

Kain im Fegefeuer

Vladislav Chodasevičs Poetik des Dazwischen

In der ersten Hälfte der 1920er Jahre wird Berlin zum wichtigsten Zentrum der russischen Kultur und Literatur außerhalb Russlands. Zu den „Hauptprotagonisten“ des Berliner Zeitabschnitts der russischen Literatur (1922–24) gehört auch Vladislav Chodasevič (1886–1939): Hier gibt er seinen Gedichtband *Tjaželaja lira* (*Die schwere Leier*) heraus und beginnt an seinem letzten Gedichtband *Evropejskaja noč'* (*Die europäische Nacht*) zu schreiben, der ihm den Ruhm eines souveränen Versmeisters und eines der besten Exildichter bescherte. Dabei bildet Berlin, das Chodasevič als die „Stiefmutter russischer Städte“ („mačecha rossijskich gorodov“ [Chodasevič 2009, 170]) bezeichnete, keineswegs einen beliebigen Ort der Niederschrift der Gedichte der *Evropejskaja noč'*, sondern vor allem ihr Hauptthema. Im deutsch-berlinischen Sujet entwirft Chodasevič nicht nur seine Vision des Nachkriegsdeutschlands (vor den sogenannten Goldenen 20er Jahren), sondern arbeitet auch Schreib- und Selbstbeschreibungsmodi der russischen Poesie am Scheideweg heraus, die für die Exildichtung in vielerlei Hinsicht paradigmatisch wurden. Umso verwunderlicher ist es, dass der multifunktionale deutsch-berlinische Chronotopos Chodasevičs bisher ungenügend erforscht wurde.¹

1 Die ersten Bemerkungen zu Chodasevičs Poetik sind in den memoiristischen Zeugnissen Mark Aldanovs (1939), Nina Berberovas (1996), Jurij Terapianos (1953, 83–92) und anderer Exilschriftsteller sowie in den essayistischen Arbeiten und Rezensionen von Literaturkritikern und zeitgenössischen Philologen zu finden (vgl. Adamovič 1998, 262–267; Ivanov 1993, 511–515, 526–530; Sirin“ 1939; Struve 1928; 1956, 103–106; Svjatopolk-Mirskij 2009, 721–722; Vejtle 2001, 232–241). Auf der Basis eben dieser Schriften erscheinen dann erste philologische Artikel und Monographien zu Chodasevičs Leben und Werk (vgl. Bethea 1983; Demadre 2000; Kolker 1982; Šubinskij 2012 u. a.). Über den intendierten stilistisch-thematischen „Kurs nach unten“ in den „europäischen“ Gedichten Chodasevičs schreibt in seinem Abriss S. Bočarov (1999, 415–471). Mit unterschiedlichen Aspekten der literarischen Biographie Chodasevičs beschäftigen sich in den letzten Jahren Herausgeber und Kommentatoren seiner Werke (vgl. Bogomolov 1989; 1990; 2004, 119–127; 2005; 2008; Ch'juz/Malmstad 2009; Hughes/Malmstad 1981; Malmstad 1995). Zwiespältigkeit

Der vorliegende Aufsatz soll diese Lücke in der Erforschung der Berliner Poetik Chodasevičs zumindest partiell schließen.

Vladislav Chodasevič formierte sich als Dichter in den 1900er Jahren unter dem entscheidenden Einfluss seiner symbolistischen Lektüre, war jedoch zu jung, um sich aktiv am literarischen Leben der Symbolisten zu beteiligen. Chodasevič erregte erst dann erste Aufmerksamkeit, als der Symbolismus sich bereits erschöpfte. Zugleich empfand er sich als zu alt, um sich dem aufkommenden Akmeismus oder Futurismus anzuschließen. Er selbst verglich seine Stellung in der zeitgenössischen Dichtung mit derjenigen Marina Cvetaevas, d. h. ebenfalls einer Einzelgängerin: „Мы [...] с Цветаевой [...], выйдя из символизма, ни к чему и ни к кому не пристали, остались навеки одинокими, „дикими““. Литературные классификаторы и составители антологий не знают, куда нас приткнуть.“² (Chodasevič 2002, 12) Die Blütezeit des bunten poetischen Lebens vor dem ersten Weltkrieg betrachtete Chodasevič mit skeptischem Interesse und aus der Distanz seines heimatlosen Dazwischens.

Dann kam der erste Weltkrieg, dann die Revolution: Wie die Mehrheit der Schriftsteller dieser Zeit nahm Chodasevič am postrevolutionären Projekt der Volksaufklärung und der Kreation einer neuen Literatur teil: Er verdiente seinen Lebensunterhalt mit Vorlesungen im Literaturstudio des Proletkults und bei der Zusammenstellung des Repertoires in der Theaterabteilung des Narkompros (Volkskommissariat für Kultur) (vgl. Chodasevič 2001, 277). Der anfängliche Enthusiasmus verging jedoch sehr schnell. Wie in den 1910er Jahren, nun allerdings in einem neuen literarischen und kulturpolitischen Kontext, fand Chodasevič seinen Platz im neuen Literaturbetrieb nicht.

Im Sommer 1922 kam er nach Berlin. Es ist wohl literaturhistorisch korrekter – und das ist eine der Nebenthesen des vorliegenden Bei-

und Distanz als Grundlagen seiner Poetik problematisiert F. Göbler in seiner Dissertationsschrift (1988); hier werden auch einige Texte des an dieser Stelle relevanten Gedichtbandes *Europäische Nacht* angesprochen. Dem Komplex „Chodasevič – Nabokov“ geht I. Ronen (2009) und dem Komplex „Chodasevič – Majakovskij“ J. Malmstad (1995–1996) nach; das Verhältnis Chodasevičs zu den Formalisten wird in den Untersuchungen beider Forscher ebenfalls thematisiert (Malmstad 1985; Ronen 2004). Manche Gedichte der *Europäischen Nacht* sowie einzelne Konstanten der Poetik des späten Chodasevičs werden auch in einigen anderen Publikationen betrachtet (Radle 1965; Betha 1980; Levin 1998, 209–267, 564–572; Kirilcuk 2002; Bezrodnj 2006).

2 „Cvetaeva und ich, aus dem Symbolismus stammend, gesellten uns zu niemandem, wir blieben für immer einsam und ‚wild‘. Die Literaturklassifikatoren und Herausgeber von Anthologien wissen nicht, wo sie uns einordnen sollen“. (Sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir, Y. A.)

trags – von der *Ankunft* in Berlin und nicht von der Berliner *Emigration* zu sprechen; das gilt übrigens nicht nur für Chodasevič, sondern auch für seine Zunftkollegen. Die Berliner Periode bildet für die Schriftsteller, die in der deutschen Hauptstadt wohnen oder nach Berlin kommen, eine Zwischenstation, einen Zwischenzustand, die Kreuzung, an der sich ein großer Teil der postrevolutionären russischen Literatur zu be-greifen und zu verorten versucht. In seinem literaturwissenschaftlichen und zugleich literaturkritischen Artikel *Promežutok*, zu übersetzen sowohl mit dem räumlichen „Zwischenort“ als auch mit der temporären „Zwischenzeit“, definiert Jurij Tynjanov die frühen 1920er als Zeit der Einzelgänger: Die poetischen Schulen und Strömungen, die das poetische Leben der Vorkriegszeit prägten, blieben in der Vergangenheit: „Поэтическая инерция кончилась, группировки смешались [...]. Выживают одиночки. [...] Сам стих стал любимой темой поэтов.“³ (Tynjanov 1977, 169) In seiner Definition des „promežutok“, die auch Chodasevič betrifft bzw. auf ihn zutrifft, markiert Tynjanov zugleich die autotelische, selbstreferentielle Haltung und Thematik der dominierenden Einzelgängerdichtung. In Berlin werden ebenso die Grundlagen einer Experimentalpoetik gelegt, die dann später in der sowjetischen Literatur dominieren wird (wie bei Šklovskij, Esenin, Ėrenburg oder Pasternak), wie auch die Grundlagen einer Poetik des Exils, die die literarische Ästhetik des Silbernen Zeitalters konservieren und in Paris entwickeln wird. Nach den Berliner Erfahrungen kehren die einen nach Russland zurück, die anderen wählen endgültig die Emigration. Im Dazwischen Berlins bildet sich ein besonderes Schriftsteller-Milieu heraus, in dem die politisch-biographischen Fragen „Wohin fahren?“ oder „Wo und wie leben?“ gleichzeitig mit den poetologischen Fragen „Wie und für wen weiter schreiben?“ verhandelt werden.

Eine solche explizite poetologische Metaposition, bei der mit der Literatur der 1900–10er Jahren abgerechnet und die Perspektiven einer neuen Poetik verhandelt werden, organisiert auch Chodasevičs Berliner Schreiben. Bereits im Gedicht *Peterburg*, das den Band *Evropejskaja noč* eröffnet, formuliert er seine poetische und zugleich aufklärerisch-missionarische Aufgabe:

И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,

3 „Die poetische Trägheit ging zu Ende, die Gruppierungen vermischten sich [...] Es überleben die Einzelgänger. [...] Das Gedicht selbst wurde zum Lieblingsthema der Dichter.“

Привил таки классическую розу
К советскому дичку.⁴ (Chodasevič 2009, 157)

Chodasevičs „Manifest“ sieht sowohl eine gewalttätig anmutende Selbstprosaisierung der poetischen Aussage als auch eine Poetisierung des Prosaischen vor. *Evropejskaja noč*, wo diese Symbiose proklamiert und ausprobiert wird, entwickelte sich aus dem Tetrptychon *U morja* (*Am Meer*), das anfangs *Kain* hieß (vgl. Ch'juz/Malmstad 2009, 443). Kain, der nicht nur einen autobiographischen, sondern auch einen poetologischen Helden des Zyklus darstellt, langweilt sich in Misdroy an einem deutschen Badekurort. Die sonnige Meereslandschaft erfreut den Helden nicht, für ihn ist es:

Всё тот же мир обыкновенный
И утварь бедная всё та ж.
Прибой размыленную пеной
Взбегает на покатый пляж.⁵ (160)

Die ironisierte pararomantische Motivik des Meeres wird im semantisch-metaphorischen Feld der Wäscherei und der Badetherme entwickelt. Der Himmel wird mit einer umgekippten emaillierten Waschschüssel verglichen, das Meer mit einem großen Waschbecken, die Brandung mit dem Seifenschäum, der Strand mit einem Waschbrett. Im Verlauf des Gedichts intensiviert sich das Motiv der Hitze und sorgt für die weitere Verdichtung der Wasch-Bade-Metaphorik. Dabei spielt Chodasevič mit Oppositionen von hoch und niedrig, sowohl im „prosaisch“-referenziellen Sinne als auch im poetologischen (Erhabenes vs. Niedriges). Das (Pseudo-)Romantische der Landschaft wird relativiert und demontiert, indem es zum Ort des Waschens, Badens, Putzens und der Reinigung wird. In Kraft treten jedoch, auch wenn ironisiert, die „hohen“ Konnotationen und Assoziationen einer solchen „Therme“ der sakralen Waschung und Reinigung. Chodasevič integriert sie in seine naturalistisch anmutenden Landschaftsskizzen. Dabei handelt es sich nicht nur um ein (de-)konstruktives Grinsen eines postromantischen und postsymbolistischen Dichters: Die Rangfolge der poetischen Werte bleibt für Chodasevič unantastbar, eine

4 „Indem ich jeden Vers (bzw. jedes Gedicht) durch die Prosa trieb / Und jede Zeile verrenkte / Veredelte ich doch den sowjetischen Wildling / Durch die klassische Rose.“

5 „Dieselbe gewöhnliche Welt, / Derselbe Alltagskram. / Die Brandung läuft wie Seifenschäum / Auf den abfallenden Strand hinauf.“

direkte Befolgung dieser imperativen ideologisch-poetischen Hierarchie ist aber in der neuen Situation des Dazwischen nicht mehr möglich und verlangt nach einer ironischen (Pseudo-)Selbstdistanzierung. Chodasevič verwendet dabei akmeistisch wirkende Prosaisierungsverfahren, aber nicht um die Hierarchie des Ästhetischen zu desavouieren, sondern umgekehrt, um paradoxerweise sie dadurch zu „retten“. Die demonstrativ ironische Diskreditierung der Waschungs- und Reinigungstopoi sowie der Motive des Himmels, des Meeres, der Sonne, also der Naturelemente der symbolistischen Transzendierung soll deren latenter Apologie dienen. In der Schlusspointe der letzten Strophe – dieser Spezialität Chodasevičs⁶ – erscheint, wie ein Sonnenschlag oder eine Fata-Morgana-Vision, der andere, der eigentliche Protagonist des Gedichts – Kain:

А по пескам, жарой измаян,
Средь здоровеющих людей
Неузнанный проходит Каин
С экземом между бровей.⁷ (161)

Durch die Kain-Anspielung bibliisiert und monumentalisiert Chodasevič sein Bild. Auch wenn er für das Kainsmal keine „hohen“ Worte wie Siegel benutzt, sondern den prosaischen Begriff des Ekzems, baut er eine für das Gedicht bedeutungskonstituierende Opposition auf: Der kranke Kain mit dem Ekzem zwischen den Augenbrauen steht den genesenden Spießbürgern gegenüber. Das Kain-Motiv fungiert außerdem autobiographisch: Chodasevič litt an einem Ekzem an der Stirn, dieses Mal wurde zum untrennbaren Teil seines Bildes in den Augen der Zeitgenossen (Čukovskij 1989, 97; 116).

Die Poesie kann in reiner Form nicht mehr existieren, so die indirekte, aus dem Kain-Gedicht stammende poetologische Botschaft Chodasevičs, wenn rings herum die Prosa des verhassten Alltags (bzw. poetologisch gesehen, der Alltag der Prosa) tobt. Chodasevič sucht nach einem Ausweg aus dem Dazwischen-Dilemma in der tragischen pro-

6 Vgl. die Schilderung Čukovskijs: „Когда он читал свои стихи и произносил последнюю строчку, обычно самую важную в стихотворении, он на несколько мгновений застывал с открытым ртом, чтобы подчеркнуть всю многозначительность концовки [...]“ – „Als er seine Gedichte vorlas und die letzte Zeile aussprach, oft die wichtigste im Gedicht, erstarrte er für eine Weile mit einem offenen Mund, um die Bedeutsamkeit des Schlusses zu unterstreichen [...]“ (Čukovskij 1989, 120)

7 „Und durch den Sand, erschöpft von der Hitze, / Inmitten der genesenden Menschen / Geht der nicht erkannte Kain vorbei, / Mit einem Ekzem zwischen den Augenbrauen.“

visorischen Selbsterniedrigung der Poesie. Im Gedichtband *Tjaželaja lira* stieg noch Orpheus in die Hölle der Banalität ab: Aber Orpheus war für Chodasevič wohl eine zu reine Gestalt, die der Tragik des Höllenabstiegs nicht gerecht wurde. Deshalb führt er in *Evropejskaja noč'* einen neuen Helden ein: Orpheus wird nun durch Kain ersetzt, „der Sternenkranz über dem Haupt“ („venok iz zvezd nad golovoj“ [Chodasevič 2009, 152]) durch das giftige „Ekzem zwischen den Augenbrauen“ („s ekzemoju meždu brovej“), die schwere Leier durch ein schweres Verbrechen, eine nicht mehr wegzuwaschende Sünde.

In den folgenden Gedichten des Zyklus schildert Chodasevič den Alltag seines Helden in einem deutschen Kurort: Kain sitzt in den Kneipen und geht zum Strand, fährt mit den Fischern aufs Meer, betrachtet die Leute in den Kaffeehäusern oder folgt einem streunenden Hund. Seine Handlungen sind dabei durchdrungen von einer tiefen, unheilbaren spätromantischen Langeweile. Der Chronotopos dieser Langeweile wird dabei ständig germanisiert, auch durch alte und neue Deutschland-Klischees:

За кружкой пива созерцает,
Как пляшут барышни фокстрот.⁸ (161)

Der Foxtrott war genau in dieser Zeit der Modetanz Deutschlands schlechthin und ein Inbegriff des Spießbürgerlichen und Banalen, zumindest in russischen Augen. So berichtete Sergej Esenin 1922 aus Düsseldorf: „Что сказать мне вам об этом ужаснейшем царстве мещанства, которое граничит с идиотизмом? Кроме фокстрота, здесь почти ничего нет. Здесь жрут и пьют, и опять фокстрот.“⁹ (Esenin 1962, 158) Esenins Brief korrespondiert mit dem Blick des gelangweilten und gereizten Kains auf den Alltag des pommerschen Kurorts. Für Chodasevič war es sehr wichtig, dass bei der Veröffentlichung des Zyklus hinter dem Text das Datum und Ort der Niederschrift stehen: im oben zitierten Gedicht Misdroy, weiter Berlin und Bad Saarow (vgl. Ch'juz/Malmstad 2009, 444). Die paratextuelle Markierung der deutschen Orte reichert die Textsemantik an. Deutschland steht pars pro toto für die europäische Nacht, in der sich Kain langweilt:

8 „Bei einem Krug Bier betrachtet er, / Wie die Fräulein Foxtrott tanzen.“

9 „Was soll ich euch über dieses schreckliche Reich der Spießbürgerei erzählen, die hier an Idiotie grenzt? Außer Foxtrott gibt es hier praktisch gar nichts. Hier fressen und saufen alle und dann wieder der Foxtrott.“

Колышется его просторный
 Пиджак – и, подавляя стон,
 Под европейской ночью черной
 Заламывает руки он.¹⁰ (Chodasevič 2009, 162)

Das Motiv des Händeknickens, -brechens bzw. der -verrenkung ist dem ganzen Gedichtzyklus zu eigen. Es korrespondiert mit der poetologischen „Verrenkung jeder Zeile“ („vyvichivaja každuju stroku“ [157]) aus dem bereits zitierten Gedicht *Peterburg*. Kain – der unruhige, heimatlose Wanderer und Gefangene im europäischen Wäscherei-Purgatorium, im Dazwischen zwischen Himmel und Hölle – wird von der faustischen Langeweile heimgesucht. Er wurde aus dem poetischen Paradies vertrieben und kann nicht mehr am Erhabenen partizipieren. Er beneidet die Unmittelbarkeit und Natürlichkeit der Erlebnisse der genesenden Spießbürger und leidet an seinem Aussatz, an seinem Erkennens- und Erkenntnisiegel, das ihn zur erbst-ironischen Weltanschauung verdammt. Kain gab es zwar auch im Frühwerk Chodasevičs, in einem Gedicht, verfasst kurz vor der Ausreise aus Russland (*Bel'skoe ust'e* [*Belsker Mündung*]) – der neue Lermontov'sche Dämon, der auf die Erde den Zerfallshauch bringt, wird jedoch auf dem neuen thematischen Boden – im deutschen kulturellen Kontext – faustianisiert.

Der germanisierte Kain wird seinerseits generiert und rezipiert vor dem Hintergrund des Kain-Textes der russischen Kultur der letzten Jahrzehnte. Am Anfang der Kainomanie der russischen Moderne steht die von Ivan Bunin angefertigte poetische Übersetzung von Byrons Mysterium *Kain* (Bunin 1956, 146–196).¹¹ Bereits im Byron'schen Subtext war eine explizite Anspielung auf Goethes *Faust* zu finden: Byrons Luzifer zeigt dem zweifelnden Kain die Weite und Vielfalt der Welt, wonach letzterer sein Verbrechen begeht. Der Byron'sche Held, ein Halb-Prometheus, Halb-Teufel wird während der ersten russischen Revolution neu interpretiert und, wie z. B. bei Anatolij Lunačarskij, zu einer wichtigen Figur in der neomarxistischen Kulturosophie: „Путь Каина – это путь бунта [...]. Преступник Каин постольку, поскольку нарушает установившийся порядок. [...] Каины — плоды переходных эпох, и ими человечество движется вперед.“¹² (Lunačarskij 1965, 376 f.) Kains Sujet wird im Vor-

10 „Es schwankt seine weite / Jacke – Und, sein Stöhnen unterdrückend, / Knickt er seine Hände / Unter der schwarzen europäischen Nacht.“

11 Zum Kain-Sujet in der russischen Literatur vgl. Fomenko (2004).

12 „Kains Weg ist der Weg der Rebellion [...]. Kain ist insofern ein Verbrecher, da er die herrschende Ordnung stört [...]. Kains sind Früchte der Übergangsepochen, und genau durch

feld des Krieges und der Revolution immer populärer und multifunktionaler: 1909 schreibt der Nicht-mehr-Symbolist und Noch-nicht-Akmeist Nikolaj Gumilev das Sonett *Potomki Kaina* (*Kains Nachkommen*), in dem Kain zum Vorfahren und Vorläufer des modernen Freigeistes wird, gottverlassen und verdammt, aber frei (Gumilev 1991, 94 f.).

In den Jahren des Ersten Weltkrieges wird die Byron'sche Kain-Interpretation zugunsten der kanonischen biblischen aufgehoben. Zu Kains werden die „Deutschen“, die den Krieg verursachten (vgl. z. B. *Fridrichu Kruppu* (*An Friedrich Krupp*) von Sof'ja Parnok oder *Rejms i Kel'n* (*Reims und Köln*) von Osip Mandel'stam). Während der Revolution und des Bürgerkrieges wird dann eine solche „klassische“ Kain-Deutung noch aktueller: Bunin nennt seine Aufzeichnungen aus den Jahren 1918–1920 *Okajannyje dni* (*Verdammte Tage* bzw. *Kain-Tage*).¹³ Für Bunin war erst Lenin Kain, dann die Bolschewiken und dann das ganze Sowjetrussland. Mit seiner Bolschewikisierung Kains diskreditierte Bunin indirekt die revolutionär-marxistische Interpretation Kains, zu der er selbst – durch seine Byron-Übersetzung – einst Lunačarskij inspirierte.

In Sowjetrussland erlebt dagegen die Prometheus-Auslegung Kains eine echte Wiedergeburt. Das Narkompros, das Lunačarskij leitet, zählt Byrons *Kain* zu den Dramen, die zur Aufführung in den staatlichen Theatern empfohlen sind. Genau 1918 ist übrigens Chodasevič bei Lunačarskij beschäftigt und mit der Zusammenstellung der Spielplanlisten beschäftigt. 1920 wird Byrons *Kain* im MChT aufgeführt; die Regie übernimmt Stanislavskij.¹⁴ Für die zwiespältige Popularität und Multifunktionalität Kains spricht auch, dass zeitgleich mit Chodasevič Maksimilian Vološin an seinem monumentalen neosymbolistischen kulturosophischen Poem *Putjami Kaina. Tragedija material'noj kul'tury* (*Auf Kains Wegen. Die Tragödie der materiellen Kultur*) schreibt. Inspiration lieferte Vološin Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes*, das von der russischen Intelligencija Anfang der 1920er Jahre intensiv rezipiert wurde. Es ist

sie bewegt sich die Menschheit vorwärts.“

13 Das Adjektiv „окаянный“, also „verdammt“, ist in der russischen Volksetymologie von Kain abgeleitet (vgl. Krylov 2007). Das Kain-Sujet wurde in der russischen Kulturtradition bereits in der ersten Heiligenvita kanonisiert: Die heiligen Boris und Gleb tötete ihr Bruder Svjatopolk, Svjatopolk *okajannyj*, wörtlich kainhaft, von Kain besessen (Lichačev 1978, 278 f.). „Kain“ wurde fast zu einem Morphem, zur Wurzel der Wörter „pokajanie“ (Buße) и „raskajan'e“ (Reue).

14 Die Inszenierung *Kains* in Lunačarskij's Konzeption – Kain als biblischer Held und Held der romantischen Tragödie, der gegen die Ungerechtigkeit protestiere, ein Protobild des Bolschewiken – habe, so Brodskaja (2000, 288–306) ein qualitativ neues, prosowjetisches MChT vorangetrieben (vgl. auch Stanislavskij 2009, 561–567).

schwer zu bestimmen, in welchem Maße auch Chodasevič Spenglers Buch kannte. In jedem Fall setzt der Titel seines Gedichtbandes Spengler-Kenntnisse voraus bzw. schreibt Spenglers Metapher fort: *Evropejska-ja noč'* ist womöglich genauer – kontextgerechter – mit *Abendländische Nacht* oder sogar mit *Die Nacht des Abendlandes* zu übersetzen: So wird der Spengler'sche Rezeptionshorizont von Chodasevičs Gedichtband noch deutlicher.

Resümierend kann man feststellen, dass zum Chronotopos von Chodasevičs Gedichtband das poetisch-kulturell in die Nacht der Prosa, Materialität und Banalität sinkende Abendland wird, lokalisiert im Deutschland nach dem Versailler Vertrag. Der Held der *Europäischen Nacht* ist ein alter und neuer Kain mit seiner Paradoxalität und Multifunktionalität für die russische Literatur des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts. Vor dem „deutschen“ Assoziationshintergrund werden die biblischen und Byron'schen Konnotationen als Brudermörder und Prometheus durch faustische Motive zusätzlich kompliziert. Die Faust-Kontexte und -Assoziationen intensivieren sich bei Chodasevič dank Spengler, für den Faust zum Archetypus des untergehenden abendländischen Menschen wurde. Chodasevičs autobiographischer Halb-Kain – Halb-Faust fungiert zugleich als eine autopoetologische Gestalt: Durch sie beschreibt der in Berlin weilende Dichter das dramatische Dazwischen, das reinigende Fegefeuer der russischen Literatur zwischen Petersburg und Paris.

Literaturverzeichnis

- Adamovič, Georgij V.: *Literaturnye besedy*, Bd. I. Sankt Peterburg 1998.
- Aldanov, Mark A.: O Chodaseviče. In: *Russkie zapiski* XIX (1939), S. 179–185.
- Berberova, Nina N.: *Kursiv moj. Avtobiografija*. Moskva 1996.
- Bethea, David M.: Sorrento Photographs: Khodasevich's Memory Speaks. In: *Slavic Review*, 39, 1 (1980), S. 56–69.
- Bethea, David M.: *Khodasevich. His Life and His Art*. Princeton 1983.
- Bezrodnyj, Michail V.: „Slepoj“ Chodaseviča: Opyt analiza prostogo stichotvorenija. In: *The Real Life of Pierre Delalande: Studies in Russian and Comparative Literature to Honor Alexander Dolinin*. Hg. von David Bethea/Lazar' Fleishman/Aleksandr Ospovat. Stanford 2007, S. 233–236.
- Bočarov, Sergej G.: *Sžužety ruskoj literatury*. Moskva 1999.
- Bogomolov, Nikolaj A.: Žizn' i poëzija Vladislava Chodaseviča. In: *Vladislav Chodasevič. Stichtvorenija*. Leningrad 1989. S. 5–51.

- Bogomolov, Nikolaj A.: Recepcija poézii puškinskoj épochi v lirike V. F. Chodaseviča. In: Puškinskie čtenija. Sbornik statej. Hg. von Sergej Isakov. Tallin 1990, S. 167–182.
- Bogomolov, Nikolaj A.: Ot Puškina do Kibirova. Moskva 2004.
- Bogomolov, Nikolaj A.: VI. Chodasevič. Načalo émigracii. In: Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur – Sprache – Kultur. Hg. von Frank Göbler. München 2005, S. 169–187.
- Bogomolov, Nikolaj A.: Jumor Vladislava Chodaseviča. Predislovie, publikacija i komentarii Nikolaja Bogomolova. In: Znamja 2 (2008), S. 150–159.
- Brodskaja, Galina Ju.: Alekseev-Stanislavskij, Čechov i drugie. Višnevoadovskaja épopeja, Bd. II. 1902–1950-e. Moskva 2000.
- Bunin, Ivan A.: Sobranie sočinenij v pjati tomach, Bd. I. Moskva 1956.
- Bunin, Ivan A.: Okajannye dni. Dnevnik pisatelja 1918–1919 gg. Lenin-grad 1991.
- Ch'juz, Robert, Malmstad, Džon: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Bd. I. Moskva 2009, S. 348–598.
- Chodasevič, Vladislav F.: Nekropol'. Moskva 2001.
- Chodasevič, Vladislav F.: Knigi i ljudi. Ètjudy o ruskoj literature. Moskva 2002.
- Chodasevič, Vladislav F.: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Bd. I. Moskva 2009.
- Čukovskij, Nikolaj K.: Literaturnye vospominanija. Moskva 1989.
- Demadre, Emmanuel: La quête mystique de Vladislav Xodasevič: Essai d'interprétation de l'oeuvre poétique du dernier symboliste russe. Villeneuve 2000.
- Esenin, Sergej A.: Sobranie sočinenij, Bd. V. Moskva 1962.
- Fomenko, Irina B.: Biblejskoe imja KAIN v ruskoj jazykovoju kartine mira. In: dissercat.com. 2004 <<http://www.dissercat.com/content/biblejskoe-imya-kain-v-ruskoj-yazykovoju-kartine-mira>> (letzter Aufruf am 16.02.2015). Vladivostok 2004.
- Göbler Frank: Vladislav F. Chodasevič. Dualität und Distanz als Grundzüge seiner Lyrik. München 1988.
- Gumilev, Nikolaj S.: Sobranie sočinenij v četyrech tomach, Bd. I. Moskva 1991.
- Hughes, Robert, Malmstad John: Towards an Edition of the Collected Works of Vladislav Xodasevic. In: Slavica Hierosolymitana V–VI (1981), S. 467–500.
- Ivanov, Georgij V.: Sobranie sočinenij v trech tomach, Bd. 3. Moskva 1993.

- Kirilcuk, Aleksandra: *The Estranging Mirror: The Poetics of Reflection in the Late Poetry of Vladislav Khodasevich*. In: *Russian Review*, 61/3 (2002), S. 377–390.
- Kolker, Jurij I.: *Ajdesskaja prochlada. Očerki žizni i tvorčestva V. F. Chodaseviča*. In: *Vladislav Chodasevič. Sobranie stichov v dvuch tomach*, Bd. II. Paris 1982. S. 271–350.
- Krylov, Grigorij A.: *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. In: *slovopectia.com*, 2007 <<http://www.slovopectia.com/25/206/1650909.html>> (letzter Aufruf am 16.02.2015).
- Levin, Jurij I.: *Izbrannye trudy. Poëtika. Semiotika*. Moskva 1998.
- Lichačev Dmitrij A. et al. (Hg.): *Načalo ruskoj literatury. XI – načalo XII veka*. Moskva 1978.
- Lunačarskij, Anatolij V.: *Sobranie sočinenij*, Bd. VI. Moskva 1965.
- Malmstad, John: *Khodasevich and Formalism: A Poet's Dissent*. In: *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich*. Hg. von Robert L. Jackson/Stefan Rudy. New Haven 1985, S. 68–81.
- Malmstad, John: *Po povodu Chodaseviča: dobavlenija, pribavlenija i popravki*. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 14 (1995), S. 131–136.
- Malmstad, John: *Po povodu odnogo „ne-nekrologa“: Chodasevič o Majakovskom*. In: *Sed'mye Tynjanovskie čtenija*. Hg. von Mariëtta Čudakova et al. Moskva 1995–1996, S. 189–199.
- Mandel'stam, Osip È.: *Stichotvorenija. Proza*. Moskva 2001.
- Parnok, Sofija Ja.: *Sobranie stichotvorenij*. Moskva 1998.
- Radle, Filipp: *Chodasevič – poët groteska*. In: *Vozdušnye puti* 4 (1965), S. 256–262.
- Ronen, Irena: *Vkusy i sovremenniki. O Chodaseviče i formalistach*. In: *Zvezda* 10 (2004), S. 202–206.
- Ronen, Irena: *Stichi i proza: Chodasevič v tvorčestve Nabokova*. In: *Zvezda* 4 (2009), S. 189–193.
- Sirin', Vladimir: *O Chodaseviče*. In: *Sovremennyja zapiski* LXIX (1939), S. 262–264.
- Stanislavskij, Konstantin S.: *Moja žizn' v iskusstve*. Moskva 2009.
- Struve, Gleb P.: *Tichij ad. O poëzii Chodaseviča*. In: *Za svobodu!* 11.03.1928, S. 6.
- Struve, Gleb P.: *Russkaja literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obzora zarubežnoj literatury*. New York 1956.
- Šubinskij, Valerij I.: *Vladislav Chodasevič*. Moskva 2012.
- Svjatopolk-Mirskij, Dmitrij P.: *Istorija ruskoj literatury s drevnejšich vremen po 1925 god*. Novosibirsk 2009.

Terapiano, Jurij K.: Vstreči. New York 1953.

Tynjanov, Jurij N.: Poëtika. Istorija literatury. Kino. Moskva 1977.

Vejdle, Vladimir V.: Umiranje iskusstva. Moskva 2001.

Vološin, Maksimilian A.: Stichotvorenija i poëmy. Sankt Peterburg 1995.

Zur Autorin

Yaraslava Ananka, studierte 2004–2006 Journalistik an der Belarussischen Staatsuniversität; 2006–2011: Studentin des Gor’kij-Literaturinstituts in Moskau. Seit 2012 Doktorandin am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin (Arbeitsthema der Dissertation: „Die Stiefmutter russischer Städte. Berliner Chronotopos in Vladislav Chodasevičs Exillyrik“. Stipendiatin des DAAD (Promotionsstipendium). Forschungsschwerpunkte: Russische Emigration der 1920er Jahre in Deutschland, weißrussische Gegenwartsliteratur, polnisch-ostslawische Kultur- und Literaturbeziehungen.