

Postmodernes Textuniversum Pelevins Werk als sich fortschreibender Roman

„Мне снилось, что я писал роман ...“
„Я видел сон, где я был героем книги“¹

Der Streit um die Genialität oder Banalität der Werke Viktor Pelevins (geb. 1962), eines der meistgelesenen Autoren des gegenwärtigen Russlands, hat sich wieder intensiviert: 2011, weniger als zwei Jahre nach seinem Roman *T* (2009), erschien das Buch *Ананасная вода для прекрасной дамы* (2011; *Ananaswasser für die schöne Dame*, im Weiteren *Ананасная вода*), das die Kritiker genauso wie die meisten vorhergehenden Werke erwartungsgemäß skeptisch stimmte und die Leser in zwei Lager spaltete – auch das erwartungsgemäß. Die Gegner behaupten, Pelevins Ideen seien nicht neu und er habe sie bereits in seinen früheren Texten verwendet (Быков 2009). Die Befürworter bewundern Pelevins schöpferische Kraft, Weltkonzepte literarisch immer wieder aufs Neue umzusetzen (Костырко 2010; Губайловский 2010).

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erscheint vor allem die Analyse seines Konzepts, auf der Darstellungsebene eine Kontinuität von Werk zu Werk aufrechtzuerhalten, interessant. Das Konzept der konsequenten Realisierung einer Gesamtidee zeigt sich vor allem in der textübergreifenden Einheit seiner Werke: Auf den ersten Blick separierte Textwelten verwachsen miteinander zu einem rhizomartigen Textuniversum (Deleuze/Guattari 1977). In dem vorliegenden Aufsatz wird dieses Phänomen als Folge gezielter Autoreferentialität interpretiert, die Pelevin mit stetig zunehmender Frequenz einsetzt. Pelevins Schaffen kann, so meine These, als *ein* Text betrachtet werden, der von Buch zu Buch fortgeschrieben wird und ein offenes System intra- und extratextueller

1 Zitiert nach Пелевин 2009, 349 und 351. Hier und weiter Ü.d.A.: „Ich träumte, dass ich einen Roman schrieb.“ „Ich habe im Traum gesehen, dass ich Held eines Buches war.“

Strukturen ausbildet. Zur Begründung dieser These sollen drei Romane betrachtet werden, die zeitlich zwar teils mehrere Jahre auseinander liegen, aber durch den Einsatz von hypertextuellen, d. h. über den Text hinausgehenden, Elementen besonders eng miteinander verwoben sind: der Roman *T* (2009), *Чанаев и Пустота* (1996; *Čanaev und Pustota*²) sowie das neuste Buch *Ананасная вода*. Die Verbindung ist hier besonders stark ausgeprägt, sie erfasst sogar die Handlung, die vom einen Roman zum nächsten übergreift.³

Was, wo und wann im Roman *T*

Das Buch erschien im Vorjahr des 100-jährigen Todestages von Lev Tolstoj (Tolstoj starb am 7. November 1910 auf der Reise nach Kozel'sk, wo sich eines der größten russisch-orthodoxen Heiligtümer, das Kloster Optina Pustyn', befindet). Der Roman wurde mit dem nationalen Literaturpreis *Большая книга* (*Großes Buch*) ausgezeichnet, er belegte den dritten Platz in der Jury-Auswahl⁴ und den ersten in der Internet-Abstimmung. Der Text wird von einigen Rezensenten als ein mit dem Bestseller *Чанаев и Пустота* vergleichbares Werk betrachtet, nicht zuletzt wegen der thematischen Verknüpfung beider Romane.

Im Roman *T* führt Pelevin, ähnlich wie in *Чанаев и Пустота* einen fiktiven Herausgeber (Пелевин 2000, 9), einen fiktiven Autor namens Ariel ein, der durch ein geheimes Ritual mit seinem Protagonisten in Kontakt treten und ihm die Umstände der Textentstehung beschreiben kann. Obwohl Ariels Protagonist nur als граф Т. (Graf T.) in Erscheinung tritt, wird schon auf den ersten Seiten des Textes deutlich, dass es sich um Graf Lev Tolstoj handelt, der sich allerdings an nichts erinnern kann, außer an das, was im Roman beschrieben wird. Es existiert also nur das, was mit Worten auf dem Papier festgehalten wurde. Tolstoj's Leben schreibt sich zusammen mit dem Buch, und das Einzige, was er mit Sicherheit weiß, ist, dass er nach Optina Pustyn' muss, dabei ist ihm völlig unklar,

2 Die deutsche Übersetzung trägt den abweichenden Titel *Buddhas kleiner Finger* (Berlin 1999).

3 Auch Vladimir Sorokin machte sein früheres Werk zum eigentlichen Thema neuer Texte: *Сахарный Кремль* (Сорокин 2009; *Der Zuckerkremel*) wiederholt das Strukturmuster von *Норма* (Сорокин 1994; *Norma*), dieses enthält wiederum das Kapitel *Очередь* (*Die Reihe*), das auf das gleichnamige Werk aus dem Jahre 1983 anspielt, und scheint die Fortsetzung von *День опричника* (Сорокин 2006; *Der Tag des Opritschniks*) zu sein.

4 Den ersten Platz belegte Pavel Basinskij, einer der größten Kritiker Pelevins, mit seinem Buch über die letzte Fahrt Tolstoj's nach Optina Pustyn' (Басинский 2010). In seinem Roman *Generation II* (1999) rächte sich Pelevin an Basinskij mit einer giftigen Parodie auf Basinskij's abwertende Kritiken (Пелевин 2002, 221-222).

was das ist, wo das sein soll und wozu er dorthin will. Der große Schriftsteller wird also selbst zu einem Protagonisten, der dem Willen seines Autors (später stellt sich heraus – mehrerer Autoren) ausgeliefert ist, was sich letzten Endes wiederum als ein Traum von Lev Tolstoj entpuppt.

Dadurch, dass Pelevin auf historisch bekannte Namen und Plätze zurückgreift, erschafft er ohne große Mühe ein Textrealitätsfeld, in dem je nach Wissensgrad des Lesers bereits eine Menge an ‚vorgebauten‘ Kulissen vorhanden ist. Man weiß, dass Optina Pustyn’ eine sehr große Rolle im Leben von Lev Tolstoj und Fedor Dostoevskij spielte,⁵ dass sie diese Stätte als Geistesreinigungs- und Inspirationsplatz schätzten, aber auch dass sie die Mönche und Priester als Vorlagen für ihre Protagonisten verwendeten. Somit bietet Pelevins Geschichte einen fruchtbaren Boden für den Einstieg: Graf T. fährt nach Optina Pustyn’, er wird verfolgt, man versucht, ihn umzubringen – es lässt sich vermuten, dass es Tolstojs letzte Fahrt dahin werden wird und Pelevin die Umstände des Todes des Schriftstellers (hier fast als Wortspiel mit „Tod des Autors“ im bartheschen Sinne) neu auflegt, so wie er das schon mit dem Tod von Čapaev in seinem Roman *Чапаяв у Пустыня* gemacht hat. Jedoch häufen sich bei der Schilderung der Umstände bald immer mehr Unstimmigkeiten, die kein klares Bild entstehen lassen, das chronotopisch gesehen einen Sinn ergeben würde.

Die Zeit der Handlung zu bestimmen ist schwierig, aber möglich und notwendig, wie später deutlich werden wird. In Frage kommt 1910, das Datum der letzten Fahrt Tolstojs nach Optina Pustyn’, als der exkommunizierte Graf es zwar bis zum Kloster schaffte, sich aber doch nicht traute, das Gelände zu betreten. Weil Graf T. als ein junger Mann mit schwarzem Bart beschrieben wird (Пелевин 2009, 6), bietet sich als zweites die Vermutung an, die Handlung in den 1860-70ern einzuordnen, da Tolstoj 1828 geboren wurde und in diesen Jahren sein Bart noch nicht ergraut war (was ein von M.B. Tulinov 1862 angefertigtes Foto nachweist). Aber das Ende der Handlung offenbart uns, das Ganze sei nur ein Traum von Lev Nikolaevič Tolstoj gewesen, den dieser wohl in seinen späten Lebensjahren gehabt haben dürfte. Im Roman gibt es irritierende Hinweise auf Zeit und Ort, wie sie Pelevin in so gut wie jedem seiner Texte gezielt einsetzt, um den Leser aufmerksam zu halten und ihn während der Lektüre mit Rätseln zu beschäftigen. So wird im Roman auch der Tod

5 Auch Dostoevskij ist im Roman *T* präsent: Als Charakter eines Kampf-Computerspiels muss er den wandelnden Toten die Seelen herausaugen sowie Wurst und Wodka von den Leichen sammeln, die das Leben des Spielers sichern.

von Vladimir Solov'ev explizit genannt, also muss es eigentlich 1900 gewesen sein. Aber weitere Belege sprechen eher für die Zeit fast ein Jahrzehnt später: So begegnet Tolstoj Čapaev, „усатый молодой человек неброского, но стильно-нигилистического вида“⁶ (293). Wenn wir berücksichtigen, dass der Prototyp Vasilij Čapaev 1887 geboren wurde, müsste die Handlung etwa zwischen 1905 und 1914 spielen (sonst sollte der ausgebrochene erste Weltkrieg irgendwo erwähnt sein). Wir treffen in Čapaevs Umgebung auch ein kleines Mädchen namens Anna, das später in den 1918 spielenden Episoden des Romans *Čanaev u Пустота* als junge Frau, Анка-пулеметчица (Maschinengewehrschützin Anna), wieder vorkommt. Die meisten Indizien, wenn auch nicht alle, sprechen also dafür, dass der Roman *T* 1910 spielt.

Die Zeitbestimmung hat hier eine wichtige intertextuelle Funktion, die u. a. mit der Anspielung auf die Autoren des Silbernen Zeitalters zu tun hat. Der Bezug auf Blok, Majakovskij und Mejerchol'd wird später behandelt werden, zunächst soll näher auf die Verbindung mit dem Roman *Čanaev u Пустота* eingegangen werden, um herauszufinden, welcher Art die intertextuellen Referenzen sind und welche Verwandlung ein und dieselben Protagonisten im neuen Roman erleben.

Autoreferenz zu *Čapaev i Пустота*

Spätestens bei *Generation II* fällt es dem aufmerksamen Leser auf, dass Pelevin in seinen Werken bewusst mit identischen oder sehr ähnlich klingenden Figurennamen operiert, was einen Wiedererkennungseffekt hervorruft und die Protagonisten mit einem zusätzlichen Kontext aus den früheren Romanen versieht. So treffen wir z. B. auf Vovčik Nicšeanec und Urgan Tulku VII in *Čanaev u Пустота* und in *Generation III* oder auf Lebedkin bzw. Lebjadkin und Maljuta in *Generation II* und *Диалектика Переходного Периода из Нуоткуда в Нукуда (Dialektik der Übergangsperiode aus Nirgendwo nach Nirgendwohin)*.⁸ Dieses Verfahren

6 „einem schnaubbärtigen jungen Mann mit nachlässigem, aber stilvoll-nihilistischem Aussehen.“

7 Aus *Čanaev u Пустота* kennen wir Urgan Dzambon Tulku VII, den Vorsitzenden der Buddhistischen Front der Vollständigen und Endgültigen Befreiung, VEB (b). Im Original lautet sein Titel: Председатель Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения, ПОО (б), wobei das hinzugefügt (б) die Ergänzung „большевиков“ ironisiert, die dem Namen der Kommunistischen Partei Russlands (der Bolschewiken) von 1917 bis 1952 nachgestellt wurde. Dieser Urgan Tulku hält in *Generation II* einen Vortrag über Werbung und kommt auch im Roman *T* vor, allerdings mit anderer Nummerierung (Урган Джамбон Тулку VI), was wohl heißt, dass es sich um dieselbe, aber reinkarnierte Person handelt.

8 Die Funktion dieses Verfahren ist näher in meinem Aufsatz *Literarischer Buddhismus: Viktor Pelevins Romane als meditatives Mantra* (Ganschow 2008) behandelt.

nimmt Pelevin bei *T* wieder auf und macht es auch für den nicht aufmerksamen Leser als eben solches deutlich, indem er gerade Čapaev aus seinem Markenzeichenwerk einführt, das ihm die größte Popularität brachte. Die „Verlinkung“⁹ beider Texte wird an mehreren Stellen vollzogen. Betrachten wir diese Stellen insbesondere im Hinblick auf die Charakterzeichnung, die in einem Roman anfängt und im anderen fortgesetzt wird.

Im Roman *T* begegnet Graf T. Čapaev bei einer heimlichen Versammlung der Nachfolger und Schüler des Religionsphilosophen und Mystikers Vladimir Solov’ev, der bei Pelevin – im Unterschied zum historischen Solov’ev – gerade verhaftet wurde. Symbolische Bedeutung hat hierbei, dass Graf T. bei diesem ersten Treffen mit Čapaev die Treppe hinaufgeht, während dieser schon oben angekommen ist. Čapaev befindet sich also bereits weiter oben auf der Leiter zur Weisheit, welche Solov’ev symbolisiert, während Graf T. erst noch das Niveau von Solov’evs Nachfolgern erreichen muss.¹⁰ Die Weisheiten, die sich ihm bei dieser Sitzung offenbaren, sind paradox, z. B. „Ты не строка в Книге Жизни, а её читатель“¹¹ (296) und zugleich „Читатель, благодаря которому мы возникаем на свет, совершенно невидим и неосязаем“¹² (306). Dieser Wechsel der Rollen bzw. die Gleichsetzung des Texthelden und des Lesers bzw. des Lesers und des Schöpfers sowie die Adressierung an den Lesenden greift fiktiv vom intratextuellen in den extratextuellen Raum des konkreten Lesers¹³ über.

Durch diese Ansprache wird die rezeptive Fähigkeit des Lesers aktiviert, wodurch die Informationen über den jungen Čapaev besonders markiert werden, über dessen spätere Lebensjahre er im Roman *Чанаев и Пычмома* bereits 1996 gelesen hat. Um jeden Zweifel zu beseitigen, dass es vielleicht nur ein Namensvetter ist, fügt Pelevin in die Charakterzeich-

9 Diesen Begriff verwende ich in Bezug auf Pelevins intertextuelle Schreibweise. Siehe dazu meinen Aufsatz zu audiovisuellen Referenzen im Roman *Чанаев и Пычмома* (Ganschow 2005).

10 In vielen Werken Pelevins sind die Beziehungen zwischen den Protagonisten nach dem Prinzip Lehrer-und-Schüler gezeichnet, was öfters dazu führt, dass die Handlung einen Initiationsweg darstellt, auf dem der Führende den Geführten begleitet. Der Roman *T* setzt diese Tradition fort, indem Graf T. einen Lehrer in Vladimir Solov’ev findet. Vgl. Stahl 2006 bezogen auf *Чанаев и Пычмома*.

11 „Du bist keine Zeile im Buch des Lebens, sondern dessen Leser.“

12 „Der Leser, dem wir unser Erscheinen auf der Welt verdanken, ist völlig unsichtbar und nicht zu spüren.“

13 Der Terminus „konkreter Leser“ ist bei Wolf Schmid entliehen, der u. a. den abstrakten Leser, unterstellten Adressaten und idealen Rezipienten unterscheidet: „Der konkrete Leser existiert ebenfalls außerhalb und unabhängig vom Werk. Genau genommen ist das nicht ein Leser, sondern die unendliche Menge aller Menschen, die an irgendeinem Ort zu irgendeiner Zeit Rezipienten des jeweiligen Werks gewesen sind oder noch werden.“ (Schmid 2008, 64)

nung von Čapaev in *T* alle notwendigen Details ein, um den Erkennungseffekt zu verstärken: Er hat einen hochgedrehten Schnurrbart, befindet sich in der Militärausbildung zum Kavalleristen, kennt sich mit dem Buddhismus aus, beschäftigt sich mit metaphysischen Fragen des Daseins und äußert eine Vermutung, dass bald eine revolutionäre Situation ausbrechen wird, in der seine militärischen Fähigkeiten gefragt sein werden (316-317). Somit sind alle Merkmale von Čapaev aus dem Vorgängerroman vorhanden.

Hier täuscht Pelevin vor, einen Schlüssel zu Čapaevs philosophischer bzw. philosophierender Hypostase in *Čanaev u Пустота* zu geben, in dem die Handlung einige Jahre später spielt. Dort erschien der rote Kommandeur, der dem Leser aus dem Film der Brüder Vasil'ev *Čanaev* (1932) und aus unzähligen Witzen als ein ungebildeter, aber tapferer und bauernschlauer Mann bekannt war,¹⁴ als ein kultivierter Petersburger, der allerdings die Sprache des Volkes beherrschte.¹⁵ Das ebenfalls aus Film und Witzen bekannte Bauernmädchen Anka stellte Pelevin als eine Aristokratin dar, wozu nun scheinbar *T* eine Begründung vorlegen soll, denn sie sei in St. Petersburg unter Intellektuellen aufgewachsen. Im Roman *Čanaev u Пустота* wurde praktisch die doppelte, ‚wahre‘ Natur der Filmhelden präsentiert. In *T* werden diese Portraits nun mit mehr Details versehen: Čapaev entpuppt sich als Schüler des großen russischen Philosophen Solov'ev, Anna als dessen uneheliche Tochter. Handelt es sich aber wirklich um die Darstellung des früheren Lebensabschnittes genau dieser Personen?

14 Pelevin verwendet die Witze als Vorlagen für Dialoge und einzelne Szenen in *Čanaev u Пустота*. In *Ананасная вода* kehrt er zu dieser Form zurück und lässt seinen Protagonisten Semen Levitan in der Erzählung *Операция „Burning Bush“* (*Operation „Burning Bush“*) nicht nur mit einem jiddischen Akzent sprechen, mit dem man in Russland die Odessa-Witze erzählt, sondern lässt den Helden feststellen, dass er in so einem Witz aufgewachsen ist: „Я, можно сказать, и вырос внутри бородатого и не слишком смешного анекдота [...]“ (Пелевин 2010, 9) – „Ich bin sozusagen in einer bärtigen und nicht besonders witzigen Anekdote aufgewachsen [...]“. Vgl. das Konzept der Welt als Witz in *Čanaev u Пустота*: „Весь этот мир – это анекдот, который Господь Бог рассказал самому себе. Да и сам Господь Бог – то же самое“ (Пелевин 2009, 369). „Die ganze Welt ist ein Witz, der der Gott sich selbst erzählt hat. Eigentlich der Gott selbst ist dasselbe“.

15 Čapaevs „Sprache des Volkes“, die so gut bei den Arbeitern und Soldaten ankam, sei für ihn selbst nicht wirklich verständlich gewesen (Пелевин 2000, 101). Etwas Ähnliches erlebt Graf *T.*, als er mit Čapaev spricht. Auf einmal sagt er etwas, was er selbst nicht verstanden hat, jedoch auf Čapaev wohl einen starken Eindruck macht: „Видимо, иногда сквозь нас проходит короткий и точный ответ тому, кому он действительно нужен, а мы даже не понимаем до конца только что сказанного“ (Пелевин 2009, 319) – „Offensichtlich geht durch uns manchmal eine kurze und treffende Antwort an den durch, der sie wirklich braucht, und wir verstehen das gerade Gesagte selbst nicht ganz.“ Der Gedanke wiederholt sich bei Pelevin in *Отель хороших волощений* (*Hotel der guten Verkörperungen*), einer Erzählung aus *Ананасная вода* (Пелевин 2010, 327).

Die Relation der literarischen Welten im Textuniversum Pelevins Pelevins Autoreferenzen weisen eine funktionale Besonderheit auf, die sich mit dem aus dem Filmbereich entliehenen Begriff des *Prequels* benennen lässt, mit dem eine Filmfolge beschrieben wird, die die Ereignisse vor der ersten Folge oder die Vergangenheit der Protagonisten schildert. Chronologisch gesehen kann *T* als Prequel zu *Čanaev u Pycmoma* betrachtet werden, weil es die Jugend von Čapaev und die Kindheit von Anna schildert. Jedoch lässt die nähere Betrachtung feststellen, dass es sich nicht nur um eine Vor-Folge handelt, sondern genauer um ein *Insert*, einen Einschub in den Roman, was von Medienwissenschaftlern als *Midquel* bezeichnet wird. Diesen Begriff verwendet man, wenn eine zeitlich später erschienene Folge die Ereignisse darstellt, die parallel oder während des ersten Teils stattfinden. Das lässt sich mit einem weiteren Indiz belegen. Ein Zitat aus *Čanaev u Pycmoma*, das die innere Welt des Protagonisten Petr Pustota als nachdenklich und poetisch darstellen soll, schildert eine seiner Visionen:

Мне, кстати, давно уже приходило в голову, что русским душам суждено пересекать Стикс, когда тот замерзает, и монету получает не паромщик, а некто в сером, дающий напрокат пару коньков (разумеется, та же духовная сущность).

О, в каких подробностях увидел я вдруг эту сцену! Граф Толстой в черном трико, широко взмахивая руками, катил по льду к далекому горизонту; его движения были медленны и торжественны, но двигался он быстро, так что трехглавый пес, мчавшийся за ним с беззвучным лаем, никак не мог его догнать. Унылый красно-желтый луч неземного заката довершал картину.¹⁶ (Пелевин 2000, 11-12)

Im Roman *T* finden wir diese Stelle wieder, als Graf T. versucht, selbst zum Autor seines Lebens zu werden und dafür vor seinem inneren Auge

16 „Mir ist übrigens schon vor längerer Zeit der Gedanke gekommen, dass die russischen Seelen den Styx überqueren müssen, wenn dieser zufriert, und die Münze bekommt nicht der Fährmann, sondern jemand in Grau, der ein Paar Schlittschuhe verleiht (es versteht sich, dass dieser ein ebensolches geistiges Wesen ist).

Oh, in welchen Einzelheiten erblickte ich plötzlich diese Szene! Graf Tolstoj, in einer schwarzen, enganliegenden Sporthose, glitt, weit mit den Armen ausholend, über das Eis auf den entfernten Horizont zu; seine Bewegungen waren langsam und feierlich, aber er bewegte sich schnell, so dass der dreiköpfige Hund, der ihm mit lautlosem Gebell hinterher jagte, ihn einfach nicht einholen konnte. Ein trostloser rötlich-gelber Strahl eines nicht-irdischen Sonnenaufgangs vollendete das Bild.“

eine Hand im Handschuh visualisiert, die mit Feder und Tinte auf dem Papier folgende Situation darstellt:

Обмакнув перо в чернильницу, он дописал: [...]

Река, скованная льдом, несомненно, была Стиксом, отделявшим мир живых от того, для чего в человеческом языке нет слов. Трёхглавый Кербер, страж загробных врат, был где-то рядом — это делалось ясно по тоскливому ужасу, волнами проходившему сквозь душу. Но граф Т. пока что не видел стража. Он шёл по берегу, направляясь к заснеженным руинам, видневшимся на краю ледяного поля. Берег, по которому он шёл, был берегом смерти ...

Грозные цвета заката ворвались в сознание с такой силой, что рука в перчатке исчезла. Было непонятно, откуда возник целый мир, реальный и ослепительно-яркий: Т. никогда в жизни не видел ничего подобного.¹⁷ (Пелевин 2009, 164; Hervorhebung hier und im Folgenden im Original).

Der Versuch, die Rollen zu tauschen und vom Protagonisten zum Autor zu werden, gelingt Graf T., denn später finden wir die Situation wieder, in der dieser eine, wie er glaubt, von ihm selbst prophezeite Situation durchlebt:

Вдруг окошко с резким стуком раскрылось. Из него высунулась рука в грязном сером рукаве. Т. замешкался, и тогда рука нетерпеливо щёлкнула пальцами. Вспомнив, что от него требуется, Т. положил в неё монету. Рука исчезла в окне и тут же вынырнула снова. Теперь она держала за кожаные ремни пару

17 „Er tauchte die Feder in das Tintenfass und fügte hinzu: [...]

Der vom Eis gefesselte Fluss, war zweifellos der Styx, der die Welt der Lebenden davon trennte, wofür es in der menschlichen Sprache keine Worte gibt. Der dreiköpfige Cerberus, der Wächter der Tore der Unterwelt, war irgendwo in der Nähe – das zeigte sich an Trostlosigkeit und Schrecken, die in Wellen durch die Seele zogen. Aber Graf T. sah den Wächter vorerst noch nicht. Er ging am Ufer entlang, auf die verschneiten Ruinen zu, die am Rande des Eisfelds zu sehen waren. Das Ufer, an dem er entlangging, war das Ufer des Todes ...

Die bedrohlichen Farben des Sonnenaufgangs brachen mit solcher Kraft in das Bewusstsein ein, dass die Hand im Handschuh verschwand. Es war unbegreiflich, woher diese ganze Welt gekommen war, so real und blendend-hell: T. hatte niemals in seinem Leben etwas Vergleichbares gesehen.“

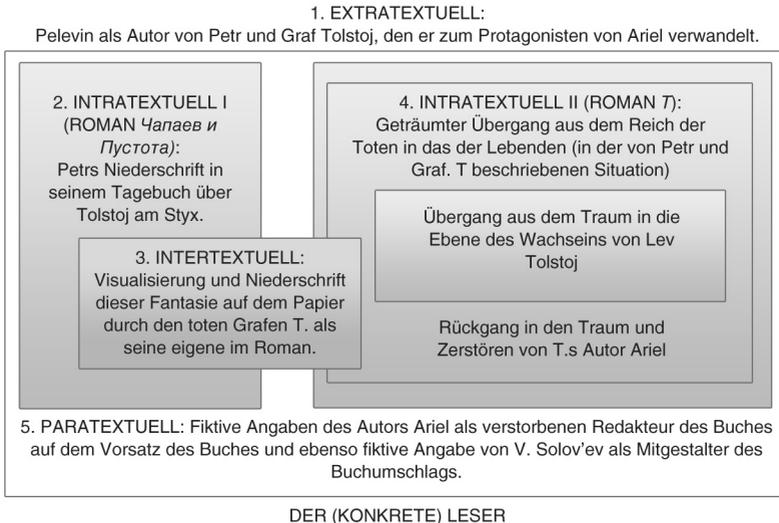
грубых железных коньков. [...] Неизвестный в сером отпустил трёхголовую собаку, и та проворно побежала к границе льда. Т. понял — он не может разогнаться, потому что рывки его тела слишком резки, а двигаться следует плавно, стараясь, чтобы взмахи рук и толчки ног выходили округлыми и неторопливыми, похожими на естественный ход маятника. Надо было не дёргаться, а как бы раскачиваться навстречу набегающему льду. Как только он начал двигаться по-новому, собака стала отставать.¹⁸ (Пелевин 2009, 167-168)

Es scheint also, dass Petr in seiner Fantasie einer neuen Welt den Ursprung gab. Oder war er der Beobachter einer Welt, die durch die Textualisierung von Ariel und Graf T. entstanden ist? Petr hat diese Vision in den späten 1910ern, Tolstoj erlebt das Geschehen im Traum etwa im Jahre 1910.¹⁹ Also ist Petrs Eintrag in seinem Tagebuch identisch mit Tolstoj's Traum vom Kreieren des eigenen Lebens durch das Schreiben? Das auf den ersten Blick kompliziert erscheinende Verhältnis, das wie eine *Matreška* (Наринская 2010) die Textwelten ineinandersteckt, lässt sich in fünf Teile zerlegen: 1. die extratextuelle Ebene des Autors Pелевин; 2. die intratextuelle Ebene des Romans *Чангаев и Пустома*; 3. die intertextuelle Ebene, die beide Romane verbindet; 4. die intratextuelle Ebene des Romans *T*; 5. die paratextuelle Ebene (Umschlaggestaltung und Verlagsangaben).

18 „Plötzlich tat sich das Fensterchen mit einem ungestümen Klopfen auf. Aus ihm wurde eine Hand in einem schmutzigen grauen Ärmel herausgestreckt. T. zögerte, und da schnippte die Hand mit den Fingern. T. erinnerte sich wieder daran, was zu tun war, und legte eine Münze hinein. Die Hand verschwand im Fenster und kam sofort wieder zum Vorschein. Jetzt hielt sie an Lederriemen ein Paar grobe Eisenschlittschuhe. [...] Der Unbekannte in Grau ließ den dreiköpfigen Hund los, und dieser lief behende zum Rand der Eisfläche.“

T. verstand – er wurde nicht schneller, weil seine Körperbewegungen zu ruckartig waren und man sich gleichmäßig bewegen, sich darum bemühen musste, dass das Ausholen mit den Armen und das Abstoßen mit den Beinen rund und gemächlich vonstattengeht, wie bei dem natürlichen Ausholen eines Pendels. Man durfte nicht ruckartig reißen, sondern musste sich sozusagen dem heraneilenden Eis entgegenschwingen. Und sobald er anfang, sich auf die neue Art und Weise zu bewegen, fiel der Hund zurück.“

19 Begegnungen in den geträumten Welten bzw. das Erlebnis eines gemeinsamen Traums wird in Gegenwartsliteratur und -film immer wieder thematisiert, z. B. in Ničipuruks Roman *Сны сирен* (2009, *Träume der Sirene*). Im Filmbereich ist eine der letzten Arbeiten, in der die Protagonisten sich in den von ihnen geträumten Welten treffen und agieren, *Inception* (USA 2010, R: Christopher Nolan).



Die geliebte pelevinsche Verschachtelung von Realitäten, Träumen und Halluzinationen im intratextuellen Raum erweitert sich also durch den Bezug zu einem weiteren Roman, was die Dimension der Extratextualität neu definiert: Ein Roman ist nicht nur mit einem anderen verbunden, sondern sie bilden ein gemeinsames textuelles Universum, in dem mehrere Romane, Texte oder Protagonisten durch die Autoreferenz Pelevins ihre eigenen rhizomartigen Welten mit flüssigen Grenzen bilden und untereinander in Kontakt treten. Dies geschieht vor allem durch die Verwendung derselben Charaktere in späteren Werken, das Fortschreiben der bereits erzählten Geschichten. Auf diese Weise erzielt Pelevin also, dass die Texte keine abgeschlossenen Ganzheiten bilden, sondern jederzeit beliebig erweiterbar sind, d. h. postmodernistisch offen und rhizomartig gestaltet werden.

Nachdem wir untersucht haben, *was* die Werke Pelevins auf der Personen- und Handlungsebene verbindet, kommen wir zur letzten Frage dieser Kurzuntersuchung: *Wie* macht er das?

*Обнажение приема*²⁰ durch Metatextualität

Der Roman *T* ist in auktorialer Erzählperspektive verfasst, jedoch erfährt der Leser durch die Konversationen zwischen dem fiktiven Autor Ariel und dessen Figur Graf T. viel über die Besonderheiten der Literaturproduktion:

²⁰ Der Terminus *обнажение приема* (Offenlegung des Verfahrens) stammt von Roman Jakobson (Jakobson 1979, 299-354).

От писателя требуется преобразовать жизненные впечатления в текст, приносящий максимальную прибыль. Понимаете? Литературное творчество превратилось в искусство составления буквенных комбинаций, продающихся наилучшим образом.²¹ (Пелевин 2009, 89)

Die Passage weckt den Eindruck, als würde Pelevin hier seine eigene Erfahrung mit Verlagen schildern und stellt damit ein in der Literatur geläufiges Verfahren dar: Gemeint sind v. a. A. Bloks Stück *Балаганчик* (*Die Schaubude*) von 1905 (Блок 1981, 7-20) und dessen Inszenierung durch Mejerchol'd von 1906. Pelevin verfolgt aber mit einem ähnlichen Mittel ein gegensätzliches Ziel: Blok wies auf die artifizielle Natur der Literaturcharaktere hin und wandte sich mit dem Stück gegen die Vermischung der Kunst bzw. der Literatur mit dem Leben. Pelevin seinerseits weist zwar auch auf die Scheinnatur der Literaturcharaktere hin, dehnt die Illusiorität aber auch auf die der geschichtlichen Personen und sogar des Lesers selbst aus, denn alles seien nur Gedanken, sprich Bewusstseinsprodukte, die aus Wörtern entstehen. Pelevin zielt damit seinerseits auf die Aufhebung der Grenze zwischen der Literatur und der Realität. Diese Autor-Protagonist-Leser-Beziehung bedarf einer genaueren Betrachtung, die unternommen wird, sobald die Prototypen der Charaktere geklärt sind, die die Interpretation des Romans und das Verständnis des Schriftstellerkonzepts erleichtern.

In der Bloßlegung des schriftstellerischen Vorgehens, das außer der schöpferischen Beziehung des Autors zu der erschaffenen Welt auch die Beziehung zu den Verlegern, Geldgebern und Co-Autoren impliziert, deckt Pelevin den Prozess des Schreibens und der Publikation auf, wie Mejerchol'd seinerzeit den Prozess der Theatralisierung von A. Bloks *Балаганчик* veranschaulichte, indem er auf der Bühne eine andere Mini-Bühne bauen ließ, mitsamt der technischen Ausrüstung für die Kulissen- und Vorhangbewegung (Ростоцкий 1968).

Wenn aber Mejerchol'd die Intention von Blok inszenierte, die in der Entlarvung der Kunst als reine Kunst sowie in der absichtlichen Vorführung der Künstlichkeit der literarischen Charaktere bestand, geht Pelevin noch einen Schritt weiter. Nachdem er gezeigt hat, wie ein Text entsteht

21 „Vom Schriftsteller wird gefordert, Lebenseindrücke in einen Text zu verwandeln, der maximalen Gewinn bringt. Verstehen Sie? Das literarische Schaffen hat sich in eine Kunst der Erstellung von Buchstabenkombinationen verwandelt, die sich auf die bestmögliche Art verkaufen.“

und welche Mechanismen den Büchermarkt regeln, die den Autor dies oder jenes zu schreiben zwingen, führt er noch eine Dimension ein: die des Lesers, der der eigentliche Schöpfer des Protagonisten sei. Ohne seine Wahrnehmung, ohne seine Verarbeitung des Textes im Bewusstsein, entstehe keine Figur:

Ну и где здесь читатель? Везде, конечно. Всё это на самом деле видит он. И даже эту мою мысль думает он — отчётливее, быть может, чем я сам. С другой стороны, господин в жёлтом галстуке определённо прав — ведь читатель просто смотрит на страницу, да. В этом и заключена функция, делающая его читателем. Чем ещё, спрашивается, ему заниматься? Ну вот, и я тоже просто смотрю ... Так, а кто тогда этот «я», который смотрит? Зачем тогда вообще нужен какой-то «я», если смотреть может только читатель? Тут загадка. Надо ещё много думать. Или, наоборот, не думать совсем ...²² (299)

Das Verfahren der Bewusstmachung der Lektüre hat Pelevin bereits im Roman *Чанаяв и Пустота* verwendet, aber wenn dort nur ein kurzes ‚Erwachen‘ und Distanzieren zum Text stattfand, wird hier etwas anderes unternommen: Die schopenhauersche Formel „Welt als Vorstellung“ oder die buddhistische „Welt als Traum“ wird nun von der derridaschen „Welt als Text“ abgelöst und dem Leser wird diese Auffassung mit allen literarischen Mitteln nahegelegt.

[...] ты, ты, только что сам сидевший у костра, ты-то ведь существуешь на самом деле, и разве это не самое первое, что вообще есть и когда-нибудь было?

Мне кажется, Петька, в тебе слишком много места занимает литератор, – сказал он наконец. – Это обращение к читателю, которого на самом деле нет, – довольно дешёвый ход. Ведь если даже допустить, что кто-нибудь кроме меня прочтёт эту невнятную историю, то я тебя уверяю, что подумает он вовсе

22 „Und wo ist hier der Leser? Natürlich überall. In Wirklichkeit ist er es, der alles sieht. Und auch diesen meinen Gedanken denkt er vielleicht deutlicher als ich selbst. Andererseits hat der Herr mit der gelben Krawatte entschieden recht, denn der Leser schaut einfach auf die Seite, ja. Darin besteht auch seine Funktion, die ihn zum Leser macht. Womit sonst, fragt man sich, soll er sich beschäftigen? Nun, auch ich schaue einfach ... Ja, und wer ist dann dieses ‚Ich‘, das schaut? Warum braucht man denn dann ein ‚Ich‘, wenn nur der Leser schauen kann? Hier haben wir ein Rätsel. Man muss da noch viel denken. Oder, im Gegenteil, überhaupt nicht denken ...“

не о самоочевидном факте своего существования. Он, скорее, представит тебя, пишущего эти строки.²³ (Пелевин 2000, 334)

Pelevin thematisiert in *T* erneut das, was er vor anderthalb Jahrzehnten angefangen hat, und verknüpft den Roman *T* dicht mit *Чанаев и Пустота*. Die Idee, dass die Protagonisten nirgendwo außerhalb des Bewusstseins des Lesers existieren, steigert sich. Dem Leser wird ein gottgleicher Status verliehen (man achte auf die Großschreibung):

Смотрите — Читатель, благодаря которому мы возникаем на свет, совершенно невидим и неосяутии. Он как бы отделеи от мира — но при этом мир возникает только благодаря ему! В сущности, есть только он, Читатель. Но он же полностью отсутствует в той реальности, которую создает! Хотя даже этот вот парадокс сознаем на самом деле не мы, а он ...²⁴ (Пелевин 2009, 306)

Die Welt, in der der Schriftsteller einen Text produziert und der Leser ihn konsumiert, versucht Pelevin so undefiniert wie möglich zu halten. Der Urheber der Wiederbelebung des verstorbenen Schriftstellers ist der Leser, denn „человек — это книга, которую Бог читает только раз. А вот герой романа появляется столько раз, сколько раз этот роман читают разные люди ...“²⁵ (65). So erreicht Pelevin sein Ziel der Gleichsetzung des über historische Personen Gelesenen mit dem über fiktive Personen Gelesenen und die Gleichstellung der Literatur mit dem Leben sowie des Textes mit der Welt.

23 „[...] du, du, der gerade selbst am Lagerfeuer gesessen hast, du da existierst doch in Wirklichkeit, und ist das denn nicht das allererste, das überhaupt ist und irgendwann einmal war?“

„Mir scheint, Pet’ka, dass in dir der Literat zu viel Platz einnimmt“, sagte er schließlich. „Dieses Hinwenden zum Leser, den es in Wirklichkeit gar nicht gibt, ist ein ziemlich billiger Trick. Denn auch wenn wir zugestehen, dass irgendjemand außer mir diese unverständliche Geschichte lesen wird, dann versichere ich dir, dass er über die selbstverständliche Tatsache seiner Existenz überhaupt nicht nachdenkt. Er stellt sich eher dich vor, wie du diese Zeilen schreibst.“

24 „Schaut – der LESER, dem wir verdanken, dass wir auf die Welt kommen, ist völlig unsichtbar und nicht zu spüren. Als ob er von der Welt abgetrennt wäre – dabei entsteht die Welt nur durch ihn! Eigentlich gibt es nur ihn, den LESER. Aber er fehlt ja ganz in der Realität, die er schafft! Allerdings, sogar dieses Paradoxon erfassen in Wirklichkeit nicht wir, sondern er ...“

25 „[...] der Mensch ist ein Buch, das Gott nur einmal liest. Und der Held eines Romans, der erscheint so oft, wie den Roman verschiedene Menschen lesen ...“

Die Konstellation Protagonist – fiktiver Autor²⁶ – Leser rotiert mehrmals im Laufe der Handlung. Das Dreieck der Partizipanten oder die Trinität „автор, ты и читатель“ (Autor, du und Leser), die angeblich im solov’evschen Sinne zu verstehen sei²⁷ (365), dreht sich im Roman mehrmals und die Rollen des Schaffenden, des Erschaffenen und des Lesers bzw. des Beobachters gehen mehrmals von einer Figur zur anderen über. Die Personenkonstellation erstreckt sich insofern über den intra- und extratextuellen Raum und involviert den Leser stark ins Geschehen, indem er direkt angesprochen und ihm seine Lektüre quasi vorhergesagt wird.²⁸

Die metatextuelle Transparenz der Textentstehung im Roman *T* hat ihre Fortsetzung im nächsten Werk *Ананасная вода*, in der Erzählung *Созерцатель тени* (*Betrachter des Schattens*).²⁹ In der Darstellung der Internetrecherche des Protagonisten, der auf *YouTube* ein Video über den kontroversen Saj Baba findet (Пелевин 2010, 257), scheint Pelevin seine schriftstellerische Vorgehensweise zu zeigen, wenn er sich in seinen Werken auf geschichtliche oder zeitgeschichtliche Personen bezieht. Eine kurze Überprüfung des Links auf *YouTube* verifiziert nicht nur die Existenz des beschriebenen ‚Heiligen‘ außerhalb des Textes, sondern offenbart uns die Verbindung zum Roman *T*: Ein Video von 2008 zeigt Sai Baba mit der gesungenen *Молитва оптинских старцев* (*Gebet der Optiner Starzen*) im Hintergrund, welches das in der russischen Orthodoxie bekannte Gebet von

26 Bzw. mehrere Autoren: Ariel, Griša Ovnjuk, Miten’ka Beršadskij, Goša Pivorylov, „ein Metaphysiker“ und „ein Realist“. In diesen Charakteren lassen sich Grigorij Čchartašvili (Pseudonym: Boris Akunin), Dmitrij Ol’sanskij (Zeitung *Русский Журнал* unter dem Chefredakteur Gleb Pavlovskij, der im Roman *Generation II* von Pelevin in der Figur von Farsejkin stark karikiert wurde), Pavel Pivovarov (Pseudonym: Pavel Pepperštejn) und Pelevin selbst (93-94) erkennen. Eine weitere Figur, die im Roman *T* einen erkennbaren Prototypen hat, ist Archimandrit Pantelejmon, „который [...] за паблик рилейшнз отвечает“ (Пелевин 2009, 102) – „der [...] die Pablik rileyshns verantwortet“. Für die Öffentlichkeitsarbeit bei der Russischen Orthodoxen Kirche ist Protoierej Vsevolod Čaplin zuständig, eine sehr bekannte und kontroverse Persönlichkeit, die mit ihren Aussagen über die Orthodoxie und Gesellschaft immer wieder für Aufmerksamkeit sorgt.

27 Hier wird offensichtlich auf die Trinitätsspekulationen von Vladimir Solov’ev hingewiesen (Weltseele Sophia, die in Theosophie, Theurgie und Theokratie ihre Vollendung findet), die Pelevins Werke auch strukturell beeinflusst haben (vgl. hierzu Stahl 2003).

28 Das Verfahren des Schreibens über das Schreiben, das in der Literaturwissenschaft mit dem aus der Informatik übernommenen Begriff der Metatextualität bezeichnet wird, hat Pelevin bereits in *Чанав и Пустота* angewendet. Dort lässt er in der Beschreibung einer erotischen Szene, die nur aus Dialog besteht, Petr sagen, dass, wenn er eine erotische Szene schreiben müsste, er sich nur auf den Dialog beschränken würde, damit der Leser sich den Rest selbst fertig denken könne (Пелевин 2000, 355-356).

29 Angefangen bei dem Titel des Sammelbandes, in dem „Ананасная вода“ ein Zitat aus Vladimir Majakovskij (*Вам!*, 1915) und „Прекрасная дама“ ein Zitat aus Aleksandr Blok (*Стихи о прекрасной даме*, 1901/1902) ist.

Optina Pustyn' ist. Eine weitere Verbindung liegt in *Операция „Burning Bush“* vor, einer povest' aus *Ананасная вода*, in der einer der Protagonisten Oberst Šmyga ist, der im Leben von Ariel im Roman *T* eine kontrollierende Rolle spielt: „Главный у силовых теперь стал генерал Шмыга. Жуткий человек, его реально все боятся. Монстр.“³⁰ (Пелевин 2009, 139) Den „legendären General Šmyga“ („легендарный генерал Шмыга“, Пелевин 2008, 217) kennt man bereits aus dem Buch *Прощальные Песни Последних Пигмеев Пиндостана* (2008; *Abschiedslieder Politischer Pygmäen Pindostans*). In *Ананасная вода*, also dem dritten Buch, in dem er bei Pelevin erscheint, werden dem Leser weitere Hintergrundinformationen geliefert, die sogar Šmygas Kindheit behandeln: „Это был толстый мрачный парень с очень внимательными глазами и вечно потным ежиком. [...] Он вел досье на каждого мальчишка из нашей палаты.“³¹ (Пелевин 2010, 11-12)

Die Reihe der Protagonisten, die aus anderen Texten Pelevins stammen, ließe sich weiter fortsetzen, was die These eines gezielten Einsatzes der Autoreferentialität bestätigt, wobei der Autor auf metatextuelle Verfahren zurückgreift.

Fazit: Fortschreiben der Romane als schriftstellerisches Konzept

Resümierend kann man in Bezug auf das von Pelevin konsequent verfolgte Konzept sagen, dass die Erschaffung eines offenen Systems intra-, inter- und extratextueller Strukturen dazu führt, dass alle Werke sich wie *ein* Text lesen lassen. Pelevin legt weiterhin die Entstehungsmechanismen seiner Werke offen, um zu zeigen, wie sich die Fantasiewelt in gedruckte Literatur verwandelt. Er lässt seine Protagonisten aus einem Werk in das andere wandeln und erschafft aus seinen Texten ein kompliziertes und in sich schlüssiges Universum, in dem fiktive und geschichtliche Personen ein neues Leben gewinnen und die Grenzen der Romane keine Rolle mehr spielen.

Pelevin möchte, dass seine Helden leben, und zwar nicht nur solange man über sie liest, sondern auch außerhalb ihrer Herkunftstexte oder der geschichtlichen bzw. politischen Kontexte. Sie sollen mit dem Leser älter werden, eine Vergangenheit haben, neue Menschen kennenlernen, sie sollen so real wirken, dass der Leser anfängt, seine eigene Realität als Teil des Romans zu sehen.

30 „Die Hauptfigur bei den Diensten [unter dem Terminus силовые структуры versteht man im heutigen Russischen Innenministerium, Staatssicherheit und Armee, I.G.] wurde nun General Šmyga. Ein übler Mensch, vor ihm haben wirklich alle Angst. Ein Monster.“

31 „Das war ein dicker, finsterer Junge mit sehr aufmerksam schauenden Augen und einem ewig verschwitztem Igelhaarschnitt. [...] Er führte ein Dossier über jeden Jungen aus unserem Schlafsaal.“

Pelevin bleibt sich selbst treu, indem er das Fortschreiben seines aus vielen Werken bestehenden Textes in einer non-linearen, rhizomartigen Abfolge vollzieht, deren Natur hypertextuell ist. Alte Bekannte, ob aus Film, Literatur oder Computerspielen und Internet, kommen bei den Lesern immer gut an. Der Roman *T*, der auch als eine Parodie auf Boris Akunins Krimiserie mit den Abenteuern Ėrast Fandorins und seiner Nachahmung des Schreibstils des 19. Jhs. gelesen werden kann, ist nach demselben Rezept des Abenteuerromans geschrieben. Vielleicht gewann der Roman nicht zuletzt deswegen schnell so große Popularität. Geschichten, Witze, Anekdoten und Gerüchte über die bereits geliebten Helden verkaufen sich gut. Daraus hat Pelevin kein Geheimnis gemacht, im Gegenteil – er hat darüber einen ganzen Roman geschrieben.

Literaturverzeichnis

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin 1977.

Ganschow, Inna: Literarischer Buddhismus. Viktor Pelevins Romane als meditatatives Mantra. In: „bildschirmtexte_4“, zur 9. Tagung des Jungen Forums slavistische Literaturwissenschaft in Wien/Österreich, September 2008. 02.06.2011 <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08/IGanschow1/>>

Ganschow, Inna: Medienrealität und Identitätsproblematik in der russischen Literatur der Postmoderne“. In: „bildschirmtexte_3“, zur 7. Tagung des Jungen Forums slavistische Literaturwissenschaft in Fribourg/Schweiz, September 2005. 02.06.2011 <<http://www.jfsl.de/publikationen/2007/Ganschow.htm>>

Jakobson, Roman: *Selected Writings. On Verse, Its Masters and Explorers*. Paris, New York 1979.

Pelevin, Viktor: *Buddhas kleiner Finger*. München 2009.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin 2008.

Stahl, Henrieke: „Erinnert ihr euch an das Bild des schönen Leibes?“. Aspekte der Sophiologie Vladimir Solov’evs. In: Vladimir Solov’ev und Friedrich Nietzsche: Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz. Hg. von Urs Heftrich und Gerhard Ressel. Frankfurt/M. et al. 2003. S. 341-370.

Stahl, Henrieke: Ein Schuß in die „Spiegelkugel dieser falschen Welt“: Postmoderne und Initiation in Viktor Pelevins Roman ‚Ėapaev i Pustota‘. In: *StudiaPhilologicaSlavica: Festschrift für Gerhard Birkfellner zum 65. Geburtstag*. In 2 Teilbänden. Hg. von Bernhard Symanzik. Münster 2006. Teilband 2. S. 683-702.

Басинский, П. Лев Толстой. Бегство из рая. Москва 2010.

Блок, А. Избранное. Москва 1995.

- Блок, А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. Театр 1906-1919. Ленинград 1981.
- Быков, Д. Витина Пустынь // GZT.ru. 22.10.2009 <<http://www.gzt.ru/topnews/culture/267957.html>>.
- Губайловский, В. Гегель, Эверетт и граф Т. // Новый мир № 3 (2010). С. 195-198.
- Костырко, В. Два льва // Новый мир № 3 (2010). С. 191-194.
- Маяковский, В. Полное собрание сочинений. Т. 1. Москва 1955.
- Наринская, А. Возвращение главного героя. «Ананасная вода для прекрасной дамы» Виктора Пелевина // Коммерсантъ 09.12.2010.
- Ничипурук, Е. Сны сирен. Москва, Санкт-Петербург 2009.
- Пелевин, В. Омон Ра. Москва 1992.
- Пелевин, В. Чапаев и Пустота. Москва 2000.
- Пелевин, В. Generation П. Москва 2002.
- Пелевин, В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Москва 2003.
- Пелевин, В. Прощальные Песни Последних Пигмеев Пиндостана. Москва 2008.
- Пелевин, В. Т. Москва 2009.
- Пелевин, В. Ананасная вода для прекрасной дамы. Москва 2010.
- Ростоцкий, Б. В.Э. Мейерхольд и его литературное наследие // В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы 1891-1917. Москва 1968. С. 3-57.
- Соловьев, В. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 2, 1875-1877. Москва 2000.
- Сорокин В. Очередь. Москва 1983.
- Сорокин В. Норма. Москва 1994.
- Сорокин В. День опричника. Москва 2006.
- Сорокин В. Сахарный Кремль. Москва 2009.

Zur Autorin

Inna Ganschow studierte Journalismus, Medienwissenschaft und Slavistik in Deutschland und Russland. Sie arbeitete mehrere Jahre als freie Mitarbeiterin beim ZDF in der Redaktion „Zeitgeschichte“ von Prof. Dr. Guido Knopp. Parallel dazu schrieb sie an ihrer Doktorarbeit zum Thema „Gefangenschaft und Befreiung in Viktor Pelevins Roman *Чапаев и Пустота*.“ Momentan ist sie an der Universität Trier als Lehrbeauftragte für Russische Medienkunde und Medialinguistik tätig.