen des Symbolismus und wählt für sich selbst ein drittes Identifikationsmodell, das nicht in den Himmel oder die Hölle führt, sondern im Kontext historischer Wirklichkeit eine Aufgabe verfolgt, die ihren Vorläufer auch in Goethes Konzept der Weltliteratur findet und einen wichtigen Unterschied zwischen symbolistischer und akmeistischer Dichtung betrifft. Die Aufgabe ist der Erhalt und die Erbauung von Petersburg als eines "literarischen Ortes der Erinnerung an den europäischen Kulturzusammenhang" und an paradigmatisches Leiden.⁵⁸ Im Kontext der Doktrin des Sozialistischen Realismus bildete diese Auseinandersetzung mit dem Faust- und Stadt-Mythos eine literarische Polemik mit dem "positiven Helden".

8.

Achmatovas lyrisches Ich weiß, dass es in der Fausttradition steht. Es setzt sich im *Poem ohne Held* besonders mit dem Aspekt des Mythos auseinander, der den Akzent auf den Teufelspakt und nicht so sehr auf das Erkenntnisstreben Fausts legt. Das lyrische Ich ihrer früheren Dichtung realisierte sich oft im Gegensatzpaar der verlassenen Frau und der femme fatale, die eine beliebte Realisierung der seit 1800 immer häufigeren Gestaltungen weiblicher Faustfiguren darstellt.⁵⁹ Das in der Dichtung Achmatovas oft angedeutete Bündnis mit dem Teufel, der Komplex aus Schuld und Vergeltung, könnte auch in der Tradition der Teufelsbündnerei interpretiert werden, die älter als die Fausttradition ist, von dieser aber als Vorgeschichte vereinnahmt wurde.⁶⁰ Die kulturelle Atmosphäre und Faustrezeption der Symbolisten sowie die Entwicklung des lyrischen Ich von Achmatova sprechen jedoch eindeutig für eine Systemreferenz zur Fausttradition. Dieses Vorbild war eng mit einem Verständnis männlichen Erkenntnisstrebens und seiner Strategien zur Erreichung des Ziels verbunden (Faust als Prototyp des deutschen Mannes u.a.). Weibliche Faustgestalten, die sich Faust

⁵⁷ "Я с тобою неразлучима, тень моя на стенах твоих, отраженье мое в каналах, звук шагов [...]". (III: 55)

⁵⁸ Vgl. von Erdmann 2000: 162.

⁵⁹ Auch Goethe hatte seinerzeit ein weibliches Gegenstück zu Faust erwogen. Vgl. Doering 2001: 19ff.

⁶⁰ Vgl. Doering 2001: 45ff.

als Identifikationsmodell wählten, scheiterten so gut wie immer, oft einfach deshalb, weil sie sich auf nicht weiblichem Terrain bewegten.⁶¹

Das lyrische Ich Achmatovas entzieht sich besonders im *Poem ohne Held* drei "Identifikationsverführungen" der Fausttradition: der Selbstüberhebung, der Theurgie und dem männlichen bzw. auf Männlichkeit bezogenen Identifikationsmodell (femme fatale u.a.). Nachdem sich das lyrische Ich durch sein Erweichen von den Optionen des Faustmythos gelöst hat, widmet es sich der Aufgabe der Erbauung einer literarischen Stadt, die sich der eigenen und der historischen Realität nicht verschließt.⁶²

LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

- ACHMATOVA, Anna: "Poem ohne Held". Hg. Fritz Mierau. Göttingen 1992.
 — Sočinenija. 3 Bde. Paris, München 1967-1983.
 — Stichtotvorenija i poëmy. Leningrad ²1976. (Biblioteka poëta. Bol'sšaja serija)
 — Sočinenija v dvuch tomach. Moskva 1986.
 — Sočinenija. 2 Bde. Moskva 1990.
 BRJUSOV, Valerij: Ognennyj angel. Moskva 1909.
 GOETHE, Johann Wolfgang: Faust. Bd 1: Texte. Faust. Bd 2: Kommentare. 2 Bde. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt a.M. 1984. (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bde 7/1 und 7/2)
 LESSING, Gotthold Ephraim: D. Faust. Fragmente und Berichte. Hg. und eingel. v. Wolfgang Milde. Berlin (West) 1988.
 PETSCH, Robert (Hg.): Lessings Faustdichtung. Mit erläuternden Beigaben. Heidelberg 1911. (Germanische Bibliothek. Abt. 2; Untersuchungen und Texte; 4)
 SPIES, J.: Historia Von D. Johann Fausten. Frankfurt a.M. 1587.

Literatur

- Anna Achmatova i ee época. Moskva 2000.
 BALLARDINI, Elio (Hg.): La Pietrburgo di Anna Achmatova. Bologna 1996.
 BAL'MONT, Konstantin: Neskol'ko slov o tipe Fausta, K. Marlo. Tragičeskaja istorija doktora Fausta. Moskva 1912.
 BENNETT, Benjamin: Goethe's Theory of Poetry. 'Faust' and the Regeneration of Language. Ithaca, London 1986.
 CHRENKOV, Dmitrij T.: Anna Achmatova v Peterburge-Petrograde-Leningrade. Leningrad 1989.

⁶¹ Vgl. Doering 2001: 329ff.

⁶² Vgl. zum Beispiel Teil III des *Poems ohne Held* (Epilog).

- ČUKOVSKAJA, Lidija: Zapiski ob Anne Achmatovoj 1-2. Pariž 1976-1980.
- DOERING, Sabine: Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten. Göttingen 2001.
- ERDMANN, Elisabeth von: "Poëma bez geroja" von Anna Achmatova. Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen. Köln, Wien 1987, XVII-LXXX. (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven; 25)
- Stadtmythos und Erbauermythos. In: Stadtansichten. Hg. v. Jürgen Lehmann und Eckart Liebau. Würzburg 2000, 145-163. (Bibliotheca Academica; 1)
- MAHAL, Günther (Hg.): Faust-Rezeption in Rußland und in der Sowjetunion. Knittlingen 1983.
- FEDOROV, Vladimir S.: Blok i Gete. Tartu 1985. (Uč. zap. Tart. univ.; 680)
- GEERDTS, Hans-Jürgen: Goethes Begriff 'Weltliteratur' als Konzeption seiner Poesie. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, 32, 3-4 (1983), 48-50.
- HARDER, Hans-Bernd (Hg.): Goethe und die Welt der Slawen. Gießen 1981. (Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slavischen Studien; 4)
- GRONICKA, André von: The Russian Image of Goethe. 2 Bde. Philadelphia 1968-1985.
- HANSEN-LÖVE, Aage A.: Der russische Symbolismus. Bd. I: Diabolischer Symbolismus. Wien 1989. (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil. Hist. Klasse. Sitzungsberichte; 544)
- HOFFMEISTER, Gerhard: Goethe und die europäische Romantik. München 1984.
- IVANOV, Vjačeslav: Gete na rubeže dvuch stoletij. Moskva 1912.
- JAKUŠEVA, Galina, V.: Faust i Mefistofel' v literature XX veka. In: Getevskie čtenija. Moskva 1991, 165-192.
- (Hg.): Gete v russkoj kul'ture XX veka. Moskva 2001.
- KOPELEW, Lew: Zwei Epochen deutsch-russischer Literaturbeziehungen. Frankfurt a.M. 1973.
- KREUTZER, Helmut: Fragmentarische Bemerkungen zum Experiment des 'faustischen Ich'. In: Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ulrich Fülleborn u. a. München 1988.
- LANGER, Gudrun: Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt a.M. 1990. (Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kulturwissenschaftliche Reihe; 19)
- LEITER, Sharon: Akhmatova's Petersburg. Philadelphia 1983.
- LEUTBECHER, Johann: Über den Faust von Göthe. Eine Schrift zum Verständniß dieser Dichtung nach ihren beiden Theilen für alle Freunde und Verehrer des großen Dichters. Nürnberg 1838.

- LIBENZON, Z. Ė.: Faust v vosprijatii i v izobraženii V. Brjusova. In: Brjusovskie čtenija 1983 goda. Erevan 1985.
- Literaturnoe nasledstvo. T. 4-6. Moskva 1932.
- MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij S.: Večnye sputniki. Sankt-Peterburg 1906.
- NESBET, Anne: Tokens of Elective Affinity. The Uses of Goethe in Mandelštam. In: Slavic and East European Journal 1 (1988), 109-125. '
- ORLOVA, Raisa, KOPELEV, Lev: Vstreča s Annoj Achmatovoj. In: Grani 1984, 131.
- Peterburg Achmatovoj: semejnye chroniki. Sankt-Peterburg 2000.
- POHL, Wilma: Russische Faust-Übersetzungen. Wiesbaden 1967. (Heidelberger Slavische Texte; 10)
- POPOVA, Nina I.: Anna Achmatova i Fontannyj dom. Sankt-Peterburg 2000.
- Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury-Peterburg. Tartu 1984. (Uč. zap. Tart. gos. univ. vyp. 664, Trudy po znakovym sistemam; 18)
- STAROSEL'SKAJA, N. D.: Russkij Faust. In: Voprosy filosofii 9 (1983), 92-101.
- ŠČEGLOV, Jurij M.: Iz nabljudenij nad poëtičeskogo mira Achmatovoj. In: Russian Literature (1982), 49-90.
- VOLKOV, Ivan F.: "Faust" Gete i problema chudožestvennogo metoda. Moskva 1970.
- ŽIRMUNSKIJ, Viktor M.: Gete v russkoj literature. Leningrad 1981.
- ŽITOMIRSKAJA, Zinaida V.: Iogann Vol'fgang Gete. Bibliografičeskij ukazatel' russkich perevodov i kritičeskoj literatury na russkom jazyke 1780-1971. Moskva 1972.
- ZOVKO, Jure: Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik. Stuttgart 1990. (Spekulation und Erfahrung. Texte und Untersuchungen zum Deutschen Idealismus. Abteilung II. Untersuchungen; 18)

<i>Игор П. Смирнов</i> Новый Сорокин?	177
<i>Willem G. Weststeijn</i> Postmodern Realism. <i>Андеграунд, или Герой нашего времени</i> by Vladimir Makanin	183
<i>Dietrich Wörn</i> Vjačeslav Ivanovs Dostoevskij-Deutung und die spätantik- mittelalterliche hermeneutische und theologische Tradition	197
Südslavistik	
<i>Barbara Beyer</i> <i>Smrt u muzeju moderne umjetnosti</i> von Alma Lazarevska. Eine Annäherung in Grenzen	211
<i>Vladimir Biti</i> Die Züchtung der Sprengkraft. "Die Logik des Absurden" in Janko Polić Kamovs <i>Isušena kaljuža</i>	229
<i>Gerhard Giesemann</i> Die verdammte Jungfrau – ein epochales Ereignis auch in der slovenischen Literatur	247
<i>Robert Hodel</i> Antinomien in Selimovičs Roman <i>Der Derwisch und der Tod</i>	261
<i>Renate Lachmann</i> Faktographie und Thanatographie in <i>Psalam 44</i> und <i>Peščanik</i> von Danilo Kiš	277
<i>Reinhard Lauer</i> Expressionistische Metapoesie in Miroslav Krležas früher Lyrik	293
<i>Angela Richter</i> Diskurs über ein Land, in dem unglaubliche Dinge geschehen: <i>Ukleta zemlja</i> von Svetislav Basara	301
<i>Slobodanka M. Vladiv-Glover</i> History as Genealogy in the Prose of Vida Ognjenović	315

Westslavistik

Birgit Harreß

Die Einfachheit des Schicksals: Überlegungen zur Daseinsproblematik in Andrzej Szczypiorskis Roman *Noc, dzień i noc* 335

Reinhard Ibler

Ballade oder Romanze? Einige Anmerkungen zu Struktur und Funktion von Adam Mickiewicz's *Dudarz* 345

Andrea Meyer-Fraatz

Söhne und Väter: Überlegungen zu einer thematischen Konstante bei Franz Kafka, Bruno Schulz und Danilo Kiš 359

Ulrich Steltner

Das polnische Drama als Politikum in Deutschland. Ein Beitrag zur 'theatralen' Rezeption 375

Kulturwissenschaft und Narratologie

Татьяна Цивьян

Остров, островное сознание, островной сюжет 389

Gudrun Goes

Mythos Petersburg oder Theaterkulisse? Deutsche Reisende im 19. Jahrhundert erzählen über diese Stadt 399

Erika Greber

Reden in Zungen als Buchstabieren in Schriften. Valeri Scherstjanois multilinguale und multialphabetische Zeichenblätter 417

Birgit Menzel

Belkanto am Fließband. Die sowjetische Oper als Traum einer modernen Nationaloper 437

Leander Petzold

Von der Kunst des Erzählens und der Freiheit der Phantasie 455

Wolfgang F. Schwarz

Aus der Epistemologie der *Historischen Poetik*: A. N. Pypin – A. N. Veselovskij – V. Propp. Anmerkungen zum Vorlauf von Sujet, Motiv und Funktion 465