

Aleksej I. Žerebin

## „Alles ist verteufelt elegant.“ Zu den kulturellen Beziehungen zwischen Wien und Petersburg um 1900

Der Ausdruck „verteufelt elegant“ stammt von Anton Čechov und bezieht sich auf Wien, wo der russische Autor drei Tage, vom 19. bis 21. März 1891, verbracht hat. Im Unterschied zu Ibsen, der zwanzig Tage später als Integrationsfigur der europäischen Moderne in Wien gefeiert wurde, erregte Čechov kein Aufsehen. Im deutschen Sprachraum kannte man von ihm damals nur ein paar frühe Skizzen und Erzählungen über die russischen „Dämmerseelen“, die eben erst in Leipzig bei Reclam erschienen waren (Tschechow 1891). Bezeichnenderweise war es nicht Čechov, sondern der zweitrangige Belletrist Ieronim Jassinskij (Pseud. Maksim Belinskij), der für die literarische Moderne in Russland stand; seine naturalistische Studie „In der Vorstadt“ (mit dem Zusatz „Petersburg“) wurde in einem der ersten Hefte der *Modernen Dichtung* gedruckt, der sein Porträt vorangestellt war (Jassinskij 1890). Es sollten noch etwa fünf Jahre vergehen, bis Jassinskij in Vergessenheit geriet und Čechov von der jungen Schriftstellergeneration Wiens als ihr tief verwandter Geist erkannt wurde, als einer, von dem Arthur Schnitzler später sagen konnte, er hätte ihn leider nicht von Angesicht zu Angesicht gekannt, aber von Seele zu Seele (Schnitzler 1981: 16).

Anfang der neunziger Jahre war es dafür offensichtlich noch zu früh. Weder Schnitzler noch Peter Altenberg, der spätestens 1896 zu einem glühenden Verehrer Čechovs werden sollte, wussten von seinem Besuch in der Stadt oder suchten ihn auf. Auch Čechov selbst schien für die literarische Szene Wiens kein Interesse aufzubringen. Das einzige Dokument seines kurzfristigen Wienaufenthalts – der mutwillige Brief an die Familie vom 20. März 1891 – zeigt ihn als einen müßigen Flaneur, der die Schönheit der Architektur und die Fülle der Schaufenster genießt.

Was diesen Briefftext interessant macht, ist der ironische Unterton, durch den Čechov das Anmutig-Geordnete, Schmucke und Heitere im Wienbild herausstreicht, um das russische Gegenteil anzudeuten. Der Briefschluss lautet: „Die Frauen sind schön und elegant. Und überhaupt alles ist verteufelt elegant.“ (Čechov 1983: 226f.) Nimmt man das Wort „verteufelt“ genau, so stellt sich zwischen den Begriffen „Eleganz“ und „Teufel“ eine gewisse Relation ein, die auf die Vorstellung von einer säkularisierten, frei schwebenden, (d. h. weder im Volksleben noch im Metaphysischen verwurzelten) Intelligenz hinausläuft. In der Literatur der Neuzeit ist der Teufel eben der Gefällige, der zweifelhaft Elegante, „ein Schmarotzer guten Tons“ (Fedor Dostoevskij). Zu seinen Merkmalen gehört die bestrickende Verwegenheit des heimlich Verzweifelten, die ambivalente

Ironie des gefallenen Engels, der den Ernst der Gesinnung spielerisch unterhöhlt und die Grenze zwischen Gut und Böse spöttisch verwischt.

Die „verteufelte Eleganz“ kennzeichnet demnach eine Welt, von der es bei Schnitzler heißt: „Sicherheit ist nirgends“, d. h. eine Kultur, deren Fundamente nicht mehr tragen, in der alles schwindlig geworden ist. Ihre Angehörigen sind Ästheten mit einem schlechten Gewissen. Das schöne Leben, dem sie sich verschrieben haben, ist durch die dunkle Ahnung von einer schwierigen, mutlos verdrängten Wahrheit überschattet. Sie ahnen, wie brüchig der Boden, wie dünn das gepflegte Parkett ist, auf dem sie sich bewegen. Daher die melancholische Leichtigkeit ihres Walzerschrittes, das elegante Schrittmaß der österreichischen Jahrhundertwende. So gesehen, deutet das Čechov'sche Scherzwort denselben Sachverhalt an, den Hugo von Hofmannsthal im selben Jahr 1891 von innen heraus diagnostiziert hat: „böser Dinge hübsche Formel“ (Hofmannsthal 1984: 25).

Wie nachhaltig dieses Bild der Wiener Kultur in Russland ist, zeigt auch der von Maksim Gor'kij 1908 geprägte Ausdruck „Wiener Periode der russischen Literatur“. Was zuerst von den Stammgästen des berühmten Petersburger Literatenlokals „Wien“ als harmloses Bonmot gebraucht wird, erhält bei Gor'kij eine tiefere Bedeutung. Im Aufsatz „Die Zerstörung der Persönlichkeit“ (Gor'kij 1979: 268) bezeichnet er damit die literarische Dekadence schlechthin – wienersisch bedeutet ihm so viel wie dekadent, gezeichnet von einem Wertevakuum und von Identitätsverlust.

Das Restaurant „Wien“ wird dann von Gor'kij in seinem autobiografischen Spätwerk *Das Leben des Klim Samgin* (1925) beschrieben (Gor'kij 1975: 353-360) – als Ort dekadenter Zusammenkünfte auf dem Vulkan der herannahenden Revolution, als eine Brutstelle von dem, was Karl Kraus mit dem Wort „Kaffeehausdekadenzmoderne“ bezeichnet hat. Eine frappante Episode desselben Romans erläutert den Zusammenhang: Fedor Šaljapin singt ein aufrührerisches Volkslied, das dem „Zaren und den Herren“ mit Rache und Tod droht; das noble Publikum singt hingerissen mit, „das rüttelt ihnen die erschlafte Sinne auf“. Auch hier erscheint die Lage hoffnungslos, aber nicht ernst. Gor'kij stilisiert das Bild des Petersburger Literatenlokals „Wien“ zu „Wien in Petersburg“. Es spiegelt den exzentrischen Kunstraum der Pariser Spelunke „Der Grüne Kakadu“, wo Schnitzler die „elegantesten Leute von Paris“ am Vorabend der Großen Revolution zusammenführt und die „fröhliche Apokalypse“ der Wiener Jahrhundertwende spielen lässt. Der enorme Erfolg des „Grünen Kakadu“ auf der russischen Bühne vor und nach 1917 bezeugt die Affinität. Wien und Petersburg verständigen sich als zwei benachbarte „Versuchsstationen des Weltuntergangs“ (Karl Kraus) unter dem apokalyptischen Zeichen von „Stirb und Werde“.

Der psychologische Modus der österreichischen Jahrhundertwende – die Lust am Untergang – bildet einen unverkennbaren Bestandteil auch des russischen Weltbildes dieser Zeit. „Mit Recht sagen Sie dem von seinen eigenen Reichtümern geknechteten Menschen – Werde! – scheinen aber Goethes Bedingung zu vergessen – zuerst Stirb!“, ermahnte einen Zeitgenossen der Maître des

russischen Symbolismus Vjačeslav Ivanov (Vjačeslav Ivanov – Michail Geršenzon 1926: 162). Der Einfluss, der diese Bedingung nicht vergessen ließ, ging von Wien aus. Es war „l'Empire à la fin de la décadence“ (Paul Verlaine), es lieferte einprägsame Muster für das schöne Leben „mit dem Tod im Leibe“, für die gedämpfte Tragik des elegant gelassenen „Sterbens in Schönheit“.

Ein bezeichnendes Beispiel stellt die Rezeption der *Ahnfrau* von Franz Grillparzer dar, nämlich die Art und Weise, wie dieses Theaterstück von dem größten russischen Dichter der Zeit, Aleksandr Blok, übersetzt und gedeutet wird. Blok fertigte die Übersetzung auf Wunsch der Schauspielerin Vera Komissarževskaja an, die es an ihrem neu gegründeten neuromantischen Theater in Petersburg zur Aufführung bringen wollte. Hier wurden zwischen 1906 und 1909 – meist unter der Leitung von Vsevolod Mejerchol'd – neben den Stücken der russischen Symbolisten auch die Dramen von Henrik Ibsen und Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann und Frank Wedekind, Schnitzler und Hofmannsthal aufgeführt. 1908 suchte Komissarževskaja nach einem neuen Stück. Der Hinweis auf Grillparzer kam von dem Jugendstil-Maler Konstantin Somov, der seit seiner Ausstellung in der Sezession (1901) Kontakte zu Wien pflegte; Peter Altenberg lobte ihn 1902 in der Wiener Zeitschrift *Ver Sakrum*, Franz Blei zog ihn 1908 zur Mitarbeit am *Lesebuch der Marquise* hinzu, welches erst im Deutschen und dann im Französischen mit Somovs Illustrationen erschien (Blei/Somoff: 1908).

Blok folgte dem Rat des Malers, indem er dem alten Stück um Inzest, Vätermord und Gespenstererscheinungen eine aktuelle Modernität verlieh. Die *Ahnfrau* ist für Blok kein Schicksalsdrama im traditionellen Sinne. Vielmehr sieht er in ihr die Darstellung eines Lebenszustandes, die Gemütsstimmung der Unsicherheit, der Angst vor dem Nichtssein, vor dem Eingreifen unsichtbarer Kräfte. Alles, was im Grillparzer'schen Drama geschieht, sei, so Blok, symbolisch zu lesen; es geschehe außer- und jenseits der historischen Zeiten und geographischen Grenzen, obwohl es namentlich die moderne Kulturkrise sei, die unseren Blick für den mystischen Gehalt der *Ahnfrau* schärfe. Der Verfall des aussterbenden Geschlechtes des Grafen Borotin sei ein Symbol für den Untergang des Abendlandes und insbesondere des russischen Adels, welcher einst die kulturtragende Schicht gewesen sei, jetzt aber „wie die Georgine im Herbst, ohne Aroma, in der Feuchtigkeit und im Dunkeln der alten Gärten verwelke“ (Blok 1961: 294).

Die Faszination des Stückes, die Blok auch den Schauspielern zu vermitteln sucht, liegt aber für ihn nicht in dieser historischen Analogie allein, sondern vielmehr im „Unausgesprochenen“, von dem die Handlung umweht ist, in der lyrischen Atmosphäre, die das existenzielle Leid eines Übergangsmenschen zum Ausdruck bringt.

Die Premiere der *Ahnfrau* fand am 29. Januar 1909 im Komissarževskaja-Theater statt. Das Bühnenbild gestaltete Aleksandr Benois, der anerkannte Leiter der Künstlervereinigung „Welt der Kunst“, die Musik schrieb Michail Kuzmin, ein Schüler Rimskij-Korsakovs und zugleich der sensitive dekadente Dichter, die Rolle der Bertha spielte Komissarževskaja.

War die Hinwendung der russischen Moderne zu Grillparzer auch kein Zufall, so blieb sie doch eine Episode, ein Einzelfall, dem ein glücklicher Einfall zu Grunde lag. Eine ganz andere Bewandnis hatte es mit Schnitzler, dem angesehensten von allen österreichischen Autoren der Zeit. Seine Wirkung war breiter als die Hofmannsthals, ausgeprägter als die Altenbergs, anhaltender als die Otto Weiningers, dessen *Geschlecht und Charakter* eine zunächst heftige Reaktion hervorgerufen hatte, die aber bald abflaute.

Seit Mitte der neunziger Jahre schätzte man Schnitzler als den „deutschen Čechov“, der mit psychologischem Scharfsinn die geheimen Seelenzustände seiner Gestalten darzustellen vermöchte, von Anatols leichtsinniger Melancholie bis zu den todernsten Konfrontationen im Schauspiel *Liebelei* oder in der Novelle *Sterben*. Schnitzlers Dramen und Novellen wurden in der Regel bereits kurz nach Erscheinen übersetzt, und 1903 kamen die ersten Bände der groß angelegten Gesamtausgabe heraus. Allein Mejerchol'd inszenierte sieben Stücke von Schnitzler, wobei die Petersburger Premiere von *Der Ruf des Lebens* 1906 vor den Erstaufführungen in Berlin und Wien erfolgte. Schnitzlers Rezeptionsgeschichte dauert bis in die zwanziger Jahre, als Osip Mandel'stam 1927 die *Traumnovelle* übersetzte und der damals schon in Ungnade gefallene Freudianer Aleksandr Evlachov 1926 Schnitzlers Werk eine psychoanalytische Studie widmete.

Wie stark Schnitzlers dramatisches Werk zur Herausbildung einer neuen Theaterästhetik in Russland beigetragen hat, zeigt am deutlichsten das glückliche Schicksal der kleinen Pantomime *Der Schleier der Pierette*, mit deren Aufführung zwei der bedeutendsten Regisseure der Zeit – Mejerchol'd 1910 in Petersburg und Aleksandr Tairov 1913 in Moskau – jeweils ihr eigenes Theater eröffnen. Beide schöpfen die mimischen, figurativen und musikalischen Möglichkeiten für die Formulierung der symbolistischen Grundaussagen über Liebe und Tod aus. Die Nachklänge beider Aufführungen sind noch im *Poem ohne Held* (1946) von Anna Achmatova zu hören, das nicht nur das traditionelle (auch auf Bloks *Schaubude* anspielende) Figurenensemble der Commedia dell'arte, sondern auch das speziell Schnitzler'sche Schleiermotiv aufgreift, um die ästhetisch verschleierte Tragik einer todgeweihten Kultur – bei Schnitzler ist es die Wiener, bei Achmatova die Petersburger – symbolisch zum Ausdruck zu bringen.

1913 veröffentlichte der russische Übersetzer und Schauspieler Peter Zvezdič (Pseud. Petr Rotenštern), der mit Schnitzler im Briefwechsel stand, über diesen einen Essay mit dem Titel „Der große Dichter einer Generation der Kleinen“ (Zvezdič 1913). Schnitzlers Werk wird hier als Verkörperung des Wiener Kulturstils charakterisiert, der im Gegensatz zum Dur-Ton des männlichen Berlin auf den weichen, weiblichen Moll-Ton abgestimmt ist, auf raffinierte Schönheit und mondäne Grazie. Schnitzler selbst stamme aus jener Generation der verweichelichten, dekadenten Verfallsmenschen, deren differenzierte Gefühle und hintergründige Regungen er so genau kenne und schildere. Er teile mit ihnen ihre Schwankungen zwischen Schein und Sein, ihren Hang zum Spiel und Traum, ihre Gabe für Selbstreflexion und Selbstanalyse. Wie ihnen fehle ihm aber der Sinn

für Größe, der Glauben an Wahrheit und Gerechtigkeit, an soziale Handlung und religiöse Erlösung. Ähnliche Vorwürfe machten „dem Sohn des schönen Wien“ früher und noch unerbittlicher auf der einen Seite der Marxist Leo Trockij und auf der anderen Seite der Symbolist Blok.

Der allgemeine Sinn dieser Vorwürfe ist die „verteufelte Eleganz“. Eben darauf läuft auch die russische Kritik an Hofmannsthal hinaus. Hofmannsthal selbst schien zu wissen, was für Russland das Rechte wäre, wenn er in einem Brief an Komissarževskaja sein Mysterienspiel *Jedermann* als für das russische Publikum besonders passend charakterisiert: „Denn es stellt einen sehr einfachen symbolischen Vorgang dar, der auf den einfachsten christlichen oder eigentlich menschlichen Voraussetzungen beruht.“ (Lampl 1975: 39-41) Das wusste auch Komissarževskaja, die schon 1906 Hofmannsthal ersuchte, ihr das Stück zur Erstaufführung in Petersburg zu überlassen. Da aber *Jedermann* noch lange nicht fertig war, ließ Hofmannsthal sie vorerst *Die Hochzeit der Sobeide* spielen, die jedoch trotz Mejerchol'ds erfindungsreicher Inszenierung und der schauspielerischen Leistung der Komissarževskaja in der Titelrolle keine Anerkennung fand. Allein die Ästheten klatschten Beifall, berichtet Benois.

Ebenso unzufrieden blieb die russische Kritik mit der *Elektra*, wie sie in Petersburg gespielt wurde. Zum einen handelte es sich um die Aufführung des Neuen Theaters (1907, Regisseur Aleksandr Sanin), zum andern um die Oper, die 1913 von Mejerchol'ds nicht ohne Rücksicht auf Max Reinhardts Gastspiel mit dem *König Ödipus* inszeniert wurde. Beide russische Aufführungen strebten danach, die Modernität des Hofmannsthal'schen Menschenbildes durch Betonung des Archaischen zu steigern. Igor Strawinsky bewunderte die „bedrohliche Pathetik der Dekorationen“ von Aleksandr Golovin sowie die Elektra als „hysterische Walküre“, die sich, wie die geopfert Jungfrau im *Heiligen Frühling*, in den Tod hineintanzte. Richard Strauß, der Ende Januar in Petersburg gastierte und bei den Proben seines Werkes zugegen war, zeigte sich zufrieden. In der russischen Kritik bedauerte man dagegen die Psychologisierung des Mythos, und man vermisste dessen ethischen Gehalt.

Die Rezeptionsgeschichte Hofmannsthals zeigt, wie stark seine Aufnahme in Russland auf das Theater angewiesen war. Wichtiger als seine Lyrik war sein dramatisches Frühwerk, ein Versuchsmodell für die avantgardistische Experimentierbühne, die sich nach Hofmannsthal wie folgt definierte: „Die Bühne als Traumbild“. (Der gleichnamige Aufsatz von Hofmannsthal wurde 1912 in der russischen Theaterzeitung *Masken* abgedruckt: Gofmanstal' 1912/1913.) Dass Hofmannsthal am Traum die Lebenswirklichkeit zu begreifen suchte, wussten nur wenige. Meist dachte man bloß an eine traumhaft entrückte Gegenwelt des lebensfernen Ästheten, die, wie Hofmannsthals Gärten, hinter einem goldenen Gitter der reinen Kunst blüht und kraftlos verwelkt. Für den österreichischen Dichter bedeutete die Scheinwelt der Kunst ein Problem; die russische Kritik lehnte sie ab, als ob sie eine falsche Lösung wäre, und übernahm die Rolle jener Hofmannsthal'schen Diener, deren strenge Blicke den Ästheten an die „Unent-rinnbarkeit des Lebens“ erinnern („Das Märchen der 672. Nacht“). Nie wurde

Hofmannsthal in Russland wegen seiner Abkehr von der Kunstreligion bedauert, nie tadelte man ihn dafür, dass er vom Tempel der Kunst auf den Marktplatz des Lebens gegangen sei. Im Gegenteil: Aus russischer Sicht besteht Hofmannsthals Schwäche eben darin, dass er diesen Weg verfehlt hat, dass er es nicht vermochte, zu den sozialen und religiösen Ursprüngen des Theaters vorzudringen. Den Hintergrund, vor dem Hofmannsthal beurteilt wird, bilden Friedrich Nietzsche und Richard Wagner ebenso wie das Ideal der Wiedervereinigung von Kunst und Leben im erlösenden Volksmythos. Daher verstehen sich auch für seine Stücke die Epitheta „raffiniert“, „nervös“, „frauenhaft“, „greisenhaft“, „endzeitlich“, „unfruchtbar“, solche Klischees wie „verletzliche Kostbarkeiten“, „erlesenes Nichts“, „kleine Insel der Eleganz“. Der „russische“ Hofmannsthal bleibe ein Form- und Dekadenzkünstler, ein Erbe, der verschwende.

Ein anderes Thema ist Hofmannsthals Beziehung zu Russland, dem „wesenhaftesten aller Länder“ (Schiller, 1905). Da ist sein unverkennbares Interesse an der russischen Geschichte, das ihn von dem frühen Entwurf des *Demetrius*-Dramas bis zum *Salzburger Großen Welttheater* begleitete und im bedeutenden Bestand an Russica in seiner Bibliothek Niederschlag gefunden hat. Da ist sein Essay über das berühmte *Journal de Marie Bashkirtseff*, das französische Tagebuch der jungen russischen Malerin, die sich in der „femme fragile“ Dianora (*Die Frau im Fenster*, 1898) spiegelt. Da ist Hofmannsthals Bewunderung für die Ballets Russes, seine Zusammenarbeit mit Sergej Djagilev und Vaclav Nižinskij bei der 1914 aufgeführten *Josephslegende*. Da ist der Einfluss von Dostoevskij, der nicht nur in einzelnen Werken, etwa in der *Frau ohne Schatten* oder in der Komödie *Der Unbestechliche* nachweisbar ist, sondern auch allgemein für das auf das Seeleninnenleben abzielende Frühwerk des Jungwieners eine Rolle gespielt hat.

Dostojevskij bestimmte jene internationale Traditionslinie mit, in die Hermann Bahr das „Junge Wien“ im Hinblick auf die Entwicklung einer „neuen Psychologie“ stellte. Im Unterschied zu Hofmannsthal und den anderen Dichtern des „Jungwien“ kannte Bahr Russland nicht nur als Kunsttext. 1891, im selben Frühjahr, als Čechov nach Wien kam, folgte Bahr der Einladung seines Freundes Emmanuel Reicher, eine deutsche Schauspielertruppe zu ihrem Gastspiel nach Petersburg zu begleiten. Ebenso wie Čechov überholte Bahr mit diesem Besuch seinen eigenen Ruhm: wirklich bekannt wurde sein Name in Russland erst später, insbesondere nach der Aufführung seines Stückes *Die Andere*, das 1905 im Komissarževskaja-Theater mit großem Erfolg gespielt wurde.

Zu der Zeit, als Bahr sich in Petersburg aufhielt (März bis April 1891), gastierten dort mehrere europäische Theater, darunter eine Berliner Truppe mit Josef Kainz und eine italienische mit Eleonora Duse. Bahr erlebte ihre Kunst vor dem Hintergrund der russischen Hauptstadt, die seit ihrer Gründung von einem schauerlichen apokalyptischen Mythos umweht war. In den weißen Nächten, die er öfters in Gesellschaft von Kainz und Lotte Witt verbringt, kommt ihm Petersburg wie ein fremder, verrätselter Kulturraum vor, mit dessen Geheimnis seine eigene Erlösung von der dekadenten Zerrissenheit zusammenhängt. So

heißt es jedenfalls in seinem „dem Kleinen Fräulein“, d. h. Lotte Witt gewidmeten Reisetagebuch, das er bald unter dem Titel *Russische Reise* (Bahr 1891) herausgibt. Am Schluss kontrastiert er Petersburg mit Wien und schlägt einen leichtsinnigeren Ton an, der an Čechovs elegantes Wienbild erinnern lässt. Es geht um „mein liebes, süßes Wien, das wie ein glühendes, gnadenreiches Märchen ist, wo der Tanz niemals verstummt und die Küsse nicht rasten“. „Wer weiß“, fragt sich der Heimkehrer, „ob es mir den neuen Menschen nicht gleich am ersten Tage auf fächernden Walzern wieder verweht?“ (Bahr 1891: 181)

Dass ihm dies in Wirklichkeit nicht passiert ist, bezeugt die Stelle aus seinem Brief an den Vater vom 18. Mai 1891: „Das russische Buch soll den großen Abschnitt in meinem Leben markieren. Das Suchen und Experimentieren ist vorbei und es beginnt die ruhige, stille und geläuterte Periode. Petersburg ist mein Damaskus.“ (Bahr 1971: 100) Dieses Zitat gewinnt an Bedeutung, wenn man sich daran erinnert, dass Petersburg tatsächlich die letzte Station auf Bahrs Jugendreisen geworden ist, bevor er sich in Wien niedergelassen und für das „Junge Wien“ engagiert hat. Das Epochenjahr 1891, das mit Bahrs Petersburg-Aufenthalt eingeleitet wurde, endete mit der Konstituierung der Wiener Moderne, die mit ihrer „verteuften Eleganz“ eine ganze Kulturepoche problematisieren sollte.

#### Literatur

- Bahr, Hermann (1891): *Russische Reise*. Dresden.
- Bahr, Hermann (1971): *Briefwechsel mit seinem Vater*. Ausgewählt von Adalbert Schmidt. Wien.
- Blei, Franz / Somoff, Constantin (1908): *Das Lesebuch der Marquise. Ein Rokoko-Buch*. München.
- Blok, Aleksandr (1961): Franc Grilparcer. Pramater'. Predislovie. In: Blok, Aleksandr (1961): *Sobranie sočinenij v 8 tomach*. T. 4. Moskva / Leningrad. 292-296.
- Čechov, Anton (1983): *Briefe 1889-1892*. Hrsg. und übers. von Peter Urban. Zürich.
- Gofmanstal', Gugo (1912/13): Scena kak snovidenie, in: *Maski. Ežemesjačnik ruskogo teatra*, 6, 1912/13; 25-28.
- Gor'kij, Maksim (1979): Razrušenie ličnosti (1908). In: Gor'kij, Maksim (1979): *Sobranie sočinenij v 16 tomach*. T. 16. Moskva. 219-270.
- Gor'kij, Maksim (1975): Žisn' Klima Samgina. In: *Sobranie sočinenij*. T. 24. Moskva. 353-360.

- Hofmannsthal, Hugo von (1984): Prolog zu Arthur Schnitzlers Buch *Anatol* (1892). In: Hofmannsthal, Hugo von (1984): *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Rudolf Hirsch et al. *Bd. 1: Gedichte 1. 1891-1898*. Frankfurt am Main. 25-26.
- Jassinskij, Jeronim (1890): „In der Vorstadt. Petersburg“, in: *Moderne Dichtung*, 6, 1. Juni 1890; 342-346.
- Lampl, Horst (1975): Zwei Briefe Hofmannsthals an Vera Komissarževskaja, in: *Österreichische Osthefte*, 17(1), 1975; 39-41.
- Schnitzler, Arthur (1981): *Briefe: 1875-1912*. Hrsg. von Arthur Schnitzler und Therese Nickl. Frankfurt am Main.
- Tschechow, Anton (1891): *In der Dämmerung. Skizzen und Erzählungen*. (Universal-Bibliothek; *Bd. 2846*). Autorisierte Übers. aus d. Russ. von Johannes Treumann. Leipzig.
- Vjačeslav Ivanov – Michail Geršenzon (1926): Briefwechsel zwischen zwei Zimmerwinkeln, in: *Die Kreatur*, 1(1), 1926; 162.
- Zvezdič, Petr (1913): Bolšoj poët malen'kogo pokolenija, in: *Sovremennyj mir*, 2, 1913; 67-81; 3, 1913; 32-57.