

(noch im Epilog) das Ich des «letzten Dichters» vom «holländischen [gollandskij] Hahn» zum «König von Pskow [pskovskij]» und schließlich zu *Majakowskij* mutieren kann – dem realen Namen des Autors, dessen Lautbestand an sich schon so unterschiedliche Wortelemente wie *majak* («Leuchtturm»), *maj* («Mai»), *ja* («ich»), *Jakov* («Jakob») vereinigt.<sup>158</sup> «Und wie einfach das alles war!» notierte später Boris Pasternak in seinem «Geleitbrief»: «Die Kunst hieß Tragödie. So soll sie auch heißen. Die Tragödie hieß *Wladimir Majakowskij*. Der Titel barg die genial einfache Entdeckung, daß der Dichter nicht der Autor, sondern – Gegenstand der Lyrik ist, die sich in der ersten Person an die Welt wendet. Der Titel war nicht der Name des Verfassers, sondern der Familienname des Inhalts.»<sup>159</sup>

<sup>158</sup> Siehe dazu die erste Druckfassung der Tragödie (a. a. O., Anm. 154), deren typographische Instrumentierung die Textoberfläche gleichsam transparent werden läßt und klar erkennbar macht, daß – und wie – Majakowskij das dekonstruktive Verfahren der Zerstückelung und Neumontage von der Dingwelt auf die Wortebene überträgt.

<sup>159</sup> Boris Pasternak, «Ochranaja gramota» | B.P., a. a. O. (Anm. 134), S. 264.

<sup>160</sup> Das Libretto und Teile der Partitur («zukunftianische Noten») wurden als Broschüre gedruckt und kamen anlässlich der Uraufführung in den Verkauf: *Pobeda nad solncem* (opera A. Kručenych | muzyka M. Matjušina), [S.-Peterburg] 1913; Umschlaggraphik von Kasimir Malewitsch (vorn) und Dawid Burljuk (hinten). – Zur Entstehungsgeschichte und zur Erstaufführung der Oper siehe u. a. Aleksej Kručenych, a. a. O. (Anm. 155); siehe dazu die Materialien, die deutsche Übersetzung des Librettos, die vollständige Partitur sowie die Bühnen- und Kostümentwürfe in [Katalog:] *Sieg über die Sonne* (Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Berlin 1983, S. 27–78; siehe Abb. 85, S. 131.

## 20

Die zweite von den beiden «weltweit ersten Inszenierungen» der russischen Futuristen hatte die Oper «*Sieg über die Sonne*» (*Pobeda nad solncem*) zum Gegenstand, ein intermediales Gesamtkunstwerk, an dem Michail Matjuschin als Komponist, Kasimir Malewitsch als Bühnen- und Kostümbildner, Aleksej Krutschonich und Welimir Chlebnikow als Librettisten beteiligt waren. Auch dieses Werk war kurzfristig – im Sommer 1913 – geplant und alsbald realisiert worden. Im Vergleich zu Majakowskij's Tragödie war «*Sieg über die Sonne*» ein in jeder Hinsicht anspruchsvolleres Projekt, dessen Umsetzung auch weit mehr Aufwand erforderte.<sup>160</sup> Wenn man «*Wladimir Majakowskij*» als ein mehrstimmiges Monodrama bezeichnen wollte, so könnte «*Sieg über die Sonne*» als eine vielfach gebrochene, aus lauter Interjektionen und Interventionen bestehende symphonische Dichtung charakterisiert werden. Durchweg bestimmend sind jedenfalls die Geste des Bruchs (unterbrechen, abbrechen) – der Vorhang wird bei Vorstellungsbeginn nicht einfach geöffnet, er wird *zerrissen* – sowie die offene beziehungsweise defizitäre Form des Fragments, die insgesamt, auf allen Ebenen der Werkstruktur, als eine additive Reihung von wechselseitig kaum verbundenen, vorwiegend *kontrastiven* Elementen in Erscheinung tritt.

Die Oper ist bewußt asymmetrisch angelegt; sie besteht aus Chlebnikows Prolog und aus zwei ungleich langen, von Krutschonich verfaßten «Händeln», d. h. Akten, von denen der erste vier, der zweite zwei «Bilder» von wiederum unterschiedlicher Länge umfaßt. Im Prolog rezitiert ein «Zukunftianer» (*budetljanin*), direkt ans Publikum sich wendend, in freien Versen sogenannte «schwarz-künstlerische Kurznachrichten». Das erste «Händel» (*dejmo*) zeigt

den Angriff auf die Sonne und deren Gefangennahme, im zweiten «Händel» wird das neue Leben im «Zehnten Land» vorgeführt. Die disparaten Bilder sind durchgehend, von eins bis sechs, nummeriert. Disparat ist das Personal – zukunftsianische «Kraftmenschen», ein Flieger, ein Reisender, der «alle Zeitalter» hinter sich hat, Nero und Caligula, ein «gewisser Übelsinniger», ein «Unfreund», ein «Raubbold», mehrere Totengräber und Sportler, ein Vorleser, ein Dickwanst, auch ein Chor; disparat sind auch die verwendeten Textsorten und Stilelemente – gereimte Verse, freie Verse, Lieder, rhythmisierte Prosa, Alltagssprache und immer wieder Fragmente reiner Laut- und Unsinnspoesie. Die sehr zahlreichen Figuren treten jeweils nur ganz kurz auf, wie Angehörige eines Kollektivs, die ein Ritual absolvieren; als Charaktere sind sie nicht zu erkennen, sie machen keinerlei Entwicklung durch, unter sich kommunizieren sie kaum, vielmehr sprechen sie zum Publikum oder ergehen sich in «hintersinnigen» Monologen, die mehrheitlich aus Neologismen oder nur mehr aus frei kombinierten Lautfolgen gefügt sind. Die Oper endet mit einem

80 «Die weltweit ersten Inszenierungen der Futuristen des Theaters» (Plakat 1913)



81–83 Kasimir Malewitsch, Kostümentwürfe zu *Sieg über die Sonne* (1913)

Kriegslied und dem Schlußchor der Kraftmenschen – charakteristisch, hier wie anderswo in diesem heteromorphen Gesamtkunstwerk, ist das unmittelbare Nebeneinander von rein klanglichem Sprachmaterial und plakativen Sentenzen:

l l l  
 kr kr  
 tlp  
 tlm t  
 kr wd t r  
 kr wubr  
 du du  
 ra l  
 k b i  
  
 shr  
  
 wida  
  
 diba

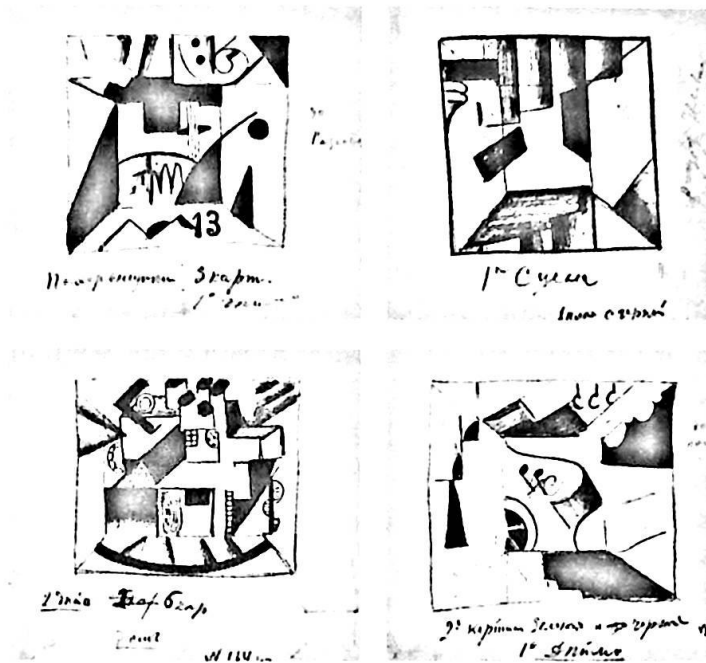
[Auftritt der Kraftmenschen:]

*alles ist gut, was  
 gut beginnt  
 und was kein ende hat  
 die welt wird untergehn, doch für uns  
 gibt's ein ende nicht!*<sup>161</sup>

<sup>161</sup> *Pobeda nad solncem*,  
 a. a. O. (Anm. 160), S. 23.

<sup>162</sup> Der Werktitel *Sieg über die Sonne* setzt sich mit verkappter Polemik von den zahlreichen Sonnengesängen der russischen Symbolisten ab (vgl. u. a. die Lyriksammlung *Wir werden wie die Sonne sein* [Budem kak solnce, 1903] von Konstantin Balmont) und nimmt, *ex negativo*, Bezug auf die Programmschrift *Er-schlagen wir den Mondenschein!* [Uccidiamo il Chiaro di Luna!, 1909] des italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti.

Einen gewissen strukturellen Zusammenhang und, dadurch bedingt, eine minimale formübergreifende Dynamik gibt es im «*Sieg über die Sonne*» lediglich auf thematischer Ebene. Die Oper vergegenwärtigt, dem programmatischen Titel entsprechend<sup>162</sup>, den Kampf der Erdbewohner gegen die Sonne – Symbol der Lebenskraft, aber auch der Vernunft, der Aufklärung – sowie die endgültige Bezwingung des Gestirns durch die moderne Technik, vor allem durch den Einsatz von Flugmaschinen. In kaum einem anderen Werk aus dem Jahr 1913 kommt die zeittypische Verbindung von Apokalyptik und Utopie, von Primitivismus und Technikbegeisterung, von Tragik und Blödelei so bedrängend zum Ausdruck wie hier, doch ist dazu anzumerken, daß diese Qualität – oder Intensität – nicht etwa nur in der Thematik der Oper begründet ist, sondern vielmehr in der unbedingten, ja programmatischen Gebrochenheit, Disproportion und Diskontinuität all ihrer formalen Bestandteile. Schon die Gattungsbezeichnung – «Oper» – markiert mit polemischer Ironie eine *Differenz* – das Werk ist bewußt als Anti-Oper, als Anti-Kunstwerk ange-



84 Kasimir Malewitsch, Bühn-entwürfe (Kohlestift auf Papier, 1913) zu *Sieg über die Sonne*

legt: Bei der Uraufführung wurde «mehr gesprochen als gesungen», und wenn «hin und wieder Musik in die Handlung einbrach», klang es (da die Darsteller «mit Absicht «danebensingen» mußten») wie «falsch gespielter Verdi».<sup>163</sup> Außerdem gab es in der Oper Matjuschins keine einzige Frauenrolle; der kriegerischen Thematik fehlte jede Erhabenheit; statt kunstvoller Unterhaltung wurde provokanter Avantgardismus geboten; die Protagonisten – von Malewitsch mit strenger Phantasie in kubofuturistische Rüstungen aus Pappe eingekleidet – stapften oder rollten wie Roboter über die Bühne, so daß von Seiten des Publikums keinerlei emotionale Anteilnahme aufkommen konnte.

Solche Anteilnahme sollte nach dem Willen der Veranstalter nur *ex negativo* erfolgen – es ging darum, die zahlenden Theaterbesucher vor den Kopf zu stoßen, ihre Erwartungen systematisch zu enttäuschen, Skandale zu provozieren, die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum zu durchbrechen, Laiendarsteller und professionelle Schauspieler (oder Sänger) interagieren zu lassen, das Publikum ins Theatergeschehen einzubeziehen und umgekehrt die Theaterwirklichkeit mit der realen Lebenswelt kurzzuschließen; die Provokation gelang: «Es kam zu Streitereien, es gab Schreie, Erregung. Eine Herausforderung wurde proklamiert, der Kampf begann. Wer mit wem? – Unbekannt. Wo und warum? – »<sup>164</sup> Die wahrscheinlichste Antwort auf diese letzte Frage lautet: Wo (und weil) die Grenze des Verstehens errichtet wird, löst die Provokation den Skandal aus, denn jeder, dem die Möglichkeit des Verstehens oder gar der Einfühlung entzogen wird, muß sich düpiert fühlen, im eigentlichen Wortsinn – für *dumm* verkauft. Als «dumm», als «frech», als

<sup>163</sup> K. Tomaševskij, a. a. O. (Anm. 156), S. 141.

<sup>164</sup> A[leksandr] A. Mgebrov, *Žizn' v teatre*, II, Moskva/Leningrad 1933, S. 283.

«schamlos», als «seelisch krank», bestenfalls als «infantil» wurden damals, im Gegenzug, die futuristischen Theaterleute beschimpft, zuerst – am Ort der Handlung – vom anwesenden Publikum, dann – in der Presse – von den wortführenden Kritikern. Doch den Betroffenen galt jeder Verriß als Triumph. Krutschonych beschreibt das Funktionieren der antifuturistischen Kritik wie folgt: «Ein aufgeschreckter Spießer hat etwas ihm Unverständliches gesehen (Frauen, die mit irgendeiner Farbe beschmiert waren) – mit welcher denn? War der Zuschauer wohl blind? Oder weiß er nicht, daß man auf der Bühne immer mit *irgendeiner* Farbe bemalt ist? Und bei den Futuristen war das noch bedeutend schriller und greller, so daß sogar ein Kind die Farbe hätte herausfinden können!), und so hat er sich denn 2, 3 Skandalchen dazu ausgedacht – und fertig war der Rapport über die Aufführung! ...

Vermutlich gab es damals kein noch so unbedeutendes Blatt, das nicht irgendwie auf seine Weise auf unsere Aufführung reagiert hätte. Es gab nur unaufgeklärte, primitive, wenn nicht vulgäre Beschimpfungen, welche einzig die Unbedarftheit ihrer Autoren enthüllten.»<sup>165</sup>

Besonders heftig kollidierte offenbar Matjuschins dissonante, weithin als Kakophonie empfundene Musik mit dem allgemeinen Publikumsgeschmack; solches widerfuhr bekanntlich zur gleichen Zeit auch anderen russischen Komponisten, mit dem Unterschied freilich, daß die ausgepiffenen Werke von Strawinskij, Prokofjew oder Artur Lurje künstlerisch weit radikaler und technisch weit ingeniöser waren als die dilettantische «pseudo-moderne» Musiksprache des Kunstmalers und Farbentheoretikers Matjuschin. Auch die heutige professionelle Musikkritik kennt gegenüber Matjuschin kein Pardon: «Hier haben wir es mit einem Sammelsurium von Gemeinplätzen zu tun, die von dissonanten Gebilden unterbrochen werden, ohne je einen treffenden Zusammenhang zu stiften. Die disparaten Klangelemente sind nicht komponiert, sondern scheinen lediglich ausprobiert zu sein. Der Rhythmus stockt wegen einer ungeschickten Placierung der längeren gegenüber den kürzeren Werten; oder er ist monoton, weil Matjuschin Allerweltsmotive unablässig und unkontrolliert wiederholt. Überall stößt man auf einen unproduktiven Dilettantismus.»<sup>166</sup> Diese Einschätzung mag musikologisch zutreffend sein, musikhistorisch ist sie es sicherlich nicht; denn gerade auf die von Kritik und Publikum üblicherweise erwartete Professionalität wollten die Futuristen, um die Rezeptionsgewohnheiten zu entautomatisieren, konsequent verzichten. Wenn also abwertend auf «Gemeinplätze» und fehlenden «Zusammenhang», auf «ungeschicktes», «unkontrolliertes», mithin auch «unproduktives» Verfahren beim Komponieren verwiesen wird, so

<sup>165</sup> Aleksej Kručenyč, a. a. O. (Anm.155), S. 70.

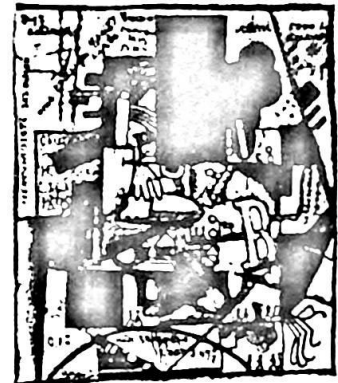
<sup>166</sup> Juan Allende-Blin, «Sieg über die Sonne (Kritische Anmerkungen zur Musik Matjuschins)» | *Musik-Konzepte*, Bd. 37/38, München 1984, S. 177.

85 Michail Matjuschin, *Sieg über die Sonne* – Fragmente aus der Partitur (1913)



ist es gerade dies, was die futuristische Ästhetik und Poetik zwecks Verfremdungseffekt damals anstrebte. Die von einem konventionellen Kunstverständnis ausgehende Kritik, welche vom Autor – ob Komponist oder Dichter oder Maler – weiterhin verlangt, er habe «einen treffenden Zusammenhang zu stiften» und müsse noch jedesmal ein integrales Werk komponieren, statt lediglich neue Ideen und Verfahren auszuprobieren, stößt somit ins Leere.

Wenn die zweifache Uraufführung der Anti-Oper «*Sieg über die Sonne*» vom Dezember 1913 heute als ein wegweisendes Gründungsereignis der künstlerischen Moderne gewürdigt wird, so allerdings nicht wegen Matjuschins musikalischer Innovationsleistung, sondern wegen des intermedial konsequent angewandten, d.h. umgesetzten Prinzips des alogischen «Hintersinns» (*zaum'*), das sich gleichermaßen überzeugend in Krutschonychs «hintersinniger» Lautpoesie, in Chlebnikows archaisierenden Neologismen, in Malewitschs aperspektivischer Raumkonzeption und Figurengestaltung konkretisierte. Schon im Juli 1913 hatte Kasimir Malewitsch gegenüber Matjuschin betont, daß die Kunst nicht mehr nur dem Willen und Können – der Vernunft – unterstellt werden dürfe, daß vielmehr ihre «leichte Erreichbarkeit», die verborgene Eigengesetzlichkeit ihres Werdens zur Geltung kommen müsse, daß Kunst eher zugelassen als durchgesetzt werden sollte – im Vertrauen auf eine höhere, jenseitige, vorrationale und also eben «hintersinnige» Vernunft, die sich im Akt des Schaffens einerseits, in der Beschaffenheit des Materials andererseits manifestiere: «Wir sind zur Verwerfung des Sinns und der Logik der alten Vernunft gelangt, jedoch muß man nun Sinn und Logik der neuen, bereits in Erscheinung getretenen, vergleichsweise «hintersinnigen» [*zaumnyj*] Vernunft begreifen. Wir sind zur Hintersinnigkeit [*zaumnost'*] gekommen, ich weiß nicht, ob Sie mit mir übereinstimmen oder nicht, aber ich beginne



86 Kasimir Malewitsch, Vorhangentwurf zu *Sieg über die Sonne* (1913)

<sup>167</sup> Malewitschs vom 3. Juli 1913 datierter Brief an Matjuschin ist abgedruckt bei Evgenij Kovtun, «*Pobeda nad solnceom* (Načalo suprematizma)» | *Naše nasledie*, 1989, II, S. 127 f.; nach dieser Vorlage wird hier übersetzt und zitiert.

<sup>168</sup> Das «Prinzip der Relativität» war in Rußland um 1913 bereits ein Thema wissenschaftlicher und philosophischer Untersuchungen; ab 1914 mehrten sich die einschlägigen Veröffentlichungen in den Bereichen Physik und Mathematik, bald folgten auch popularisierende Darstellungen der Einsteinschen Theorie (vgl. S. 448 ff.). – Siehe dazu allgemein die materialreiche «Geschichte der Bewußtwerdung» der Aperspektivität und des Alogismus in der Moderne von Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart* (Das Fundament der aperspektivischen Welt), Gesamtausgabe, II–IV, Schaffhausen 1978–1979; vgl. Abb. 89, S. 134.

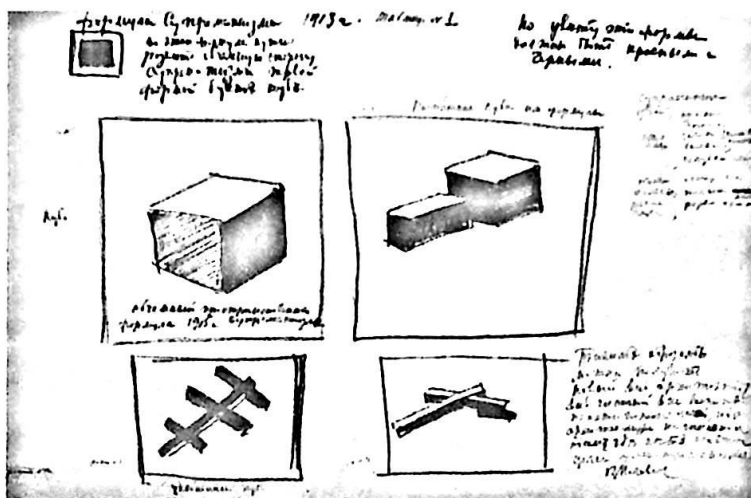
<sup>169</sup> Vgl. dazu u. a. die umfangreiche Dokumentation über «Die in ihrem Lauf gestoppte Avantgarde» von M. N. Grigorjewa (*Avangard, ostano- vlennyj na begu*, Leningrad 1989).

<sup>170</sup> Die Vortragsnotiz von Kasimir Malewitsch wird hier übersetzt und zitiert nach N. I. Chardžiev (Hrsg.), [Vorwort zu:] «Poslednjaja glava neokončenoj avtobiografii Maleviča» | *Russian Literature*, 1996, III, S. 307.

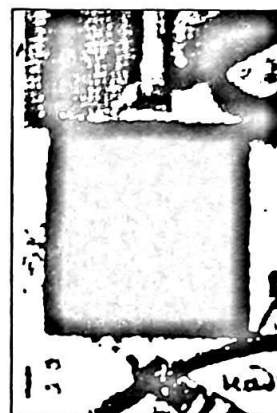
zu begreifen, daß es auch in diesem Hintersinn ein strenges Gesetz gibt, welches den Bildern ihre Daseinsberechtigung gibt. Und nicht eine Linie darf gezogen werden ohne das Bewußtsein von dessen Gesetz, dann nur sind wir lebendig.»<sup>167</sup>

Die neue «hintersinnige» Vernunft manifestierte sich damals – in der avantgardistischen Bild- und Wortkunst ebenso wie auf der Bühne oder im Kino – in Form des sogenannten «Alogismus» (*alogizm*), der primär und prinzipiell der Logik der Alltagsrationalität, aber auch sämtlichen Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungshaltungen des mehrheitlich konservativen Publikums entgegengesetzt war. Tatsache ist, daß das alogische Kunstschaffen der russischen Avantgarde in den Jahren 1913 bis 1915 – mit seinem dezidierten Verzicht auf überkommene Qualitäten wie Kohärenz und Harmonie, auf Funktionen wie Repräsentation und Bedeutung – zu den größten ästhetischen und intellektuellen Herausforderungen des Jahrhunderts gehört, und daß der dadurch verursachte «Paradigmenwechsel» vom allgemeinen Bewußtsein bis heute ebensowenig mitvollzogen (oder gar verinnerlicht) worden ist wie die gleichzeitig eingetretene «relativistische» Wende in der Physik.<sup>168</sup> Von daher erklärt sich auch der erbitterte Widerstand, den die konservativen Vertreter des Alten und Wahren und Schönen und Guten den radikalen Neuerungen der «zukunftianischen» Avantgarde so lange entgegengesetzt haben, bis diese Neuerungen ihrerseits – in der nachmaligen Sowjetunion – durch die reaktionäre Kunstdoktrin des «sozialistischen Realismus» definitiv diskreditiert und für lange Zeit dem Vergessen anheimgegeben wurden.<sup>169</sup> Kasimir Malewitsch hat dazu schon bald nach der Erstaufführung von «*Sieg über die Sonne*» bei einem öffentlichen Auftritt Folgendes festgehalten: «Uns wirft man Nichtnormalität vor, wir seien verrückt geworden usw., doch wer von uns ist verrückt, Sie oder wir? ... Die von uns Futuristen gemalten Bilder sind der ehrlichste und wahrhaftige, allein auf malerischen Empfindungen beruhende Weg. Der Vernunft bleibt dieser Weg unverständlich, und in diesem Zusammenhang muß die Vernunft beseitigt werden wie ein Schlagbaum, der den Weg versperrt ...»<sup>170</sup>

Es gibt gute Gründe zur Annahme (und es gibt auch diverse Belege dafür), daß Malewitsch bei der Arbeit am Bühnenentwurf zum «*Sieg über die Sonne*» sowie an den geometrisierenden Vorzeichnungen für die Kostüme die ikonische Grund- beziehungsweise Nullform der von ihm später – ab 1915 – «Suprematismus» genannten Bildkunst entdeckt hat; nicht also erfunden, sondern *entdeckt*, vielleicht eher noch *wiederentdeckt* ist dafür das richtige Wort, handelt es sich doch bei jener elementaren Form um das *Quadrat*, das in der Folge für Malewitschs weiteres Schaffen bestimmend



87 Kasimir Malewitsch, *Formel des Suprematismus um 1913* (Zeichnung 1916)



88 Kasimir Malewitsch, Detail eines Vorhangentwurfs zur futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* (Zeichnung, 1913) in dem zum erstenmal das schwarze Quadrat als «Ikone unserer Zeit» erscheint; als selbständiges Gemälde entstand das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* im Jahr 1915

wurde und das, darüber hinaus, die konstruktive Kunst in Ost und West während Jahrzehnten geprägt hat.<sup>171</sup> Der Künstler selbst hat in dem Quadrat, das er in seinem Entwurf für den Bühnenprospekt, für das Kostüm eines Kraftmenschen und auch für den Vorhang verwendete, den «Keim sämtlicher Möglichkeiten» erkannt – den «Urahn des Würfels und der Kugel», dessen «Zerlegungen eine staunenswerte Kultur in die Malerei einbringen»: «In der Oper bezeichnete er den Beginn des Siegs. All das viele, das ich im Jahr 13 in der Oper *«Sieg üb. S.»* erarbeitet habe, brachte mir sehr viel Neues, nur hat keiner es bemerkt. Dazu sammelt sich bei mir immer mehr Material an, das man irgendwo veröffentlichen sollte.»<sup>172</sup>

Stets von neuem hat Malewitsch sich bemüht, mit Hinweis auf seine Skizzen zu *«Sieg über die Sonne»* die Entstehung des Suprematismus auf den Sommer 1913 anzusetzen, und er schreckte auch nicht davor zurück, spätere Werke auf diesen Zeitpunkt vorzudatieren, um seine Priorität beim Eintritt in die «gegenstandslose Welt» zu bekräftigen – eine Welt, die er bei der Uraufführung der Oper erstmals sinnlich erfahrbar gemacht hat, indem er auf der Bühne vermittels Scheinwerferlicht tatsächlich eine immaterielle Raumstruktur entstehen ließ.

## 21

Es gibt ein oftmals publiziertes, im Atelier des Petersburger Hofphotographen Karl Bulla angefertigtes Gruppenbild, auf dem fünf korrekt gekleidete Herren unterschiedlichen Alters – einer von ihnen stehend, drei weitere sitzend, einer halbwegs liegend und zum Plafond schauend – vor großbürgerlicher Kulisse zu sehen sind. Was sich zunächst wie ein konventionelles kollektives Konterfei ausnimmt, erweist sich schon bald – wenn man den Blick auf die Requi-

<sup>171</sup> Vgl. dazu u. a. Felix Philipp Ingold, «Welt und Bild (Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kasimir Malevič)» | Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 367–410; siehe außerdem W. Sherwin Simmons, *Kasimir Malevich's «Black Squares» and the Genesis of Suprematism*, New York/London 1981; Jewgeni Kowtun, «Sieg über die Sonne (Materialien)» | *Sieg über die Sonne* (Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts), Berlin 1983, S. 27–52.

<sup>172</sup> K. S. Malevič, «Pis'ma k M. V. Matjušinu» | *Ežegodnik Rukopisnogo Otdela Puškinskogo Doma na 1974 god*, Leningrad 1976, S. 180 (Briefauszug).