Dmitrij Tschižewskij

RUSSISCHE LITERATURGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS

M-109957
83.3(4Рос)5
Т87

II

Der Realismus

WILHELM FINK VERLAG, MÜNCHEN

Bereits erschienen:

Band I: Die Romantik
184 Seiten, Leinen mit Schutzumschlag DM 16.80

Stimmen zum ersten Band

Das Buch ist ein Meisterwerk. Es ist schwer vorzustellen, wie die Darstellung noch übertroffen werden soll. Es ist ein Werk der Reife und zugleich eminent modern in Stil und Sicht: kristallklar in Aufbau und Sprache, leidenschaftslos, präzise und dabei immer anschaulich, auf sparsamstem Raum noch Platz findend für die Behandlung inhaltlicher, formaler und ideengeschichtlicher Details, in jedem Satz lebenslanges Nachdenken verratend. Selber ein Stück Literatur.

Die Welt der Literatur

Die ausführliche Besprechung der Werke großer Dichter leitet den Leser zu den wesentlichen Erscheinungen der russischen Literatur. Das Buch Tschižewskijs vereinigt in sich die Vorzüge einer lebendigen, anschaulichen Darstellung mit denen eines Handbuches und Nachschlagewerkes. Nicht nur die Studenten werden es mit Gewinn benutzen, sondern alle, die sich aus Liebhaberei oder von Berufs wegen mit der russischen Literatur beschäftigen.

Prof. Dr. Dr. Ludolf Müller
in „Christ und Welt"

Dmitrij Tschižewskijs russische Literaturgeschichte trägt dem neuesten Stand der Forschung Rechnung. Ihr Autor darf wohl als der heute bedeutendste Vertreter seines Faches gelten. Das Erscheinen seiner Literaturgeschichte stellt somit ein bedeutsames Ereignis dar. Jedem, der sich eingehender mit der russischen Literatur beschäftigen möchte, wird dieses Werk ein unersetzlicher Leitfaden sein.

Ruhrnachrichten

Der erste Band zeigt bereits deutlich, daß hier durch die Nähe zu den Sachverhalten und durch die Distanz bei deren Beurteilung und Einordnung ein Werk entsteht, daß nicht nur innerhalb des deutschsprachigen Schrifttums über die Literatur Rußlands eine wichtige Wegmarke darstellt. Es werden hier Forschungsergebnisse vermittelt, die zu einem großen Teil nirgends sonst zu finden sind.

Zeitschrift für den Russischunterricht

In Vorbereitung:

Band III: Die Zeit nach 1890

Dieser Band hat die Spätformen des Realismus und die russische „Moderne", Symbolismus und Futurismus, zum Gegenstand.

Herrn H. J. Frh. Winkel
von Verfasser
Heidelberg
März 1967

FORUM SLAVICUM

FORUM SLAVICUM

Herausgegeben von Dmitrij Tschižewskij

Band 1** · 1967

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

83.3(4РОС)5-02
Т87

DMITRIJ TSCHIŽEWSKIJ

RUSSISCHE LITERATURGESCHICHTE DES 19. JAHRHUNDERTS

II. Der Realismus

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

Кіровоградська обласна
бібліотека імені
Д. І. Чижевського
ІНВ № Н 1099573
3 6 0 г

© 1967 Wilhelm Fink Verlag, München-Allach
Satz und Druck: Graphischer Betrieb Eder & Poehlmann, München

INHALT

Vorbemerkung 7

I. *Der Realismus* . . . . . 9—17

1. Der Begriff Realismus 9. — 2. Kritik des Begriffs 9. — 3. Metonymie als Stilmittel des Realismus 11. — 4. Die genetische Methode 12. — 5. Motivierung 14. — 6. „Die natürliche Schule" 14. — 7. „Beschreibung" 15. — 8. Weltanschauung 16. — 9. Typisierung 16. — 10. Impressionismus 17.

II. *Vorgeschichte des Realismus. Die „natürliche Schule"* . . . 18—30

1. Die „natürliche Schule" 18. — 2. Panaev 19. — 3. Kokorev 21. — 4. Butkov 23. — 5. Grundzüge des „natürlichen" Stils 24. — 6. F. M. Dostoevskij 24. — 7. Herzen. Biographie 25. — 8. Herzen. Werke 25. — 9. Herzen „Wer ist schuld?" 28. — 10. Herzen und der Realismus 28. — 11. Gegner der „natürlichen Schule" 30.

III. *Turgenev* . . . . . 31—50

1. Biographie 31. — 2. Turgenev und die ausländischen Literaturen 33. — 3. Einschätzung seiner Werke in Rußland 33. — 4. „Erinnerungen eines Jägers" 34. — 5. Turgenev und die „natürliche Schule" 36. — 6. Romane 38. — 7. Schilderung der Wirklichkeit 38. — 8. Realistischer Stil 41. — 9. Psychologische Schilderung 43. — 10. Novellen 45. — 11. Bühnenwerke 47. — 12. Versdichtung 47. — 13. Die Sprache 48. — 14. Weltanschauung 49.

IV. *Gončarov* . . . . . 51—61

1. Biographie und Werke 51. — 2. „Eine gewöhnliche Geschichte" 52. — 3. „Oblomov" 54. — 4. „Die Schlucht" 56. — 5. Realistische Schilderung 58. — 6. Die Typen und ihre Umgebung 59. — 7. Weltanschauung 60.

V. *Die Radikalen der 60er Jahre* . . . . . 62—71

1. Vertreter dieser Gruppe 62. — 2. Ideologie 62. — 3. Der Inhalt ihrer Werke 63. — 4. Positive Helden 64. — 5. Der Stil 65. — 6. Černyševskij 65. — 7. Pomjalovskij 67. — 8. Rešetnikov 68. — 9. Slepcov 69. — 10. Nikolaj Uspenskij 70. — 11. „Očerki" 71. — 12. Spätere Vertreter dieser Gruppe 71.

VI. *Dostoevskij* . . . . . 72—92

1 Biographie und Werke 72. — 2. Die frühen Novellen 74. — 3. Ihre Beziehung zur „natürlichen Schule" 77. — 4. Spätere Novellen 77. — 5. „Schuld und Sühne" 78. — 6. Didaktische Elemente 80. — 7. Der „Idiot" 80. — 8. Die „Dämonen" 82. — 9. „Die Brüder Karamazov" 85. — 10. Komposition 87. — 11. Stil 88. — 12. Symbolik 89. — 13. Die Natur 89. — 14. Ideologie 90.

VII. *Leskov* . . . . . 93—105

1. Biographie und Werke 93. — 2. Thematik 95. — 3. Romane 96. — 4. Menschentypen 98. — 5. Leidenschaft 99. — 6. Die „Ge-

rechten" 99. — 7. Schlüsselwerke 101. — 8. Das Theaterstück 101. — 9. Komposition 102. — 10. Sprache 103.

VIII. *Versdichtung. I* . . . . . 106—122
1. Die realistische Versdichtung 106. — 2. Nekrasov 106. — 3. Beurteilung 108. — 4. Neuerungen in der Verstechnik 108. — 5. Lexik 110. — 6. Gattungen 112. — 7. Die Form 114. — 8. Ideologie 116. 9. Realismus 116. — 10. Ogarev 118. — 11. Ogarevs epische Erzählungen 120. — 2. Weggenossen Nekrasovs 121.

IX. *Versdichtung. II* . . . . . 123—140
1. Nicht-radikale Dichtung 123. — 2. Fet 123. — 3. Fets Stil 124. — 4. Weltanschauung 127. — 5. Mej 129. — 6. A. K. Tolstoj 132. — 7. Seine Versdichtung 133. — 8. Weltanschauung 134. — 9. Satirische Dichtung 135. — 10. Andere Dichter 135. — 11. Prutkov 137.

X. *Bühnenwerke* . . . . . 141—153
1. A. Ostrovskij 141. — 2. Thematik 142. — 3. Theaterstücke aus dem Leben der Kaufleute 142. — 4. Theaterstücke aus dem Leben der Gebildeten und Beamten 143. — 5. Theaterstücke aus dem Leben der Schauspieler 144. — 6. Historische Stücke 145. — 7. Ostrovskijs Stil 145. — 8. Die Sprache 147. — 9. Ideologie 149. — 10. Andere Bühnendichter 149. — 11. Suchovo-Kobylin 149. — 12. Mej 151. — 13. A. K. Tolstoj 151.

XI. *Weitere Prosadichter des Realismus* . . . . . 154—168
1. Allgemeines 154. — 2. Pisemskij 154. — 3. Komposition und Stil 157. — 4. Pisemskijs Drama 157. — 5. Grigorovič 158. — 6. Mel'nikov-Pečerskij 159. — 7. Gleb Uspenskij 163. — 8. Boborykin 164. — 9. Andere Prosaiker 164. — 10. S. T. Aksakov 166.

XII. *Saltykov-Ščedrin* . . . . . 169—174
1. Biographie 169. — 2. Realistische Schilderungen 170. — 3. Satirische Werke 170. — 4. Aufsätze 171. — 5. Stil und Sprache 173.

Zwischenbetrachtung: Verschiedene Typen des Realismus . . . 175—177
1. Das Problem 175. — 2. Zwei Typen des Realismus 175. — 3. Stilistische und kompositionelle Unterschiede 176. — 4. Impressionismus 177.

XIII. *Lev Tolstoj* . . . . . 178—207
1. Didaktik 178. — 2. Biographie 178. — 3. Beziehung zu den russischen Zeitgenossen 179. — 4. Biographie (Fortsetzung) 180. — 5. Tolstojs Gemeinde 182. — 6. Die frühen Werke 182. — 7. „Polikuška" 185. — 8. „Krieg und Frieden" 186. — 9. Stilistische Probleme 190 — 10. „Anna Karenina" 194. — 11. „Auferstehung" 198. — 12. Späte Novellen 201. — 13. Bühnenwerke 202. — 14. Stil 203. — 15. Elemente des impressionistischen Stils 205. — 16. Weltanschauung 206.

XIV. *Zeichen der Krise* . . . . . 208—210
1. Politische Krise 208. — 2. „Bezvremen'e" 209. — 3. Neue Anforderungen 209. — 4. Die neue Generation 210.

VORBEMERKUNG

Den zweiten Band dieser Literaturgeschichte mußte ich in zwei Halbbände teilen, da der Umfang des Stoffes eine solche Einteilung erforderlich gemacht hat. Im zweiten Halbband werden der späte Realismus (für den die Namen Čechov und Gor'kij kennzeichnend sind), der Symbolismus, der Futurismus und weitere, mit diesen Richtungen zusammenhängende literarische Strömungen behandelt werden. Ich bin leider gezwungen, meine Vorschläge für selbständige Arbeiten der Studierenden, ebenso die Literatur zu diesem ersten Halbband dem zweiten beizufügen. — Die Versuche selbständiger Arbeit am literarischen Stoff betrachte ich als für den Leser eines literaturwissenschaftlichen Werkes besonders wichtig. Meine Vorschläge betreffen solche Fragen, deren Beantwortung Russischkenntnisse erfordert, die ich natürlich nicht bei allen Lesern dieses Buches voraussetzen darf. — Das Fehlen der Literaturhinweise in diesem Halbband (sie werden ebenso im zweiten Halbband geboten) betrachte ich als einen besonderen Mangel, da es mit *keiner* europäischen Literatur (die übrigen slavischen Literaturen inbegriffen) bibliographisch schlechter bestellt ist als mit der russischen. Was kann der Studierende oder auch der angehende Forscher mit der an sich verdienstvollen Bibliographie von K. Muratova, die gleichzeitig mit dem ersten Band dieses Buches erschienen ist, anfangen, wenn zu Gogol', Turgenev und L. Tolstoj je 600 Positionen ohne irgendwelche wertende Charakteristik aufgeführt werden (wobei unter einer einzigen Nummer gelegentlich zwanzig und mehr einzelne Aufsätze genannt sind) und fast alle Werke, die nicht in russischer Sprache veröffentlicht worden sind, fehlen? Eine *kritische* Bibliographie der russischen Literaturwissenschaft bleibt weiterhin eine noch zu erfüllende Aufgabe! Ich versuche aber mindestens eine Auswahl der lesenswerten Arbeiten dem Leser in meinen Literaturverzeichnissen zu bieten.

Der zweite Halbband, bis zu dessen Erscheinen sich der an den Aufgaben und den Literaturhinweisen interessierte Leser gedulden muß, wird hoffentlich in absehbarer Zeit folgen.

Ich möchte an dieser Stelle meinen Dank an meine Schüler Ute Dransfeld, Inga Lançon-von Schlick, Dr. Gabriele Selge und vor allem an Ursula Fritzsche und Dr. Horst-Jürgen Gerigk, die mir bei der Vorbereitung dieses Halbbandes helfend zur Seite gestanden haben, nicht unausgesprochen lassen. Auch der Wilhelm Fink Verlag darf nicht unerwähnt bleiben, denn nur dank den Bemühungen des Verlegers und seiner Mitarbeiter konnten alle technischen Schwierigkeiten überwunden werden und dieser Halbband in würdiger Form erscheinen.

Heidelberg, Dezember 1966 Dmitrij Tschižewskij

I. DER REALISMUS

1. „Realismus" ist in der russischen Wissenschaft ein sehr unklarer Begriff. Literarhistorisch versucht man fast die ganze russische Literatur unter diesen allumfassenden Begriff zu bringen. Literaturtheoretisch beschränkt man sich aber bei der Definition dieses Stils auf nichtssagende Formeln und weicht auf außerliterarische Gebiete, vor allem das sozial-politische, aus. An diesen Mängeln der Realismus-Forschung sind vor allem die Realisten selbst und ihnen gewogene Kritiker und Literarhistoriker schuld, die in Selbstüberhebung und Begeisterung von ihrer eigenen geistigen Größe glaubten, daß sie irgendeine neue, nie dagewesene Entwicklungsstufe erreicht hätten. Man glaubte, daß auch das meiste Wertvolle, was in der Dichtung der Vergangenheit zu finden sei, gewissermaßen Vorbereitung, Vorstufe des realistischen Stils sei, oder daß alles Wertvolle in der Weltliteratur als realistisch bezeichnet werden dürfe.

Eine besonders hohe Einschätzung des Realismus und eine besonders schwache Beleuchtung seines Wesens und seiner Formen begegnen uns gerade in Rußland. Da die Zeit des „Realismus" den Höhepunkt der russischen Literatur darstellte und die großen Dichter der Zeit (L. Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev) ein sehr ausgeprägtes und individuell gefärbtes dichterisches Antlitz hatten, war es äußerst schwierig, ein allgemeines Bild dieser so verschiedenartigen Gestalten zu gewinnen.

Man begnügte sich daher mit allgemeinen und nichtssagenden Formeln, die leider auch von der westeuropäischen Forschung und populären Literatur übernommen wurden. Um das Wesen des realistischen Stils umreißen zu können, muß man diese primitive Charakteristik zumindest kurz behandeln.

2. Die übliche und völlig unzureichende Bestimmung, die man kaum als eine Definition bezeichnen kann, besagt, der Realismus stelle die Welt so dar, wie sie in Wirklichkeit ist. Russisch klingt diese Formel etwas besser: „Realizm izobražaet dejstvitel'nost' tak, kak ona est' na samom dele", aber schon die wortgetreue Übersetzung zeigt die Unzulänglichkeit dieser Pseudodefinition: „Realismus stellt die Wirklichkeit so dar, wie sie an sich, also in Wirklichkeit, ist"! Da man russisch hier zwei synonyme Ausdrücke für den Begriff „Wirklichkeit" gebrauchen kann, merkt man nicht gleich, daß diese Definition nur eine Tautologie ist.

Der Hauptmangel liegt dabei in der Unklarheit des Begriffes „Wirklichkeit". Die meisten realistischen Kritiker und Literarhistoriker haben von der Wirklichkeit ihre eigene Vorstellung, die freilich nicht unanfechtbar ist. Der Grundzug dieser Vorstellung ist die „Einschichtigkeit" der Wirklichkeit, die Meinung, es gebe in der Wirklichkeit keine Hierarchie der Seinsstufen, keine tiefen oder höheren Schichten des Seins, die ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten

haben und die „Wirklichkeit, wie sie ist", von unten oder von oben angreifen, bekämpfen und zerstören können. Was die drei erwähnten großen russischen Dichter anbetrifft, die für die Epoche des Realismus besonders kennzeichnend sind, so kann man ohne weiteres behaupten, daß sich ihre Auffassungen von der Wirklichkeit von der Auffassung der russischen radikalen und liberalen Kritiker und Literarhistoriker, die für die Umschreibung und Prägung des Begriffs „Realismus" in seiner russischen Variante verantwortlich waren (und es als „marxistische" Literaturtheoretiker noch sind), toto coelo unterscheiden. Zur Wirklichkeit Dostoevskijs gehören jedenfalls die Abgründe der menschlichen Seele, außerdem die „anderen Welten", aus denen Gott die Samen der menschlichen Gedanken hervorgehen läßt, endlich Gott und Teufel, die in der menschlichen Seele miteinander kämpfen. Zur Wirklichkeit Tolstojs gehören auch Gott und die gesamte Sphäre des Religiösen; auch seine Vorstellung vom Seelenleben hat mit der primitiven aufklärerischen Psychologie der anderen Realisten wenig gemeinsam. Und in Turgenev war fast während der ganzen Zeit seiner dichterischen Tätigkeit das Bewußtsein wach, daß über dem menschlichen Leben ein unbarmherziges Schicksal walte, das jedenfalls kaum innerhalb der Wirklichkeitssphäre liegt, wie sie die Realisten verstehen.

Man muß auch beachten, daß eine jede Darstellung der Wirklichkeit doch nur einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit bringen kann. Eine vollständige Darstellung, die eben eine „vollkommene" wäre, ist mit den Mitteln der Sprache nicht möglich. Der Standpunkt des Darstellenden, die „Perspektive", bedingt Maßstab, Größe und Charakter des Ausschnittes. Zudem ist dieser Standpunkt, von welchem der Dichter sein Objekt, die Wirklichkeit, sieht, jeweils durch mannigfaltige „subjektive" und „objektive" Gründe (wie z. B. durch die Gesellschaft, in der er lebt) bestimmt. Die Illusion einer vollständigen Darstellung kann dem Leser mit verschiedenen Kunstgriffen mehr oder weniger glaubhaft gemacht werden. Zu solchen Mitteln gehört vor allem die „Detaillierung", das Vorschieben solcher Einzelheiten der Wirklichkeit, die dem Leser den Eindruck suggerieren, daß der Dichter „alles" genau wisse und es nur nicht sagen könne, da die sog. „Beschreibung" mit Worten eine unendliche Aufgabe wäre, die in einem dem Umfang nach notwendigerweise beschränkten Werke nicht restlos gelöst werden kann. Statt der vollständigen Beschreibung bieten uns die „realistischen" Werke mithin eine Darstellung, die immer nur ein Fragment sein kann, d. h. ein aus bestimmter Perspektive gesehener und geschilderter Ausschnitt der Wirklichkeit.

Natürlich — und das zu beweisen gelingt den Verehrern des „Realismus" stets — entnehmen *alle* Dichter ihre Farben, die Einzelheiten ihrer Zeichnungen der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit. Woher sonst sollte man die „Daten" nehmen, für die die Sprache Ausdrucksmittel bietet? Es scheint also, daß sich das Spezifikum des realistischen Stils nicht aus den unmittelbaren Ausdrucksmitteln selbst, d. h. aus den „objektiven Gegebenheiten" bestimmen läßt, sondern einzig aus der *Art ihres Gebrauchs*.

3. Zu den charakteristischen Zügen der realistischen Wortkunst gehört sicherlich die Hinwendung zu den *metonymischen* Stilmitteln (R. Jakobson), so daß solche, die man im allgemeinen als „metaphorisch" bezeichnen darf, gar keine oder nur beschränkte Anwendung finden. Die in der Romantik und auch durch die „Natürliche Schule" zur Tradition gewordenen Metaphern haben ihre suggerierende Kraft verloren, da jeder Dichter denselben Metaphernschatz besitzt oder da man neue, originelle Metaphorik als überspannt empfindet... Karolina Pavlova sieht, vielleicht nicht ganz zu Recht, den Grund für die Unbeliebtheit der romantischen Dichtung Ševyrevs darin, daß er die „Metapher liebte"; immerhin liegt diesem Urteil der begabten Dichterin eine richtige Beobachtung zugrunde. Natürlich sind unter Metaphern im weiteren Sinne auch Vergleiche verschiedenster Art zu verstehen.

Der Realismus ist in der Literaturgeschichte Europas eigentlich der erste ausgesprochen antimetaphorische Stil! Natürlich kann die Dichtung sich schon deshalb nicht vollständig von den metaphorischen Elementen befreien, weil die Sprache selbst ja von Metaphern voll ist. Die Metaphern leben auch im Realismus weiter, nur in verdeckter Form! Und man darf mithin lediglich von der antimetaphorischen Tendenz des Realismus, von der Abneigung der Realisten gegen die Metapher sprechen.

Diese Abneigung gegen die Metaphorik hat ihre tieferen Gründe. Metaphorik heißt Verbindungen zwischen verschiedenen Seinsebenen herstellen: Ein Objekt A wird durch das Objekt B ersetzt; B kommt oft aus einer ganz anderen Sphäre und soll sogar aus einer anderen Sphäre kommen, damit die Metapher wirksam wird. In der Metapher kreuzen sich verschiedene Welten, die materielle und die geistige, ideelle Welt, Vergangenheit und Gegenwart, das Seiende und das Sein-Sollende, die Tradition und die Revolution usf. Die Realisten wollen aber alles in einer Ebene, als Elemente einer gemeinsamen Seinssphäre behandeln. Einige dieser Realisten (Materialisten und Positivisten) glauben nicht an die Existenz „anderer Welten". Die „Idealisten" unter ihnen wollen auch das ideale Sein durch die Darstellung der allen zugänglichen „Wirklichkeit" zeigen (Dostoevskij) oder sind dazu durch consensus omnium gezwungen: können sie doch nur dann hoffen, daß ihre Stimme gehört wird, wenn sie in der allen verständlichen Sprache sprechen. — Festzustellen, wie weit der Stil der russischen Realisten von ihrer Weltanschauung und wie weit er von Anforderungen der Leser oder rein stilistischen Überlegungen bestimmt ist, stellt eine bisher nicht gelöste Aufgabe dar.

Mit anderen Worten, während der romantische, metaphorische Stil verschiedene Seinsschichten, d.h. „oben" und „unten" kannte, kennt der realistische Stil nur „daneben". Er kennt nur die Bewegung auf ein und derselben Ebene zum *Benachbarten* hin und nutzt die Möglichkeiten solcher Übergänge in vielerlei Art aus. So geschieht der Übergang zum „Milieu". „Milieu" (sreda) ist denn auch wirklich ein Grundbegriff des russischen Realismus. Allerdings gilt es dabei, „Milieu" in unterschiedlichem Sinne aufzufassen: zu-

nächst wirklich als menschliche und dingliche *Umgebung* der handelnden Person. Die genetische Verbindung des Menschen mit dem Kreis seiner Freunde und Bekannten wird verfolgt und nachgewiesen oder ist, wenn der Dichter nicht an die Abhängigkeit des Menschen von seiner Umgebung glaubt, doch mindestens ein *Sinnbild* der inneren Welt des Helden. Vielleicht spricht aus der ethischen Formel Dostoevskijs „jeder ist für alle und an allem schuld" dieselbe Überzeugung vom Zusammenhang des Menschen mit seiner Umgebung (mit den „Nächsten"), nur in einer idealistischen Sicht. Die russischen Positivisten, die an eine vollständige Abhängigkeit des Indviduums von seinem „Milieu" glaubten, sprachen oft davon, daß einen schlechten Menschen seine Umgebung verdorben habe (russisch „sredá zaéla" — die Umgebung hat den Menschen angefressen!); auch hier dieselbe Überzeugung vom engsten Konnex des Menschen mit seinem „Milieu", wenn auch in anderem Sinne als bei Dostoevskij!

Schon dies bedingt die Vorliebe der Realisten für die großen Formen, etwa die des Romans, der dazu noch zum „empirischen" oder „experimentellen" Roman (vgl. E. Zola) wird. Charakteristisch ist die Weite auch für andere Gattungen und fast immer für die die Zeit kennzeichnende reflexive Lyrik. Die meisten Gattungen, die für die Romantik kennzeichnend waren, schwinden dagegen völlig, oder sie ändern ihre Struktur: das Märchen (es gibt allerdings noch das satirische Märchen), das Mysterium, die „numinose" (phantastische) Ballade; auch die historische Ballade spielt keine so große Rolle mehr wie früher.

4. Schon die Metonymie, der Übergang zu der Darstellung des „Benachbarten", führt, wie wir soeben gesehen haben, dazu, Charakter und Handlungen des Helden zu erklären, und zwar „kausal". Aber die Erklärung soll meist auch das zeitlich Vorausliegende umgreifen (daher die falschen Schlüsse: post hoc, ergo propter hoc). Der meist als ein erwachsener Mensch vor uns auftretende Held wird in seinem jetzigen Sein durch seine Kindheit, seine Erziehung und selbst seine Herkunft bestimmt oder mindestens beeinflußt. So kommt es zur Darstellung der Genealogie der Helden, d.h. der Geschichte ihrer Familie, z. B. bei Turgenev. — Auch bei den Romantikern finden sich manchmal derartige „genealogische" Darstellungen; dabei handelt es sich aber nicht um ursächliche Erklärungen des Charakters oder der Handlungen der Helden, sondern um eine *schicksals*mäßige Bestimmung, etwa durch das „Schicksal" eines „verdammten Geschlechts" (vgl. die „Schreckliche Rache" Gogol's). Die Romantik kannte vielfach eine doppelte kausale Verbindung der Ereignisse: einerseits sind sie von den Ursachen dieser Welt (die menschliche Psyche einbegriffen) bestimmt, andererseits stehen sie im Kontext der Daten einer höheren oder ideellen, sakralen Welt. Diese doppelte Ursächlichkeit schwindet in der realistischen Dichtung. Am stärksten ist sie noch bei Dostoevskij im Spiele, denn seine Helden sind nicht nur reale Menschen, sondern oft vor allem Träger der ideellen Werte (s. Kap. VI, 10).

Die doppelte Ursächlichkeit kehrt erst in der nachrealistischen Dichtung, bei den Symbolisten, wieder.

Was wir bei den Realisten sehen, ist die *Motivierung* der Handlungen der Helden sowie aller übrigen Ereignisse. Das ist die letzte Stufe der Entwicklung seit den Barockromanen, in welchen die handelnden Personen wie Schachfiguren vom Verfasser hin und her geschoben wurden, um die Handlung zu beleben. Auch die klassizistischen Romane gehörten z. T. noch demselben Typus an. In der Romantik bleibt das Sujetschema gleich und wird bestimmt von den oft eigenwilligen und z. T. unbegreiflichen Handlungen der Personen, die von der undurchsichtigen „Nachtseite der Seele", vom Unbewußten und auch vom persönlichen Familien- oder historischen Schicksal angetrieben und geleitet werden. . . Die Motivierung der Handlungen und Ereignisse im Realismus soll zunächst den Eindruck der Wahrheitstreue hervorrufen, auch wenn es sich hier vielfach nur um eine Pseudo-Motivierung handelt. Die Darstellung der Einzelheiten („Detaillierung") ist eine beliebte und oft wirklich überzeugende Art der Motivierung (so bei Turgenev); eine noch größere Rolle spielt sie als Mittel der Charakterschilderungen der Menschen (s. weiter unten).

Die Sphäre des Unbewußten und der krankhaften Seelenerscheinungen bleibt allerdings auch innerhalb der Sphäre der einsehbaren Motivierungskräfte (so bei Dostoevskij). Auch die Vorstellung von unbegreiflichen, rätselhaften Kräften ist bei manchen Realisten noch erhalten (vgl. Turgenev). Außerdem verlangt die „Überraschungstechnik" in der Komposition der Werke nach mindestens scheinbar unmotivierten Handlungen und zufälligen Ereignissen (so bei Leskov). Und zu den Paradoxien der Motivierung gehört u. a. die scheinbare oder wirkliche „Inkommensurabilität" zwischen den Motiven und den Handlungen, die für manche Realisten sogar Grundzug des Seelenlebens zu sein scheint (Čechov). Aber bezeichnend ist es jedenfalls, daß die Psyche, das Innenleben der Menschen, eigentlich das Medium ist, durch welches wir bei den Realisten auch solche Gegebenheiten der übersinnlichen Welt sehen müssen wie die Sünde, das metaphysisch Böse, ja die ganze sakrale Sphäre. Und die Motivierung, d. h. die ursächliche Erklärung des Innenlebens, ersetzt fast völlig die andere Art, das Innenleben zu sehen, nämlich seinen Sinn auszulegen. Auch sonst ersetzt die kausale Erklärung die Auslegung des Lebens und der Welt; nicht der Sinn, sondern die Ursache muß gezeigt werden. Diese einschränkende Forderung vernachlässigen wiederum manche Dichter (wie Dostoevskij und z. T. L. Tolstoj).

Eine besondere Art der Motivierung: durch Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder einer politischen Strömung zu kennzeichnen, tritt im russischen Realismus ziemlich früh auf. Es bedarf für manche Realisten keiner weiteren Erklärung, warum eine Person eben zu einer bestimmten Gruppe gehört; es wird angenommen, daß die Handlungen eines Individuums in einem weiteren Ausmaße nicht nur individuell, sondern auch sozial bedingt sind.

5. Die Forderung der Motivierung (und Pseudo-Motivierung) zeigt, daß es das Grundprinzip der realistischen Dichtung ist, die Illusion der Wahrheitstreue hervorzurufen. Da man die Wirklichkeit nicht einfach abzeichnen bzw. photographieren kann, darf man von einem realistischen Werk nur verlangen, daß das Dargestellte möglich, ja wahrscheinlich und glaubwürdig ist. Auf die „Wahrscheinlichkeit" legten die Romantiker bekanntlich meist gar keinen Wert: typisch ist für sie die Einführung phantastischer Pseudo-Gründe (Teufel) oder Verzicht auf die Motivierung (wie bei Gogol' in der „Nase": „Hier wurde alles durch Nebel bedeckt, und was weiter geschah, ist völlig unbekannt.") oder absichtliche „Unwahrscheinlichkeiten" (wie in Puškins „Schneesturm", worüber ein Kritiker mit Recht schrieb: „Jeder Schritt ist unwahrscheinlich: Wer wird auf der Durchreise heiraten, unbekannt, wen? Wie haben die Zeugen den „falschen" Bräutigam nicht erkannt? Wie konnte der Priester sich in der Person des Bräutigams irren? Solche Fragen kann man zu Tausenden stellen."). — Manchmal bezeichnet man die Forderung der Wahrheitstreue als die Forderung, das „Typische" darzustellen. Die bewußte Verfolgung dieser Forderung bietet dem Dichter einerseits mehr Freiheit, andererseits aber beengt sie seine schöpferische Phantasie; und wir haben im russischen Realismus den eigentlich nie endgültig entschiedenen Streit zweier Tendenzen: Auf der einen Seite stehen verschiedene Dichter, die versuchen, die typischen Erscheinungen, das, was im Leben oft vorkommt oder vorkommen kann, zu schildern (Turgenev, ebenso die politisch radikalen Realisten, z. T. Čechov), auf der anderen solche, die sich für die Grenzfälle, besonders krasse und auffällige Einzelfälle interessieren, deren „typischer" Charakter angezweifelt werden kann (Dostoevskij, Leskov). Besonders klar tritt dieser Konflikt zweier Tendenzen in der historischen Belletristik hervor, die allerdings um diese Zeit keine besonders hervorragende Rolle spielt.

6. Die realistische Zeichnung versucht im ganzen, die bei den Romantikern überwiegenden Darstellungsmittel nicht zu gebrauchen, Mittel, die übrigens auch in der „Natürlichen Schule" eine besondere Rolle spielten. Das sind vor allem die Hyperbel und die Groteske.

Die Hyperbel, sei es eine Übertreibung der Kraft und der Schönheit, sei es die Übertreibung der Schlechtigkeit und der Bosheit, führt die Darstellung aus der allein zulässigen Ebene heraus, in welcher sich der mit metonymischen Mitteln arbeitende Dichter bewegt und bewegen muß.

Die Groteske beruht auf dem Zerreißen der normalen Zusammenhänge der Dinge und Verhältnisse. Sie verbindet das Entfernte und zu verschiedenen Sphären Gehörende, benutzt oft auch die hyperbolischen Mittel und gehört keinesfalls zu den metonymischen Stilmitteln.

Es gibt aber trotzdem Sphären, in denen auch der Realismus diese beiden Kunstgriffe benutzt, und zwar in der satirischen Darstellung. Der begabteste russische realistische Satiriker, M. Saltykov-Ščedrin, ist ein Meister der grotesken Malerei, die auch vor „unrealistischen" Zeichnungen nicht haltmacht;

seine Grotesken grenzen oft an Phantastik, manchmal betreten sie das Gebiet des Märchenhaften, (s. Kap. XII). Aber auch bei anderen Dichtern spielt die Satire immer eine gewisse Rolle, so daß hyperbolische und groteske Bilder uns auch bei Dostoevskij, Turgenev und besonders bei Leskov begegnen, bei dem letzteren in manchen Werken sogar auf Schritt und Tritt.

Bezeichnenderweise schwindet vielfach die Aufmerksamkeit gegenüber den euphonischen Mitteln der Dichtung. Vielleicht ist das bei den „empiriefrommen" Realisten auch eine Verachtung der Sprachart, die im „wirklichen Leben" nie gebraucht wird (Euphonie und vor allem Vers).

7. Die Vorliebe für ein ausführliches Ausmalen der (räumlichen und zeitlichen) Umgebung führt dazu, daß die breit angelegten Bilder der Natur und des Lebens in den weiten Formen der realistischen Literatur selbständigen Wert und autonome Bedeutung gewinnen. Die ausgedehnten Naturschilderungen Turgenevs, die volkskundlichen Exkurse Mel'nikov-Pečerskijs oder Leskovs, die historischen Bilder L. Tolstojs, wie auch allerlei „beschreibende" Schilderungen sind für den Realismus kennzeichnend. Sie erfordern aber auch bestimmte Stilmittel, die gerade zu den Beschreibungen gehören. In diesem Zusammenhange kehren im Realismus seltsamerweise einige uralte Gemeinplätze wieder (locus amoenus, Sturm, Jahrmarkt usf.), die natürlich z. T. mit einem neuen Gehalt gefüllt werden.

Die Vorliebe für „Beschreibungen" erbte der russische Realismus von der „Natürlichen Schule". Kennzeichnend ist es aber, daß die Realisten — und zwar auch solche, die ihre Tätigkeit innerhalb der natürlichen Schule, etwa mit „physiologischen Skizzen" und sujetlosen „Bilderbogen", begannen — auf die meisten beliebten Kunstgriffe der natürlichen Schule verzichteten: Nicht nur Hyperbel und Groteske treten zurück, sondern noch mehr die Neigung, die Wirklichkeit in übertrieben finsteren Farben als „schmutzig", niedrig, sinnlos und sinnwidrig darzustellen. Die zerlumpten Gestalten, die außerhalb der menschlichen Gesellschaft stehen, die krankhaften und tierhaften Menschen mit geröteten Augen, gelähmten Gliedern, unbeholfener oder völlig defekter Sprache, unfähig, ihre Gedanken auszudrücken, verschwinden aus der Literatur des Realismus oder bleiben nur als komische Nebengestalten am Rande der realistischen Bilder. . . Bei den Beschreibungen darf man sich nicht der Illusion hingeben, daß sie sehr „genau" sind. Es besteht natürlich ein großer Unterschied etwa zwischen romantischen Schilderungen des Volkslebens (so die ethnographischen Schilderungen Gogol's), die nur den allgemeinen Eindruck „wahrheitsgetreu" wiederzugeben versuchen, und den genauen Nachrichten eines Mel'nikov-Pečerskij und sogar Leskovs. Aber im großen ganzen werden bereits in solchen Lebensbildern wie denen der idealisierten Bauern bei Turgenev oder der Revolutionäre (mehr als bei Leskov und Dostoevskij bei verschiedenen kleineren Verfassern der „reaktionären" Romane, s. u.) vielfach nur die Details genau wiedergegeben, während wir in der Auffassung des Ganzen die Persönlichkeit des Dichters stärker hervortreten sehen als die Stimme der Tatsachen.

Allerdings gibt es einzelne Dichter (s. Kap. V,2), die von der stilistischen und kompositionellen Tradition der natürlichen Schule noch vieles übernahmen. Diese Dichter bilden aber innerhalb der realistischen Literatur nur eine kleine und keinesfalls führende Gruppe.

8. Daß der Realismus von seinen Vertretern keine bestimmte Weltanschauung verlangt, haben wir bereits hervorgehoben. Obwohl soziale und politische Kräfte in der Literatur der Zeit besonders stark wirksam waren — erinnern wir uns an die Bauernbefreiung und andere Reformen jener Zeit —, war die Einstellung zu dieser sozial-politischen Wirklichkeit bei den Dichtern des Realismus keineswegs einheitlich, und ihre Urteile sind oft einander entgegengesetzt. Aber auch in ihrer Lebens- und Weltanschauung nehmen sie alle möglichen Standpunkte ein, vom primitiven Materialismus und naiven Positivismus an bis zum Idealismus und einer konsequent christlichen Weltanschauung. Daneben gibt es zufällige Beeinflussungen durch russische oder fremde Philosophen; eine gewisse Rolle spielten Schopenhauer und — am Ende des Jahrhunderts: Nietzsche (meist falsch verstanden).

Fast allgemein ist die Verehrung der Wissenschaft, vor allem der Sozialwissenschaften und der Naturkunde. Die Dichter wenden sich nur allzu oft wissenschaftlichen Quellen zu, und da diese vielfach einseitig und zeitbedingt sind, führt die Achtung vor der Wissenschaft zu schiefen Bildern der Wirklichkeit. Immerhin versuchen auch manche Dichter so zu arbeiten wie die Gelehrten es tun: den Stoff zu sammeln und Definitionen und Thesen aufzustellen (was ja besonders in der didaktischen Dichtung der Fall ist, die jetzt große Verbreitung findet).

9. Man sollte noch verschiedene interessante Teilprobleme der realistischen Dichtkunsttheorie behandeln. Dazu gehört die Theorie der Typisierung, die wir nur kurz erwähnen konnten. Weiter ist eine gewisse Vernachlässigung des Ideals der Schönheit bezeichnend, in der Dichtung genauso wie in der Kunst überhaupt. Dazu gehört die Auffassung vom Dichter, der jetzt meist die publizistischen Aufgaben übernehmen und publizistische Ziele bewußt verfolgen muß. Endlich ist das Sprachproblem eine der wichtigsten Fragen des Realismus: hier kann man eine Vereinheitlichung der Sprache feststellen. Das bedeutet nicht etwa eine Verarmung, sondern meist (oft auch in der Versdichtung) die Gleichberechtigung aller Sprachschichten, die jetzt weit in die schöne Literatur einfließen: die Alltagssprache, die Vulgarismen, die Dialektismen (in der russischen Literatur allerdings in einem recht beschränkten Ausmaße), die Berufssprache. Man hat auch keine Angst vor Fremdwörtern, der Terminologie der Gelehrten und der Kanzleisprache. Das zeigt auch die starke Veränderung der Versdichtungssprache, die einen neuen Reimschatz gewinnt und zahlreiche morphologische Archaismen und besonders der Umgangssprache fremde morphologische Elemente, wie etwa die Partizipien, in sich aufnimmt. Allerdings geschieht das bei den verschiedenen Dichtern in sehr verschiedenem Umfange. . .

10. Eine charakteristische Unterströmung des literarischen Realismus ist der Impressionismus. Ich bezeichne den Impressionismus als eine *Unter*strömung, da die Impressionisten auf dem Gebiete der Literatur keine geschlossene „Schule" bildeten, sondern als einzelne Dichter mit einem „originellen" Stil auftraten. Als Impressionisten bezeichnen wir solche Dichter, die ihre metonymischen Schilderungen auf einzelnen, auf den ersten Blick unbedeutend und zufällig erscheinenden Zügen aufbauen, die jedoch in Wirklichkeit mit großem Geschick und festem Ziel ausgewählt wurden (Čechov, der Versdichter Fet, gelegentlich L. Tolstoj).

Die Schwierigkeiten einer jeden „Beschreibung" der Wirklichkeit liegt in der unendlichen Breite, die sie annehmen müßte, sobald es sich nicht um Objekte endlicher Struktur handelt. So beschränkt sich denn jede Beschreibung notwendigerweise auf die Nennung weniger, einzelner Züge des Objektes. Mit anderen Worten: jeder Realismus ist eigentlich Impressionismus, nur sind diejenigen Dichter, die naiverweise glauben, in ihren Schilderungen die Wirklichkeit vollständig wiedergegeben, „beschrieben" zu haben, oft schlechte Dichter, während die bewußt mit impressionistischen Mitteln arbeitende Dichtung eindrucksvollere und einprägsamere Bilder zu geben vermag. Auch solche Dichter, denen der Weg des Impressionismus ein Irrweg zu sein scheint, arbeiten oft mit derselben Methode der geschickten Auswahl einzelner Züge, so z. B. Turgenev, der den offenen Impressionismus L. Tolstojs scharf kritisierte und ablehnte, selbst aber mit seinem Mittel der „Typisierung" eigentlich dasselbe tat (vgl. dazu das Kapitel über Turgenev).*

* Vgl. auch das Kapitel über den Realismus in meiner „Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen" („Sammlung Göschen").

Кіровоградська обласна
бібліотека імені
Д. І. Чижевського
ІНВ № И1099573

II. VORGESCHICHTE DES REALISMUS. DIE „NATÜRLICHE SCHULE". HERZEN

1. Die „natürliche Schule" wurde als eine späte Stufe der Romantik und ein neuer Anfang, der später zum Realismus führte, im ersten Band dieser Literaturgeschichte besprochen. Viele Vertreter der „natürlichen Schule" erschienen nach 1855—1860 in den Reihen der Realisten als die führenden Vertreter dieser Richtung, so Turgenev, Grigorovič, Gončarov und Nekrasov. Sie haben dabei die meisten kennzeichnenden Züge ihrer jugendlichen Werke abgelegt (vor allem das durchweg finstere Kolorit der Darstellungen, das mit der negativen Hyperbolik und der Groteske eng verbunden war) und auch auf die Sujetlosigkeit verzichtet, die ihre „physiologischen" Skizzen oft kennzeichnet.

Von Turgenev ist ein Verzeichnis seiner weiteren Pläne aus der Frühzeit erhalten. Es waren lauter „physiologische Skizzen", wie man aus den Titeln dieser nicht ausgeführten Werke ersehen kann, etwa: „Eins der größeren Häuser in der Gorochovaja Straße usf.", „Physiognomie des nächtlichen Petersburg (die Kutscher usf.; hier kann man auch ein Gespräch mit einem Kutscher bringen)", „Irgendeine große Fabrik (. . .)", „Über den Nevskij Prospekt, seine Besucher, ihre Gesichter, über die Omnibusse, Gespräche in ihnen, usf.". — Solche Themen bezeichnete er damals als „Sujets"! — Auch seine frühen Erzählungen, die „Erinnerungen eines Jägers", waren noch sujetlos. Das gehörte zur Stilistik der „natürlichen Schule", zu dem Stil, den Turgenev später als seine „alte Art" (staraja manera) bezeichnete. — Auch die kargen bzw. „unbedeutenden" Sujets finden wir bei den Vertretern der „natürlichen Schule". Diese Kargheit des Sujets kennzeichnet auch die ersten Novellen Dostoevskijs, der darin allerdings einen etwas anderen Inhalt bietet (s. Kap. VI, 3).

Solche Werke füllten Sammelbände wie „Physiologie Petersburgs" (Fiziologija Peterburga, 2 Bände 1844—45), „Petersburger Sammelband" (Peterburgskij Sbornik, 1846) u. a. Zu den Aufsätzen gehörten damals Nekrasovs „Zimmerecken von Petersburg" (Peterburgskie ugly, 1845), Grigorovičs „Petersburger Drehorgelspieler" (Peterburgskie šarmanščiki, 1845), V. Dal's „Petersburger Hausmeister" (Peterburgskij dvornik, 1842), I. Panaevs „Petersburger Feuilletonist" (Peterburgskij feljetonist, 1841) oder Grebenkas „Petersburger Seite" (Peterburgskaja Storona, 1845) u. a. Ja, selbst Bulgarin (s. Bd. I), der eigentlich noch nicht die Entwicklungsstufe des echten romantischen Stils erreicht hatte, versuchte jetzt auch physiologische Schilderungen zu schreiben. . .

Nur einige Prosaiker jener Zeit sind ausschließlich als Vertreter der „natürlichen" Schule bekannt. Dazu gehören z. B. Jakov Petrovič Butkov (gest. 1856), Ivan Ivanovič Panaev (1812—1862) und Ivan Timofeevič Kokorev

(1826—1853). Alle drei sind früh gestorben, ohne Gelegenheit zu haben, eventuell zu der neuen realistischen Art Stellung zu nehmen.

2. *Ivan Ivanovič Panaev* hatte zwischen 1834 und 1840 bereits einige Gedichte und mehrere Novellen veröffentlicht. In einigen versucht er, ähnlich wie V. F. Odoevskij in manchen seiner Novellen, die „große Welt" des russischen Adels kritisch zu beleuchten („Sie wird glücklich sein" — Ona budet sčastliva —, 1836). Schon 1838 schreibt er „Szenen aus dem Petersburger Leben" (Sceny iz Peterburgskoj žizni) und „Geldbeutel" (Košelëk), die bereits manche Stilmerkmale der „natürlichen Schule" tragen.

In der Novelle „Szenen aus dem Petersburger Leben" handelt es sich um einen jungen Petersburger Beamten, der am ehesten mit dem Gogol'schen Chlestakov in Petersburg vergleichbar ist. Er lebt in bescheidenen Verhältnissen bei einer Tante, deren junge Gesellschafterin, ihr Zögling Liza, sich in den jungen Helden verliebt. Dieser aber versucht, das Petersburger Leben zu genießen. Durch einen Kollegen bekommt er Einblick in die Salons der „mittleren Welt", in der die Beamten und ihre Ehefrauen, die sich wie „große Damen" aufführen, herrschen. Er besucht Bälle, Maskeraden, Theater. Allerdings ist er geistig nicht so leer wie Chlestakov und immerhin fähig, die Nichtigkeit dieser Welt zu bemerken. Ob seine Verlobung mit Liza zu einer glücklichen Ehe führen wird, bleibt am Ende der Szenen offen. — Die „Szenen" haben wohl absichtlich keine Grundlinie. Die Sprache ist sehr bunt, und Panaev verwendet in den Gesprächen zahlreiche Elemente des Wortschatzes der geschilderten Kreise. Gelegentlich tritt auch der Erzähler in den Vordergrund, äußert offen seine ironische oder kritische Einstellung dem Helden gegenüber oder verfällt in den Ton eines Gesprächs mit dem Leser: „Ein Abteilungsvorsteher, Evgraf Matveevič. . . wie ist sein Familienname? Er liegt mir schon auf der Zunge. . . Nein, ich habe ihn vergessen."

Im nächsten Jahr veröffentlicht er die Novelle „Die Tochter eines höheren Beamten" (Doč činovnogo čeloveka, 1839), und von 1841 an beginnen weitere Novellen zu erscheinen, die sich an die Art der Szenen anschließen und einerseits die Petersburger Halbwelt mit ihren Gecken und Modenarren, mit den „leichten Mädchen", Theater, Balleben, Modesalons usf. zeichnen („Der Wildesel" = Onagr; „Der Mistkäfer" = Akteon, 1841, 1842), andererseits die kulturlosen, ungebildeten Gutsbesitzer und -besitzerinnen, die in den Großstädten ein „Schmarotzerleben" führen („Die Herrin" = Barynja, 1841). Die Form der freien Skizze, die eigentlich keine dieser Szenenreihen durch ein verbindendes Sujet zu einer kompositionellen Einheit werden läßt und vor allem bestimmte Gesellschaftstypen schildern will, ist auch für die meisten weiteren Werke Panaevs kennzeichnend und findet sich in seinen späteren Novellenreihen. 1854—57 erscheinen seine Novellen „Chlyšči" (vulgäres Wort, das vielleicht mit „Laffen" wiedergegeben werden kann), die selbst von dieser Menschengattung eine Typologie geben wollen („Ein Laffe in der großen Welt", 1854, „Ein Laffe aus der Kleinstadt", 1856, „Ein Laffe de la haute école", 1857). Eine frühe Skizze „Petersburger Feuilletonist" mit

dem Untertitel „Eine zoologische Skizze" (1841) wird in den 50-er Jahren in den Feuilletons der ideologisch radikalen Zeitschrift „Sovremennik" unter dem Pseudonym „Neuer Dichter" (Novyj poet) fortgesetzt. Die Teilstücke aus den Feuilletons erschienen 1860 aufmerksam durchgesehen und meist gekürzt in zwei Bänden.

Die ersten Skizzen Panaevs tragen alle typischen Züge der „natürlichen Schule": durchgehend finsteres Kolorit, Übertreibungen und Hyperbeln, Grotesken, die bis zur Unwahrscheinlichkeit zugespitzt sind, Karikaturen — besonders geschickt in der sprachlichen Charakteristik der handelnden Personen —, „Schmutz" und Gemeinheit der Helden. In den späteren Werken Panaevs spielen diese stilistischen Merkmale eine wesentlich geringere Rolle. In ihnen herrscht oft, vor allem in den eigenen Betrachtungen des Verfassers, ein ernster Erzählton vor, durchsetzt mit einer Ironie, die leider nicht immer natürlich wirkt. Seine Menschentypen und einzelne Szenen aus ihrem Leben (in der Art von „Kurzgeschichten") erscheinen in den späten Skizzen meist vor dem Hintergrund bestimmter Petersburger Viertel, ihrer Personenkreise und typischer Szenen ihres Lebens. So spielt sich das Geschehen einer tragischen Novelle, in der es sich um den Selbstmord eines verführten Mädchens handelt, im Petersburger Handelshafenviertel ab („Galërnaja gavań", 1856). Dieses Armenviertel Petersburgs zu schildern beabsichtigte früher schon Turgenev, der Titel „Galërnaja gavań" stand in der oben erwähnten Liste seiner geplanten Skizzen. Die sozialen und politischen Motive, die der Leser in den frühen Skizzen Panaevs hinter dem Inhalt der Darstellungen erraten mußte, treten jetzt ziemlich deutlich hervor. Die höheren Beamten, die russischen Frühkapitalisten, die Gutsbesitzer, die in der Hauptstadt ein leichtes Leben führen, sind jetzt Gegenstand der „Frontalangriffe" des Dichters. Die dichterische Darstellung verbindet Panaev hier mit publizistischen Interessen. Außerdem kehrt er jetzt zur Versdichtung zurück, allerdings nur um die Reste der romantischen Dichtung, nur z. T. mit Geschick, zu parodieren. Oft sind diese Parodien nicht im eigentlichen Sinne „*Literatur*parodien", denn hierunter kann man nur solche verstehen, die durch übertriebene oder zugespitzte Nachahmung stilistische oder kompositionelle Züge der parodierten dichterischen Werke besonders stark hervortreten lassen, so daß sie meist, aber nicht immer, lächerlich wirken; derartige Parodien sind von den „Travestien" und von einfacher Verulkung zu unterscheiden, sie sind von beträchtlichem literarhistorischen Interesse, da sie zeigen, was den Zeitgenossen an den parodierten Werken besonders auffiel. Gerade bei Panaev aber handelt es sich häufig um einfache Verulkungen, die oft unverdienterweise poetisch schöne Werke herunterreißen.

Die hohen Qualitäten von Panaevs Stil kann man am besten an seinen mit Recht berühmt gewordenen „Literarischen Erinnerungen" (1860f.) schätzen lernen. Der ausgeglichene, aber pointierte Stil macht seine Schilderungen der 30-40-50er Jahre besonders lesenswert, wenn man von seinen subjektiven Sympathien und Antipathien absieht und manche schiefe Zeichnung entschuldigt. Panaev genoß die Anerkennung bedeutender Zeitgenossen und

wurde natürlich von den Vertretern der politisch und sozial gestimmten Intelligenz geschätzt. Daß er lange Zeit vergessen war, obwohl 1888/89 und noch 1912 seine Gesammelten Werke erschienen, liegt vor allem an dem zeitgebundenen Charakter seiner Skizzen. Sein Weg von der Stilistik der „natürlichen Schule" zu einer dem Realismus nahestehenden Form ist noch nicht genügend beleuchtet.

3. Ein anderer Vertreter der „natürlichen Schule", dessen Werke uns in einer wohl vollständigen Sammlung von drei Bänden zugänglich sind, ist *Ivan Timofeevič Kokorev,* der noch vor dem Erreichen des dreißigsten Lebensjahres im Jahre 1854 (nach anderen Angaben 1853) gestorben ist.

Die Werke Kokorevs sind zum größten Teil ebenfalls nur „Skizzen", die dann und wann als Bestandteile Kurznovellen enthalten. Nur eine längere Novelle (so bezeichnet sie der Verfasser selbst), „Savvuška" (1852), bringt umgekehrt einzelne skizzenartige Schilderungen innerhalb der Biographie des armen Schneiders Savva Savvič oder Savvuška, die den eigentlichen Inhalt der Novelle bildet. Die „Skizzen" Kokorevs erschienen in der Zeitschrift M. Pogodins „Moskvitjanin"; inwieweit die Interessen Pogodins dabei die Thematik bestimmt haben, kann man schwer sagen. Die Skizzen haben verschiedenen Charakter. Zum Teil sind es Reportagen, etwa über die „Moskauer Märkte" oder „Moskauer Kleinindustrie"; beide bringen Tatsachen, und die erstere enthält sogar statistische Zahlentabellen. Eine andere, „Die Köchin", erscheint seitenweise als eine Art Novelle, hält diese Form aber nicht bis zum Ende durch und schildert letzten Endes keine bestimmte Person, sondern versucht ein „Kollektivbild" der Moskauer Küchenmeisterin zu geben. Dieser absichtliche Verzicht auf eine bestimmte Komposition ist wiederum für die Werke der „natürlichen Schule" kennzeichnend.

Typisch ist der Stil Kokorevs. Er zeichnet sich aus durch den beabsichtigten Wechsel des „ernsten" berichtenden Erzählstiles mit volkstümlicher, unbeholfener Sprache in den Reden der vorkommenden Personen und dem diese Reden verbindenden Text, in dem die Sprache des Verfassers sich der der handelnden Personen nähert: Er apostrophiert den Leser, spricht in abgebrochenen Sätzen oder ändert die Konstruktion seiner Sätze (Anakoluthe), als habe er den Anfang des Satzes vergessen usf. Er versucht vor allem den Stil der mündlichen Erzählung nachzuahmen („Lassen wir das aber bei Seite. . . Lieber wenden wir uns zu . . ." usf.). Er will auch die Grenze zwischen den Gedanken und Gefühlen seiner „Helden" und seinen eigenen Betrachtungen verwischen und benutzt dafür verschiedene Abwandlungen der „erlebten Rede". Auch diese Rede bleibt jedoch insofern indirekt (die „erlebte Rede" wird von russischen Sprachwissenschaftlern jetzt als „uneigentliche indirekte Rede" bezeichnet), als er sie immerhin durch lexikalische und stilistische Mittel von seiner eigenen Sprache abhebt: daher die häufigen Vulgarismen und Argotwörter bis zu Elementen der Gaunersprache.

Besonders bemerkenswert ist der lexikalische Reichtum der Sprache Koko-

revs, den die Schilderungen der verschiedensten Lebenssphären mit sich bringt. Nicht selten erklärt er Wörter, die dem Leser unbekannt sein könnten.

Hier begegnen uns neben eventuell auf Grund von „Volksetymologien" einfach verunstalteten Wörtern wie „obliz'jana", „mamzel'", „takcija" (die Taxe) auch volkstümliche Neubildungen wie „čugunka" (die Eisenbahn) oder falsche Formen wie „bratyj" statt „vzjatyj" (genommen), dazu allerlei Termini oder Fachausdrücke wie „ostatok" (der Rest, in einer speziellen Bedeutung) und, oft ohne Erklärung, Ausdrücke wie „chmyl vzjal" (alles verloren), „busil'nik" (Tee) sowie Wortableitungen unbekannter Herkunft: „molodjatinka" (literarisch etwa „molod"), „deševiz'" (deševizna), „magazejščik", „cajničat'", „okucharit'sja", „stukmanka" (der Schlag), „živčejšij izvoščik" usf. Wir begegnen auch Wörtern, die Kokorev eventuell von anderen zeitgenössischen Schriftstellern übernahm: „onagr" (Wildesel, für einen bestimmten Typus von Modenarren, vgl. Panaev), „Vedrin" (wohl sein Chef Pogodin, übernommen aus einer Parodie von Herzen), „literaturnye ostatki" (nach einem dem Namen nach nicht bekannten Buchhändler). . ., endlich Fremdwörtern im Munde der Ungebildeten: „raceja", „monšery", „rezon", „bonžur", „mersi" und selbst Wörtern und Ausdrücken der Gaunersprache: „lafa" (schönes Leben, später in die Literatursprache eingedrungen), „strema" (Mißerfolg), „petuch" (Wachmann), „šmel'" (Geldbeutel) und Sätzen wie „na koń kamurku busat'" (in einer Kneipe Schnaps trinken).

Kokorev war, wie es scheint, auch Sprachschöpfer; geblieben sind seine Vorschläge, Fremdwörter durch russische Wörter zu ersetzen: für „vint" (Schraube) — „červjak" (es gibt jetzt noch „červjačnyj chod", einen technischen Ausdruck, der aber kaum auf die Anregung Kokorevs zurückgeht), für „biblioteka" — „knigochranilišče", für das damals aus dem Französischen übernommene „miraž" (Fata Morgana) — „marevo", für „masštab" — „mernik", „pejzaž" — „kraevid" (jetzt im Ukrainischen üblich), „portret" — „podobeń" oder „poličie", „sistema" — „čin", „fantazija" — „domysl", „chroničeskaja bolezń" — „slegaja bolezń", „stil'" — „pošib" (wird jetzt gelegentlich noch gebraucht) usf. Als Neologismen bietet er an: „besserdečnyj" (herzlos), „bessmyslica" (Unsinn), beide wurden damals wohl bereits gebraucht. Er bildet neue Antonyme: „dolgovat'" zu „korotat'", „letovje" zu „zimovje" u. ä. —

Er sammelt sprachliche Kuriosa, Geschäftsschilder und ähnliches. Zahlreiche Sprichwörter übernimmt er aus der Volkssprache oder erfindet sie selbst. Daneben stehen Zitate aus russischen Dichtern. Vielfach ist der Gebrauch seiner lexikalischen und stilistischen Ausschmückung durch den Wunsch, die Sprache „euphonisch zu verschönern", bestimmt.

Aber Kokorev vertritt wie so mancher Vertreter der „natürlichen Schule" auch eine bestimmte ideologische Tendenz: ihn zieht das Problem der Armut an. Endet die Novelle „Savvuška" glücklich, so muß jeder Leser dies als unerklärlichen Zufall empfinden. Armut und Not sind nach Kokorev die Triebfedern, die die Menschen zu ihrem Beruf treiben, gleich ob es sich dabei um Schneider, Köchinnen, Droschkenkutscher oder die unternehmungslustigen Menschen aus Jaroslavl' handelt, die jede Arbeit anzunehmen bereit sind. Die Not entschuldigt auch ihre meist allerdings leichten Konflikte mit dem Gesetz und der Moral. . . Kokorev weiß auch von den Geheimnissen des guten „russischen Herzens" (so überschreibt er einige seiner Notizen). Bemerkenswert sind seine kleinen Reportagen und Buchbesprechungen, in denen es um dieselben Themen geht. Sicherlich ist er Vorgänger derjenigen späteren

Vertreter der realistischen Dichtung, für die ebenfalls die Not vieles entschuldigt und von denen Wohlhabenheit wenn nicht als Laster, so doch als etwas betrachtet wird, das außerordentlich leicht dazu führen kann. Die Typologie der Menschen scheint mit den Besitzverhältnissen eng verbunden.

Interessant ist auch bei Kokorev die Liste der von ihm geplanten Arbeiten. Es sind vorwiegend „physiologische Skizzen", deren Themen uns bei verschiedenen anderen Vertretern der Schule begegnen; er entwarf indessen auch schon Pläne für Novellen, die den Leser in die Kreise der Gebildeten führen sollten.

4. Die materielle Not ist das Problem, das die Werke von *Jakov Petrovič Butkov* beherrscht. Physiologische Skizzen entwirft er gelegentlich zur Schilderung des Hintergrundes für Leben und Leiden seiner Helden. Ein Beamter, der wahnsinnig wird, als er hundert Rubel in der Lotterie gewinnt, oder ein anderer, der sogar „vor Glück" stirbt, als sich für ihn eine freie Stelle öffnet, sind in seiner Galerie der Pechvögel keine Ausnahmen. Großen Wert legt Butkov auf die äußere und z. T. auch innere Charakteristik seiner Helden, die manchmal an der unteren Grenze menschlichen Daseins stehen. Die Menschen verschwinden vielfach hinter ihrem äußeren Zubehör — Kleidung, Schuhwerk, Wohnungseinrichtung — oder treten jedenfalls im Verhältnis zu diesem Beiwerk stark in den Hintergrund. Dies ist, wenn man an Gogol's Spätwerk denkt, nichts Neues. Während aber bei Gogol' die Menschen wegen ihrer seelischen und geistigen Leere („pošlost'") an den „Nullpunkt ihrer Existenz" geraten, geschieht bei Butkov das gleiche aus ihrer materiellen Not; auch dazu gab es zwar Vorbilder bei Gogol', z. B. im „Mantel". Die Not zerstört in den Helden Butkovs die letzten Reste der Menschenwürde. Wenn sie einen Ausweg aus ihrer Lage finden, so ist ihnen dessen moralischer Wert völlig gleichgültig: Einer begleitet täglich die Begräbnisprozessionen unbekannter Menschen, um an ihrem Gedächtnismahl, zu dem man nach Moskauer Sitte die Begleiter des Verstorbenen einlädt, teilzunehmen („Gorjun"); ein anderer findet eine „gute Stellung" durch seine Frau, die dem Liebeswerben seines Vorgesetzten nicht widerstehen kann („Chorošee mesto") usf. Eine zufällige Gunst des Schicksals stürzt sie nur in sinnlose Abenteuer („Nevskij Prospekt").

Butkovs Menschendarstellungen sind für den Stil der „natürlichen Schule" besonders kennzeichnend: „Eine Gestalt mit violettem Gesicht und einem borstigen Bart betrat das Zimmer. . . Sie war in eine ziemlich abgetragene Čujka gekleidet, diese Art Aborigenenkleidung. . . Zu dieser Kleidung kam ein lackiertes Körbchen, das der Neuankömmling in Händen hielt, und das weder einem Hut noch einem Hütchen noch einer Mütze ähnlich sah. . . Unter der langen Čujka schauten die Stiefel hervor: ein Stiefel war bescheiden, ohne jeden äußeren Glanz, war aber jedenfalls ein realer Stiefel von dem festen ursprünglichen Typus der Stiefel. . . Der andere Stiefel wurde, offensichtlich zufällig, nach der Laune des Schicksals, zum Genossen des ersteren. Das war ein stutzerhafter, lackierter Stiefel, er glänzte wie ein Spiegel, hatte

aber schon erhebliche Risse. . . was zeigte, daß er einfach ein charakterloses, verarmtes Geckchen war, an dem noch der Rest des großweltlichen Glanzes leuchtete" usf. Hier haben wir eine grotesk-primitive Schilderung des Elends, noch in der traditionellen humoristischen Form, die bald nicht mehr wirksam sein sollte.

5. Bei den zahlreichen weiteren Vertretern der „natürlichen Schule" begegnen uns alle die typischen Züge, die bei ständiger Wiederholung bald ihren Reiz verlieren (vgl. Bd. I*): Die groteske Darstellung; der Hang zu den „niedrigeren" Sphären des menschlichen Lebens und in Verbindung damit die Neigung, den „Schmutz" der prosaischen Wirklichkeit, nichtschöne Landschaften und Hintergründe in Regen, Öde und Schmutz zu schildern; die Überbetonung dinglicher Details, die die Menschen verdecken; die eingehende Schilderung der alltäglichen „physiologischen" Handlungen des Menschen wie Essen, Trinken, Rauchen; die unbeholfene Sprache des Helden, die auch den Dichter selbst ansteckt, der ausgiebig „erlebte Rede" verwendet; die Zerstörung der Komposition z. T. durch die mündliche, berichtende Erzählung („skaz"), z. T. ohne weitere Begründung, z. T. durch den Charakter der „Skizze", der für Prosawerke zur Mode wird; die Mischung der Stilebenen des „hohen" und „niedrigen" Stils; die Veränderung des Heldentypus, der statt durch Leidenschaften durch seine kleinen Neigungen und Launen verführt wird; die innere und äußere Unbedarftheit der Helden und die „Stilisierung" oder Maskierung selbst des Dichters oder fiktiven Erzählers als eines nicht besonders hoch über seinen Helden stehenden Menschen.

Wir haben neben den ideologischen Romantikern, die zu den ersten Vertretern der „natürlichen Schule" gehörten, beginnend mit Gogol' selbst, der, ohne es zu beabsichtigen, Gründer dieser Schule geworden ist (s. Bd. I), jetzt Autoren betrachtet, die von romantischen Illusionen frei sind und vielfach zu der neuen politisch und sozial radikalen Generation gehören. Aber nicht diese Dichter führten die Dichtung aus der Sackgasse der „natürlichen Schule" heraus. Das blieb anderen vorbehalten, vor allem F. Dostoevskij und A. Herzen.

6. *Fedor Michajlovič Dostoevskij,* dessen Werk wir weiter unten eingehend behandeln, begann als Vertreter der „natürlichen Schule" und wurde als solcher am Anfang von deren Repräsentanten und dem Kritiker, der dieser Schule seinen Segen gab, V. Belinskij, begeistert begrüßt. Sie wandten sich aber von dem jungen Dichter ab, als er die ersten Schritte auf dem ihm eigenen Weg zu machen versuchte, auf dem Weg, der zum psychologischen Roman führte; man hat seine Intentionen nicht verstanden. Dostoevskij wurde als einer der ersten zum echten Realisten, mag er auch zunächst nur mit den sozialpolitischen, naturalistischen Elementen des „naturalen" Stils gebrochen haben (s. Kap. VI).

---

* Man muß wieder hervorheben, daß der Stil der „natürlichen Schule" nicht einfach als „naturalistischer Stil" bezeichnet werden darf!

7. Den bedeutendsten Schritt auf dem Wege zum Realismus, wie er in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts am eindrucksvollsten durch Turgenev, Gončarov, Pisemskij, aber auch andere vertreten wurde, tat ein Mensch, der leider das Gebiet der Dichtung bald verließ, wenn er auch auf anderen Gebieten der Wortkunst noch Bedeutendes leisten sollte: *Alexander Ivanovič Herzen* (1812—1870). Herzen war sicherlich einer der größten russischen Stilisten des 19. Jahrhunderts. Er wurde bald politischer Publizist, und gerade seine publizistischen Schriften zeugen trotz ihrer Themen und Absichten von seinem unvergleichlich kunstvollen und immer noch *dichterisch* glänzenden Stil.

Alexander Herzen war unehelicher Sohn des reichen Moskauer Edelmannes Jakovlev und einer deutschen Frau, Luise Haag. Als „ein Kind des Herzens" erhielt er auf Wunsch des Vaters seinen für einen Russen wegen des im Russischen nicht vohandenen „H" ungewöhnlichen Namen. Er genoß eine glänzende Hauserziehung, die er an der Moskauer Universität fortsetzte. 1834 wurde er zusammen mit seinem Freund Ogarev (s. Kap. VII.) verhaftet; der Grund war ihre politisch radikale und sozialistische Gesinnung. Herzen wurde in den Nordosten des europäischen Rußland, nach Vjatka, verbannt, wo er fast drei Jahre als Beamter dienen mußte. Dann folgte eine Zeit in Zentralrußland, in Vladimir, nicht weit von Moskau, das er aber nicht betreten durfte. Schon um diese Zeit nimmt er mit dem Kreis der Moskauer Hegelianer Verbindung auf (s. Bd. I, VII), mit dem er nach einem längeren Aufenthalt in Petersburg und einer erneuten Verbannung in Novgorod nach seiner Rückkehr nach Moskau 1842 in enger Gemeinschaft lebt. Bei den ersten Kämpfen der Slavophilen und Westler im russischen „Vormärz" 1847 kann er ins Ausland reisen, wo er bald zahlreiche Bekannte und Freunde findet und an der Revolution von 1848 teilnimmt. Sein weiteres Leben verbringt er in Frankreich, der Schweiz, Italien und in England, wo er sich am längsten aufhält. Da es ihm gelingt, einen großen Teil seines Vermögens ins Ausland zu retten, kann er als unabhängiger Mensch leben und publizistisch tätig sein. 1857 gründet er die Zeitschrift „Kolokol" (die Glocke), die auch illegal nach Rußland gebracht wird und in der Geschichte der russischen politischen Publizistik des 19. Jahrhunderts die hervorragendste Rolle spielt, obwohl Herzen in den 60er Jahren die Sympathien der liberalen Kreise in Rußland wegen seiner Unterstützung des polnischen Aufstandes von 1863 und der radikalisierten jüngeren Generation weitgehend verlor. Sein persönliches Leben im Ausland ist im ganzen nicht glücklich. 1870 starb er in Nizza.

In Rußland konnten seine Werke lange nicht erscheinen, selbst die Erwähnung seines Namens war nicht möglich. Erst 1905 erschien hier die erste, von der Zensur arg verunstaltete Ausgabe seiner Werke in sieben Bänden, nachdem in Genf bereits 1875—79 eine Ausgabe veranstaltet worden war, die in Rußland verboten wurde. Eine dritte 22-bändige Ausgabe, von M. Lemke besorgt, erschien 1919—22, die vierte erscheint seit 1954.

8. Seine Gedanken und Gefühle schriftlich festzuhalten, war für Herzen ein unmittelbares Bedürfnis. Seit 1829 schreibt er zum größten Teil zunächst

für sich. Erst 1836 erscheint eine Arbeit von ihm in Druck, ein Aufsatz über E.T.A. Hoffmann. In den 40er Jahren erscheinen in Rußland, dann z. T. in Fremdsprachen im Ausland seine immer in einer gefeilten und scharf pointierten Sprache abgefaßten Schriften, die neben den publizistischen Äußerungen philosophische, vor allem geschichtsphilosophische Gedanken enthalten. Besonders hervorzuheben sind seine „Dichtung und Wahrheit" verbindenden, mit allen Kunstmitteln seines Stils funkelnden Erinnerungen „Das Gewesene und Gedanken" („Byloe i dumy", 1852ff.), die erst im 20. Jh. vollständig erschienen sind und eine unerschöpfliche, wenn auch mit kritischer Vorsicht zu benutzende Quelle für die russische Geistesgeschichte vor allem der 40er Jahre darstellen. Literarischen Charakter hat auch das erhaltene Tagebuch Herzens, und sein umfangreicher Briefwechsel zeugt von seinem Bestreben, allen seinen Äußerungen eine künstlerisch vollkommene Gestalt zu geben.

In seinen jüngeren Jahren widmet er seine Feder auch der Dichtung. 1835/36 verfaßt er eine „Legende", die Geschichte der Nonne Feodora, die als Mann in einem Kloster lebt und ihr Geschlecht verbirgt, auch als sie Anfeindungen als mutmaßlicher Vater eines unehelichen Kindes ausgesetzt wird. Es folgen einige Novellen: „Begegnungen" (Vstreči, 1836), „Elena" (1836ff.), „Über mich selbst" (O sebe, Herzen gab diesem Fragment keinen Titel, 1838), „Römische Szenen" (Rimskie sceny, 1838), „William Penn" (Szenen in Versen, 1839). Erst die z. T. autobiographische Novelle „Memoiren eines jungen Mannes" (Zapiski molodogo čeloveka, 1838) konnte 1840 im Druck erscheinen. Weitere dichterische Pläne sind uns aus seinen Notizen und Briefen bekannt.

Wie es scheint, schöpfte Herzen die Anregungen zu seinen Frühwerken mehr aus der ausländischen Literatur, vor allem aus der deutschen (man hört bei ihm Schiller, Hoffmann, Goethe und zuletzt Heine reden). Gewisse Anklänge an die romantische Novelle finden wir trotz seiner Begeisterung für E.T.A. Hoffmann nur in der z. T. autobiographischen Novelle „Elena", in der „ideale" und „irdische" Liebe einander gegenübertreten. Die „Memoiren eines jungen Mannes" erinnern stellenweise an Gogol's „Revisor" und an Heine. Eine unmittelbare Nähe zum Stil der „Skizzen" der „natürlichen Schule", die damals gerade erst im Entstehen begriffen war, ist in ihnen fühlbar. Die satirischen Bilder des Gesellschaftslebens in Vjatka, das in der Novelle „Malinov" heißt, die menschlichen Porträts wie etwa das des Polen Trenzinski, eines dem Verfasser selbst sympathischen antiromantischen Skeptikers, haben manches von deren karikaturhaftem Stil. Herzen benutzt die Stilelemente der „natürlichen Schule" jedoch nur in bescheidenem Maße. In den meisten seiner Jugendwerke erscheint er nicht nur als Dichter, sondern auch als Denker, und das in einem unter seinen Zeitgenossen einzigartigen Ausmaße. Fürst V. F. Odoevskij hatte in seinen „Russischen Nächten" (s. Bd. I, IV, § 1) die Diskussion philosophischer Gedanken in die Zwischenszenen, in die Gespräche der einander Novellen vorlesenden Freunde verlegt. In den ersten autobiographischen Kapiteln der „Memoiren" (1. Kindheit, 2. Jugend) und auch in den Schilderungen der Stadt Malinov dagegen bilden die Be-

trachtungen Herzens oft den Hauptgehalt; der ausschließliche Gegenstand und Inhalt der Gespräche mit Trenzinski sind geschichtsphilosophische Gedanken. Es ließ sich ahnen, daß der Verfasser dieser „Memoiren" nicht lange Dichter bleiben werde.

Doch schrieb Herzen auch in den 40er Jahren noch Aufsätze, die z. T. dichterischen Charakter tragen, wie die hübsche Gegenüberstellung von Petersburg und Moskau aus dem Jahre 1842 (erst 1857 veröffentlicht), die Vorläufer bei Belinskij und Gogol' hat, dessen Notizen von 1836 Schule machten, und „Launen und Gedanken" (Kaprizy i razdumje, 1843—1847). Die Hauptwerke dieser Zeit waren aber philosophisch („Dilettantismus in der Wissenschaft", 1843, und „Briefe über die Erforschung der Natur", 1845—46, letztere später von Dostoevskij sehr geschätzt) und rein publizistisch (wie die witzigen Polemiken gegen Pogodins Zeitschrift „Moskvitjanin", 1843).

Doch 1845—46 erscheint der Roman „Wer ist schuld?" (Kto vinovat?), eines der ersten Werke, wenn nicht das erste Werk überhaupt, das über die aufblühende „natürliche Schule" den Weg zum Realismus vorzeichnet. Es ist die tragische Geschichte einer Ehe. Einer der Helden, Dmitrij Kruciferskij, Sohn eines Arztes, Moskauer Student, wird Hauslehrer in der Familie eines altväterlichen, groben und ungebildeten Generals. Dort verliebt er sich in die uneheliche Tochter des Generals und einer Bäuerin, Ljubov' Aleksandrovna, die immerhin als ein „echtes Kind" in der Familie des Generals erzogen worden war. Kruciferskij heiratet sie und wird Lehrer in einer Stadt, wo er Verkehr mit dem sympathischen älteren Arzt Krupov aufnimmt, der für sein späteres Schicksal bedeutsam wird. Unter den Fittichen dieses alten Doktor Krupov lebt er mit seiner Frau und einem bald geborenen Sohn zunächst vier Jahre lang glücklich und unterrichtet im Gymnasium. In dieselbe Stadt war unterdessen der zweite Held des Romans, der junge Gutsbesitzer Bel'tov gekommen. Dieser hatte eine gute Bildung genossen, zunächst bei einem Schweizer Lehrer, dann an der Moskauer Universität, und war von seiner Arbeit in einem Amt und dem Leben in der Gesellschaft unsäglich enttäuscht worden. Aus seinen Versuchen, Medizin zu studieren und Maler zu werden, war nichts geworden. Auch in Europa suchte er vergebens ein sinnvolles Betätigungsfeld. Nach einem Besuch in der Schweiz, bei seinem früheren Erzieher, entschloß er sich, Rußland in seiner Heimat zu dienen. Aber auch in der Bezirksstadt blieb er allen fremd außer seiner liebevollen verwitweten Mutter; er konnte sich an das Leben der Gesellschaft nicht recht anpassen.

Krupov macht nun Bel'tov, der, wie sich zeigte, gleichzeitig mit Kruciferskij an der Moskauer Universität studiert hatte, mit diesem bekannt. Bel'tov, dem seine adeligen Standesgenossen natürlich keine amtliche Funktion anvertraut hatten, was doch die Voraussetzung seines „Dienstes am Vaterlande" gewesen wäre, bleibt in der Stadt, wo Kruciferskij und Krupov die einzigen Menschen sind, mit denen er verkehrt. In den Gesprächen mit ihnen zeigen sich die edlen Züge seines Wesens, und es erweist sich, daß die Unmöglichkeit, eine sinnvolle Stelle im Leben zu finden, nicht allein von ihm abhängt. Zu

allem Unglück verliebt er sich in Frau Kruciferskij. Aus einigen Seiten ihres Tagebuchs erfahren wir, wie sie ihrerseits Bel'tov liebgewinnt. Die Liebe bleibt unausgesprochen, zerstört aber die Ruhe des schwachen Kruciferskij. Als Krupov versucht, Bel'tov zur Abreise zu bewegen, ist es bereits zu spät: das Glück der Familie ist hin. Bel'tov ist wieder im Ausland. Seine einsame Mutter und Ljubov' Aleksandrovna können sich nur mit Gesprächen über Bel'tov trösten. Kruciferskij sucht Trost im Alkohol. . .

9. So sind drei gute Menschen unglücklich geworden. Wer ist schuld? — Herzen stellte diese Frage natürlich vor allem in Bezug auf das Schicksal Bel'tovs: Warum findet ein begabter, gebildeter Mensch mit edlen Wünschen und Gefühlen in Rußland keinen Boden für sinnvolle Betätigung? Wie wurde er zu einem im russischen Leben „überflüssigen Menschen"? Die Literarhistoriker haben im gleichen Zusammenhang von Onegin, Pečorin und anderen Helden der russischen Literatur gesprochen, von denen man indessen kaum hätte erwarten können, daß sie im geistigen und politischen Leben Rußlands eine bedeutende und positive Rolle spielten. Herzens Vladimir Bel'tov ist aber so geschildert, daß man sieht, ein solcher Mensch hätte in einer anderen Umgebung, in anderen sozialen Verhältnissen, vielleicht in einem anderen Land ein wertvolles, aktives Glied der Gesellschaft sein können.

Herzen dehnt die Frage „Wer ist schuld?" auch auf die anderen Gestalten des Romans aus. Sie betrifft den reinen, naiven und schwachen Kruciferskij, aber auch den Vater Ljubov' Aleksandrovnas, General Negrov: „auch in ihm gab es gute Möglichkeiten, die das Leben unterdrückte und verdarb". Er ist leichtsinnig und lasterhaft (razvraten), „Müßiggang, Reichtum, Unbildung (nerazvitost') und schlechte Gesellschaft trugen auf ihm sieben Pfund Schmutz an . . ., aber der Schmutz ist an ihm nicht festgewachsen"; an anderer Stelle spricht Herzen sogar von seinem „edlen Naturell". Er erübrigt sich an dieser Stelle von dem klugen Doktor Krupov zu sprechen, aber es gibt in dem Roman auch andere Personen, die wenigstens manchmal nach der „ersten Bewegung ihres Herzens, die immer gut ist", handeln. Und wer ist daran schuld, daß alle diese Menschen nicht nur ein nutzloses Leben führen, sondern auch sich selbst und ihre Mitmenschen quälen und sogar zugrunderichten?

Diese ernste Frage, die auch später zu den Hauptproblemen des Publizisten und Politikers Herzen gehört, veranlaßt ihn in seinem Roman gelegentlich zu weitgehend theoretischen Betrachtungen, zu Sentenzen oder sogar zu einem ernsten sozialphilosophischen Traktat, ohne daß der Roman als Ganzes aufhörte ein gutes dichterisches Kunstwerk zu sein.

10. Herzen schrieb seinen Roman, wie wir gesehen haben, vor der Blütezeit der „natürlichen Schule". Die Elemente eines „natürlichen" Stils sind ihm daher meistens von Gogol' suggeriert. Er verwendet sie nur in geringem Maße, nicht mehr als später aus der „natürlichen Schule" hervorgegangene Dichter wie Turgenev oder Grigorovič. Selbst die satirischen Kapitel, die der Familie eines Adelsmarschalls („predvoditel'") und den Lehrern der Bezirksstadt gewidmet sind (Teil II, 3 und 6), sind fern von der bei den Ver-

tretern der „natürlichen Schule" üblichen Häufung ihrer Kunstmittel. Wir treffen auf die humoristische Schilderung handelnder Personen (eine alte Gräfin, die wie eine „Krähe mit Haube" aussieht), seltsame Kleidung (eine Zofe in einem Kattunkleid mit leinenen Ärmeln oder einen Morgenmantel „von der Farbe des Froschrückens"), aber dergleichen bleibt vereinzelt. Wichtiger scheint Herzen die Darstellung der äußeren Umgebung, in der sich seine Helden bewegen. Haus und Hof, die provinzielle Gesellschaft können natürlich am besten durch Details geschildert werden (s. das Bild der Wahlen, an denen damals nur die Adeligen teilnahmen). Nur ein Teil dieser Details hat humoristischen Charakter („seltsame Fracks. . . mit samtenen Kragen, die die Farbe verändert und ihre tollkühne Form behalten haben"); sie erinnern wiederum an Gogol'.

Wie die Betonung charakteristischer Einzelheiten so verbindet auch das Eingehen auf die Lebensgeschichte seiner Helden den Stil Herzens mit dem späteren Realismus. Nicht nur die eigene Lebensgeschichte, sondern auch die Vergangenheit ihrer Familien gewinnt eine gewisse Bedeutung für den Charakter der Menschen. Diese „Vorgeschichte" erklärt die „Überflüssigkeit" Bel'tovs, die Schwäche Kruciferskijs, das Wesen der seltsamerweise im Gegensatz zu den schwachen Männern „starken" Vertreterinnen des schwachen Geschlechts, Ljubov' Aleksandrovna Kruciferskajas und der Mutter Bel'tovs. Auch dieser letzte Zug der Charakterologie des russischen Menschen bleibt bei manchen Dichtern des Realismus (Turgenev, Gončarov) erhalten. Vielleicht erscheint es dem Verfasser wesentlich für die Stärke der Frauen, daß sie beide bäuerlicher Abstammung sind: Frau Kruciferskij ist uneheliche Tochter des Generals Negrov und einer Leibeigenen, Frau Bel'tov ist als Leibeigene geboren. . .

Liegt hierin wie auch an mancher anderen Stelle in Herzens Roman, ja sogar im Titel eine mehr oder weniger durchsichtige Tendenz, so kann man doch seine hohe künstlerische Qualität nicht leugnen: Ausgezeichnet aufgebaut, ist er nicht weniger gut erzählt und enthält nur geringfügige „theoretische" Abweichungen in Form kurzer Betrachtungen oder noch kürzerer Sentenzen, die vor allem Rußland betreffen und der Beantwortung der Frage: Wer ist schuld? dienen. Schuld ist die geistige Traditionslosigkeit. In ihr bewegen sich die Menschen wie in einer „unübersichtlichen Steppe — man kann gehen, wohin man will, . . . man kommt nirgendwohin. Das ist das Wesen unseres vielseitigen Nichtstuns, unserer tätigen Faulheit." Zu den Vorzügen des Romans gehört auch seine schöne Sprache, die nur selten Argotismen und individuell launenhafte Wörter enthält.

1847 und 1848 veröffentlichte Herzen noch zwei kleinere Novellen: „Doktor Krupov" und „Die diebische Elster". „Die diebische Elster" behandelt die Tragödie einer leibeigenen Schauspielerin. „Doktor Krupov" enthält vor allem Betrachtungen über den Wahnsinn des täglichen Lebens, der mit dem „schöpferischen Wahnsinn", wie ihn Vl. Odoevskij verstand (vgl. Bd. I; Kap. IV, 1), nichts gemein hat; er liegt vielmehr in der jeden Fortschritt hemmenden trägen Stumpfsinnigkeit des Alltags, die den Menschen ihre völ-

lig irrationale Handlungsweise sinnvoll erscheinen und sie ihre Existenz in der traditionsgebundenen Sinnlosigkeit fortführen läßt. In dieser zweiten Novelle klingt schon die pathetisch-künstlerische Publizistik an, der Herzen sein weiteres Leben widmete. Uns interessierte er hier als der erste bedeutende und konsequente Realist in der Geschichte der russischen Literatur.

11. Wie früher der Byronismus und andere radikale literarische Strömungen so begegnete auch die „natürliche Schule" zahlreichen Anfeindungen. Als Beispiel seien zwei charakteristische Komödien fast gleichen Titels genannt: P. Karatygins „Natural'naja škola" und N. Kulikovs „Škola natural'naja"; beide entstanden in den 40er Jahren. In ihnen erscheinen die Dichter der „natürlichen Schule" als „Genies der Hinterhöfe" und „hohlköpfige Skribenten", denen es an sittlichen Grundsätzen fehle (bez pravil nravstvennych) und denen jegliche Sprachkultur abgehe (bez pravil jazyka). Sie können nichts als „gemeine und schmutzige Bilder" entwerfen, das Leben „des Viehs unter Abfällen und Schmutz", ihre Helden stammten aus den „untersten menschlichen Kreisen", seien Bauern, Lakaien, „Vagabunden und Hausmeister", „Pöbel aus den Petersburger Wohnungsecken". . . Bei Karatygin, dessen Komödie 1847 entstand, heißt es, sie wollten zur „sozialen Reform" anregen; man spürte also bereits die kommenden Ideen und Stimmungen.

Ohne näher darauf einzugehen, bezeichnete K. Leontjev später die Sprache der „natürlichen Schule" als „Kakophonie" und die Psychologie ihrer Helden als „Kakopsychie"; beides verschwand aus den Werken der Realisten. Auch die Fremdwörter der „40er Jahre" strichen diese aus ihrem Wortschatz und bildeten damit eine Ausnahme, denn seit dem 18. Jahrhundert war den Neuerern der russischen Literatur immer wieder vorgeworfen worden, die Sprache durch Fremdwörter zu „verschmutzen" (zasorit').

III. TURGENEV

1. *Ivan Sergeevič Turgenev* (1818—1883) stammte aus dem Gouvernement Orel, aus Südgroßrußland also, woher mehrere russische Dichter des 19. Jhs. stammen. Er war der zweite Sohn einer reichen adligen Gutsbesitzerin, die eine strenge und lieblose Mutter gewesen zu sein scheint. Der Vater spielte im Leben des Sohnes eine geringere Rolle. 1827 zogen die Eltern nach Moskau und dann ins Ausland, während die beiden Söhne in verschiedene Privatschulen gegeben wurden. Ivan studierte zunächst in einigen Pensionen in Moskau. 1834 kam er an die Universität nach Petersburg, die damals keine besonders starken wissenschaftlichen Kräfte als Professoren hatte. In dieser Zeit konnte er mit seinen ersten dichterischen (in Versen geschriebenen) Versuchen bei dem Professor der Literaturwissenschaft P. Pletnev (s. Band I, III, § 24) gewisse Unterstützung finden und zwei Gedichte sogar veröffentlichen. Der junge Turgenev sah damals bereits mehrere bedeutende Dichter, sogar Puškin aus der Nähe.

1838 hatte Turgenev die Universität absolviert und ging nach Berlin, um klassische Philologie zu studieren. Er lernte dort allerdings die russischen jungen Hegelianer (vgl. Bd. I, VII., § 4) kennen und widmet sich, nachdem er 1840 aus den Ferien nach Berlin zurückgekehrt war, vorwiegend dem Studium der Hegelschen Philosophie. Dabei spielten wohl die Vorlesungen von Professor Werder eine geringere Rolle als die Diskussionen mit den Moskauer Hegelianern, die damals in Berlin einen engen Kreis bildeten: N. Stankevič, Granovskij, Bakunin und andere Russen, die mit dem Kreis persönlich verbunden waren; sie verkehrten damals im Hause Bettinas von Arnim, wo sie auch Varnhagen von Ense und Alexander von Humboldt kennenlernten. Von den deutschen Studenten, Freunden des Kreises, scheinen nur wenige später bedeutend geworden zu sein (Menzzer). Turgenev machte eine Reise nach Italien, wo er auch dem kranken Stankevič begegnete, der bald dort starb. Nach einem weiteren Semester in Berlin kehrte er 1841 nach Rußland zurück.

Von Turgenevs Versuchen, seine wissenschaftliche Laufbahn fortzusetzen, ist uns seine Klausurarbeit bei der Magisterprüfung erhalten geblieben: neben Hegel wird hier zumindest undeutlich auch von Ludwig Feuerbach gesprochen. Aber der junge Philosoph wendete sich allmählich immer mehr der Dichtung zu. Aus dieser Zeit stammen seine lyrischen Gedichte, die er später beinahe vergaß, und seine Verserzählungen, von denen „Paraša" (ein Mädchenname) 1843 im Druck erschien und nicht ganz verdiente Anerkennung vor allem bei Belinskij fand. Der Kritiker gehörte bereits zu den Bekannten Turgenevs. Um diese Zeit stand der Dichter noch dem Kreis der Moskauer Hegelianer nahe. Später werden in seinen Werken die Erinnerungen an diesen Kreis oft ironisch verwertet. Die Beziehungen hatten aber eine große Bedeu-

tung für die Entwicklung der politischen und geschichtsphilosophischen Ansichten Turgenevs.

1843 trat in Rußland die berühmte junge Sängerin Pauline Viardot-Garcia auf, eine Französin spanischer Herkunft; Turgenev lernte sie persönlich kennen. Diese Bekanntschaft führte zu einer Liebe, die für den Dichter zum Schicksal seines ganzen Lebens wurde. Die objektive Rolle dieser Dame seines Herzens können wir beiseite lassen, sie darf außerdem bis jetzt als umstritten gelten. Aber das Privatleben Turgenevs wurde auch rein äußerlich durch die Beziehungen zu P. Viardot bestimmt. Um sie zu treffen, reiste er in den 40er Jahren ins Ausland nach Paris (1845, 1847) und nach Berlin (1847).

Inzwischen schrieb und veröffentlichte er seine ersten bedeutenden Prosa-Novellen „Andrej Kolosov", „Drei Porträts" (Tri portreta) usf. Belinskij zeigte in der Beurteilung von Turgenevs Prosa seinen mangelnden literarischen Geschmack: genauso wie die besten Novellen des jungen Dostoevskij (vgl. Kap. VI.) fand er auch diese Werke Turgenevs schwach, er sah sogar bei dem Dichter „keine schöpferische Begabung" (tvorčeskij dar)!

1847 und die nächsten beiden Jahre verbrachte Turgenev bei Paris (Courtavenel), wo P. Viardot mit ihrem Mann wohnte. 1847 begann eine neue Zeitschrift (N. A. Nekrasovs und I. I. Panaevs) zu erscheinen, worin weitere Novellen Turgenevs veröffentlicht wurden, die er später in dem Band „Erinnerungen eines Jägers" (Zapiski ochotnika) vereinigte. Im Ausland begegnete er auch einigen Russen, die dort die schwersten Jahre während der Regierungszeit Nikolaus' I. verbrachten, unter anderen A. Herzen. In Paris erlebte er die Revolution von 1848. 1850 war er wieder in Rußland. 1852 starb Gogol'. Turgenev schrieb einen Nekrolog, den die Petersburger Zensur zwar nicht durchließ, der dann aber doch in Moskau erschien. Die Zeit war indessen hart geworden: Nikolaus I. sah in den Wellen der europäischen Revolutionen seine politischen Ideale zerfallen. Die Dichter (u. a. Schiller und Goethe) erschienen ihm als die Ursachen der politischen Unruhen. So wurde Ševčenko, der ukrainische Dichter, dem Beruf nach Kunstmaler, als Soldat nach Mittelasien verschickt (mit dem Verbot zu schreiben und zu malen); Dostoevskij wanderte ins sibirische Zuchthaus. Das Schicksal Turgenevs war immerhin leichter: nach dem Arrest im Polizeirevier wurde er auf sein Gut verbannt. Erst im Herbst 1853 wurde er begnadigt und durfte in den Hauptstädten leben. 1855 schrieb er seinen ersten Roman „Rudin" (aus früherer Zeit stammt ein nicht veröffentlichter Versuch).

1855 endet mit dem Tode des Zaren die Epoche Nikolaus' I. 1856 erhielt Turgenev wieder einen Auslandspaß. Seit dieser Zeit lebte der Dichter vorwiegend im Ausland; meist versuchte er in der Nähe der Familie Viardot zu bleiben. Seine Biographie ist seit dieser Zeit fast nur die Geschichte seines künstlerischen Schaffens, seiner Erfolge und Mißerfolge als Dichter. Trotz seines dauernden Aufenthaltes im Ausland besuchte er jährlich Rußland. Seit 1863 wohnte er in Baden-Baden, wo auch die Viardots (als Sängerin trat P. Viardot nicht mehr auf, da sie bereits 40 Jahre alt war) wohnten. 1871, nach dem Krieg, siedelte die Familie nach Paris um, und Turgenev verkaufte

sein erst vor kurzem in Baden-Baden gebautes kleines Haus und lebte seitdem in Paris, wieder in der Nähe der Viardots.

1875 zog er — wiederum zusammen mit den Viardots — nach Bougival, in der Nähe von Paris. Turgenev baute sich im Garten der Viardot'schen Villa ein Sommerhäuschen, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbrachte. Paris besuchte er jede Woche, oft sogar mehrmals. Zuhause empfing er zahlreiche russische Besucher. In Rußland, wohin er weiterhin oft kurze Reisen unternahm, wurde er geschätzt und gefeiert. 1878 erhielt er ein Ehrendoktorat der Oxforder Universität. 1880 trat er in Moskau bei der Eröffnung des Puškin-Denkmals zusammen mit Dostoevskij mit einer Rede auf. In der deutschen und französischen Kritik wurde Turgenev als einer der bedeutendsten Dichter der Gegenwart gepriesen. 1882 erkrankte er und starb nach einer schweren und schmerzlichen Krankheit im Herbst 1883.

2. Turgenev war der erste russische Dichter, der noch zu seinen Lebzeiten ein europäischer Dichter geworden ist: die Geschichte seines Ruhmes ist leider noch nicht geschrieben. Die deutschen Bekanntschaften und Freundschaften mit Dichtern und Kritikern waren weniger bedeutsam und blieben vielfach oberflächlich. Interessant sind allerdings seine Beziehungen zu dem einflußreichen Kritiker Julian Schmidt. Viel enger waren seine Verbindungen mit den französischen Dichtern: bereits vor seiner Umsiedlung nach Paris kannte er persönlich Mérimée, Georges Sand und Sainte-Beuve; mit Flaubert war er schon früher befreundet. Während seines Pariser Aufenthalts trat er in engere Beziehung zu Théophile Gautier (der schon 1872 starb), Taine, Renan, aber vor allem zu der Gruppe der Brüder Goncourt (1870 lebte von den beiden Brüdern nur noch Edmond). Dort wurde er besonders mit Daudet, Maupassant und Zola bekannt. Man weiß jetzt, daß Turgenev als seinen Meister noch am ehesten Flaubert betrachtete. Den anderen französischen zeitgenössischen Dichtern stand er etwas kritisch gegenüber. Jedenfalls unterhielt er mit der französischen Dichtung der Zeit besonders enge Beziehungen.

3. Die Beurteilung des dichterischen Schaffens Turgenevs änderte sich im Laufe der Zeit beträchtlich. Während die Zeitgenossen ihn sicherlich mehr schätzten als den „abwegigen" Sonderling Dostoevskij und den „reaktionären" Leskov, steht er jetzt gewiß im Urteil des lesenden Publikums und des bewertenden Literaturhistorikers zumindest weit hinter Dostoevskij und Gogol', und vielleicht sogar noch weiter hinten in den großen Reihen der großen russischen Dichter, etwa hinter Čechov. . . Turgenevs Zeitgenossen — und auch die jüngeren Generationen (etwa bis 1905—10) — betrachteten unter seinen Werken vor allem die Romane als seine bedeutendsten Schöpfungen. Erst allmählich begann man auch die Novellen mehr zu schätzen; und die neue russische Bühne zog auch seine Theaterstücke aus der Vergessenheit hervor. Man sah die Romane des Dichters eher als historische Zeugnisse an, als Schilderung der Stufen der russischen Geistesgeschichte von den 40er bis zu den 70er Jahren, und man versuchte sogar an Hand seiner Romane eine

„Geschichte der russischen Intelligenz" zu schreiben (so D. Ovsjaniko-Kulikovskij oder I. Ivanov-Razumnik). Erst mit der Zeit lernte man diese Romane als dichterische *Kunstwerke* zu betrachten, und damit wurde auch ihre Wertrangordnung wesentlich geändert. Vielfach sieht man jetzt als die „besten" Romane Turgenevs die unpolitischen „Frühlingswogen" (Vešnie vody — Turgenev selbst nannte dieses Werk „povest'", eine große Novelle, vgl. Bd. I, S. 9 f.) und „Das Adelsnest" (Dvorjanskoe gnezdo) an.
Wir werden uns im weiteren vor allem der Charakteristik der künstlerischen Mittel zuwenden, die Turgenev in seinen Novellen, Romanen und Bühnenwerken gebraucht.

4. In Rußland trat Turgenev nach dem Erscheinen der „Erinnerungen eines Jägers" in Buchform 1852 in die erste Reihe der damaligen Dichter. Neben skeptischen Urteilen, die zum Teil politisch, zum Teil (bei Ševyrev) durch allgemeine Ablehnung der „natürlichen Schule" bedingt waren, kam Gogol' zu dem Schluß, daß Turgenev ein „außerordentliches (zamečatel'nyj) Talent" habe. Eine gleich hohe Einschätzung fand der Band auch bei Tjutčev, Gončarov und L. Tolstoj (1852—3). Später folgte die Anerkennung des Auslandes.

1852 vereinigte Turgenev in dieser Sammlung 22 Erzählungen, die 1846—52 geschrieben waren; in der Ausgabe von 1860 hat er ihr noch zwei später geschriebene Erzählungen hinzugefügt, die dann 1865 aus ihr wieder verschwanden. 1874 nahm der Band seine auch heute noch gültige Gestalt an. Der Verfasser ergänzte ihn noch durch drei weitere Erzählungen, die 1872—74 geschrieben waren.

Die Novellen der Sammlung verdienen z. T. eher die Bezeichnung „Skizzen" (Očerki) im Sinne der „natürlichen Schule". Die meisten weichen jedoch von der stilistischen Tradition der „physiologischen Skizzen" ab und sind echt realistische Novellen; in einigen sind die beiden Stile vereinigt oder vermengt.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sich Turgenev in dieser Novellensammlung mit dem Problem der Leibeigenschaft auseinandersetzte. Der mannigfaltige Inhalt ist ideologisch einheitlich ausgerichtet: im ganzen ist er angelegt auf eine Gegenüberstellung der Bauern, die meist mit positiven Charakterzügen ausgestattet und im Bewußtsein ihrer menschlichen Würde dargestellt sind, und der Gutsbesitzer, denen meist sympathische Züge und vor allem irgendeine innere Beziehung zu ihren „Untertanen" (oder gar „Sklaven") fehlen. Schon diese Gegenüberstellung stellt den denkenden Leser vor die Frage, ob die Leibeigenenbesitzer ein irgendwie zu begründendes Recht auf den Besitz der menschlichen „Seelen" (wie damals die Leibeigenen auch bezeichnet wurden, s. „Die Toten Seelen" Gogol's) und auf Verfügung über sie haben. Bezeichnenderweise schildert Turgenev die Lage der Bauern ohne sentimentale Noten (wie etwa Grigorovič). Unter seinen Gutsbesitzern sehen wir keine Tyrannen, und er greift nicht zu Beispielen für irgendwelche Grausamkeiten (beides gab es in Wirklichkeit), sondern läßt vielmehr die völlige Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit hervortreten, mit der die Besitzer

über die Schicksale ihrer „Untertanen" verfügen, und betont die moralisch unmögliche Lage dieser Menschen, die als Sachen behandelt werden. Der Leser konnte leicht einsehen, daß für Bauern „in Freiheit zu leben behaglicher und besser sei", so formulierte ein Zensor.

Die Inhalte der Erzählungen sind, wie bereits gesagt, mannigfaltig. Es gibt sujetlose Skizzen: dazu gehören sogar die bekanntesten Novellen, wie z. B. „Chor' i Kalinyč". Dies ist die erste von Turgenev veröffentlichte Novelle des Zyklus, die Schilderung zweier Bauern, die zwei verschiedenen Menschentypen angehören: der praktische, sein Leben meisternde Chor' und der träumerische, ästhetisch veranlagte Kalinyč. „Kas'jan s Krasivoj Meči" (Kas'jan vom Fluß Schöne Meča) ist Kalinyč verwandt, aber als ein Sektierer (dieses damals gefährliche Thema wird nur andeutungsweise berührt) lebt er von seiner Umgebung getrennt. In „Zwei Gutsbesitzer" (Dva pomeščika) werden zwei, beide gleich unangenehme Gutsbesitzertypen geschildert. Eine Gutsbesitzerin, „Tat'jana Borisovna", ist immerhin eine einfache sympathische Frau; ihr werden aber einerseits ihr Neffe, ein sich für einen Künstler haltender Taugenichts, andrerseits eine für Hegels Philosophie begeisterte Nachbarin — beide aus demselben Milieu — gegenübergestellt. Zu solchen Skizzen gehört auch „Odnodvorec Ovsjannikov" (Odnodvorec — ein Gutsbesitzer, der keine Leibeigenen hat und sein Land selbst bewirtschaftet). Hier ist Ovsjannikov nur Erzähler über die Gutsbesitzer aus seiner Nachbarschaft. Zu den schönsten sujetlosen Novellen des Buches gehören „Bežin Lug" und „Lebendiger Leichnam". „Bežin Lug" (Flurname) erzählt von einer Nacht mit Bauernkindern, die die weidenden Pferde hüten und am Wartefeuer miteinander legendäre oder wirkliche Ereignisse austauschen. Die (erst später geschriebene) Novelle „Lebendiger Leichnam" (Živye mošči; mošči — die unverweslichen Körper der Heiligen) bringt Gespräche mit einem Bauernmädchen, das nach einem Unfall gelähmt ist, aber seine Lage mutig und sogar mit einer gewissen freudigen Resignation erträgt. Wie der „russische Mensch" stirbt, schildert die Skizze „Smert'" (Der Tod).

Ein paar Novellen sind Kurzgeschichten, in denen mindestens eine Episode aus der Lebensgeschichte der handelnden Personen herausgegriffen ist, wie in den beiden Schilderungen der Begegnungen der (unglücklich) liebenden Bauern: „Ermolaj i mel'ničicha" (Ermolaj und die Müllersfrau) und „Svidanie" (Stelldichein). In einigen Skizzen sind sozusagen „Miniaturnovellen" eingeflochten, in denen die ganze Entwicklung der menschlichen Schicksale in wenigen Zeilen dargestellt wird. Es gibt aber auch echte Novellen mit bestimmten Sujets, wobei allerdings das Hauptgewicht doch auf der Charakterschilderung liegt. Dazu gehören etwa „Der Bezirksarzt" (Uezdnyj lekar'), in den sich eine hoffnungslos kranke Patientin verliebt, und „Petr Petrovič Karataev", der eine Leibeigene heiraten will. Da die Gutsbesitzerin das Mädchen nicht befreien oder verkaufen will, muß er die Geliebte entführen und nachher die Konsequenzen dieses „Verbrechens" tragen; dem Mädchen ergeht es noch schlechter. Für „Čertopchanov i Nedopjuskin" erhielt Turgenev 1872 einen Abschluß in der ebenfalls in das Buch aufgenommenen

Novelle „Konec Čertopchanova" (Čertopchanovs Ende), und beide Dichtungen zusammen bilden eine abgeschlossene Novelle mit der Darstellung des Schicksals eines romantischen Helden (im Stile Marlinskijs, s. Bd. I; IV, § 2) aus der tiefen Provinz. Endlich ist der „Gamlet Ščigrovskogo uezda" (Hamlet des Bezirks von Ščigry) eine z. T. auf eigenen Erinnerungen aufgebaute Novelle über einen russischen Hegelverehrer aus der Provinz, der nach Studien in Berlin in der Dorfatmosphäre sein Leben nur als lächerlicher Kauz fristen kann. Einige Novellen sind wirkliche „Erinnerungen eines Jägers" und berichten über verschiedene kleine Abenteuer des Erzählers (der natürlich nicht unbedingt mit Turgenev identisch zu sein braucht).

Daß die Novellen fast ausnahmslos gewisse Spitzen gegen das größte Übel des damaligen russischen Lebens, die Leibeigenschaft, enthalten, kann man leicht aus einer Übersicht der einzelnen Motive der Novellen ersehen: da sind zunächst die Gutsbesitzer, die keinesfalls einen höherstehenden Menschentyp vertreten; von der Willkür dieser Menschen war aber das persönliche Schicksal ihrer Leibeigenen völlig abhängig. Zum Beispiel wurde ihre berufliche Betätigung von ihren Besitzern bestimmt (so war Sučok in „L'gov" nacheinander Kutscher, Fischer, Koch, „Kaffeeschenk", Schauspieler usf.). Man konnte vom Gutsbesitzer in den Militärdienst gegeben werden, und zwar auf Grund völlig willkürlicher Entscheidungen. Tragisch waren auch die Schicksale der Frauen, deren Ehepartner durch die Herren bestimmt wurden oder die man gar (etwa als gute Zofen) zur Ehelosigkeit verurteilte. Sogar die Namen wurden geändert; so mußte der oben erwähnte Sučok, dessen Taufname Kuz'ma war, als Kaffeeschenk „Anton" heißen. . . Darüber entschieden aber oft nicht nur die Gutsbesitzer selbst, sondern auch ihre Maitressen (in der Erzählung „Malinovaja Voda" = Name einer Quelle) oder die als Verwalter eingesetzten Bauern und Angestellten eines Bureaus, durch dessen Einrichtung der Gutsbesitzer sich von der Last eigener Entscheidung befreite (die Novelle „Kontora" = Kontor). Wie schon gesagt, hat Turgenev ohne Erwähnungen irgendwelcher Grausamkeiten ein Bild zu schildern vermocht, das eindrucksvoll genug die Unmenschlichkeit der Leibeigenschaft darstellte. . . Wenn auch seine Schilderung der Bauerntypen und ihres Lebens manchmal etwas idyllisch aussah (was ihm auch vorgeworfen wurde), so bemerkte der Dichter doch bereits die Spaltung der Bauern in verschiedene Schichten und — neben dem bereits bestehenden Stand der „einflußreichen" Verwalter — die Bildung einer Schicht von reicheren Bauern (später als „kulaki" bezeichnet), die ihre Dorfgenossen auszubeuten versuchten (vgl. die Erzählung „Burmistr" = bäuerlicher Verwalter).

Eine besondere Note erhalten einige Erzählungen durch die Erwähnung slavophiler Gutsbesitzer, die ironisch behandelt werden, indem es von ihnen heißt, daß ihre Bemühungen um die Verbesserung der Lage ihrer Bauern ergebnislos geblieben seien.

5. Der Stil der Erzählungen schließt sich zum Teil nahe an die Tradition der „natürlichen Schule" an. Aus der frühen Zeit Turgenevs stammt ein Zettel

mit der Überschrift „Sjužety“ (Sujets): darin sind aber keine Handlungssujets verzeichnet, sondern nur die Titel von „physiologischen Schilderungen“! Zur Tradition der „natürlichen Schule“ gehören nicht nur die gelegentlich mitgeteilten konkreten Angaben über die Lage der Bauern, sondern auch rein stilistische Züge. Zunächst sind das die detaillierten Schilderungen der Kleinigkeiten, oft mit Betonung des Häßlichen (durch das verächtliche Wort „sauer“ — kislyj, es kommt sogar „saures Fortepiano“ vor). Eingehend wird auch die Kleidung der Nebenpersonen geschildert, die oft schmutzig, zerrissen oder seltsam ist; daneben werden die „vornehmen“ Namen der modischen, auserlesenen Farben genannt. Auch das Äußere der Menschen wird dargestellt und besonders ihre — oft gar nicht bezeichnende — Gestik. Charakteristische Beispiele findet man in der schönen Erzählung „Die Sänger“ (Pevcy), die wohl die Kunstliebe des „einfachen Volkes“ hervorheben sollte, die aber mit der Szene der wilden Trinkgelage in einer Spelunke endet. Auch Schlägereien kommen vielfach vor. . .

Erinnern wir uns an eine kennzeichnende Passage („Sänger“): „Es erschien ein ziemlich kleiner, dicker und hinkender Mensch. Er trug einen ziemlich sauberen, langen Bauernrock (čujka), der nur auf einem Arm hing; die hohe spitze Mütze, die auf den Augenbrauen saß, gab seinem runden aufgedunsenen Gesicht einen listigen und spöttischen Ausdruck. Seine kleinen gelben Äuglein liefen ununterbrochen hin und her, und von den dünnen Lippen verschwand nie ein zurückgehaltenes gespanntes Lächeln; und die Nase, spitz und lang, steckte frech hervor wie ein Ruder.“ Daneben gibt es allerdings auch Schilderungen sympathischer Gestalten. . .

Kennzeichnend ist auch die Sprache, die, wenn auch in einem beschränkten Ausmaße, Dialektwörter (in Anmerkungen vom Verfasser erklärt) und seltene Ausdrücke enthält. Oft wird auch individuelle Aussprache wiedergegeben und besonders die seltenen Wörter der „Gruppensprachen“ und Privatsprachen (wie die belustigenden Redewendungen eines freiwilligen Narren in der Novelle „Lebedjan’“: „rakalion“ schreibt Turgenev „rrrakalioon“). Eigenartig sind oft auch die Vornamen (Niktopolionyč) und zahlreiche Spitznamen, selbst der sympathischen Personen; so bedeutet der Name Chor’ „Iltis“, Kas’jan hat den Spitznamen „Blocha“ (Floh), der Name des erwähnten Sučok bedeutet „Trockener Ast“ usf.

Manche Züge sind aber für die „physiologischen Skizzen“ der „natürlichen Schule“ nicht kennzeichnend: so treten bei Turgenev die Züge des Standes und der Berufe vor den individuellen Charakterzügen zurück. Auch gibt es bei ihm nicht nur die Darstellung des Häßlichen, sondern es beginnen bereits hier die später für klassisch gehaltenen Schilderungen der Naturschönheiten, „Turgenevs Landschaften“. Die ganze Reihe wird mit der Novelle „Wald und Steppe“ (Les i step’) abgeschlossen, die eine einzige Hymne auf die Natur ist. Obwohl Turgenev an verschiedenen Stellen (nicht nur bei der Schilderung des „byronistischen“ und dämonischen Čertopchanov) den romantischen, ästhetischen und sittlichen Idealen allerlei Schläge zu erteilen versucht, kann man bei ihm selbst noch beträchtliche Spuren dieser Ideale bemerken.

Turgenev kam es bald zum Bewußtsein, daß diese Art, die er selbst die „alte Art" (staraja manera) nannte, doch als überholt gelten mußte. Seine weiteren Arbeiten, vor allem seine Romane, zeigen uns deutlich seinen Abschied von der „natürlichen Schule" und die Hinwendung zum neuen Stil, den wir als „realistisch" bezeichnen können. Bemerkenswert ist es, daß er in einer Novelle („Der Bezirksarzt") ganz offensichtlich den Stil des frühen Dostoevskij nachzuahmen versucht (V. Vinogradov).

6. Als eine sehr wichtige Aufgabe (!) betrachtete Turgenev die Arbeit an seinen Romanen, denen auch das lesende Publikum damals besondere Aufmerksamkeit schenkte. Diese Romane sollten das Bild des russischen Lebens, vor allem des geistigen Lebens der Gebildeten (der Intellektuellen) im Laufe einiger Jahrzehnte wiederspiegeln.

Diese Romane waren: (nach einem nicht abgeschlossenen und nicht veröffentlichten Entwurf) „Rudin" (1856), „Das Adelsnest" (Dvorjanskoe gnezdo, 1859), „Am Vorabend" (Nakanune, 1860), „Väter und Söhne" (Otcy i deti, 1862), „Rauch" (Dym, 1867), „Das Neuland" (Nov', 1877). Zu dieser Reihe gehört auch der vom Verfasser als „Povest'" bezeichnete Roman „Frühlingswogen" (Vešnie vody, 1872).

Den Inhalt dieser Romane kann man mit Ausnahme von „Adelsnest" und „Frühlingswogen" summarisch wiedergeben: es handelt sich in einem jeden Roman um einen — oder einige — gebildete, typische, vorwärtsstrebende Vertreter eines bestimmten Zeitabschnittes des russischen Lebens. Der Hintergrund, vor allem die geistigen Strömungen der Zeit, werden breit ausgemalt. Neben den geistesgeschichtlichen, politischen und sozialen Schilderungen steht immer ein Liebessujet: die Beziehungen des Haupthelden und der Heldin stehen eigentlich jeweils im Zentrum der Handlung; und zwar zeichnet Turgenev mit besonderer Aufmerksamkeit die erste Begegnung der beiden und vor allem das Erwachen der Liebe in der Seele des Mädchens. Das Schicksal der Liebe ist in den Romanen immer unglücklich wegen der Schwäche des Mannes. Wie ein geistreicher Kritiker (V. Bazarov) bemerkte, ahmen die Helden Turgenevs den Helden der Gogol'schen „Heirat" nach, der sich vor dem Eheleben durch einen Sprung aus dem Fenster rettet. Turgenevs Helden, die auch die andere Seite des Romans, die geistesgeschichtliche, bestimmen, gehören fast alle zu demjenigen Typus, den der Dichter in einer frühen Novelle (1850) als den „überflüssigen Menschen" (lišnij čelovek) bezeichnete. Die Unfähigkeit oder die durch äußere politische Gründe bedingte Unmöglichkeit, im öffentlichen Leben eine seinem objektiven Wert entsprechende Stellung einzunehmen, ist charakteristisch für diesen Typus, der in der russischen Literatur auch sonst eine beträchtliche Rolle spielt, wenn auch nicht eine so ausschließliche, wie die Literaturhistoriker früher oft behaupteten.

7. In „Adelsnest" und „Frühlingswogen" bildet die Liebe das Sujet des Werkes. Der Held in „Adelsnest" ist ein adliger Gutsbesitzer, Fedor Lavreckij, dessen Frau ihm untreu geworden ist. Er kehrt aus Paris auf sein

Gut zurück, wo er bald aus einer Zeitungsnotiz erfährt, daß seine Frau gestorben sei. Er will sein Schicksal mit dem eines jungen Mädchens, Liza Kalitina, die ihn auch liebt, verbinden. Die angeblich verstorbene Frau taucht aber doch wieder auf. Die in frommen Traditionen erzogene Liza betrachtet ihr Leben als vernichtet und sich selbst als eine große Sünderin und wird Nonne. Die Atmosphäre des Lebens in der Provinz, meist als Idylle, gelegentlich auch satirisch dargestellt, gehört zu den gelungensten und kunstvollsten Leistungen des Dichters. — In „Frühlingswogen" ist das Sujet die Liebe eines im Auslande weilenden russischen Adligen zu einem Mädchen aus einer einfachen italienischen Familie; der Held verläßt sie aber einer vornehmen Russin wegen, die den Typus eines seelisch leeren Weibchens vertritt. Die gesamte Handlung spielt in Frankfurt/M. und Umgebung. Das Werk unterscheidet sich von den anderen Romanen Turgenevs durch völliges Fehlen der „russischen" geistesgeschichtlichen Motive und durch eine sonst ungewöhnliche Häufung von kunsthistorischen und literarischen Andeutungen und Anspielungen.

Die übrigen Romane stellen nacheinander das geistige Leben der russischen jüngeren Generation im Laufe von vier Jahrzehnten dar. Man muß es indessen ablehnen, in diesen Romanen „Schlüsselwerke" zu sehen. Wenn man in einzelnen Figuren seiner Romane verschiedene reale Gestalten sehen wollte, und wenn Turgenev selbst etwa in seinen Briefen auf die Vorbilder seiner Helden hinwies, so sind diese nie eigentlich „Portraits", wie auch ihre Schicksale mit denen der „Vorbilder" wenig gemeinsam haben. Das beste Beispiel bietet der erste von dem Dichter veröffentlichte Roman „Rudin": wir wissen, daß Turgenev als „Vorbild" für Rudin seinen Freund Michail Bakunin nahm. Doch die poetische Art der Reden Rudins hat mit dem trockenen, philosophischen Pathos Bakunins nichts zu tun; Bakunins Philosophie hätte am wenigsten ein träumerisches Mädchen anziehen können. Auch das Schicksal Rudins und sein Tod auf den Pariser Barrikaden 1848 ist eine dichterische Erfindung. Genauso haben die Erinnerungen an den Kreis des armen Studenten Pokorskij, die man so oft als eine Schilderung des Moskauer Hegelianer-Kreises von N. Stankevič bezeichnet hat, nur eine „typologische" Ähnlichkeit mit der Realität, zumal Stankevič einer sehr reichen Familie entstammte und in seinem Kreis nicht jener moralisierende Ton herrschte wie in dem Zirkel Pokorskijs...

Erinnern wir uns an die Sujets seiner Romane:

In „Rudin" begegnet uns ein Mensch der 40er Jahre (vgl. meine Geistesgeschichte; II, 68 ff.), der auf einem Gut einer Gruppe typischer Vertreter dieser Zeit begegnet. Die Tochter des Hauses verliebt sich in den anziehenden Redner, der auch fast alle anderen Menschen hier bezaubern kann. Doch dem entscheidenden Entschluß, das Mädchen — gegen den Willen der Mutter — zu heiraten, weicht Rudin aus. Anschließend an diese Handlung werden Rudins Vergangenheit, seine Studentenjahre und sein späteres Leben geschildert (die Andeutungen über die politische Vergangenheit Rudins sind wegen der Zensurverhältnisse sehr unklar). Sein Leben endet mit dem Tod

auf einer Barrikade in Paris 1848. Diese letzte Szene ist erst im Jahre 1860 hinzugekommen!

„Am Vorabend" versetzt den Leser in die Gegenwart. Die eigentlichen Helden sind drei junge Leute: ein Künstler, ein Gelehrter und ein Revolutionär. Da man kaum einen russischen Revolutionär in einem „legalen" Roman darstellen konnte, nimmt Turgenev einen Bulgaren, der in Moskau studiert, aber vor allem an den bulgarischen Befreiungskampf denkt. Die Heldin, ein adliges Mädchen, Elena, folgt Insarov in seine Heimat, wo er allerdings bald stirbt und sie seine Tätigkeit fortsetzen will.

„Väter und Söhne" ist der am meisten bewunderte, aber auch umstrittenste Roman. Zwei Vertreter der Generation der 60er Jahre stehen hier im Zentrum der Handlung. Das sind der adlige Student Arkadij Kirsanov und sein geistiger Führer Evgenij Bazarov, Sohn eines Arztes und ebenfalls Student. Bazarov ist „Nihilist" (das Wort ist in diesem Sinne von Turgenev in die Weltliteratur eingeführt), d. h. ein kritisch denkender Mensch, in Wirklichkeit ein Materialist und Skeptiker. Den beiden jungen Menschen stehen die „Väter" gegenüber: der wohl in den Traditionen der 40er Jahre erzogene Vater Kirsanov und sein Bruder, der zu den vornehmen Kreisen gehört und der aus unglücklicher Liebe sich auf sein Gut zurückgezogen hat, und dann die Eltern Bazarovs, einfache kleine Gutsbesitzer. Außerdem werden Bazarov auch solche Menschen gegenübergestellt, die sozusagen Nihilisten aus Mode sind. Die einzelnen Personen werden plastisch geschildert und Turgenev will zweifelsohne zeigen, daß gerade der junge Nihilist der charakterlich bedeutendste Mensch in dieser Gesellschaft sei. Sein Skeptizismus reicht jedoch so weit, daß er eigentlich jede konkrete (vor allem politische) Tätigkeit für zwecklos hält, wenngleich er die russischen „Zustände" richtig sieht und beurteilt. Die Angriffe der sozial-politischen radikalen Kritiker auf dieses Werk sind vor allem dadurch bedingt, daß der Verfasser die *politischen* Ansichten der „Nihilisten" nicht ganz zu Recht ignorierte. Der nächste Roman aus dem geistesgeschichtlichen Zyklus, „Rauch", war dazu angetan, noch mehr Unzufriedenheit zu erwecken: Turgenev schildert hier satirisch die Kreise der russischen politischen Emigranten in Heidelberg. Allerdings sind auch die vornehmen russischen Sommergäste in Baden-Baden nicht viel positiver dargestellt. Diese beiden Gruppen bilden den Hintergrund, vor welchem sich die Liebesaffäre des Helden Litvinov abspielt, der das Opfer einer vornehmen „Löwin" zu werden droht. Da diese Frau aber unentschieden ist, kehrt Litvinov zu seiner ihm ein ruhiges Glück verheißenden Braut zurück.

„Das Neuland", der letzte Roman der Reihe, schildert bereits eine bedeutende politische Bewegung, die die russische Jugend in den 70er Jahren erregte: den Versuch, das Volk „aufzuklären" (auch politisch!) durch das „Hineingehen" in die Volksmassen (choždenie v narod). Hier begegnen uns wiederum verschiedene Gruppen wie in „Väter und Söhne". Neben der revolutionären Jugend stehen einerseits die offiziellen, oft scheinbar liberalen und reaktionären Kreise der Gutsbesitzer und Beamten, andrerseits einzelne Personen (im Roman nur durch einen Helden vertretene Gruppe!), die auf

die hoffnungslosen Versuche, sich dem Volke anzunähern und eine Propaganda zu treiben, die der einfache Mensch nicht versteht, verzichten und soziale Ziele zu erreichen suchen (ein solcher Held, Solomin, ist als Verwalter einer Fabrik tätig). Der Hauptheld Neždanov, der an der Tätigkeit der jungen „Volksfreunde" ohne eine Spur von Erfolg teilnimmt, liebt die Heldin, die Nichte einer vornehmen Familie, Marianne, die auch seine politischen Überzeugungen teilt; der seelisch schwache Neždanov endet aber mit Selbstmord. Marianne wird Solomins Frau.

8. Der Aufbau der Romane und ihr Stil sind die Hauptaufgaben, denen sich Turgenev mit der echten Leidenschaft eines Dichters hingibt. Seine „alte Art" (staraja manera) versucht er vollständig aufzugeben. Doch bleiben seine satirischen Schilderungen manchmal dennoch der Art der „natürlichen Schule" nahe. Sonst aber ist seine Kunstprosa eines der besten Beispiele des realistischen Stils. Der metonymische Stil, wie wir ihn oben (Kap. I) dargestellt haben, kommt bei Turgenev, wie nur noch bei Gončarov, am besten zum Ausdruck.

Der Eindruck, den die Romane auf die Zeitgenossen machten, zeigt jedoch, daß der Dichter die Fähigkeit hatte, die Atmosphäre bestimmter Abschnitte des russischen Lebens sehr wahrheitsgetreu wiederzugeben. Zu den metonymischen Mitteln, die eben diesen Eindruck der Wirklichkeitstreue zu erwekken vermögen, gehört zunächst die Ausweitung der Schilderungssphäre: zeitlich (Genealogie) und räumlich (Milieu).

Bei der Schilderung der Genealogie werden vor allem die geistigen Zusammenhänge beachtet; die psychophysische Erblichkeit der Charakterzüge spielt in der Darstellung Turgenevs eine unbedeutende Rolle. Allerdings ist diese Genealogie nirgendwo sonst so weitgehend ausgesponnen wie in „Adelsnest", wo die psychische Art des Helden Lavreckij weitgehend durch die Geschichte seiner Familie erklärt wird. Sonst bedeutet die „Genealogie" die Schilderung der Umgebung und der Entwicklung des Helden vor seinem Eintritt in die Handlung des Romans (der Kreis der Moskauer Hegelianer, aus dem Rudin hervortrat). Die Schilderung des ganzen Lebensstils der Gutsbesitzer, des Kreises, aus welchem zahlreiche Helden Turgenevs herstammen, gehört natürlich auch zu den „genealogischen" Darstellungen. Bezeichnenderweise werden der Charakter und die geistigen Interessen der Helden genealogisch oft durch Kontraste sichtbar gemacht: meist treten die Heldinnen (Natal'ja in „Rudin", Elena in „Am Vorabend" usf.) in einen besonders scharfen Konflikt zu der älteren Generation. Dasselbe geschieht auch in der Entwicklung der männlichen Helden: das Problem „Väter und Söhne" ist offensichtlich ein Problem, das Turgenev nicht nur in dem gleichnamigen Roman beschäftigte.

Die Milieuschilderungen sind ebenso ausgedehnt. Die geistige Atmosphäre, die den Helden selbst umgibt, wird auch durch Gegenüberstellung zu ihm gegeben, wie z. B. die parodistischen Darstellungen der Pseudonihilisten in „Väter und Söhne" oder die Schilderung der beiden russischen Kreise im

Auslande, der adligen Gesellschaft in Baden-Baden und der Heidelberger radikalen Studenten (in „Rauch"). In dem Roman „Neuland" treten — neben der sozialistischen Jugend — nicht nur die gemäßigten Liberalen der älteren Generation, sondern auch das altväterliche Ehepaar „Fomuška i Fimuška" auf.

Turgenev vernachlässigt keine Mittel, um durch die Schilderung von Einzelheiten der Umgebung gewisse Hinweise auf die materielle Lage des Helden, aber auch auf seine Interessen und seinen Charakter zu geben. Hierher gehört zunächst die Kleidung der Helden, die deren Charakteristik vervollständigen soll. So wird Rudins Kleidung bei seinem späteren Besuch bei Ležnev nicht vergessen: „Vor ihm stand ein Mensch . . . fast ganz ergraut und gebogen im alten wollsamtenen (plisovyj) Gehrock mit Messingknöpfen". Später auf der Barrikade 1848 stand Rudin „in einem alten Gehrock, umgürtet mit der roten Schärpe". Auch das Kleid Liza Kalitinas, das ihren persönlichen Reiz betont, kennen wir („Adelsnest"). Bezeichnenderweise sind die Kleider nur selten in der Art der „natürlichen Schule" geschildert.

Auch manche anderen Dinge aus der Umgebung der handelnden Personen verwendet Turgenev oft als Mittel der Charakteristik. In manchen Fällen sind die sachlichen Einzelheiten von großer Bedeutung, wie die Darstellung der Toiletten, der Handschuhe und der Parfums von Frau Lavreckij oder der einfachen Kleidung und der Zimmereinrichtung des alten Vaters Bazarov („Väter und Söhne"). Seine Kenntnisse sind veraltet (das Bild Hufelands an der Wand), er ist arm (eine defekte, elektrische Maschine), er begann als Militärarzt (türkische Gewehre, Nagajka und Säbel als Wandschmuck seines Kabinetts). Von dem Gut Kirsanovs („Väter und Söhne") gibt Turgenev Einzelheiten über die Hauseinrichtung, oder er schildert die Gewohnheiten des alltäglichen Lebens des alten vornehmtuenden Pavel Petrovič Kirsanov usf. Der Dichter ist ein Meister in der Darstellung dieser Einzelheiten und kann auch äußerst geschickt diese scheinbaren Kleinigkeiten zur Charakteristik der Personen verwenden.

Die Arbeit Turgenevs an seinen Werken zeigt uns, daß er sich das Leben seiner Helden in ihrer Umgebung klar vorstellen wollte: er wußte immer genau, wie alt seine Helden und Nebenpersonen sind, wie ihre Beziehungen zueinander aussehen, er war über ihre materiellen Verhältnisse informiert, und auch verschiedene Einzelheiten ihrer Charaktere waren ihm bekannt. Bei der Planung eines Romans machte er sich hierüber genaue Aufzeichnungen und hielt diese peinliche Genauigkeit für den wichtigsten Teil seiner Arbeit: auch das gehörte zur Erfüllung der Forderung der Glaubwürdigkeit, die die Realisten sich stellten. Turgenev hat oft, wie wir aus seinen Entwürfen wissen, für sich zunächst eine knappe Charakteristik der Menschen entworfen, die in seinen Romanen auftreten, mit den Schilderungen ihrer inneren Qualitäten und ihrer Lebensverhältnisse. Bezeichnenderweise verweist er vielfach bei einzelnen Zügen der Helden auf eigene Bekannte, bei denen diese Züge zu finden waren; das zeigt allerdings, daß die Gestalten Turgenevs synthetische Typen sind und keinesfalls die Kopien einzelner Menschen seiner Um-

gebung. Aus den Notizen des Dichters sehen wir, wie er in einem Typus die Eigenschaften verschiedener Menschen vereinigt: in der Gestalt Rudins verbinden sich einige Züge Bakunins mit den Zügen anderer, mehr dichterisch veranlagter Zeitgenossen. Turgenev wollte keine „Schlüsselromane" schreiben; völlig unberechtigt schloß man z. B., daß in der Gestalt Gubarevs, des unangenehmen Führers der Heidelberger politisierenden Studenten, Ogarev dargestellt sei, ein Freund Herzens und der gute Bekannte Turgenevs. Außer der Namensähnlichkeit haben die beiden miteinander nichts Gemeinsames.

9. Zu den wichtigsten Schritten, die der Dichter über die Traditionen der „natürlichen Schule" hinaus machte, gehören seine psychologischen Schilderungen. Er hat bereits in den „Erinnerungen eines Jägers" und in den früheren Novellen damit begonnen. Die Romane zwingen ihn, auf diese Thematik näher einzugehen; eine besondere Aufmerksamkeit verlangen die Liebesmotive der Romane. Turgenev hat sich später von der psychologischen Kunst Dostoevskijs und L. Tolstojs distanziert: die Psychologie Dostoevskijs war ihm zu pathologisch, die Schilderungen Tolstojs, die auf „Bagatellen" hinausliefen, fand er zu impressionistisch (ohne dieses Wort zu gebrauchen).

Seine psychologischen Darstellungen beginnt der Dichter schon mit den Porträts seiner Helden und Heldinnen. Diese Porträts gehörten wohl auch zu den „Planungen" und Entwürfen Turgenevs. Er kann das Äußere seiner Helden meist so plastisch schildern, daß die Gestalt lebendig vor der Phantasie der Leser ersteht. Wir besitzen sogar die Zeichnungen des Dichters, die er bei einem Gesellschaftsspiel entwarf und mit der Schilderung des Charakters dieser Menschen begleitete. Der Dichter legt den größten Wert auf die Porträts seiner Helden. Diese Porträts werden nicht immer gleich beim ersten Auftreten der Helden gegeben; manchmal muß der Leser sie aus den an verschiedenen Stellen gegebenen einzelnen Zügen zusammensetzen. Aber sie fehlen nur selten. Elena wird in „Am Vorabend" so gezeichnet: „Sie war groß gewachsen, hatte ein blasses Gesicht mit dunklem Teint, große graue Augen unter runden Augenbrauen, die von kleinen Sommersprossen umgeben waren, eine ganz gerade Stirn und Nase, zusammengepreßte Lippen und ein ziemlich spitzes Kinn. Ihr dunkelblonder Zopf fiel herunter auf den dünnen Hals (. . .) Ihre Hände waren schmal und rosa mit langen Fingern, auch die Füße waren schmal; sie ging schnell, fast übereilig und beugte sich etwas nach vorn". Von dem „rotbackigen echt russischen Gesicht Lavreckijs („Adelsnest") mit der weiten weißen Stirn, der etwas dicken Nase und den breiten geraden (pravil'nymi) Lippen wehte die Gesundheit und die feste langlebige Kraft." In „Am Vorabend" ist der junge Gelehrte Bersenev, „dem Aussehen nach ein junger Mann von etwa dreiundzwanzig Jahren, dunkel (černomazyj) mit spitzer und etwas schiefer Nase, mit einer hohen Stirn und einem zurückgehaltenen Lächeln auf den breiten Lippen; er lag auf dem Rücken und sah nachdenklich in die Ferne, seine kleinen grauen Äuglein zusammenkneifend". Bezeichnend ist es, daß Turgenev seine Helden und Heldinnen nicht immer als schön oder gar besonders sympathisch schildert.

Ergänzt wird das Porträt durch die Gesten, die z. T. unbedeutend sind und eventuell ein Erbe aus der Stilistik der „natürlichen Schule" bilden. Die Geste wie auch der Gesichtsausdruck geben den Porträts einen dynamischen und überzeugenderen Charakter. Manchmal verwendet der Dichter aber auch dieselbe Methode, die er bei Tolstoj tadelt: die Wiederholung der kleinen äußeren Züge, u. a. der Gesten (vgl. die Nebenperson Uvar Ivanovič in „Am Vorabend", der immer in der gleichen Weise die Finger bewegt, und ähnliches mehr).

Wichtiger sind die Schilderungen des Gesichtsausdrucks. Die Mutter Bazarovs („Otcy i deti") sieht fortwährend ihren Sohn an; ihre Augen „drückten nicht allein die Ergebenheit und Zärtlichkeit aus, man sah in ihnen eine Schwermut (grust'), verbunden mit Neugier und Furcht und einem demütigen Vorwurf". . . Der Gesichtsausdruck derselben Person ändert sich in verschiedenen Szenen.

Fast alle Haupt- und Nebenpersonen sind, wenn auch nur durch ein paar Wörter, psychologisch gekennzeichnet. So wird die weibliche Heldin von „Väter und Söhne", Anna Odincova, folgendermaßen charakterisiert: sie „hatte keine Vorurteile, hatte auch keinen starken Glauben, trat vor nichts zurück und ging nicht in einer bestimmten Richtung. Vieles sah sie klar, vieles interessierte sie, aber nichts befriedigte sie ganz, und sie wünschte sich auch kaum eine vollständige Befriedigung. Ihr Geist war wissensbedürftig und gleichgültig zugleich; ihre Zweifel beruhigten sich nie bis zum Vergessen, aber wuchsen auch nie bis zur Unruhe". In anderen Fällen begnügt sich Turgenev nur mit dem Hinweis auf einen für das psychische Leben kennzeichnenden Zug der Biographie des Helden: er erwähnt die Heirat mit einem nicht geliebten und untreuen Mann, die Einsamkeit, den nicht freiwillig gewählten Beruf . . . usf.

Natürlich muß die psychologische Darstellungskunst des Dichters bei der dynamischen Schilderung der Erlebnisse und Ereignisse, an denen sich die Romanhandlung entwickelt, viel bedeutender sein, wenn auch die den Erlebnissen der Helden gewidmeten Stellen zunächst nur knapp und geringfügig erscheinen mögen. Ähnlich sind auch zufällig erwähnte Personen dargestellt, wie ein russischer Roulettespieler in Baden-Baden, der „mit unbegreiflicher, krampfhafter Eile, die Augen weit aufreißend und sich mit der Brust auf den (Spiel-)Tisch legend (. . .) auf alle Vierecke des Rouletts die goldenen Kreise der Louisdors streute". So manche Stelle erinnert noch an die Art der „natürlichen Schule".

Das Kennzeichnendste für die Romane Turgenevs sind aber die Schilderungen der Liebe, vor allem des Erwachens der Liebe: so die Erlebnisse Elenas („Am Vorabend"), von den unbestimmten Vorgefühlen bis zu den Betrachtungen in ihrem Tagebuch mit den Endsätzen: „Das Wort ist gefunden, das Licht beschien mich! O Gott! Sei mir gnädig. . . Ich bin verliebt!". Das erste Stelldichein von Rudin und Natal'ja wird durch einen Windstoß eingeleitet. Diese symbolische Einleitung des Höhepunktes der Sujetentwicklung wird in den „Frühlingswogen" noch stärker hervorgehoben. Die Worte

Džemmas werden unterbrochen: „Plötzlich, inmitten tiefer Stille, bei ganz wolkenlosem Himmel, kam ein solcher Windstoß auf, daß selbst die Erde, wie es schien, erzitterte (. . .). Lärm, Klang und Dröhnen dauerte eine Minute. . . Wie eine Vogelschar flog der Sturm weg. . . Es trat wiederum tiefe Stille ein". . . Die Liebe kennt nur solche schicksalsvollen Wendungen, und es ist kein Wunder, daß umgekehrt die Krise der Liebe den Menschen zur Raserei bringt: „Plötzlich weinte er krampfhaft wütend und giftig, fiel mit dem Gesicht nach unten, und sich verschluckend und erstickend, mit ungestümer Wonne, als ob er sich selbst und alles um sich zerreißen möchte, vergrub er sein brennendes Gesicht beißend in den Kissen" („Rauch").

Turgenev, der sich gegen die Schilderung der Seelentiefen durch Dostoevskij und Tolstoj aussprach, kann selbst nicht das „Unbewußte" vergessen, wenn von der Liebe die Rede ist. So liest man bei ihm: „Das Schweigen (bezmolvnoe), das zwischen den beiden entstand, wuchs und wurde fester" („Rauch"), oder — „das, was für die beiden ein halbgeahntes Geheimnis blieb" („Neuland"). . .*

Sehr wichtig sind manchmal die Schilderungen der Landschaft (wie die oben erwähnten Beispiele zeigen); aber eigentlich bildet die Landschaft meist nur den kontrastierenden Hintergrund zu den Ereignissen und den Erlebnissen der Helden. Die Natur ist eben „gleichgültig". Diese Naturschilderungen sind meist kurz und voll von einprägsamen Sinneseindrücken (neben den Farben auch die Gerüche, die Frische der Luft, die Vogelstimmen usf.).

In den letzten Romanen („Rauch" und „Neuland") werden die psychologischen Schilderungen knapper, und der Dichter kehrt zu der Form der Selbstbekenntnisse in Briefen zurück, die z. T. wie Tagebücher aufgebaut sind (die Briefe Neždanovs an den speziell zu diesem Zweck eingeführten Freund Silin in „Neuland").

10. Neben den Romanen veröffentlichte der Dichter seit 1852 fast jedes Jahr mindestens eine Erzählung. Diese Reihe wird nach 1863 nur einmal unterbrochen. Die ca. zwanzig Novellen sind von verschiedener Art.

Nur wenige Erzählungen gehören zu dem Typus der frühen Novellen in den „Erinnerungen eines Jägers"; einige hat Turgenev diesem Sammelband hinzugefügt. Vielleicht dürfte man dazu noch „Reise in Polesje" (Poezdka v Polesje, 1857) rechnen und auch den „König Lear in der Steppe" (Stepnoj korol' Lir, 1870), dessen Inhalt — Verrat durch die Töchter — durch den Titel bestimmt ist. Diese letzte Erzählung konnte aber wegen des zu großen Umfangs nicht in die „Erinnerungen eines Jägers" aufgenommen werden. Vielleicht verwertete Turgenev in dieser wie auch in einigen weiteren Novellen (Kindheitserinnerungen in „Punin und Baburin", 1874, und „Erinnerungsbruchstücke" Otryvki iz vospominanij, 1881) seine eingenen wirklichen

* Wichtige literaturtheoretische und psychologische Bekenntnisse Turgenevs, bis jetzt nur z. T. von Literaturhistorikern aufgearbeitet (so von A. G. Cejtlin) sind in seine Briefe (nur z. T. in die Aufsätze) eingestreut.

Erinnerungen, indem er „Dichtung und Wahrheit" vereinigte. In allen anderen Werken überwiegt wohl die „Dichtung".

Bemerkenswert sind die Novellen auch, weil sie — im Gegensatz zu den doch recht durchsichtigen Sujets der Romane — eine recht verwickelte Handlung bieten. Zu den Liebesnovellen (irgendwie an den Liebesroman „Frühlingswogen" erinnernd) gehört als eine der schönsten (und auch zum Teil autobiographischen Stoff verarbeitend) „Die erste Liebe" (Pervaja ljubov', 1860), ferner „Asja" (1857), wo wir wiederum die Flucht des Helden erleben. Vor allem gehört hierher auch „Faust" (1855), wo eine „streng erzogene" (um mit einem Wort die recht komplizierte Schilderung der „geistigen Genealogie" der Heldin zu bezeichnen) Frau ihre erste echte, tragisch endende Liebe unter dem Einfluß des Faust-Lesens erlebt. In diesen Novellen tritt der schicksalsvolle Charakter der Liebeserlebnisse noch stärker als in den Romanen hervor. Auch ein einfacher Mensch ist allen Gefahren der Liebe unterworfen („Brigadir", 1867).

Besonders verwickelt sind die Handlungen der weiteren „realistischen" Novellen, in denen Turgenev die Menschen schildert, wobei er selten die „typischen" Charaktere herausgreift (was in den Romanen meist der Fall war); und die Lebenswege dieser Menschen sind noch weniger „typisch" (vgl. „Jakov Pasynkov" 1855, „Die Unglückliche" — Nesčastnaja 1868 und „Die Uhr" — Časy 1876). Ferner zählt zu diesen Novellen die tragische Geschichte eines „kämpfenden Atheisten", der im Wahnsinn endet („Erzählung des Priesters Aleksej" — Rasskaz otca Alekseja, 1877) und sogar eine reizvolle „Kriminalgeschichte" („Geschichte des Leutnants Ergunov" — Istorija lejtenanta Ergunova, 1857).

Endlich schrieb Turgenev, eigentlich völlig überraschend, einige Erzählungen, die man ungenau als „okkulte" bezeichnen kann. Schon die große Anzahl von Träumen in seinen Novellen (A. Remizov zählt dreißig!) verbindet ihn mit der Tradition der Romantik. Noch mehr schließen sich einige dieser Novellen, die sich allerdings meist stilistsch nicht von den realistischen Novellen unterscheiden, inhaltlich den „Zauber-" oder „numinosen" Novellen der Romantik an. Schon „Gespenster. Eine Phantasie" (Prizraki. Fantasija, 1863) ist eine in der Ichform geschriebene Erzählung von den nächtlichen Flügen des Helden mit einem Vampir in entfernte Einöden, über den Ozean, ja, selbst in das alte Rom, an die Wolga Sten'ka Razins, nach Paris und nach Petersburg. . . Schon 1866 veröffentlichte der Dichter die zweite phantastische Erzählung „Der Hund" (Sobaka), in der zunächst ein Hunde-Gespenst erscheint, um den Helden dazu zu bringen, sich einen echten Hund zu halten, der ihn dann auch später rettet. „Eine seltsame Geschichte" (Strannaja istorija, 1869) berichtet von einem offensichtlich „magnetische" Kräfte besitzenden Menschen, der schließlich als „Jurodivyj" (Narr in Christo) ein intelligentes junges Mädchen in sein Vagabundenleben hineinzieht. Besonders bemerkenswert sind die beiden späten Erzählungen „Das Lied der triumphierenden Liebe" (Pesn' toržestvujuščej ljubvi, 1881) und „Klara Milič" (wohl im gleichen Jahr geschrieben). In beiden spielt eine Art „Liebeszauber" eine

Rolle. Die erste Erzählung ist wohl eine „Stilisierung" in der Art der Renaissancenovellen: Mucij, der im Orient zaubern gelernt hat, lockt mit einem Lied die Frau seines Freundes Fabij zu sich; von Fabij ermordet, wird Mucij durch seinen orientalischen Diener wieder belebt (möglicherweise eine Nachahmung E. G. Bulwers — s. M. Geršenzon). . . Die Handlung der zweiten Novelle gehört der Zeit Turgenevs an: der reine Jüngling Ardatov verliebt sich in eine Sängerin; diese jedoch stirbt, bevor er sie richtig kennenlernen kann, zieht ihn aber nach ihrem Tode zu sich in den Tod. Der Held stirbt ohne Krankheit, ohne eigenen Willen, von der Toten gerufen und beschworen. . . Diese Gruppe der Novellen enthält vielfach Stilelemente (abgesehen von der Stilisierung im „Lied der triumphierenden Liebe"), die den Stil Turgenevs noch hinter die „alte Art" zur Romantik zurückführen (S. Rodzevič, M. Geršenzon).

11. Der Dichter schrieb in den frühen Jahren (1843—51) auch einige Bühnenwerke. Hier ist er ein entschiedener Gegner der romantischen Bühne. Nach einer Parodie auf die romantischen Tragödien und einer „physiologischen Skizze" („Geldlosigkeit" — Bezdenežje, 1845) vermochte er der russischen Theaterdichtung eine neue Note zu verleihen. Seine Bühnenwerke sind von verschiedenem Inhalt. Die Gutsbesitzerkreise, die er darin schildert, unterscheiden sich sehr voneinander; dargestellt wird sowohl die eigenwillige und stumpfsinnige Gutsbesitzerin, die sich selbst mit ihrem Bruder nicht in Frieden einigen kann („Frühstück beim Adelsmarschall", 1849), wie auch die tragische Gestalt eines armen Mannes, der die Rolle des Possenreißers spielen und seine Vaterschaft vor seiner Tochter verbergen muß („Nachlebnik" — etwa „Kostgänger", 1848). Typisch sind die idyllischen, mit zarten und tragischen Liebesverwicklungen angefüllten Bilder des Landlebens in „Ein Monat auf dem Lande" (Mesjac v derevne, 1850). Neben der geschickten Führung der Dialoge zeichnen sich fast alle Bühnenwerke Turgenevs durch das Fehlen der traditionell und naiv in den Vordergrund geschobenen tragischen Situationen aus. Wichtiger ist ihm das stille Anwachsen der Stimmungen, die sich allerdings auch tragisch entladen können. Diese Werke wurden z. T. bereits in den 40—50er Jahren aufgeführt, fanden meist keine günstige Aufnahme und haben sich auf der Bühne nicht halten können. Erst das Künstlertheater vermochte nach seinen Erfahrungen mit Čechovs impressionistischen Dramen den Zuschauern die Werke Turgenevs nahe zu bringen („Ein Monat auf dem Lande", 1909), was deren gewisse Verwandtschaft mit Čechovs Bühnenstükken augenscheinlich macht.

12. Turgenev begann als Versdichter: er schrieb einige kleine Versnovellen. Nach der Zeit Puškins und dessen Zeitgenossen war es nicht mehr schwer, gute Verse zu schreiben. Die Versnovellen des Dichters aus dem Leben der Gutsbesitzer („Paraša" — ein Frauenname, 1843, „Der Gutsbesitzer" — Pomeščik und „Andrej", beide 1845) sind Sittenschilderungen. Eigentlich haben sie alle das gleiche Thema: den menschlichen „Niedergang" — d. h.

das Versinken junger Menschen im Alltag, die sich nach einem besseren Leben sehnen. Diese „Poeme" (s. Bd. I. S. 9) sind in verschiedenen Strophenformen geschrieben („Andrej" in Oktaven) und schließen sich der Tradition von Puškins „Häuschen in Kolomna" an. In der Phraseologie hingegen stehen sie Lermontovs ernsten und humoristischen Poemen näher. Ganz in den Tönen von Lermontovs „Mcyri" (Bd. I, V, § 6) klingen die Bekenntnisse des Helden in „Gespräch" (Razgovor, 1844).

Eigenartiger sind manche lyrischen Gedichte Turgenevs, die er wohl nur gelegentlich seit 1833 und nach 1847 schrieb. Am interessantesten sind die in Gespräche der Helden aufgelösten Balladen („Ballade" 1841, „Die Entführung" 1842, vgl. noch „Fedja" 1843) und die ohne Metaphorik und Pathos geschriebenen Landschaftsschilderungen (vgl. Nekrasov), gelegentlich (wie in dem von A. Blok hoch geschätzten „Utro tumannoe", 1845) mit einer Anspielung auf die Stimmung des Dichters (vgl. den Zyklus „Das Dorf" — Derevnja, 1847, und das Gedicht, das das Motto zur Schlußerzählung in den „Erinnerungen eines Jägers" abgibt, 1848).

Aus dem Nachlaß — erst seit kurzem korrekt und vollständig — wurden die sogenannten „Gedichte in Prosa" veröffentlicht; Turgenev selbst nannte sie „Senilia". Es sind kleine (teilweise immerhin bis zu drei Seiten lange) lyrische Miniaturen in oft stark rhythmisierter Prosa. Ihre Sprache zeigt auffällig wenige „dichterische" Züge. Bezeichnend ist die offenbar absichtliche Nutzung des Wortschatzes verschiedener Sprachschichten. In dieser unharmonischen Sprache werden an Lebens- oder Naturbilder tief-pessimistische Gedanken geknüpft über die Vergänglichkeit allen Seins, die Nichtigkeit und Eitelkeit der meisten menschlichen Interessen; oder der Dichter weist hin auf das Vorhandensein von Heldentum und hoher Tugend dort, wo sie übersehen werden. Das ist der pessimistische Schlußakkord der Dichtung und des Lebens Turgenevs.

13. Die Sprache war für ihn eines der wichtigsten Elemente seiner Dichtung. Daher dürfen wir uns nicht wundern, daß er ihr bei der Bearbeitung seiner Werke ganz besondere Aufmerksamkeit schenkte. Turgenev gehörte in der Geschichte der russischen Literatursprache zur „Puškinschen Linie". Soweit wir seine ersten Entwürfe mit den endgültigen Texten seiner Werke vergleichen können, sehen wir, daß er die Sprache „erleichtern" will, d. h. durch radikale Kürzungen alles seiner Meinung nach „Unnötige" ausmerzen möchte. Wie Gogol' (der ebenfalls seine Handschriften unbarmherzig kürzte, mit dem aber Turgenev sonst wenig Gemeinsames hatte) opfert er vielfach durchaus malerische und feine „Details". An die Stelle der gestrichenen Sätze und Wörter treten andere, schwerwiegendere. Vor allem aber variiert er seine Ausdrücke, wenn wir auch dann und wann bei ihm ähnliche Sätze und Redewendungen, ja selbst ähnliche Szenen in verschiedenen Werken finden. Man kann sich leicht davon überzeugen, daß seine meist aus kurzen Sätzen aufgebaute Sprache die angestrebte Klarheit fast immer erreicht.

In manchem unterscheidet sich die „leichte" Sprache Turgenevs von der

Puškinschen. So hat er eine Vorliebe für Epitheta und versucht durch sie die Substantive plastischer zu kennzeichnen. Er kennt also nicht die Sparsamkeit Puškins, und daher begegnen uns bei ihm vielfach mehrere Adjektive, die ein und dasselbe Objekt vielseitig bestimmen. Andrerseits muß er — den stilistischen Anforderungen des Realismus gemäß — die Metapher nach Möglichkeit vermeiden; wenn bei ihm Vergleiche auch keinesfalls fehlen, so dienen sie doch nur der konkreten, meist psychologischen Charakterisierung (so Vergleiche einer Gouvernantin mit einem Vogel, einer anderen mit einem Jagdhund oder des jungen Kirsanov in einer bestimmten Situation mit einem zur Schlacht eilenden Offizier usf.).

Die Sprache Turgenevs ist die normierte Literatursprache seiner Zeit. Er schuf keine Neologismen, doch scheint er in die Sprache „Nihilismus" und „oproščenie" — im Sinne, sich dem einfachen Volke äußerlich annähern — eingeführt zu haben. Neologismen kommen nur in der Sprache seiner Helden vor (wie „sočuvstvennik" — etwa „Mitfühlender" — in „Am Vorabend"). Auch versucht er die Sprache der handelnden Personen zu individualisieren. Am leichtesten gelingt das durch die volkstümliche Färbung der Bauernsprache oder durch französische Floskeln aus der Sprache der Gebildeten (gelegentlich absichtlich falsche Redewendungen bei den „Halbgebildeten" oder Französisch mit Elementen der russischen Phraseologie). Allerdings kommen auch in der Rede des Verfassers selbst seltene Wörter vor: in manchen Erzählungen solche, die Turgenev aus seiner Heimat kennt, sonst solche von Gruppensprachen oder einzelnen Menschen (wie schon betont, nur ausnahmsweise Neologismen); die meisten hat er wohl irgendwo gehört.

14. Daß der Dichter seine russische Gegenwart recht negativ beurteilte, erfahren wir nicht nur aus seinem Briefwechsel,* sondern auch aus seinen dichterischen Werken. Diese, beginnend mit den „Erinnerungen eines Jägers", enthalten viele satirische Seiten. Der Witz Turgenevs ist aber schwach; meist findet man Karikaturen oder einfach etwas zu massive Schmähwörter. Gerade die satirischen Züge fielen den ausländischen Kritikern unangenehm auf: der sonst den Dichter hochschätzende Julian Schmidt fand aus diesem Grunde seine Werke „zu wenig poetisch"!

Turgenev war Westler und lehnte das Slavophilentum ab. Doch darf man kaum annehmen, daß die „westlerischen" Tiraden Potugins (in „Rauch") die Ansichten des Dichters *selbst* ausdrücken: diese Reden enthalten auch manche Züge, die das primitive „Westlertum" parodieren, und sind vielleicht sogar eine „Selbstparodie".

Turgenev, dessen philosophische Weltanschauung in seinen jungen Jahren von den Hegelianern geprägt wurde, der die linken Hegelianer vom Vormärz kennenlernte (seine erhaltene Klausurarbeit bei der Magisterprüfung enthielt mindestens Anspielungen auf Feuerbach), verließ schließlich die

---

* Dafür, wie auch für die Beurteilung seiner Ansichten über die dichterische Sprache, sind seine Briefe von großem Wert.

Philosophie. Doch lastete auf seiner Gedankenwelt die Vorstellung eines unbarmherzigen Schicksals, das das menschliche Leben beherrsche: in seiner Dichtung ist dies vor allem in der Darstellung der Liebe zu spüren (s. oben § 8); in den „Senilia" glaubt er, daß die Macht dieser blinden Kraft sich auch auf das Leben des einzelnen Menschen, der Völker und selbst der Natur erstrecke. Ob diese Kraft mit der Natur selbst identifiziert werden kann — einige Stellen hinterlassen diesen Eindruck —, ist schwer zu entscheiden. Auch läßt sich nicht mit Sicherheit behaupten, daß Turgenev durch die Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauers in seiner pessimistischen Stimmung unterstützt worden ist (M. Geršenzon).

IV. GONČAROV

1 Vielleicht der konsequenteste Vertreter des russischen Realismus unter den bedeutenderen Dichtern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Ivan Aleksandrovič Gončarov (1812—1891). Er wurde 1812 in Simbirsk (dem heutigen Ul'janovsk), einer Stadt an der Wolga, geboren, stammt also aus der gleichen Gegend wie N. M. Karamzin, I. I. Dmitriev, N. M. Jazykov und sein Zeitgenosse D. V. Grigorovič. Obwohl es seinem Großvater gelungen war, aufgrund seiner Militärlaufbahn geadelt zu werden, kehrte der Vater Gončarovs wieder zur kaufmännischen Tätigkeit seiner Ahnen zurück. Trotzdem wuchs der zukünftige Dichter in der Atmosphäre des Gutsbesitzerlebens auf (vgl. dazu den „Traum Oblomovs" in seinem Roman „Oblomov", in dem der Dichter die Umgebung seiner Kindheit schildert).

Seine erste Erziehung erhielt Gončarov in seiner Heimatstadt, teils zu Hause und teils in der Pension eines Priesters. Aber schon mit zehn Jahren wurde er nach Moskau — zunächst auf eine mittelmäßige Handelsschule — geschickt. In den Ferien besuchte er seine Mutter in Simbirsk (sein Vater war bereits 1819 gestorben). In Moskau lernte Gončarov die neuere russische Literatur kennen. 1831 bestand er die Aufnahmeprüfung an der Moskauer Universität, wo er die nächsten drei Jahre an der „literarischen" (slovesnyj) Fakultät studierte. Obwohl die meisten Mitglieder des Kreises um Stankevič (vgl. Bd. I, VII, § 4) dort mit ihm zusammen in der Vorlesung saßen, war Gončarov einsam, weil er die politischen und philosophischen Interessen dieser seiner Kollegen nicht teilte. Das Moskauer Theater spielte wohl neben der Universität in seinem geistigen Leben auch eine wichtige Rolle.

1834 kehrte Gončarov nach Hause zurück und begann, als kleiner Beamter in der Kanzlei des Gouverneurs zu arbeiten. Aber schon ein Jahr später erhielt er eine Beamtenstelle in der Abteilung für Außenhandel des Finanzministeriums in Petersburg, wo ihn allerdings keine Erfolge erwarteten. Dank seiner literarischen Verbindungen konnte er sich zu seinen ersten Veröffentlichungen entschließen: 1835 wurden romantische Gedichte, 1838 und 1839 je eine Novelle von ihm in eine handschriftliche Zeitschrift aufgenommen. Auch in den Novellen fehlen die romantischen Motive nicht, wenn sie auch zum Teil mit leichter Ironie behandelt werden. 1842 schrieb Gončarov eine Novelle, deren spätere, 1848 im Druck erschienene Fassung den Werken der „Natürlichen Schule" nahesteht und auch den für diese Schule bezeichnenden Untertitel „Očerki" (Skizzen) trägt. Der Inhalt dieser Novelle wurde von einem neueren Literarhistoriker nicht unzutreffend als eine „Schilderung des Lebens von Gogol's Chlestakov in Petersburg" bezeichnet. Von dem Roman, an dem Gončarov damals arbeitete, ist nichts erhalten geblieben.

Erst 1845 las der bereits nicht mehr junge Dichter einzelne Kapitel seines ersten, 1848 erschienenen Romans „Eine gewöhnliche Geschichte" seinen

Freunden vor. Damals arbeitete er aber bereits an „Oblomov", seinem zweiten Roman, aus dem er schon 1849 das Kapitel „Oblomovs Traum" veröffentlichte. 1852 erhielt Gončarov, dessen literarische Begabung offensichtlich bereits in amtlichen Kreisen Anerkennung gefunden hatte, das Angebot, auf der Fregatte „Pallada" an einer Weltumseglung teilzunehmen. Die Reise mußte aber schon in England und dann wieder in Südafrika unterbrochen werden, weil die Fregatte ein für Rußland typisches Mißgeschick ereilt hatte und sie nicht mehr seetüchtig war. Schon 1854 mußte Gončarov von Japan über Sibirien zurückkehren, weil inzwischen der Krimkrieg begonnen hatte. Sein über die Eindrücke dieser Reise berichtendes Buch „Die Fregatte Pallada" (1858) scheint einen beträchtlichen Erfolg gehabt zu haben.

Sofort nach seiner Rückkehr nahm Gončarov die Arbeit an seinem zweiten Roman „Oblomov" wieder auf, doch wurde sie durch seinen neuen Dienst bei der Zensur und durch Auslandsreisen mehrfach unterbrochen. Als der Roman 1859 erscheinen konnte, war der Verfasser bereits mit seinem dritten Roman, „Obryv", beschäftigt (der Titel wird im Deutschen meist mit „Schlucht" wiedergegeben, obwohl es sich hier um ein steiles Wolgaufer handelt). Den Plan für diesen Roman soll Gončarov noch in den vierziger Jahren entworfen haben. Erst 1869 erschien der Roman „nach zwanzigjähriger Arbeit" (so Gončarov selbst). Gončarov ging als Verfasser seiner drei Romane in die Geschichte der russischen Literatur ein.

Seinen Dienst hatte er bereits 1867 quittiert. Die letzten vierundzwanzig Jahre seines Lebens verbrachte er vereinsamt, oft krank und von zum Teil recht seltsamen Dienern umgeben, denen er in den autobiographischen Skizzen „Die Diener der alten Zeit" (Slugi starogo veka) ein Denkmal setzte, in Petersburg. Nur noch selten trat er in der literarischen Welt auf. So veröffentlichte er noch Autointerpretationen zu seinem letzten Roman, die glänzenden literaturkritischen Skizzen zur Griboedovs „Gore ot uma" (Miljon terzanij, 1872), die Skizze „Literarischer Abend" (Literaturnyj večer, 1877) und einige Novellen, die (wie auch „Die Diener der alten Zeit") seltsamerweise in manchem zum Stil der „Natürlichen Schule" zurückkehren (vgl. dazu „Monat Mai in Petersburg", 1891).

Gončarov war ein entschiedener Gegner der Veröffentlichung von Dichterbriefen und vernichtete deshalb in einem „Autodafé" den größten Teil seines Archivs. Erfreulicherweise bewahrten aber die meisten seiner Korrespondenten seine Briefe gegen seinen Willen auf. Die Briefe Gončarovs, die vor allem in der letzten Zeit im Druck erschienen sind, haben neben ihrem biographischen Wert ein sehr hohes literarisches Interesse, weil sie uns den Dichter als einen tiefblickenden Kritiker und Beurteiler der russischen und ausländischen Literaturen zeigen und auch von der Weite seiner literarischen Kenntnisse zeugen. Er war z. B., wie es scheint, der einzige Dichter in Rußland, der auf die Werke von Charlotte Brontë aufmerksam geworden ist.

2. Der Roman „Eine gewöhnliche Geschichte" hat wie die Romane Turgenevs ein für eine bestimmte Phase der russischen Geistesentwicklung kenn-

zeichnendes Sujet: das Ende der russischen Romantik und vor allem das Unwirksamwerden ihrer Ausstrahlungen.

Die romantischen Illusionen Aduevs, eines jungen Mannes aus der tiefsten Provinz, werden von seinem Onkel Aduev senior zerstört. Wenn Gončarov auch nur einen Abschnitt im Leben des jungen Aduev (mehr als zehn Jahre) schildert, so verleiht doch die „planmäßige" Arbeit des Onkels an der Umerziehung seines Neffen dem Roman alle Züge eines Entwicklungs- und Erziehungsromans. Der junge Aduev ist voll von romantischer Begeisterung, besonders in seinen Vorstellungen von Freundschaft und Liebe. Da er aber nur ein durchschnittlicher Mensch ist, hat der Onkel, ein höherer Beamter, der seine Laufbahn mit Erfolg beschreitet, bei ihm mit seiner Umerziehung leichtes Spiel und erzielt so ausgeprägte Ergebnisse, daß sich der junge Mann in einen Philister verwandelt.

Aduev junior kommt mit weitausgreifenden Reformprojekten, die allerdings von Gončarov nicht näher erläutert werden, nach Petersburg. Seine Arbeit im Departement bleibt aber zunächst auf das damals übliche Abschreiben der Amtspapiere beschränkt. Seine Vorstellung von der Liebe — er hatte auf dem Lande eine im Geiste der romantischen Literatur erzogene Braut — ist die von der „kolossalen Leidenschaft"; und er muß bald mehrere Enttäuschungen erleben. Mangel an dichterischer Begabung und das Bestreben, Menschentypen (den „Enttäuschten") darzustellen, die vielleicht einer verflossenen literarischen Mode angehören, lassen auch seinen Versuch, Schriftsteller zu werden, scheitern. Verzweiflung treibt den jungen Aduev in seine ländliche Heimat zurück, die ihn aber auch nicht mehr befriedigen kann. Durch „Analyse" ist der Onkel in der Lage, alle Enttäuschungen in seinen romantischen Träumereien vorauszusagen und diese selbst allmählich zu untergraben. Am Ende des Romans ist Aduev junior ein guter Beamter, reich verheiratet und „hält mit der Zeit Schritt".

Doch Gončarov ist kein begeisterter Verehrer des „positiven" Typus des Onkels, auch wenn er versucht, in seinem Charakter verschiedene positive Züge, wie z. B. seine Arbeitsamkeit und seine Verachtung der Faulheit der adligen Vertreter des damaligen russischen Kulturlebens, hervorzuheben. Dem Leser bleibt es zunächst unklar, ob Gončarov die „Berechnung" bejaht, die der Onkel Aduevs als ein leitendes Prinzip in den zwischenmenschlichen Beziehungen, auch in der Liebe, ansieht. Am Ende des Romans zeigt er aber, daß auch das auf dem Grundsatz der Berechnung aufgebaute Leben des Onkels mit einem Schiffbruch endet: Seine Frau wird von tiefem Kummer ergriffen, weil ihr Mann auch seine Ehe nur auf kluger Berechnung aufgebaut hat und kein „echtes Gefühl" versteht. Gelang es Aduev senior, seinen Neffen umzuerziehen, so versagte seine Methode doch bei der Erziehung seiner Frau (er versuchte, „schlau ihre Vernunft und ihren Willen zu beherrschen und ihren Geschmack und Charakter seinem zu unterwerfen"). Am Ende des Romans erleben wir Lizaveta Aleksandrovna Adueva als eine innerlich gebrochene Frau ohne „lebendiges Spiel der Gedanken und Gefühle" an der Seite eines Mannes, dessen Ehe nicht anders als unglücklich sein konnte.

3. Der erste Roman Gončarovs hat einige didaktische Züge, die auch diejenigen Leser, die den romantischen Idealen bereits gleichgültig gegenüberstanden, nicht befriedigen konnten. Dieser erste Romanversuch wurde bald durch die beiden folgenden Romanwerke des Verfassers in den Schatten gestellt.

Der Name des Helden von Gončarovs zweitem Roman, Oblomov, wurde in Rußland bald sprichwörtlich, freilich oft nur als Bezeichnung für einen Faulenzer. Faulenzer sind auch in Gogol's „Toten Seelen" erwähnt, der vielleicht die Absicht hatte, Tententnikov im zweiten Bande als einen geistig höher stehenden Vertreter dieses Menschentypus zu zeigen (wenn man auch annehmen kann, daß sich Gogol' Tententnikovs weitere Schicksale anders vorgestellt hat, vgl. dazu Platonov im selben Bande). In „Oblomov" haben wir aber eine Tragödie der seelischen Trägheit — und nicht einfach eine des angenehmen Nichtstuns — vor uns. Das Ende Oblomovs schildert Gončarov als den vollkommenen Untergang einer wertvollen menschlichen Existenz.

Der Inhalt des Romans umfaßt das ganze Leben des Helden. Das bereits vor dem Erscheinen des Romans veröffentlichte Kapitel „Oblomovs Traum" schildert die Kindheit des Helden auf einem, Gončarovs Meinung nach typischen, russischen Gut. Hier stellt Gončarov die für den Realisten bezeichnende Frage nach der Herkunft der physischen und geistigen Trägheit Oblomovs. Wenn auch die Erziehung Oblomovs nur kurz skizziert wird, so ist doch augenfällig, daß sein Besuch der Moskauer Universität, eines bedeutenden geistigen Zentrums Rußlands, in ihm die Züge zum Leben erweckte, die Gončarov besonders betont. So werden die Feinheit seines Gefühlslebens und seine moralische Reinheit („Glauben an das Gute") besonders hervorgehoben. Aber nicht einmal in der Kindheit konnte durch die Berührung Oblomovs mit seinem „guten Genius", dem Sohne des deutschen Gutsverwalters Stolz, seine für das Gut „Oblomovka" typische Unfähigkeit zu arbeiten, ja sich in den einfachsten Lebenssituationen selbst zu helfen („neumenie nadevat' čulki" — die Unfähigkeit, sich seine Strümpfe selbst anzuziehen) überwunden werden. So wurde Oblomov im Verlaufe seines weiteren Lebens auf dem mit leibeigenen Bauern und Dienern reich versorgten Gut, in der Atmosphäre eines „ewigen Feiertages" auch zur „Unfähigkeit zu leben" erzogen. Auch sein Studium lief deshalb nur auf die passive Aneignung von Wissen und seine Anhäufung in einem „komplizierten Archiv toter Tatsachen. . ." hinaus.

Wir lernen Oblomov in Petersburg kennen, als er die erste Phase seines Lebensweges bereits hinter sich hat. Sein Dienst im Amt war für ihn genauso enttäuschend wie für den jungen Aduev; der „kluge" Onkel, der ihn zum Philister hätte umerziehen können, fehlte ihm jedoch. Oblomov führt ein seltsames, untätiges Leben, das der oberflächliche Leser einfach als schlummerndes Leben in einem sargähnlichen Bett auffassen kann, das aber nicht nur von der Langeweile („skuka" — so in übertriebener Zuspitzung W. Rehm) beherrscht, sondern auch dadurch beunruhigt wird, daß Oblomov eine sehr klare Vorstellung vom Gegensatz zwischen seinem menschlichen Schicksal, seiner Bestimmung und der Art seiner Existenz hat. Aber auch diese Un-

ruhe vermag nicht, Oblomov aus seiner unbestimmten Sehnsucht („toska") emporzureißen und ihn auch nur zur kleinsten Tat anzuspornen. Die ausführliche, echt epische Schilderung eines einzigen Tages im Leben Oblomovs gestaltet Gončarov zu einer tiefschürfenden Charakteristik seiner Seele. Allerdings erhalten wichtige Züge seiner Existenz und seines Selbstbewußtseins erst in den folgenden Teilen des Romans durch eingestreute aphoristische Formulierungen eine tiefere und klarere Beleuchtung. Das Fehlen „von Kraft und Willen" kommt Oblomov selbst zum Bewußtsein, obwohl ihm unverständlich bleibt, wie er „so geworden ist" (otčego ja takoj?) und er dafür keine „Ursache" zu nennen weiß (tak i ne dodumalsja do pričiny).

Ausländische sowie auch einige russische Leser und Literatur- und Geisteshistoriker waren geneigt, die Ursache dafür in bestimmten Zügen des „russischen Nationalcharakters" oder der „nationalen Psyche" zu sehen. Gončarov selbst scheint in Oblomov einen typischen, aber auch durch gewisse zeitgemäße Umstände (u. a. durch die Leibeigenschaft) bedingten Sonderfall erblickt zu haben. Allerdings stellt er dem Russen Oblomov den Deutschen Stolz als seinen möglichen Retter gegenüber.

Oblomov ist sich dessen bewußt, daß er einem Menschen, der es vermocht hätte, ihm Willen und Vernunft zu geben, hätte folgen können (allerdings nur „vielleicht"): „*Allein* werde ich mich nicht von der Stelle bewegen". Er muß aber bekennen, „führe mich, wohin du willst", weil er ebenfalls außerstande ist, sich ein Ziel zu bestimmen.

Gončarov zeigt die Ohnmacht Oblomovs nicht nur, als Stolz seine Überredungskünste anwendet; das wäre auch ein zu billiges Mittel, seine innere Trägheit zu schildern. Auch durch ein tiefes Gefühl, durch die Liebe, kann Oblomov nicht aus seiner Schlummerexistenz aufgeweckt werden und „wegrücken". Auch das stärkere Mittel, das seine Liebe zu Ol'ga Il'inskaja hätte sein können, versagt bei ihm. Die Gestalt der Ol'ga Il'inskaja gehört zu den größten dichterischen Erfolgen Gončarovs. Sie erkennt die Reinheit und Zartheit Oblomovs sowie seine echte Liebe zu ihr, beginnt aber bald zu zweifeln, ob er Lebensziele hat, die sie, die ja eine nie stillstehende, nie ruhende Seele besitzt, die stets nach „Erfahrung und Leben" verlangt, befriedigen können. Oblomovs Tragödie besteht eben darin, daß er sich von Ol'ga trennt, und zwar nicht deshalb, weil seine Trägheit über die Liebe gesiegt hat, sondern weil er zu verstehen beginnt, daß er diesem Mädchen seelisch nicht gewachsen ist.

Die weitere Entwicklung des Helden ist tragisch für beide. Oblomov, der nicht zum Philister werden kann, wird zum Spießbürger und findet in einer Petersburger Bürgersfrau die entsprechende treue und für ihn sorgende Lebensgefährtin. In der Schilderung dieser Ehe ist ein Element des adligen Eigendünkels nicht zu verkennen: die Heirat eines Adligen und Intellektuellen mit einer einfachen „meščanka" (Kleinbürgerin) ist Gončarovs Meinung nach nicht standesgemäß, ist eine Mesalliance. Der Untergang Oblomovs, den der Dichter mit besonderer Betonung und in allen Einzelheiten schildert, besteht allerdings nicht nur in dieser Ehe, sondern vor allem in seinem völligen

Absinken in eine beinahe pflanzliche Existenz, die sich auch noch durch das Fehlen der kindlichen Lebensfreude von der auf dem elterlichen Gut Oblomovka unterscheidet.

Man kann jedoch auch den Belehrungen Stolzens gegenüber skeptisch sein, der Oblomov die Arbeit um der Arbeit willen anempfiehlt. Wenn auch Stolzens Vorschläge im Konkreten darüber hinausgehen und vor allem die wirtschaftliche Entwicklung Rußlands betreffen, so gilt es doch zu beachten, daß bereits damals von den russischen Intellektuellen aller Volksschichten die wirtschaftliche Tätigkeit keinesfalls als ein anziehendes Lebensprogramm betrachtet wurde.

Stolz heiratet Ol'ga. Er ist kein trockener Geschäftsmann wie etwa der Onkel Aduev. In diesem Falle gelingt es Gončarov ziemlich klar zu sagen — wenn er es auch nicht zeigt —, daß Stolz nicht nur gebildet ist, sondern auch menschliche Milde und Zartheit des Gefühlslebens besitzt . . . Und doch führt die Ehe mit ihm Olga in eine Krise, die der von Aduevs Frau nicht unähnlich ist. Stolz denkt mit Schrecken an das Leben, das sie mit Oblomov führen würde. Sie aber blickt zwar „tapfer" auf ihr Leben mit Stolz, aber dadurch daß seine Ziele doch in irgendeiner Weise beschränkt sind, wird ihr seelisches Gleichgewicht bedroht. Ihre „Seele bittet und sucht . . . und grämt sich (toskuet)". Durch diese, wenn auch unklare Zeichnung wirft Gončarov die Frage nach der menschlichen Qualität Stolzens auf, der am Ende des Romans als persönlicher und historischer Sieger über Oblomov und das Gut Oblomovka erscheint. Daß auch in diesem Roman keiner der Helden ohne äußeres oder inneres Versagen vor uns steht, scheint dem Wesen des „objektiven Realismus" Gončarovs zu entsprechen.

4. Auch der dritte und letzte große Roman des Dichters „Obryv", der in den ersten Entwürfen „Ein Künstler" (Chudožnik) hieß und das Lebensschicksal eines schöpferischen Menschen, also eines Helden von ganz anderem Typus und einer anderen seelischen Höhe als Aduev junior oder Oblomov behandeln sollte, endet so. Trotzdem vertritt der Held, Rajskij, keineswegs einen dem Verfasser sympathischen Menschentypus: er ist wiederum eine Gestalt, die mit Ironie behandelt wird, der Held als „Mißgestalt" (vo vsej svoej urodlivosti — so Gončarov 1866). Aber Gončarov hat seinen Roman „zu lange mit sich herumgetragen", und so wurde Rajskij „nur ein Draht, an dem Marionetten (die anderen Gestalten des Romans; D. Tsch.) befestigt sind" (Gončarov 1869). Dazu kam noch die Schilderung von drei Frauentypen und die Behandlung der Problematik des „Falles" eines Mädchens, auf die Gončarov, wie er selbst zugibt, durch ausländische Frauenromane, vor allem durch die der George Sand, aufmerksam geworden war. So wuchs sich auch der Verführer des Mädchens, der „Nihilist" Mark Volochov, zu einer, wenn auch nicht zentralen, so doch wichtigen Figur des Werkes aus. Verwickelte Komposition und nichteinheitliche Anlage bilden aber bei den russischen realistischen Romanen keinesfalls eine Ausnahme (man vergleiche nur die Romane L. Tolstojs).

Rajskij ist ein Altersgenosse Gončarovs. Seine künstlerische Begeisterung

bleibt oberflächlich und ohne tiefen Ernst, denn Rajskij ist in irgendeiner Weise mit Oblomov verwandt und deshalb auch zu harter und planmäßiger Arbeit unfähig. Er zieht es vor, sich auf sein (vielleicht nur vermeintliches) Talent zu verlassen, und kann sich infolgedessen nicht über den Dilettantismus erheben. Wie Oblomov fehlt Rajskij neben der Fähigkeit zu arbeiten auch die zu leben. In Petersburg und später auf dem Gut seiner Großmutter am Ufer der Wolga entwickeln sich seine beiden Liebschaften. Rajskijs Verliebtheit in eine Schönheit der großen Welt, in die Witwe Belovodova, muß unerwidert bleiben, da sie eine Frau ist, die im Gegensatz zu dem innerlich immer unruhigen Rajskij entweder nichts erlebt (und auch in ihrem früheren Leben nichts erlebt hat) oder ihre Erlebnisse den Konventionen ihres Kreises gemäß zu verbergen weiß. Rajskijs Beziehungen zu ihr beschränken sich auf seine ergebnislosen Versuche, sie „zu erwecken". Der zweite Teil des Romans spielt sich auf dem Gut von Tatjana Markovna Berežkova, der Großmutter Rajskijs, ab, wo Rajskij die beiden Mädchen Vera, in die er sich verliebt, und ihre Schwester, die naive und gutherzige Marfińka, kennenlernt. Diese drei Frauengestalten sind die höchsten Leistungen des Dichters in der Charakterzeichnung.

Auch bei Vera hat Rajskij keinen Erfolg, denn sie liebt den Nihilisten Mark Volochov, dem sie sich gerade im Augenblick ihrer endgültigen Trennung von ihm hingibt. In Mark Volochov sahen die Zeitgenossen eher eine böse Karikatur auf die „neuen Menschen" als eine gelungene Schilderung, denn Gončarov kannte die „neuen Menschen" noch weniger als andere Verfasser „antinihilistischer" Romane. Gončarov bezeichnet Volochov zwar als einen „Radikalen" und „Kandidaten für einen Demagogen", vermag ihn aber nur als einen Verächter der äußeren Konventionen des damaligen Lebens zu schildern.

Die Großmutter ist für Gončarov die beste Vertreterin der Sitten und Lebensformen der älteren Generation. Sie besitzt eine beträchtliche geistige Kraft, die ihr einen Ausweg aus ihren persönlichen Lebensproblemen eröffnet (ihre Jugend war durch einen, Veras ähnlichen, „Fall" überschattet) und es ihr ermöglicht, um sich herum eine, wenn auch enge und altväterliche, so doch in ihrem Wesen gesunde sittliche Atmosphäre zu schaffen. So kann sie auch Vera nach ihrem „Fall" seelisch „retten". Die plastisch geschilderte, einfache und lebensfrohe Marfińka hilft dem Verfasser, die ernsten Gestalten der Großmutter und Veras innerhalb des weitausgreifenden Gesellschaftsbildes des Romans hervorzuheben. Ursprünglich beabsichtigte Gončarov, Veras Schicksal anders zu schildern: sie sollte Mark nach Sibirien folgen, so wie auch Ulińka, Gogol's Plan für „Mertvye Duši" entsprechend, Tentetnikov folgen sollte und wie es die „russischen Frauen" bei Nekrasov (s. Bd. I; IV, 11 und VIII, 6) taten. In der endgültigen Fassung des Romans verkörpert sie vor allem eine Frau mit festem Charakter, die nach äußerer und innerer Unabhängigkeit (auch von den Ansichten der älteren Generation) strebt. Auch Rajskij muß nach seinen Gesprächen mit ihr ihre „Kühnheit und Selbständigkeit des Denkens und Wollens" bewundern. Wie es scheint, hatte sie bereits

vor ihrem „Falle" die Aussichtslosigkeit des Weges, auf dem sie Mark folgen sollte, eingesehen. Sie liebte die Tapferkeit und Unabhängigkeit Marks, teilte aber nicht seine Ansichten.

Um diese Hauptfiguren scharen sich weitere, vielfach ebenso plastisch geschilderte, vielfach weniger überzeugende Gestalten. Da Gončarov Vera und auch anderen Gestalten des Romans Sehnsucht nach „ernster Arbeit" zuschreibt, klingen in diesem Roman Motive aus „Oblomov" an. Die russischen Gesinnungsgenossen von Stolz erscheinen aber in Obryv noch blasser als Stolz (Tušin). Die Zukunft Veras mit Tušin, den sie später heiratet, kann nur ein ruhiges Familienglück sein. Aber in „Obryv" wird im Gegensatz zu den Schicksalen der Heldinnen in „Eine gewöhnliche Geschichte" und „Oblomov" nicht auf die Enttäuschungen angespielt, die Vera an der Seite ihres Tušin erwarten.

5. Alle Romane Gončarovs besitzen in verschiedenem Ausmaße die gleichen kennzeichnenden Züge, die bis jetzt leider von der Forschung noch nicht genügend geklärt worden sind. Eine Stoffsammlung, die es ermöglichen würde, diese Züge zu charakterisieren, ist auch noch nicht vorhanden.

Trotzdem kann man feststellen, daß sich alle Romane Gončarovs darin ähnlich sind, daß der Verfasser die kompositionellen Grundsätze der „Natürlichen Schule" mit der Bewegung des Sujets zu vereinigen sucht. Ganz besonders deutlich wird das in der Schilderung eines Tages Oblomovs am Anfang des Romans und im ganzen ersten Teil von „Obryv". Aber auch andere Abschnitte der Romane erinnern an die „physiologischen Skizzen" der „Natürlichen Schule". Auch die Darstellung einiger Gestalten (verschiedener Besucher Oblomovs, der Diener und Bekannten der Großmutter in der Schilderung von Rajskijs erstem Tag auf dem Gut) kann hier eingeordnet werden. Andere Teile der Romane, wie z. B. die zusammenhängenden oder episodischen Darstellungen der früheren Schicksale der Helden („Oblomovs Traum", die Jugend Rajskijs, das frühere Leben der Großmutter usf.), gehören eigentlich bereits zu den bewegungsvollen Seiten und bieten die von der realistischen Romantheorie verlangte „genetische" Auslegung der Charaktere (s. oben Kap. I).

Wie es in den realistischen Romanen im Gegensatz zu den Novellen („Rasskaz" und „Povest'" in der russischen Literatur — s. Bd. I, S. 9 f.) üblich ist, laufen neben der Hauptsujetlinie der Erzählung verschiedene andere Linien her (vgl. z. B. „Obryv", Teil IV). Manchmal lassen diese Nebenlinien die Bewegung des Grundsujets durch Parallelität oder durch Antithese klarer hervortreten (wie z. B. die Episoden mit Marfińka und der Großmutter).

Gončarov ist vielleicht der „objektivste" von allen russischen Realisten. Er selbst war der Meinung, daß er das Leben so wiedergegeben habe, „wie es ist". Allerdings wußte er, daß „die Bedeutung des Schaffens darin besteht, daß es (das Schaffen) gezwungen wird, aus der Wirklichkeit (iz natury) diese oder jene Züge und Merkmale auszuwählen, um den Schein der Wahrheit (pravdopodobie) zu schaffen, d. h. künstlerische Wahrheit zu erreichen" (Brief

an Dostoevskij 1874), da es „in der Wirklichkeit meist wenig künstlerische Wahrheit" gäbe (ibidem). Gončarov zweifelt höchstens daran, ob er die Kreise richtig schilderte, die ihm aus eigener Anschauung nur wenig bekannt waren, wie z. B. die „große Welt", in der die Belovodova lebt. Aber er irrt sicher, wenn er behauptet, daß er „vor allem *zeichnen* wollte" und keinerlei Tendenzen dabei verfolgte. Die tendenziöse Schilderung des Nihilisten Mark Volochov soll s. E. „zufällig" in seinen Roman „geraten sein" (1869). Aber in allen seinen Romanen sind didaktische Elemente, die vielfach in den Sentenzen des Verfassers enthalten sind, vorhanden. Sie springen jedoch weniger in die Augen als in den didaktischen Romanen Dostoevskijs, da sie meist in die Urteile handelnder Personen (Ol'ga und Stolz über Oblomov) oder des Helden über sich selbst (Oblomov über sich selbst) eingeschlossen oder sehr geschickt als beiläufige Bemerkungen des Dichters in die Entwicklungen des Sujets eingeflochten sind (wie z. B. die Beobachtungen über die Ursachen der geistigen Trägheit Oblomovs oder über den Lebensmißerfolg Rajskijs). In den Entwürfen zu seinen Werken waren solche Sentenzen und Betrachtungen Gončarovs viel zahlreicher und umfangreicher. Vielleicht betrachtete er sie nur als Bemerkungen des Verfassers für sich selbst und strich sie deshalb leider später unbarmherzig aus. Allerdings bieten spätere Selbstbetrachtungen (wie auch seine Briefe) eine Art Kommentar zu seinen Romanen, in dem vieles Unklare deutlicher, wenn auch im Sinne der Selbstrechtfertigung tendenziöser ausgesprochen wird.

6. Viel schwieriger als die kompositionellen Eigenheiten der Romane Gončarovs ist es, ihre Stilistik in ihren einzelnen Bestandteilen zu erfassen. Wir müssen uns zunächst seinen stilistischen Methoden bei der Typenschilderung und der psychologischen Analyse zuwenden. Die Probleme der Typenschilderung erkannte Gončarov klar (vgl. den oben zitierten Brief an Dostoevskij). Aber bei den Beurteilern der Romane Gončarovs gab es immer ein berechtigtes Schwanken bei der Beantwortung der Frage, ob die Gestalten Gončarovs „Typen" oder durchaus individuell sind. Gončarov hatte sicherlich die Absicht, dem Leser Aduev junior, Oblomov, die Großmutter in „Obryv", ja auch Rajskij und Stolz als *typische* Gestalten vorzustellen. In anderen Fällen hebt er solche Züge bei seinen Helden hervor, die seiner Meinung nach typisch sind (wie z. B. Veras Streben nach einer unbestimmten, aber ersehnten „Freiheit"). Seine Typen sind aber mit einer solchen Menge besonders plastisch geschilderter, konkreter, individueller Züge behaftet, daß man fast gezwungenermaßen an ihrem typischen Charakter Zweifel hegen muß. Selbst bei den Gestalten, die man am ehesten für „Typen" halten kann, wie Oblomov oder die Großmutter, sind die typischen Züge in einem solchen Maße hyperbolisiert, daß hinter der Maske des objektiven Realisten ein unbarmherziger Satiriker (die Trägheit Oblomovs) oder ein Panegyrist (die moralische Höhe der Großmutter) hervorblickt. Alle Vorwürfe, die man Gončarov z. B. wegen seines Nihilisten Mark Volochov gemacht hat, betreffen dieses eben nicht immer gelungene Selbstmaskieren des Verfassers als

„objektiven Realisten". Nicht überzeugend wirkt es, daß er sich durch die Behauptung, daß sein Mark kein Typus, sondern nur ein individueller Sonderfall sein sollte, gegen diese Vorwürfe zu schützen versuchte.

Die Art, wie Gončarov uns seine Helden und ihre Umgebung schilderte, zeigt, daß er ein großer Epiker war. Seine Erzählung fließt langsam, langsamer und ausgeglichener als bei allen anderen russischen Realisten. Gončarov beherrscht wie fast kein anderer russischer Dichter die Kunst der „Verlangsamung" der Erzählung, die Kunst, die später die Formalisten als besonders wichtig für die dichterische Prosa ansahen.* Und diese verlangsamte Darstellung ist mit konkretem Stoff — z. T. mit kunstvollen Ergänzungen des Bildes, das zunächst nur in allgemeinen Zügen geboten wird — überfüllt. Diese Fülle des konkreten Stoffes soll z. T. lediglich der Illusion der Wahrheitstreue dienen. Das haben diejenigen zeitgenössischen Leser, die den größten Teil des Romans „Obryv" für unnötig hielten, weil Rajskij bereits von Anfang an als eine fertige Gestalt vor dem Leser steht, vollkommen übersehen. Nicht so urteilte Gončarovs Leser M. Stasjulevič, der Herausgeber der Zeitschrift „Vestnik Evropy", in dessen Zeitschrift der „Obryv" erschienen ist, als er behauptete, daß Rajskij nicht nur als ein Typus, sondern eben auch als Individuum erst durch die Anhäufung *kleiner* Züge und *unbedeutender* Schicksalswendungen völlig konkret umrissen werde.

Bei der Charakteristik seiner Romangestalten spielten für Gončarov einerseits die Urteile der anderen handelnden Personen (vgl. z. B. die Urteile über den „Fall" Veras) und andrerseits die Selbstanalyse der Helden eine wichtige Rolle: die Orchestrierung der einzelnen Motive springt deshalb bei ihm viel weniger in die Augen als bei Dostoevskij (s. VI, § 12). Dadurch wird der Eindruck des objektiven Realismus, den die Werke Gončarovs hinterlassen, noch verstärkt.

Dieser Eindruck ist nicht falsch, aber die naiven Verehrer des Realismus (eines falsch verstandenen Realismus!) sind über die Abweichungen des Dichters von den Normen des Realismus, wie sie sie verstehen, und über die Wege und Mittel, durch die Gončarov die Illusion der Wahrheitstreue zu erwecken weiß, empört. Ihr Mißbehagen begleitete Gončarovs Werke bis in unsere Zeit. Andere Verehrer des Realismus wollten den Realismus Gončarovs überhaupt nicht anerkennen und über alles ihnen Unliebsame hinwegsehen. . .

7. Besondere Schwierigkeiten boten die Werke Gončarovs den russischen Kritikern und Lesern auch deshalb, weil man es gewohnt war, in den Werken der Dichter nach Lösungen für alle Lebensprobleme zu suchen — das begann mit der Suche nach der Beantwortung moralischer Fragen und ging bis zu Weltverbesserungsplänen. Bei Gončarov findet man im Gegensatz zu

* Dagegen hat Gončarov auf die Mittel der „Verfremdung", die er doch in seinen Jugendwerken, zu der Zeit, als seine Werke auch sonst Züge der Poetik der „naturalen Schule" aufwiesen, ausgiebig benutzte, später weitgehender als alle seine russischen Zeitgenossen verzichtet.

Dostoevskij, L. Tolstoj und so vielen anderen Russen nichts dergleichen, jedenfalls nicht offen ausgesprochen. Über die erwähnten Sentenzen und Andeutungen liest man sehr leicht hinweg. Außerdem hat der Dichter das meiste, was davon in den Entwürfen zu den Romanen stand, in der endgültigen Fassung der Romane weggelassen. Die Forderung nach Arbeit („Arbeit um der Arbeit willen"!) und sittlicher Reinheit führen natürlich nicht sehr tief in die Weltanschauung des Verfassers hinein. — Die politische Weltanschauung Gončarovs war natürlich konservativ. Er erkannte die Bestrebungen und die Sehnsüchte der jüngeren Generation und bejahte sie als die potentiellen Kräfte der Bewegung im russischen Leben. Doch dem konkreten Gehalt dieser Elemente der Unruhe und Bewegung gegenüber verhielt er sich ablehnend. Der positiven Bedeutung seiner realistischen Leistung tut seine weltanschauliche Schwäche jedoch keinen Abbruch.

V. DIE RADIKALEN DER 60ER JAHRE

1. Nicht nur die Gemeinsamkeit ihrer politischen und sozialen Ansichten, sondern auch die Ähnlichkeit ihrer dichterischen Absichten und die daraus folgende stilistische und kompositionelle Verwandtschaft ihrer Werke veranlaßt uns, einige Prosadichter zur Gruppe der Radikalen der 60er Jahre zu vereinigen.

Mehrere Dichter dieser Gruppe besaßen zu ihrer Zeit eine beträchtliche Popularität, waren aber bereits am Ende der 70er Jahre z. T. schon fast vergessen und werden erst in neuerer Zeit von den Literaturhistorikern, weniger von den Lesern, als Vorgänger des sozialistischen Realismus wieder beachtet. Wegen des Inhalts ihrer Werke gehören sie heute aber trotzdem viel mehr der Vergangenheit an als ihre anderen Zeitgenossen. Zu den Radikalen der 60er Jahre gehören vor allem *Nikolaj Gerasimovič Pomjalovskij* (1834—1863), *Aleksandr Ivanovič Levitov* (1835—1877), *Vasilij Alekseevič Slepcov* (1836—1878), *Nikolaj Vasil'jevič Uspenskij* (1837—1889), und *Fedor Michajlovič Rešetnikov* (1841—1871). Weitere Dichter dieser Gruppe waren weniger begabt. Die besondere Hervorhebung des unbedeutenden *I. Kuščevskij* (1847—1876) durch einige Literaturhistoriker (D. Mirskij, W. Setschkareff) erscheint mir völlig unbegründet!

2. Die ideologische Gemeinsamkeit der erwähnten Dichter besteht in ihrem politischen Radikalismus und ihrer sozialen „Volksfreundlichkeit" („narodničestvo"). Die Zensurverhältnisse der 60er Jahre tragen die Schuld daran, daß wir aus ihren dichterischen Werken kaum etwas Bestimmtes über ihre sozialistischen Neigungen erfahren. Sie sind jedoch fast alle weltanschaulich dem bedeutenden ideologischen Führer jener Generation *Nikolaj Gavrilovič Černyševskij* (1828—1889) verpflichtet, der auch als Dichter hervorgetreten ist (s. § 6). Ob sie alle Ideen Černyševskijs verstanden haben, mag hier dahingestellt bleiben.

Man ist allerdings keinesfalls berechtigt, die dichterischen Werke aller Dichter dieser Gruppe als „didaktische" Werke zu betrachten: in einigen Novellen und Romanen und besonders in publizistischen Skizzen bringen die Verfasser ihre eigenen Ideen zum Ausdruck oder legen ihre Gedanken den handelnden Personen in den Mund. Zumeist versuchen sie durch die Schilderung der Charaktere und die Entwicklung des Sujets den Leser zu irgendeiner Schlußfolgerung zu führen. Sehr wichtig ist die recht starke Bindung der meisten Werke dieser Dichter an die Tradition der „physiologischen" halbpublizistischen Skizzen der „natürlichen Schule", die hierdurch ihre Wiedergeburt erlebt. Allerdings sind bei ihnen solche Züge wie die Hyperbolik und der Hang zum Grotesken wesentlich abgeschwächt. Die Dichter dieser Gruppe glaubten übrigens selbst, die Tradition Gogol's stilistisch fortzusetzen. Das

war allerdings eine Selbsttäuschung. Obwohl wir fast bei jedem dieser Dichter Stellen finden können, die an Gogol' anklingen, entbehren sie doch durchaus der Feinheit des Gogol'schen Humors und vor allem der formalen Qualitäten seiner Sprache (Rhythmik und Euphonie). Gogol' wird hier lediglich im Sinne Černyševskijs, der den großen Dichter als negativen Satiriker aufgefaßt wissen wollte, verstanden, oder besser gesagt, mißverstanden. Es ist bezeichnend, daß fast kein Ausdruck und kein einziges Bild aus den Werken der radikalen Realisten in den Zitaten- und Wortschatz der gebildeten Russen eingegangen ist (vielleicht nur „podlipovcy" und „kisejnaja devuška").

3. Historisch gesehen besteht der wichtigste Zug der radikalen Prosadichtung in der Einführung einer neuen Schicht handelnder Personen in die Literatur. Bereits Grigorovič (s. Kap. XI) und Turgenev versuchten, das Volk („narod") bis in die untersten Schichten zu schildern. Jetzt ist aber besonders bemerkenswert, daß weder von einer Idealisierung der Bauern wie bei Turgenev, noch weniger von einer sentimentalen Tonalität überhaupt, wie man sie in den Romanen Grigorovičs antrifft, die Rede sein kann: in diesem Sinne bieten die späteren Bilder des Dorfes bei Čechov und Bunin (s. Band II, 2) nichts Neues.

Die Erweiterung des Personenbestandes der realistischen Dichtung geht noch weiter. Gerade die radikalen Realisten verstehen unter dem „Volk" nicht nur die Bauern, sondern auch die neue soziale Gruppe des Proletariats. In einigen Werken werden Fabrikarbeiter geschildert, die damals ohne den Schutz der Obrigkeit und ohne eigene organisierte Widerstandskraft dastanden. Auch die aus der Gesellschaft ausgestoßenen Vagabunden und „Lumpenproletarier" treten bereits auf — lange vor Gor'kijs ersten Erzählungen.

Eine weitere Erweiterung des Darstellungsfeldes brachte die Beachtung der nichtadeligen Intellektuellenschicht, die sogenannten *„raznočincy"*. Raznočincy sind die aus Kleinbürgerkreisen oder Familien von Geistlichen und kleinen Beamten stammenden Vertreter der „Intelligenz". Gelegentlich gehören auch solche Menschen zu ihnen, die sich der revolutionären Tätigkeit gewidmet haben (so bei Slepcov). Sonst war in jener Zeit die Beamtenlaufbahn beinahe der einzige mögliche Lebensweg. Aus kleinen Verhältnissen stammende und auf der Suche nach Arbeit in Not geratene Menschen, u. a. Studenten, erscheinen ebenfalls in den Werken dieser Zeit, wie sie schon die Dichter der „natürlichen Schule" geschildert haben (so z. B. N. A. Nekrasov in seinen frühen Romanen).

Aus dieser Zeit stammt der Begriff der *„überflüssigen Menschen"*, das sind die Menschen, die in der damaligen russischen Gesellschaft keinen Platz für sich und keinen Platz für eine „vernünftige" Betätigung finden konnten. Später hat man diesen Begriff rückwirkend auf die Helden der romantischen Dichtung angewandt (Onegin, Pečorin, Tentetnikov, auch Čackij und Bel'tov bei Herzen). Aber zwischen den „raznočincy" der 60er Jahre und diesen romantischen Helden aus der Adelsschicht gab es einen wesentlichen Unterschied, der darin bestand, daß sich die „raznočincy" ohne die Möglichkeit

beruflicher Betätigung als aus dem sozialen Leben ausgestoßene Außenseiter fühlen mußten, während die adligen „überflüssigen Menschen" in jedem Falle eine gesicherte Existenz hatten, wenn ihr Leben auch vielfach „sinnlos" ohne eine zielgerichtete Tätigkeit verlief (vgl. Tentetnikov in den „Toten Seelen" Gogol's). Die Menschen der „60er Jahre" (vgl. darüber meine „Russische Geistesgeschichte II, S. 88 ff.) fühlten sich geradezu in die revolutionäre Tätigkeit getrieben, während die „überflüssigen Menschen" der 30er und 40er Jahre (soweit sie in dichterischen Werken dargestellt werden) sich höchstens zu einem unbestimmten Protest aufraffen konnten, wie Čackij, der aus Moskau flieht, um einen „Ort für sein gekränktes Gefühl" zu finden; Tentetnikov allerdings sollte der Verfolgung durch die Polizei nicht entgehen, doch wird in den erhaltenen Teilen der „Toten Seelen" diese geplante Fortsetzung nur knapp angedeutet.

4. Der Grund dafür, daß die Sympathien der radikalen Prosadichter der 60er Jahre auf der Seite der Revolutionäre liegen, ist darin zu suchen, daß sie die Reformen jener Zeit, vor allem die Bauernbefreiung, als eine unzureichende, d. h. nicht weit genug gehende Maßnahme empfanden. In der Beurteilung dieser so sehr verspäteten Reform hatten sie zum Teil recht. Der Radikalismus der 60er Jahre (vgl. darüber meine „Russische Geistesgeschichte" II) ersetzte auch in diesem Falle die nächsten und *erreichbaren* Ziele durch *„maximale"* und damals nicht erreichbare. Statt der sozialen Reformen schwebte den Radikalen die soziale Revolution als Ideal vor. Die Erfüllung ihrer maximalen Forderungen erwarteten die russischen Radikalen von einem allgemeinen Aufstand des „unzufriedenen Volkes". Aus einem solchen Aufstand, den man für die nächste Zukunft erwartete, sollte mit elementarer Notwendigkeit eine neue Gesellschaft hervorgehen, deren Wesen man allerdings nur in allgemeinen und unbestimmten Zügen vorauszusehen vermochte. Einige Menschen der 60er Jahre erwarteten die Vorbereitung der neuen sozialistischen Ordnung durch die sozialistischen Gemeinden, „Kommunen", vor allem im Sinne der Theorien Ch. Fouriers und der „Fourieristen" (vgl. mein oben zitiertes Buch), nach denen der Sozialismus gewissermaßen in die bürgerliche („kapitalistische") Welt „hineinwachsen" kann.

Von diesem Standpunkte aus glaubte man, die Vertreter „liberaler", gemäßigter sozialpolitischer Ansichten mit ihren Vorstellungen von der Möglichkeit einer allmählichen Entwicklung und ihren „Illusionen" über die Zweckmäßigkeit der Mitarbeit an einer Reform aufs schärfste bekämpfen zu müssen. Auch wirkliche Schwächen der Reform, die in der Lage der Bürokratie und der Gutsbesitzerkreise zu erblicken waren, die der konsequenten Durchführung dieser Reform Hindernisse in den Weg stellten, wie auch die eventuelle Unzulänglichkeit selbst der wirklich „liberalen" Reformanhänger wurden in der Dichtung unbarmherzig und oft mit übertriebener Schärfe bekämpft. Dabei machte man so gut wie keinen Unterschied zwischen den konservativen und reaktionären Anhängern des „alten Regimes" und seinen entschiedenen, aber nicht sozialistischen Gegnern. So zerstörten die Radikalen

sogar die Verbindung zu solchen entschiedenen Vertretern der älteren sozialistischen Generation wie etwa Herzen.

Da man in der Dichtung nicht offen von sozialistischen Idealen sprechen durfte, mußte man sich vorwiegend auf das Gebiet der negativen Kritik zurückziehen. Diese Kritik richtete sich z. T. gegen die konkreten Mängel der sozialpolitischen Wirklichkeit, ging zum Teil aber auch weiter und richtete sich gegen die Familie, die Kirche, den Staat und auch gegen Wissenschaft und Philosophie. Turgenev stellte diese kritische Stimmung in der Gestalt des „Nihilisten" Bazarov („Väter und Söhne") etwas grundsätzlicher dar.

Es muß jedoch betont werden, daß die Schilderung der „negativen" Typen oft recht *primitiv-tendenziös* ist: ihre „Schlechtigkeit" ist ihnen direkt auf die Gesichter geschrieben und fast an jedem Satz, den sie sprechen, erkennbar. So offensichtlich „böse" und verlogen sind vielleicht nur die „negativen Helden", die „Bösewichter" der klassizistischen Tragödien. . . (und später manche der Helden Gor'kijs). Die Aufgabe des „positiven Helden", die Bekämpfung dieser Menschen, nämlich von Vertretern der Obrigkeit und Liberalen, ist deshalb nicht allzu schwierig. „Neutrale Helden", das sind solche, die nicht *von vornherein* zur Verurteilung oder zur Apotheose bestimmt sind, schildert z. B. Pomjalovskij.

5. Wir mußten der inhaltlichen Seite der Werke der hier zu behandelnden Dichter so viel Raum widmen, weil die Dichter selbst im Inhalt ihrer Werke die Hauptaufgabe ihrer, wie gesagt, selten direkt „didaktischen", aber oft „belehrende" oder „propagandistische" Ziele verfolgenden Dichtungen sahen. Damit sind einige typische Eigenschaften des dichterischen Stils verbunden; zunächst der Gebrauch der Umgangssprache verschiedener Volksschichten. Wir können in einzelnen Fällen den Gebrauch dialektisch gefärbter Sprache feststellen, in anderen Fällen die Verwendung von Gruppensprachen (Argotismen), etwa der Schüler geistlicher Schulen, der Studenten, Handwerker und Arbeiter aus verschiedenen Berufszweigen und schließlich den besonders starken Gebrauch der Sprache der kleinbürgerlichen Schicht (meščane). Eigentliche Folklore wird nur in sehr beschränktem Umfange benutzt, während die hier erwähnten und auch andere Dichter dieser Kreise sonst für Folklore ein großes Interesse haben.

Vor allem tritt die metaphorische Schicht der dichterischen Sprache zurück. Landschaftsschilderungen sind sehr knapp gehalten, und man arbeitet eigentlich vorwiegend mit fertigen Redewendungen. Alles, was der äußeren Schönheit der Dichtung dient, darf keine besondere Rolle spielen. Die äußere Gestalt der Helden ist meist mit großer Sparsamkeit behandelt. Am ehesten zeigt sich die Abhängigkeit dieser Dichter von der „natürlichen Schule" in Schilderungen häßlicher Menschen, bei Landschaften, Städtebildern und sonstigen Einzelheiten des täglichen Lebens.

Großer Wert wird auf geschickte Dialogführung gelegt. Der allgemeinen Neigung zur satirischen und ironischen Charakteristik der Wirklichkeit ist meist durch die ungenügende Begabung der Dichter und vor allem durch ihre

ideologisch bedingte Unfähigkeit, die für eine gelungene ironische Schilderung erforderliche souveräne Ruhe zu bewahren, eine Grenze gesetzt. Die Stimmung der Dichter ist meist zu „gallig" und zu zornig.

Trotzdem kann man in den Werken aller hier zu behandelnden Dichter beträchtliche (bei jedem verschiedene) positive und in der späteren Dichtung weiterentwickelte Eigenschaften der Komposition und des Stiles feststellen. Dieser Eindruck bestätigt sich auch, wenn man die, leider nur in beschränktem Ausmaß bekannten, nachgelassenen Entwürfe und Notizen zu Rate zieht.

6. Wie bereits erwähnt, sind die Werke der ganzen „Schule" in einem gewissen Sinne mit der Tätigkeit *Nikolaj Gavrilovič Černyševskijs* verbunden. Bereits am Ende der 40er Jahre versuchte er, der ja vor allem Nationalökonom, Soziologe und Politiker war, seine Kräfte auf dem Gebiete der schönen Literatur. Größere Bedeutung gewann jedoch nur sein Roman „Was tun?" (Čto delat'), den Černyševskij nach seiner Verhaftung von 1862 bis 1863 in der Peter-Paul-Festung schrieb und den er 1863 veröffentlichte.

Der Roman ist mit einer gewissen Kunst, nämlich mit der eines erfahrenen Publizisten, geschrieben und gewann, obwohl er nur von geringem literarischen Wert ist, das Interesse weiter Leserkreise als ein soziales und sozialistisches Propagandawerk. Der Roman soll nach der Absicht des Verfassers die „neuen Menschen" in der damaligen Gesellschaft schildern. Der Verfasser meint, solche Menschen seien eine Erscheinung der 60er Jahre und würden in der nächsten Zukunft eine führende Rolle spielen: „Wenige Jahre werden vergehen und man wird sie anrufen: ‚Rettet uns!', und was sie sagen werden, werden alle erfüllen. . ." Die Zukunft wird „licht und wunderschön" sein. Der erste Held des Romans ist der Student der Medizin Lopuchov, der die Heldin, ein Mädchen aus einer kleinbürgerlichen Familie, zu den Idealen des „vernünftigen Egoismus" bekehrt und sie heiratet. Das Auftreten des zweiten Helden, des jungen Gelehrten Kirsanov, eines Freundes Lopuchovs, führt zur Liebe zwischen ihm und der Heldin. Lopuchov entschließt sich, seine Frau zu „befreien" indem er einen Selbstmord simuliert. Der Schlußteil des Romans schildert die von der Heldin gegründete Arbeitsgemeinschaft der Modistinnen. Die beiden Helden sind typische intelligente „raznočincy", die Eltern der Heldin egoistische und nur auf materiellen Gewinn eingestellte Kleinbürger. Das, was Černyševskij zu schildern vermag, sind vor allem die Ansichten der Helden. Die theoretischen Betrachtungen der Helden und ihre Diskussionen sind zweifelsohne die besten Teile des Romans, während die völlige Gefühllosigkeit der Helden und die primitiv-abenteuerlichen Motive des Sujets kaum etwas mit schöner Literatur zu tun haben. Der an der Entwicklung der Handlung nicht direkt beteiligte Revolutionär Rachmetov ist als starker asketischer Mensch, als ein Führer („komandir"), am interessantesten, weil solche Menschen nach Černyševskij das „Salz der Erde" sind.

Im großen Ganzen wirkte der Roman vorwiegend durch das, was darin nicht offen gesagt wird (Černyševskij schrieb: „Der tiefblickende Leser kann

vielleicht erraten, daß ich über Rachmetov viel mehr weiß, als ich sage"). Seine terminologisch belastete, wissenschaftlich klingende Sprache tat der Popularität des Romans keinen Abbruch. Spätere Ausgaben mußten allerdings zunächst im Ausland erscheinen.

7. *Nikolaj Gerasimovič Pomjalovskij* stammt aus der Familie eines Petersburger Diakons. Nach seinem Studium am geistlichen Seminarium, wo er sich an einer handschriftlichen Zeitschrift, die seine Schulkameraden herausgaben, beteiligte, war er Lehrer an einer Arbeiterschule in Petersburg, besuchte für eine kurze Zeit die Petersburger Universität und veröffentlichte dann in schneller Folge (von 1859 bis zum Herbst 1863, in dem er starb) mehrere Novellen und zwei Romane: „Kleinbürgerliches Glück" (Meščanskoe sčast'e, den er als „Povest'" bezeichnete) und „Molotov". In seinem letzten Lebensjahr schrieb er Skizzen (Očerki) über das Internat einer geistlichen Schule.

Die beiden Romane Pomjalovskijs haben denselben Helden, Molotov. Er ist ein „raznočinec", der zwangsläufig mit der adligen, d. h. der „guten" Gesellschaft überhaupt, in Konflikt gerät. Der Weg Molotovs zum bewußten Erfassen dieses Konflikts wird in beiden Romanen nur angedeutet. Es ist jedoch für ihn kennzeichnend, daß er es nicht zu einer Verschärfung dieses Konflikts kommen läßt, sondern daß er seine Ruhe im kleinbürgerlichen — der Meinung des Verfassers nach für einen lebendigen Menschen unbefriedigenden — Glück findet. Auch der andere Held des Romans, Čerevanin, der bereits ein Vertreter des Typus der Nihilisten ist, kann sich über die reine Negation des Bestehenden nicht erheben. So sind die beiden Helden kaum als „positive Helden" zu bezeichnen. Mehr Hoffnung erwecken die Mädchentypen, die allerdings auch nicht über ein unbestimmtes Streben nach Befreiung aus der Enge des Familienlebens hinausgelangen. Pomjalovskij vermag nur in allgemeinen Redewendungen über die „unüberwindlichen sittlichen Kräfte" zu sprechen, die hier wirksam sind. Die Leser verstanden allerdings auch solche Andeutungen.

Es ist interessant, daß sich Pomjalovskij in seinen Romanen vom Realismus Turgenevschen Typs entfernt und einige Schritte auf die Stilistik der „natürlichen Schule" zu macht, allerdings ohne darin so weit zu kommen wie seine Gesinnungsgenossen. Später, in den „Očerki bursy" (über das Internat der geistlichen Schule = bursa), schließt sich auch Pomjalovskij ganz an die Stilistik der „natürlichen Schule" an. Das finstere, vollkommen im Stile der „natürlichen Schule" angelegte (und von einigen Kritikern bestrittene) Bild des trostlosen Lebens in der „bursa", der grausamen Erziehungsmethoden und des jede freie Bewegung des Geistes tötenden Unterrichts übertrifft durch seinen düsteren Charakter alles, was wir etwa über die alten englischen Privatschulen bei Dickens lesen können. Daran, daß Pomjalovskij auch den gesamten Unterrichtsstoff der geistlichen Schule als „tote Scholastik" betrachtet, können wir merken, daß er Materialist und Atheist war.

In den letzten Monaten seines Lebens arbeitete Pomjalovskij mindestens an zwei verschiedenen Romanplänen, die in den Dschungel der russischen Großstadt („truščoby") führten.

8. *Fedor Michajlovič Rešetnikov* stammte aus Ekaterinburg (jetzt Sverdlovsk) und war der Sohn eines kleinen Postbeamten. Nachdem ihm lediglich eine primitive Schulbildung zuteil geworden war, arbeitete er als kleiner Beamter und veröffentlichte von 1861 ab Erzählungen, Gedichte und Dramen, die kompositionell und inhaltlich unbeholfen und oft lediglich nachahmend sind. 1863 kam er nach Petersburg und lernte die moderne Literatur kennen. Er schrieb mehrere „Očerki", die verschiedenen russischen Landschaften und Bevölkerungsschichten gewidmet sind. Darunter befindet sich auch die Erzählung „Drei Brüder" (1863), in der die Bergarbeiter aus dem Ural auftreten.

In Petersburg lebte der Dichter in Not und Elend, begann aber trotzdem an größeren Werken zu arbeiten, von denen einige durch die in ihnen dargestellten Bereiche des russischen Lebens allgemeines Interesse hervorriefen. Zu diesen Werken gehört zunächst der kleine Roman „Podlipovcy" über das Leben der Bauern aus dem Nordosten des europäischen Rußland. Die Schilderung ihres wirtschaftlichen Elends ist verbunden mit der ihrer geistigen Not und ihrer völligen Unbildung. Diese Bauern sind beinahe wilde Naturmenschen. Die hier gegebenen Bilder ihres Lebens stehen im scharfen Gegensatz zu denen Turgenevs und Grigorovičs. Die Sprache der Helden ist wegen ihrer Primitivität oft kaum verständlich (was allerdings in der Tradition der „natürlichen Schule" begründet ist). Die Helden verlassen ihr Dorf, um sich Arbeit zu suchen, und kommen elend um. Nur ihre Kinder erreichen als Arbeiter eine gewisse kulturelle Höhe, sie beginnen, „etwas zu verstehen", und stellen sich die Frage nach dem Wesen der sozialen Verhältnisse.

Sein Besuch im Ural von 1865 lieferte dem Dichter das Material zu zwei Romanen aus dem Leben der Bergarbeiter (= „Gornorabočie" und „Glumovy", 1865 und 1867, beide damals nicht vollständig veröffentlicht). Beide Romane sind nicht sehr einheitlich aufgebaut und bieten lose zusammenhängende Bilder aus dem Leben der Arbeiter und der Intellektuellen (so eines Schullehrers). Die Sympathien des Verfassers sind offensichtlich auf der Seite der für ihre Rechte eintretenden Proletarier, die aber auch nicht mehr erreichen als die ebenso protestierenden Intellektuellen und meist im Alkohol Trost finden. Bezeichnend für Rešetnikov sind die Gestalten energischer und sittlich hochstehender Frauen aus dem Volke. Nicht abgeschlossen wurde der Roman „Wo ist es besser?" (Gde lučše? 1868), in dem Rešetnikov seine Helden Arbeit suchen läßt und dabei in verschiedene Gegenden führt (Nižnij Novgorod, Petersburg usf.), wo sie verschiedene Berufe ergreifen. Hier nun bietet ihnen auch der Alkohol keinen Ausweg mehr: sie greifen zum Selbstmord oder gelangen zu der Überzeugung, daß es „besser" nur im Grabe sei.

Während seine ersten Romane aus dem Leben der Arbeiter sich oft den „physiologischen Skizzen" der „natürlichen Schule" nähern, versucht Rešetnikov in „Wo ist es besser?" ausführliche Bilder von Städten und Landschaften zu geben, doch scheint gerade hier die Tradition der „natürlichen Schule" seine Darstellungskunst in zu enge Grenzen zu zwingen.

Sein Roman aus dem Leben der kleinen Beamten „Eigenes Brot" (Svoj chleb, 1870), der vorwiegend der Frauenfrage (dem Problem der Frauenberufe) gewidmet ist, zeichnet nur ebenso pessimistische Bilder. . .

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Rešetnikovs Werke — auch seine zahlreichen „Očerki" — eine sozial-politische Bedeutung hatten, die ihren dichterischen Wert weit übersteigt. Seltsamerweise sind sie weniger beachtet worden als die Werke anderer seiner Gesinnungsgenossen, die offensichtlich den immer noch vorwiegend aus Gebildeten bestehenden Leserkreisen mehr zusagten, da in ihnen meist Intellektuelle als handelnde Personen auftreten.

9. Sicherlich der begabteste und belesenste Dichter aus dem Kreise der Radikalen war *Vasilij Alekseevič Slepcov,* der 1836 als Sohn eines adligen Offiziers geboren wurde. Nachdem er vornehme Schulen in Moskau und in der Provinz besucht hatte, studierte er für eine kurze Zeit an der Medizinischen Fakultät der Moskauer Universität. Seine Bekanntschaft mit V. Dahl (Dal', Bd. I, IV, § 6) führte ihn zur Niederschrift seiner Reiseskizzen (1861). Seine Annäherung an den Kreis Černyševskijs, die es ihm ermöglichte, an der Zeitschrift „Sovremennik" mitzuarbeiten, regte ihn zu einem noch umfangreicheren größeren Zyklus von Skizzen über die kleine Stadt Ostaškov an (1862—1863). Gleichzeitig veröffentlichte er einige Novellen und schließlich den Roman „Die schwere Zeit" (Trudnoe vremja, 1865). Weitere Romanpläne wurden nicht ganz ausgeführt.

Slepcov war auch als Organisator einer „Kommune" der jungen Intellektuellen (1863) bekannt (eine tendenziöse Darstellung dieser Kommune gab Leskov in seinem Roman „Nekuda", s. Kap. VII, § 3) und erlebte eine kurze Inhaftierung. In den späteren Jahren seines Lebens (bis 1878) war seine literarische Tätigkeit gering.

Die Skizzen Slepcovs sind von sehr unterschiedlichem literarischen Niveau (das zeigen besonders seine erst kürzlich veröffentlichten, wenig bekannten Skizzen). Manchmal bietet er dem Leser konkrete klare Bilder, oft aber gleitet er zu recht flachen Witzen ab, da ihm offensichtlich jedes Gefühl für Humor abgeht, und stellt völlig unbegründete und unmögliche Behauptungen auf, die nur auf das ungenügende Denkvermögen des Lesers berechnet sein können.

Auch in seinen Novellen und Romanen blieb Slepcov tendenziös. In den Novellen treten als handelnde Personen vor allem Bauern, gelegentlich Vertreter der unteren Schicht der Stadtbevölkerung und auch Gutsbesitzer und Intellektuelle auf. Meist sind die Novellen sujetlos und bestehen aus Dialogen und Skizzen, die die Wirklichkeit nur in allgemeinen Zügen zeichnen und durch eingefügte Episoden und einzelne Sätze eine ganz bestimmte Stimmung erzeugen. Vielleicht darf man sagen, daß Slepcov dem impressionistischen Stil nahe kam. Die handelnden Personen erweisen sich in den Dialogen zumeist als denkunfähig, und der Leser bekommt von den tragikomischen Situationen, in die sie geraten, einen düsteren Eindruck, den er sich nicht durch ihre

Unbildung (es handelt sich um Bauern) erklären kann, sondern mit ihrer Dummheit erklären muß.

Eine beträchtliche, seine anderen Werke überragende Darstellungskunst zeigt Slepcovs Roman „Die schwere Zeit". Hier sind zum Teil gut gezeichnete, zum Teil karikierte (s. § 4) Gestalten zu finden, wie Optimisten, Liberale, gedankenlos lebende Intellektuelle und Gutsbesitzer, die die damals in Rußland herrschenden Zustände als „normal" empfinden und daneben die der Meinung des Verfassers nach völlig unzureichenden Reformen verherrlichen. Die Wirklichkeit erscheint durch ihre Schilderung als trostlos. Die Trostlosigkeit der Wirklichkeit zeigt der Verfasser durch seine gelegentlich eingeschobenen eigenen Bemerkungen, ganz besonders aber durch die Worte seines Haupthelden Rezanov, der offensichtlich ein nach zahlreichen Verhaftungen am Anfang der 60er Jahre einsam lebender Revolutionär, ein „narodnik", ist. Ideologisch kann man den Roman Slepcovs neben Černyševskijs „Was tun?" stellen. Aber Slepcovs Roman ist ein dichterisches Kunstwerk, und der Verfasser läßt seine Helden keine Predigten halten, sondern bringt seine kritische Einstellung zu den Reformen und die philanthropischen Bestrebungen der Liberalen durch einzelne „kommentierende" Bemerkungen zu den Worten der Gegenspieler seiner Helden oder zu verschiedenen Ereignissen des Romangeschehens zum Ausdruck. Auch diese Darstellungsmethode ist dem späteren Impressionismus verwandt. Man wird allerdings das Gefühl nicht los, daß die Haupttendenz des Romans in der Verulkung des „kleinen Fortschritts" der Bauernreform liegt und daß der Verfasser das Fehlen jeder, auch noch so geringfügigen Verbesserung des Lebens für die Voraussetzung einer positiven Entwicklung und der Verwirklichung seines Programms der *maximalen* Forderungen hält: „je schlimmer, desto besser", wie das manchmal formuliert wurde.

10. Ein weiterer zu der Gruppe der Radikalen zu rechnender Dichter ist der damals populäre *Nikolaj Vasiljevič Uspenskij*. 1837 als Sohn eines Dorfpfarrers geboren, wurde er Zögling eines geistlichen Seminariums, kam an die Medizinische Akademie in Petersburg und bezog schließlich die Petersburger Universität. Schon damals (von 1858 ab) begann er für Nekrasovs Zeitschrift „Sovremennik" zu schreiben. Bemerkenswerterweise erwartete Nekrasov von ihm eine solche Weiterentwicklung, die es ihm ermöglichen sollte, die großen Dichter „zu ersetzen". Er schickte Uspenskij ins Ausland, wo Uspenskij aber vor allem billigen Vergnügen nachging. Turgenev, den er besuchte, versetzte er durch seine völlige Kulturlosigkeit in Erstaunen. Nach Rußland zurückgekehrt, zeigte Uspenskij seine weit fortgeschrittene moralische Verkommenheit, brach mit seinen Gönnern und war nur noch nebenberuflich literarisch tätig. . . 1889 endet er durch Selbstmord.

Die kurzen Novellen aus der ersten Zeit seines Lebens sind mit kurzen Andeutungen über die politischen und sozialen Fragen durchsetzt, die den im „Sovremennik" vertretenen Ansichten entsprechen. Die unbezweifelte Kunst Uspenskijs besteht im Aufbau der Dialoge, in denen die hoffnungslose

Dummheit der Sprechenden, zu welcher beliebigen sozialen Gruppe sie auch gehören mögen, der ausgesprochenste Zug ist. So waren seine Schilderungen des Volkes von Anfang an umstritten, da bei seinen Bauern eben diese Dummheit und nicht so sehr Unbildung und Not offensichtlich der Grund ihres Mißgeschicks ist.

Die Novellen Uspenskijs sind oft sujetlos, und er arbeitet vielfach mit denselben impressionistischen Mitteln wie Slepcov. Bedeutend ist die Rolle der einfachen *Volkssprache* seiner Helden: die sprachliche Gestaltung gehört jedenfalls zu den wertvollen Elementen in der Dichtung dieses glücklosen Prätendenten auf eine bedeutende Position innerhalb der russischen Literatur. Auch heute noch (1956) kommt es vor, daß Uspenskij großen Dichtern wie Dostoevskij als verkannte Größe entgegengestellt wird!

11. Den sujetlosen „Očerki" war die Tätigkeit *Aleksandr Ivanovič Levitovs* fast völlig gewidmet, der 1835 als Sohn eines Dorfklerikers geboren wurde. Nach dem Besuch des geistlichen Seminariums studierte er an der Medizinischen Akademie in Petersburg, wurde aber 1856 nach dem Norden verbannt. Nach seiner Rückkehr im Jahre 1859 arbeitete er an verschiedenen Zeitschriften, u. a. an der Zeitschrift Dostoevskijs „Vremja" mit und veröffentlichte seine Skizzen und Novellen auch in Buchform (1865—1874). Levitov lebte und starb in Armut. Seine Schilderungen erfassen im Gegensatz zu denen mancher seiner Zeitgenossen vor allem die Darstellung von Menschenschicksalen (Bauern und „raznočincy", später auch Lohnarbeiter). Oft begleitete er seine Darstellungen durch die Äußerung seiner Meinungen in publizistisch-lyrischer Form. Im Gegensatz zu den meisten seiner Gesinnungsgenossen hob er neben der äußeren Lage auch die seelischen Erlebnisse seiner Helden hervor.

12. Weniger bedeutend waren die Dichter der ebenso „volksfreundlichen" (narodničeskij) Richtung, die zu den idealisierten, freundlichen und sentimentalen Darstellungen Grigorovičs, Turgenevs und anderer Dichter zurückkehrten, ohne deren dichterische Kraft zu besitzen: das sind *N. Zlatovratskij* 1845—1911), *P. Zasodimskij* (1843—1912), *A. Osipovič-Novodvorskij* (1853—1882) und einige spätere Dichter. Den Ausweg aus den beiden bereits veralteten „volksfreundlichen" Stilarten (der naturalistischen und der sentimentalen) fanden erst gegen Ende des Jahrhunderts solche Dichter wie *V. Korolenko, D. Mamin-Sibirjak* und andere (s. Kap. XI und Bd. II, 2).

VI. DOSTOEVSKIJ

1. Nicht alle Punkte der Biographie Dostoevskijs sind bis heute befriedigend geklärt. Schon der Charakter seines Vaters, Michail Dostoevskijs, ist umstritten: dieser war Schüler eines unierten Priesterseminars, ein Ukrainer, der dann später aus diesem Seminar entlaufen ist, um in Moskau Medizin zu studieren. Dort wurde er Arzt an einem städtischen Krankenhaus. Ob sein Geiz oder die ungenügende Bezahlung daran schuld war, daß er seine zwei Söhne — Michail (1820—64) und Fedor (geb. 1821) — an einer Militärschule studieren ließ, ist unbekannt. Fedor Michajlovič kam nach Besuch einer französischen Pension in Moskau nach Petersburg an die dortige Ingenieurschule (1838—43), wo er aber immerhin literarisch interessierte Studienkollegen hatte (so D. V. Grigorovič, s. Kap. XI). Von den Literaturinteressen des jungen Dostoevskij erfahren wir recht viel aus dem Briefwechsel mit seinem Bruder. Erwähnt werden u. a. Homer, Shakespeare, Schiller, E. Th. A. Hoffmann, Victor Hugo, Goethe usf. (ihre Werke kannten sie meist aus französischen Übersetzungen). Seine literarischen Arbeiten aus jener Zeit sind nicht erhalten.

Nach kurzem Militärdienst nahm Dostoevskij seinen Abschied und widmete sich ganz der Literatur. Über sein Leben zu dieser Zeit ist uns nur wenig bekannt. Jedenfalls konnte er 1845 seine erste Novelle „Arme Leute" (Bednye ljudi) veröffentlichen, die ihn mit einem Schlag berühmt machte. Vor allem wurde er von den Dichter- und Kritikerkreisen (so von Nekrasov, s. Kap. VIII, und Belinskij) begeistert begrüßt. Diese anfängliche Begeisterung machte jedoch nach Erscheinen von Dostoevskijs größeren Novellen „Der Doppelgänger" (Dvojnik, 1846) und besonders der „Wirtin" (Chozjajka, 1847; in deutschen Übersetzungen auch „Die heilige Leidenschaft" betitelt) einer maßlosen Enttäuschung Platz. Schon 1846 lernte der Dichter den Sozialisten M. V. Butaševič-Petraševskij (1821—1866) kennen, nahm später an dessen „Diskussionszirkel" (so würde man diese Kreise heute nennen) und noch an einem weiteren teil, zu denen auch noch andere Dichter erschienen. Die Revolution von 1848 hatte den Kaiser Nikolaus, Anhänger der absoluten Monarchie und des status quo in Europa, maßlos erschreckt, und so wurden Mitglieder des Petraševskij-Kreises, die von einem Teilnehmer denunziert worden waren, im Frühjahr 1849 verhaftet. Die Rolle Dostoevskijs bei der Tätigkeit dieses Zirkels ist uns nicht voll bekannt (*möglicherweise* gehörte er zum radikaleren Flügel), auf jeden Fall aber zählte er zu denjenigen Teilnehmern, die zum Tode verurteilt und dann auf der Hinrichtungsstätte begnadigt wurden. Dostoevskijs Strafe wurde auf vier Jahre sibirisches Zuchthaus herabgesetzt. Sein gerade in Druck befindlicher Roman „Netočka Nezvanova" blieb unvollendet.

Aus dem Zuchthaus wurde er 1854 entlassen und mußte dann als Gemeiner

in einem Regiment in Südsibirien dienen. Bereits 1855 wurde er Offizier, heiratete die Witwe eines kleinen Beamten (über die wir wenig Sicheres wissen), durfte 1859 seinen Abschied nehmen und ins europäische Rußland zurückkehren. Zunächst wandte er sich nach Tver', dann wurde ihm auch die Einreise in die Hauptstädte gestattet. Er trennte sich von seiner Frau, die bald darauf verstarb. 1861—65 gab er unter tätiger Mitarbeit seines Bruders Michail (der als Novellist der „natürlichen Schule" und Übersetzer bekannt war und formell als Herausgeber der Zeitschriften galt, s. oben Kap. II) die Zeitschriften „Vremja" (Die Zeit; wegen eines nichtigen Anlasses 1863 von der Obrigkeit eingestellt) und „Epocha" (Die Epoche, die aus Mangel an Subskribenten eingegangen ist) heraus. Dostoevskijs Bruder Michail starb 1864.

Die Entwicklung der politischen Ansichten und Sympathien Dostoevskijs in dieser bewegten Zeit des russischen Geisteslebens (1855—65) ist unklar: zur Mitarbeit an seinen Zeitschriften zog er einige ehemalige Teilnehmer des Petraševskij-Kreises heran, gleichzeitig aber wandte er sich auch an ideologische Einzelgänger, die eher als Konservative zu bezeichnen wären, wie der Philosoph N. Strachov und der Dichter und Kritiker A. Grigorjev. Seine beiden Freundinnen jener Zeit — A. Korvin-Krukovskaja und P. (oder A.) Suslova* — standen den politisch radikalen Kreisen nahe. Seine Auslandsreise, auf der er in London Herzen aufsuchte, hinterließ in ihm von Europa fast ausschließlich negative Eindrücke. Er betrachtete sich und seine nächsten Mitarbeiter als „Bodenständige" (počvenniki), die, ohne sich den Slavophilen anzuschließen, für Rußland einen *eigenen* geistigen Weg suchen wollten.

Der Dichter sah sich jedoch bald gezwungen, für einige Jahre nach Europa auszuwandern. Die Notwendigkeit, die Schulden, die durch die Einstellung der Zeitschrift entstanden waren, und dazu noch die Schulden des unerwartet verstorbenen Bruders bezahlen zu müssen, brachte Dostoevskij an den Rand des Schuldgefängnisses. Um dieser Bedrohung zu entgehen, begab er sich, nachdem er 1867 zum zweiten Male geheiratet hatte, ins Ausland und lebte, nach Aufenthalten in der Schweiz, Italien und in Böhmen, bis 1871 vorwiegend in Dresden in ziemlich elenden Verhältnissen, durch den Zwang, mit literarischer Tätigkeit Geld zu verdienen, zu ständigem und eiligem Schreiben getrieben.

Seit seiner Rückkehr ins europäische Rußland (1859) veröffentlichte Dostoevskij (wir nennen wie immer in diesem Buch nur die wichtigsten Werke) die „Aufzeichnungen aus dem Totenhaus" (Zapiski iz Mertvogo doma 1861—62), die als Erinnerungen eines mit dem Verfasser nicht identischen Zuchthäuslers gestaltet sind; zwei größere Erzählungen: „Onkelchens Traum" (Djadjuškin son) und „Das Dorf Stepančikovo" (Selo Stepančikovo) sowie zwei Romane: „Die Erniedrigten und Beleidigten" (Uniženny i oskorblennye, 1861) und „Schuld und Sühne" (Prestuplenie i nakazanie, 1866; in der deutschen Übersetzung oft „Raskol'nikov" genannt). In Dresden entstehen

* Die Suslova hieß Apollinaria, nannte sich aber Polina.

zwei weitere Romane: „Der Idiot" (Idiot, 1868) und „Die Dämonen" (Besy, 1871, in den Übersetzungen auch anders benannt; am gelungensten ist wohl der auch von Camus für seine Dramatisierung gewählte Titel „Die Besessenen").

Die zweite Frau Dostoevskijs, Anna Grigorjevna (1846—1918), hat durch ihren praktischen Verstand und ihre Tüchtigkeit beträchtlich zur Festigung seiner materiellen Lage beigetragen. Als er 1871 nach Petersburg zurückgekehrt war, konnte er ungestört an seinen Werken arbeiten: erst 1875 erscheint der Roman „Der Jüngling" (Prodrostok; deutsch auch „Ein Werdender" u. ä. benannt); nach weiteren fünf Jahren beginnt der Roman „Die Brüder Karamazov" zu erscheinen, dessen Schluß erst Anfang 1881 folgt. Ende 1880 hielt Dostoevskij anläßlich des Puškin-Jubiläums in Moskau eine Rede, die allgemein einen tiefen Eindruck hinterließ. Anfang 1881 starb Dostoevskij an einer Lungenkrankheit, die er sich im Zuchthaus zugezogen haben soll. Außer den dichterischen Werken gab Dostoevskij einige Male eine Monatsschrift, das „Tagebuch eines Schriftstellers" (Zapiski pisatelja), heraus, die er vorwiegend mit eigenen Beiträgen füllte. Diese Zeitschrift und die in manchen Romanen, vor allem in den „Dämonen" vertretenen Gedanken, dazu noch der Umstand, daß der Dichter seine Romane in einer „reaktionären" Zeitschrift veröffentlichte, konnte natürlich an der bereits beim Erscheinen seiner beiden Zeitschriften zu Beginn der 60er Jahre geäußerten ablehnenden Einstellung weiter Leserkreise, die radikalen sozial-politischen Ansichten huldigten, nichts ändern. Auch die Kritiken waren bis zum Tode Dostoevskijs überwiegend negativ oder verständnislos. Erst beim Begräbnis des Dichters zeigte sich, daß er unter der Jugend, wenn nicht Anhänger, so doch zumindest zahlreiche Verehrer besaß. Dagegen lehnte der Petersburger Metropolit die Bitte ab, Dostoevskij auf einem Klosterfriedhof beerdigen zu lassen: Dostoevskij sei doch bloß ein Romancier, der „nichts Besonderes" geschrieben habe. So schied er als ein „Dichter zweiten Ranges" aus dem Leben.

2. Wir können hier keine eingehende Analyse aller Werke Dostoevskijs geben, vor allem nicht im einzelnen auf seine Ideologie eingehen. Wesentlich ist es, die stilistische Entwicklung seiner Werke zu verfolgen.

Die drei wichtigsten Novellen der Frühzeit Dostoevskijs bilden eine aufsteigende Linie. In ihrer Eigenart lassen sich zahlreiche Einwirkungen verschiedener Dichter, vor allem die Gogol's feststellen. Der bekannte Satz „Wir kommen alle aus Gogol's ‚Mantel'" findet sich jedoch weder bei Dostoevskij selbst noch in Erinnerungen über ihn; er stammt offensichtlich von einem französischen Diplomaten, der mehrmals über Rußland geschrieben, aber erst nach Dostoevskijs Tod Rußland besucht hat: Melchior de Vogüé; es ist indessen nicht ausgeschlossen, daß dieser Satz in der authentischen mündlichen Dostoevskij-Überlieferung ihren Ursprung hat. Dostoevskij hat sich tatsächlich gelegentlich mit Gogol' auseinandergesetzt.

Die „Armen Leute" sind wie Gogol's „Mantel" eine Novelle über den kleinen Beamten. Während aber Gogol's Held (s. Band I, Kap. IV, § 12) durch

die Notwendigkeit, sich einen Mantel anschaffen zu müssen, seelisch aufgerüttelt wird, schildert Dostoevskij die Erweckung menschlicher Gefühle bei seinem — dem Helden Gogol's ähnlichen — alternden kleinen Beamten, Makar Devuškin, durch die Bekanntschaft mit einem in der Großstadt in Not geratenen Mädchen, Varen'ka Dobroselova. Wir begegnen den beiden in dem Augenblick, als Makar für das Wohlergehen Varen'kas sorgt, obwohl er selbst nur über ein äußerst kärgliches Gehalt verfügt und beide, um keinen Anlaß zum Klatsch zu geben, ihre Verbindung nur durch Briefe unterhalten. Der kleine Beamte gebraucht in seinen Briefen eine etwas unbeholfene Alltagssprache, Varen'ka — gute Literatursprache, mit der sie vor allem in einem überlangen Brief ihre Kindheit und Jugend schildert. Der Briefwechsel, der sich über die Zeit von Anfang April bis Ende September eines Jahres erstreckt (ohne die Erinnerungen Varen'kas) und etwa 100 Seiten umfaßt, gibt Makar die Möglichkeit, seine elende Lage im Dienst, seine beengten Wohnverhältnisse und seine materielle Not eingehend zu schildern: meist ohne zu klagen und in der Meinung, seine Situation sei etwas ganz Natürliches. Auch die Enge seines geistigen Horizonts wird in den Briefen gekennzeichnet. Dostoevskij zeigt in den Briefen Makars äußerst feinfühlig, wie in dem alternden, einsamen kleinen Mann aus der Sorge um Varen'ka echte (und hoffnungslose) Liebe erwächst, bis sein letzter Brief mit einem Verzweiflungsschrei schließt: denn Varen'ka heiratet einen Mann, den sie nicht liebt und nicht lieben kann, und soll die Hauptstadt verlassen.

Die Unwahrscheinlichkeit der Form — die „armen Leute" sind kaum im Stande, einen solch umfangreichen Briefwechsel zu führen — und die oft sentimentale Stimmung fallen gegenüber der Knappheit des ohne besondere Peripetien entfalteten Sujets kaum ins Gewicht.

Noch einen Schritt weiter auf seinem Weg ist der Dichter im „Doppelgänger" gegangen, einer Novelle, in der die Einwirkungen Gogol's in direkten Anklängen an Einzelheiten des Gogol'schen Stils unmittelbar zu spüren sind. Es ist wiederum eine Novelle vom kleinen Beamten, die sich vor allem an Gogol's „Erinnerungen eines Wahnsinnigen" und „Die Nase" anschließt. In ihr wird die Geschichte des Wahnsinns Jakov Petrovič Goljadkins geschildert, dem wir zum ersten Mal begegnen, als er die Gunst seines früheren Vorgesetzten und Gönners verloren hat und die Hoffnung, dessen Tochter Klara heiraten zu können, aufgeben muß. Das Schicksal Goljadkins wird uns von einem Menschen (einem fiktiven Berichterstatter) geschildert, der selbst nicht viel höher steht als der Held, sich aber an manchen Stellen von der Ebene der unbeholfenen Erzählung mit unzähligen Wiederholungen zur psychologisch feinen Schilderung erheben kann. Die entscheidende Krise bringt das Erscheinen eines „Doppelgängers" und Namensvetters des Helden im Amt herauf, der ihn „aus allen seinen Beziehungen im Leben", vor allem aus dem Dienst herausdrängt (manche Szene erinnert an Hoffmanns „Klein Zaches") und den Helden frech und verächtlich behandelt. Dabei bleibt sogar unklar, ob „Goldjadkin der Zweite" nicht nur in der Einbildung des Helden existiert (so faßte auch der Maler A. Kubin die Novelle auf, zu deren Aus-

gabe er 1922 adäquate Illustrationen schuf). Daß Goljadkins Wahnsinn auf Gewissensbissen wegen einer nicht direkt erwähnten Schuld (wohl ein von ihm gebrochenes Heiratsversprechen) beruht, wird nur ganz vage angedeutet.

Dostoevskij hat diese Novelle besonders geschätzt und nach seiner Rückkehr aus der Verbannung umgearbeitet, ohne das Hauptthema stärker hervorzuheben: es ist wohl die bereits von Gogol' ausgesprochene These, zum Wesen menschlicher Existenz gehöre, daß jeder Mensch seinen *eigenen* Platz in der Welt haben müsse. Der „Doppelgänger" Dostoevskijs entdeckt vor den Augen des Lesers und dem Bewußtsein Goljadkins dessen „Ersetzbarkeit", und eben diese Einsicht zerstört die Seele des kleinen Beamten.

Dies ist natürlich ein *soziales* Problem, das Dostoevskij ins *Psychologische* umsetzt, genau so, wie er es mit dem Problem der Armut in den „Armen Leuten" gemacht hatte. In der nächsten Novelle „Die Wirtin" ist das soziale Problem überhaupt ausgeschaltet, was ja wohl den zunächst Dostoevskij gewogenen Kritiker Belinskij am meisten empört hat.

Der Held der „Wirtin" entstammt einer völlig anderen Sphäre: es ist ein junger Gelehrter, der Kirchenhistoriker Ordynov. Die Anklänge an Gogol' und E. Th. A. Hoffmann betreffen hier nur einzelne Szenen und Episoden der Erzählung. Es ist vielleicht das erste *völlig* originelle Werk Dostoevskijs. Die Novelle ist allerdings fast sujetlos, aber nicht etwa im Sinne einer „physiologischen Skizze" der „natürlichen Schule", sondern weil die Grenzen zwischen Wirklichkeit, Phantasie und Traum fast völlig verwischt sind. Der Held stellt einen neuen Typus in der russischen Literatur dar: den Träumer. Gogol' deutet die Möglichkeit eines solchen Menschentypus in den Gestalten seiner Künstler (Piskarev in „Nevskij Prospekt" und — teilweise — auch Čartkov im „Porträt") bereits an. Ordynov kannte die Welt nicht und lebte nur seiner Wissenschaft, die für ihn in einem (der Kunst eng verwandten) schöpferischen Erfassen der Ideen bestand. Zu Beginn der Novelle mietet er ein Zimmer in der Wohnung eines offensichtlich aus dem Volke stammenden, seltsamen Paares: ein alter Mann und eine schöne junge Frau, mit Namen Katerina. Ordynov erkrankt bald; in seiner Krankheit erlebt er die Liebe zu Katerina, mit der er — in Wirklichkeit oder im Traum? — lange Liebesgespräche führt und deren seltsame Bekenntnisse er anhört. Der alte Mann soll die Eltern Katerinas umgebracht und die Tochter entführt haben: ihre Erzählung klingt wie eine Dichtung, wie eine Komposition aus den Volksmärchen und Räuberliedern. Falls Katerina das alles tatsächlich erzählt und Ordynov diese Erzählung nicht nur im Traum gehört hat, ist es nicht möglich zu sagen, ob es sich nun um wirkliche Geschehnisse oder um poetische Phantasien handelt. Der alte Mann schien bereit zu sein, Katerina freizugeben; sie aber folgt Ordynov nicht, sondern bleibt bei dem Alten. Dieser kann das auch psychologisch begründen: „Wenn man einem schwachen Menschen die Freiheit gibt, er selbst wird sie binden und uns zurückbringen". Das ist die erste Andeutung der späteren Ideen Dostoevskijs. Nach seiner schweren Krankheit findet Ordynov die beiden seltsamen Menschen nicht mehr in ihrer früheren Woh-

nung vor. Dostoevskij benutzt den kurzen Schluß der Novelle dazu, die Gestalten der Verschwundenen noch rätselhafter zu machen: war der Alte der Mann oder der Vater Katerinas? War er ein Altgläubiger, was nur angedeutet wurde, — oder gehörte er zu der Diebes- und Schmugglerbande, die in demselben Hause aufgedeckt wurde?

3. Es scheint, als sei Dostoevskij in diesen drei Novellen absichtlich den Weg der *„Entlastung"* des dichterischen Werks von der Schwere der Sujets und der Darstellung der damit verbundenen Ereignisse in der *äußeren* Welt gegangen, um das Hauptgewicht auf die Darstellung der seelischen Erlebnisse zu legen (einen weiteren Schritt auf diesem Wege finden wir in dem Fragment gebliebenen Roman „Netočka Nezvanova"). In diesem Sinne ist er im Begriff, die Grenzen der „physiologischen Skizzen" der „natürlichen Schule" zu sprengen und sie *„psychologisch"* zu machen. Vielleicht gehören hier nur das im ganzen finstere Bild Petersburgs und die Beamtenhelden zu der Tradition der „natürlichen Schule". Die Vorbereitung des psychologischen Romans aber ist sicherlich damals noch eine Dostoevskij erst halb-bewußte Absicht, doch nähert er sich in seinen Novellen mit Riesenschritten diesem neuen Genre. Bei seinen Meistern: Gogol', E. Th. A. Hoffmann, Balzac (er hatte damals die Übersetzung der „Eugénie Grandet" veröffentlicht), Hugo und vielleicht auch bei Dickens vermochte er manches zu lernen. Jedoch das meiste in seinen Novellen waren seine eigenen — wenn damals auch noch bescheidenen — „Entdeckungen". Mit dem späteren „philosophischen" Dostoevskij verbindet den jüngeren etwa das Problem der Freiheit (s. schon in der „Wirtin" das Problem der Freiheit des „schwachen Menschen") und das Problem der menschlichen Existenz: diese ist weder durch die rein psychophysiologische Festigkeit noch durch Leidenschaft oder Vernunft noch, wie er später zeigt, allein durch Willensstärke gewährleistet. Aber auch die Existenz der äußeren Welt ist unsicher und trügerisch: das hebt Dostoevskij an Hand des Sinnbildes der gespenstischen Stadt Petersburg hervor, die jeden Augenblick wie eine Vision zu zerfließen droht (in der Novelle „Das schwache Herz"). Dieses Bild geht auf romantische Schilderungen (Gogol's und z. T. Puškins) zurück.

4. Dieses letztere Thema griff der Dichter in zwei eigenartigen Novellen wieder auf, die er nach seiner Rückkehr aus Sibirien veröffentlichte. In der Verbannung war er mit Hilfe eines deutschen Beamten, Baron Wrangel, mit der Philosophie in Kontakt gekommen und wollte zunächst ein philosophisches Werk verfassen. Daß er das nicht getan hat, brauchen wir vielleicht nicht zu bedauern, aber in allen seinen späteren Werken sind die philosophischen Motive sehr stark. Die zwei Novellen, von denen hier die Rede ist, sind „Onkelchens Traum" und „Das Dorf Stepančikovo". 1859 veröffentlicht, sind sie sicherlich schon früher geplant und vielleicht auch entworfen worden.

„Onkelchens Traum" ist die unerfreuliche, einen schweren, niederdrückenden Eindruck hinterlassende Geschichte eines Konfliktes, in dem auf der einen

Seite ein lebendiger, liebender Mensch — ein junges Mädchen — steht, auf der anderen — das „Onkelchen", ein alter Fürst, der physisch fast nur aus allerlei Ersatzteilen seiner Körperglieder besteht und geistig kaum die Realität vom Traum unterscheiden kann. Die von der Mutter geplante Heirat ihrer Tochter mit dieser lebenden Ruine wird allerdings verhindert, in einem kurzen Epilog jedoch begegnet uns das Mädchen, das, mit einem General-Gouverneur bereits „glücklich verheiratet", Eingang in die „hohe Gesellschaft" gefunden hat, aber menschlich sicherlich genau so einsam ist, wie sie es in Gesellschaft ihrer Mutter war und in der des Fürsten-„Onkelchens" sicherlich gewesen wäre.

Etwas erfreulicher ist der Schluß des „Dorfes Stepančikovo" (es sollte eigentlich „Gut" heißen). Auch hier begegnet der Erzähler einer Gruppe lebendiger und z. T. sympathischer Menschen, deren geistige Welt ebenso voll von Illusionen ist wie die der Helden aus „Onkelchens Traum" (und oft der Helden bei Gogol'). Der Gutsbesitzer, ein gutmütiger und auch wirklich guter Mensch, glaubt blind — ebenso wie seine Mutter — einem „russischen Tartuffe", Foma Opiskin, der die ganze Familie am Zügel hält, wobei er in der für Russen typischen Weise der Umgebung nicht nur durch seine Scheinfrömmigkeit, sondern auch und vor allem durch seine angebliche Gelehrsamkeit und Weisheit zu imponieren weiß. . . Die anderen Einwohner des Gutes verfolgen verschiedene Ziele, die aber alle illusorisch sind und ins Nichts führen. Obwohl im Laufe der Erzählung der russische Tartuffe wenn nicht beseitigt, so doch mindestens unschädlich gemacht wird, hinterläßt die scharf satirisch dargestellte kleine Welt der Novelle den Eindruck einer Versammlung von Menschen, die Schatten nachlaufen und aus diesem leeren Treiben kaum einen Ausweg finden können.

Auch in diesen Novellen bleibt Dostoevskij ein geistiger Nachfahre Gogol's, der in mehreren Werken dasselbe Spiel der Menschen mit den Schatten vorführt (vgl. Bd. I, IV, §§ 9ff.).

Es ist die — heute sicherlich als irrig zu bezeichnende — Vermutung ausgesprochen worden, der „russische Tartuffe" sei eine Art Parodie auf Gogol' in seiner Rolle als Lebenslehrer (Ju. Tynjanov); in Wirklichkeit kann man in den Reden Foma Opiskins eine Parodie auf erbauliche Literatur im allgemeinen erblicken. Eine besondere Nähe gerade zu den belehrenden Werken und Briefen Gogol's finden wir in den Betrachtungen Opiskins nicht.

5. Die großen Romane Dostoevskijs, mit „Schuld und Sühne" angefangen, gehören zu der Gattung der didaktischen Romane. Diese Art ist fast so alt wie die Literatur selbst. Die ältesten slavischen Romane dieser Gattung sind die übersetzten didaktischen Romane der byzantinischen Literatur („Stefanit und Ichnilat", „Barlaam und Josafat", „Der weise Achikar", „Geschichte der sieben Weisen" usf.)! Die Poetik dieser Gattung wurde im 17—18 Jh. weiterentwickelt (vgl. Swift, J.-J. Rousseau), wobei der didaktische Stoff meist ohne bedeutende Störung der Sujetentwicklung als Äußerungen der handelnden Personen dargeboten wurde. Die russischen Übersetzer (etwa der

„Argenis" von Barclay und des „Télémaque" von Fénélon) und Nachahmer (etwa der Klassizist M. Cheraskov oder der Romantiker V. Odoevskij) brachten diese Gattung nicht weiter. Sie war aber noch verbreitet, so daß z. B. Belinskij sie gelegentlich besprach. Dostoevskij hat den didaktischen Roman belebt und erneuert: er schuf die Gattung des „polyphonen Romans" (M. Bachtin). Der didaktische Stoff ist bei ihm aufs engste mit der Handlung des Romans verbunden. Der belehrende Stoff ist aber einerseits als Schlußfolgerung aus der Handlung des Romans, die der Leser selbst ziehen soll, gegeben, andererseits in den Äußerungen der handelnden Personen und endlich in den Einschüben enthalten (wie der kurz referierte Aufsatz Raskol'nikovs, die Erinnerungen des Starzen Zosima und die „Legende vom Großinquisitor", deren Verfasser Ivan Karamazov ist usf.). Dostoevskij bietet aber keine *endgültigen* Antworten auf die in seinen Romanen gestellten Fragen; seine „didaktischen Romane" unterscheiden sich daher besonders von den „Tendenzromanen" Lev Tolstojs (dieser Auffassung war zuletzt F. Stepun nahe).

Bezeichnend sind aber weitere Züge der didaktischen Romane Dostoevskijs: einerseits sind die handelnden Personen in einer nicht gewöhnlichen Weise mit den von ihnen dargelegten Ideen verwachsen, verschmolzen; man dürfte beinahe sagen, daß sie „verkörperte Ideen" sind, wenn nicht der Dichter über die Kunst verfügte, diese Menschen, auch wenn sie von ihren Ideen gleichsam „besessen" sind, als lebendige Menschen darzustellen (wohl eine weitere Stufe der Art von Typenschilderung, die bereits Gogol' versuchte); andererseits — und das ist wohl das Wesentlichste an der Eigenart Dostoevskijs — sind die Vertreter aller Standpunkte, auch solcher, die Dostoevskij selbst entschieden ablehnte, eigentlich von vornherein weltanschaulich „gleichberechtigt", und der Dichter versucht, ihre Ansichten durch möglichst starke und überzeugende Argumente zu begründen und eine möglichst einprägsame Darlegung zu geben. So wird der didaktische Roman zu einer dem Dialog ebenbürtigen Art des philosophischen Gesprächs und des ideologischen Kampfes. Dostoevskij erfindet sogar seine stärksten Gegner: einen derart tiefblikkenden Vertreter der philosophischen „Aufklärung" (vgl. über diesen Begriff in meiner „Russ. Geistesgeschichte" II, S. 87 ff.) wie Ivan Karamazov oder einen Atheisten wie Kirillov kannte die russische philosophische Literatur und Publizistik in Wirklichkeit nicht! Natürlich kommen bei Dostoevskij auch ideologische Karikaturen vor (wie etwa Smerdjakov oder manche Revolutionäre in „Besy"), im ganzen jedoch machen seine didaktischen Romane den Eindruck eines Streites um Probleme, die auch für den Verfasser *noch nicht* entschieden sind, von Bildern philosophischen und religiösen Suchens, das meist auch ohne endgültiges Ergebnis bleibt.

Man darf wohl kaum ohne weiteres annehmen, daß Dostoevskij bereits damals, als er „Schuld und Sühne" schrieb, eine abgeschlossene religiöse Weltanschauung hatte. Die an die „Agone" der antiken Tragödien erinnernde Dispute seiner Helden sind wohl in gewisser Weise Abspiegelungen von Prozessen, die in Dostoevskijs eigener Seele vor sich gingen. Für die Behandlung dieses Problems geben seine Briefe relativ wenig Stoff; mehr erfährt man

aus den in den letzten Jahrzehnten bekannt gewordenen Entwürfen zu seinen Romanen, worin man eine Unmenge Hinweise auf weitere noch nicht entschiedene Fragen oder mehr oder weniger klare Andeutungen über die Wege findet, die sich vor dem Dichter eröffneten, die er aber in seinen veröffentlichten Werken *nicht* beschritten hat.

6. „Schuld und Sühne" (russ. Prestuplenie i nakazanie, 1866; diesem Roman gingen zwei Werke voran: „Die Erinnerungen aus dem Totenhaus", 1861—62, einem fiktiven Erzähler in den Mund gelegte Erinnerungen an das sibirische Zuchthaus, und ein Roman „Die Erniedrigten und Beleidigten", russ. Unižennye i oskorblennye, 1861) ist ein Roman mit dem durchaus einfachen und durchsichtigen Sujet in der Art der erst später so beliebt gewordenen „Kriminalromane", unterscheidet sich aber von dieser Gattung vor allem eben dadurch, daß die ganze Problematik nicht so sehr in der äußeren Welt, in den „Indizien" liegt, sondern in die Psyche des Verbrechers verlegt wird. Raskol'nikov tötet die Wucherin nicht, um sich aus seiner Not zu retten, sondern aus „theoretischen Gründen", da dem starken Menschen „alles erlaubt" sei. Ebenso geschieht die Entdeckung seines Verbrechens durch den Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič, der ebenso wie viele andere Helden Dostoevskijs ein in Wirklichkeit damals kaum vorhandener Meister der psychologischen Analyse ist, auf psychologischem Wege: Raskol'nikov wird zum Geständnis gezwungen, indem Porfirij nur die in der Seele Ras'kolnikovs glimmenden Funken des Zweifels an seiner eigenen Stärke entfacht.

Der Hauptgedanke des Aufsatzes Raskol'nikovs über das Recht des „starken Menschen" (das Thema wurde ja bereits von Puškin mit derselben Anspielung auf Napoleon in „Evgenij Onegin" II, 14 angedeutet; auch anderswo bei den Romantikern finden wir ähnliche Gedanken) wurde oft mit der Idee des „Übermenschen" Nietzsches in Verbindung gebracht — eigentlich nicht ganz zu Recht.

Jedenfalls zeigt sich Raskol'nikov als kein echter Vertreter des Napoleontypus. Dostoevskij läßt ihn doch nicht durch die „zu einfachen Gewissensbisse" fallen. Die ganze breit ausgemalte Atmosphäre — die Familie Marmeladovs, vor allem die durch Not und Herzlosigkeit der Mutter zur Prostitution gezwungene Sonja — zeigt dem Verbrecher den christlichen Weg an. Die Gegenüberstellung zweier aus der Gesellschaft Ausgestoßener, eines Mörders und einer Dirne, beim Lesen des Evangeliums bringt noch keine Lösung der vor Raskol'nikov und Dostoevskij stehenden Problematik. Die Bekehrung Raskol'nikovs wird im Epilog als ein eigentlich noch *nicht* abgeschlossener Prozeß erwähnt. Seine weitere Entwicklung ist nicht einmal angedeutet.

7. Der nächste Roman, „Der Idiot" (1868), ist das Ergebnis langer Überlegungen des Verfassers über dessen Gehalt, die in den Entwürfen fixiert sind: der Held, ein Epileptiker,* sollte nach manchen Entwürfen im Verbrechen

* Dostoevskij litt an Epilepsie. Ob die „heilige Krankheit" bei ihm in Sibirien entstand oder ob er sie von Jugend an hatte, gehört zu den zahlreichen unklaren Punkten der Biographie Dostoevskijs.

enden; in der endgültigen Fassung ist er zu einer Gestalt geworden, die Nietzsche als Vorbild für seinen Christus (in „Der Antichrist") nahm. Der „Idiot", Fürst Myškin, ist aber vielmehr — nach den Äußerungen des Verfassers selbst — eine „Synthese" von Christus und Don Quijote. Der Zug des Idioten, den Nietzsche in seinem Werk „Der Antichrist" für die Charakteristik Christi hält, ist dessen Unfähigkeit, *fremdes* Leid zu ertragen (E. Benz). Darauf beruht die Menschenfreundlichkeit und Hilfsbereitschaft Myškins, die bis zu völligem Altruismus gesteigert sind. Aber völlige Unkenntnis der Welt führt ihn, wie Don Quijote, zu all den tragischen Verwicklungen, die er im Roman stiftet und die bei ihm selbst wiederholte Ausbrüche seiner schon unheilbaren seelischen Erkrankung zur Folge haben.

Bereits der Anfang des Romans (der ganze erste Teil) ist kompositionell ein Kunstwerk, dessen Höhe der Verfasser kaum je wieder erreicht hat: in die Schilderung der Ereignisse eines Tage sind die Charakteristiken aller handelnden Personen mit außerordentlichem Geschick hineingewoben, wobei auch jeweils die Gestalt des Haupthelden nicht zurücktritt, sondern durch weitere Züge bereichert wird. Vor allem wird gezeigt, wie seine menschliche Art jeden Menschen endlich für sich zu gewinnen weiß. Auch weiterhin wird der sittliche Charakter des Idioten in einer Reihe von Episoden immer näher umrissen und genauer bestimmt. Aber auch seine geistige Höhe wird nicht außer acht gelassen: sie äußert sich vor allem in einer späteren Szene, da er auf einem Empfang bei General Epančin seine Gedanken zu den Fragen äußert, die damals Slavophilen und Westler und auch Dostoevskij selbst quälten (man braucht aber nicht alle Worte Myškins für die Meinung Dostoevskijs zu halten! Auch in seinen anderen Romanen darf man nicht die Ansichten der Gestalten mit Ansichten des Autors verwechseln) . . . Die seelische Unstetigkeit eines Menschen, der vielleicht überhaupt keinen Willen hat, oder dessen Wille durch seinen grenzenlosen Altruismus ständig gebrochen und gelähmt wird, liegt der ganzen tragischen Entwicklung des Sujets zugrunde.

Hieraus entstehen alle Verwicklungen der Handlung: vor allem die „doppelte Liebe" Myškins (die an die romantische nur äußerlich erinnert), die echte unmittelbare Liebe zu Aglaja Epančina und die mit Mitleid verschmolzene Liebe zu der Kurtisane Nastas'ja Filippovna; diese doppelte Liebe zerreißt die Seele des Helden und kostet die arme Nastas'ja das Leben: Sie wird vom Gegenspieler Myškins, dem Kaufmann Rogožin, ermordet.

So kann das Ideal des „positiv schönen Menschen" (položitel'no prekrasnyj čelovek), das Dostoevskij in der Gestalt Myškins darstellen wollte, die Last der Wirklichkeit offensichtlich nicht aushalten. Die Wirklichkeit des Romans ist oft eine unwirkliche Phantasmagorie (wie die Schlußszene des ersten Teils, als Nastas'ja Rogožins 100 000 Rubel ins Feuer wirft; die Szene auf der Datscha von Myškin; die Flucht Nastas'jas mit Rogožin vor der Kirche, in der sie mit Myškin getraut werden sollte usf.). Die bunte Reihe der Menschentypen enthält, wie der Verfasser selbst zugab, mehrere „phantastische Gestalten", von dem zynischen Nihilisten Ippolit und seinen Beglei-

tern bis hin zu General Ivolgin, dessen unwahrscheinliche Lügen kaum ihresgleichen in der Weltliteratur haben dürften, nicht einmal bei Gogol'. . . Das alles — zusammen mit psychopathologischen Seiten (etwa die Erlebnisse Myškins vor seinem epileptischen Anfall [sog. „Aura"] usf.) — und den bei Dostoevskij nicht neuen, aber für ihn wichtigen Typen: dem primitiv-leidenschaftlichen Kaufmann Rogožin und der „grausamen Frau" (chiščnaja ženščina), Nastas'ja Filippovna, schaffen eine Atmosphäre, die in den anderen Romanen Dostoevskijs kaum noch zu treffen ist.

8. Ein Roman, der auf aktuelle Zeitfragen und allgemeinmenschliche sittliche Probleme Antwort geben will, sind die „Dämonen", ein Roman, der nicht nur zur Zeit seines Erscheinens, sondern auch Jahrzehnte später umstritten war. Es genügt daran zu erinnern, daß Gofkij noch im 20. Jh., auch in den Jahren der Revolution, wiederholt von der „Schädlichkeit" dieses Romans sprach. „Besy" gehöre zu den „reaktionären" oder besser gesagt „antirevolutionären" Romanen, deren es mehrere gegeben hat und von denen kein einziger seine Zeit überlebte, auch nicht die beiden Romane eines so bedeutenden Dichters wie Leskov.

Das „ewige" Problem, mit dem sich Dostoevskij beschäftigte, war die Frage nach der Rolle der Willensstärke in der „Existenz-Ökonomie" der Seele, die Frage, die er bereits in „Schuld und Sühne" gestreift hatte. Die „aktuellen" Ereignisse, die Dostoevskij in „Besy" behandelte — und die ihm wiederum ein kriminelles Sujet lieferten, bestanden in einer seltsamen und eigentlich allein dastehenden Episode der revolutionären Bewegung, einer Episode, die ihn erneut vor die Frage nach den weltanschaulichen Voraussetzungen der damaligen russischen revolutionären Bewegung stellte. Diese Voraussetzungen — die spezifisch russische rationalistische Aufklärung — versucht er auf die in seinen Romanen übliche Art der Analyse und der Kritik in die „Polyphonie" der menschlichen Stimmen einzubeziehen.

Das Kriminalsujet des Romans ist der zeitgenössischen Chronik der revolutionären Bewegung entnommen: Dostoevskij lernte bereits während der Arbeit am Roman die Berichte über den Prozeß Nečaevs (1871) kennen. Nečaev versuchte, eine kleine Gruppe von Revolutionären, die er bezüglich der Größe und Macht seiner Organisation und seiner eigenen Stellung in ihr täuschte, durch den Mord an dem vermeintlichen Polizeiagenten Ivanov, also durch eine gemeinsame Schuld, enger aneinander zu binden. Auch andere Einzelheiten der Tätigkeit Nečaevs (Proklamation im Namen einer in Wirklichkeit nicht existierenden Organisation usf.) übernahm Dostoevskij aus den Berichten über den Prozeß. Die Tätigkeit Nečaevs, ein Ausnahmefall innerhalb der revolutionären Bewegung der damaligen Zeit, bildete die Grundlage für den Teil des Werkes, den Dostoevskij selbst als ein Pamphlet bezeichnete.

Aber bereits *vor* der Bekanntschaft mit den veröffentlichten Berichten über die Gerichtsverhandlung hatte Dostoevskij den Plan seines „Pamphlets" entworfen: aus den ersten Aufzeichnungen des Dichters geht noch klarer als aus

dem endgültigen Text hervor, daß der Grundgedanke des Romans der Beweis sein sollte, daß die Aufklärer und Revolutionäre der 60er Jahre (vertreten durch die Gestalt Petr Verchovenskijs) nicht nur die physischen, sondern auch die geistigen Erben der Generation der 40er Jahre seien (der Vater Verchovenskijs ist ein Vertreter dieser Generation und trägt in den Entwürfen den Namen des typischsten Vertreters der 40er Jahre: Granovskij). Zahlreiche meist undeutliche Anspielungen auf bestimmte Persönlichkeiten der 40er und 60er Jahre sind an verschiedenen Stellen des Romans eingestreut; Turgenev wurde im Roman karikiert als der Dichter Karmazinov dargestellt.

Zu beachten ist jedenfalls, daß nicht nur die Revolutionäre so schlecht abschneiden; die gebildeten Vertreter der älteren Generation sind auch nicht besser, vor allem die völlig nichtigen Vertreter der Obrigkeit, angefangen beim Gouverneur Lemke bis hin zu den kleinen Beamten und Offizieren: sie können nicht nur der revolutionären Bewegung nichts, d. h. keine geistigen Werte, entgegenstellen, sondern sind geistig minderwertig. . . Ein Slavophile (Šatov) ist moralisch reiner, aber seine Ideen und selbst sein religiöser Glaube sind nur aus dem Nationalgefühl emporgewachsene *Wünsche zu glauben* und Versuche, sich zum Glauben „zu zwingen". Wahrhaft „gute" Menschen sind vielleicht ein nicht gerade intelligenter Offizier und eine von Haus zu Haus ziehende Verkäuferin religiöser Literatur; der einzige echt gläubige Mensch ist eine nicht ganz normale Frau (Mar'ja Timofeevna). In so hoffnungslos-finsteren Farben hatte bis dahin niemand die russische Wirklichkeit gemalt!

Der Roman ist keinesfalls ein „Schlüsselroman", wie manchmal behauptet wird. Dostoevskij verbindet mit der Karikatur und mit der fragwürdigen Genealogie der Menschen der 60er Jahre auch die zwei oben erwähnten wichtigen Gedanken.

Der willensstarke Mann des Romans ist die Zentralfigur Nikolaj Stavrogin, ein vornehmer junger Mann, der über physische Schönheit, Reichtum und geistige Kraft verfügt. Alle anderen Gestalten des Romans sind in irgendeiner Weise von ihm abhängig: seine Mutter lebt nur für ihn, drei weitere Frauen des Romans, die Gesellschafterin Daša, die edle Liza und die nicht ganz normale Mar'ja Timofeevna Lebjadkina (mit der Stavrogin heimlich verheiratet ist) — alle sind in ihn verliebt und ihm ergeben. Was aber viel wichtiger ist, auch alle männlichen Figuren des Romans sind geistig von ihm abhängig, sind Abspiegelungen seines starken Geistes: so der Theoretiker des Atheismus Kirillov, der Slavophile Šatov (der als Opfer die Rolle des Ivanov aus dem Nečaev-Prozeß spielt),* der Nečaev des Romans: Petr Verchovenskij und zum Teil auch, als Parallele zur leiblichen Mutter — der geistige Vater

---

* Dostoevskij hat sehr interessante Betrachtungen Šatovs über verschiedene Fragen, die er entworfen hatte, bei der Veröffentlichung weggelassen, sie hätten die produktive geistige Kraft Stavrogins, auf dessen Gedanken sie zurückgehen, noch mehr betont.

und Erzieher Stavrogins, ein Mensch der 40er Jahre: Stepan Verchovenskij, der leibliche Vater Petrs.

Nečaev-Petr Verchovenskij sieht in Stavrogin jedenfalls einen starken Menschen, der in der Revolution eine führende Rolle als „Usurpator" spielen könnte. Aber auch der entlaufene Zuchthäusler Fed'ka ermordet Mar'ja Timofeevna und ihren Bruder in der Meinung, einen Auftrag Stavrogins ausgeführt zu haben.

Dieser so viele Menschen beherrschende Stavrogin steht aber „ontologisch" nahe am *„Nullpunkt der Existenz"*, und am Ende des Romans bleibt ihm kein anderer Ausweg als der Selbstmord: nicht etwa, weil er von außen (von der Obrigkeit etwa wie die bereits verhafteten Revolutionäre; Petr Verchovenskij hat rechtzeitig das Weite gesucht) bedroht wäre, sondern weil er seelisch völlig *leer* ist. Die Beispiele für die Willensstärke, die Dostoevskij vorführt, sind nicht immer überzeugend, z. T. zeugen sie eher von von seiner geistigen Erkrankung, und nur z. T. sind sie aus dem Fehlen eines geistigen Pols, um welchen sein Seelenleben hätte kreisen können, zu erklären. In der ersten, in der Zeitschrift veröffentlichten Fassung war auch eine Teufelsvision Stavrogins erwähnt, in der Buchveröffentlichung strich der Dichter diese Stelle. Dostoevskij sagt im Roman nicht, daß der geistige Pol, der Stavrogin fehlt, der religiöse Glaube sein sollte! Überhaupt sind religiöse Motive in den „Dämonen" so schwach wie in keinem anderen Roman Dostoevskijs.*

Das gesamte Leben der Gouvernementsstadt trägt im Roman den Charakter eines phantastischen Mummenschanzes voll gespensterhafter Gestalten; mehrere Szenen sind genau so unwahrscheinlich wie im „Idioten" und manche (der Ball) noch unwahrscheinlicher, weil an ihnen nicht nur eine kleine Gruppe handelnder Personen teilnimmt, sondern weite Kreise der Gesellschaft, „die ganze Stadt" . . . Diese unwahrscheinlichen Szenen scheinen Dostoevskij umso kennzeichnender; als sie sich innerhalb einer Gesellschaft abspielen, die im großen ganzen in dem Bewußtsein lebt, sie sei „aufgeklärt" und handele nach vernünftigen, rationalen Grundsätzen. Die Kritik dieser Grundsätze erfolgt allerdings fast ausschließlich an den Darstellungen der Psychologie und Ideologie der Revolutionäre: ihre Ablehnung jeder nicht durch (primitive) logische Beweise zu begründenden Tradition, darunter nicht nur der Religion und der Philosophie („Metaphysik"), sondern auch der Grundsätze der menschlichen Gesellschaft, der Familie und des Staates. Anspielungen auf die Werke der russischen Aufklärer: Černyševskij, Pisarev, Zajcev oder leicht abgeänderte Zitate aus ihren Schriften konnten dem Leser jener Zeit das Wesen der Einwände Dostoevskijs verständlich machen; er identifi-

---

* Eine bezeichnende (und von Camus in seine Umarbeitung aufgenommene) Episode — die „Beichte" Stavrogins vor dem im Kloster lebenden ehemaligen Bischof Tichon — hat Dostoevskij auf Wunsch der Redaktion der Zeitschrift gestrichen. Diese Episode sollte auch die geistige Kraft Stavrogins, der sich nicht scheut, ein abscheuliches Verbrechen öffentlich zu bekennen, herausstellen. Tichon macht Stavrogin darauf aufmerksam, daß seine Beichte nicht echter Reue, sondern seinem Stolz entspringe. Dostoevskij hat diese für das Verständnis des Romans doch wichtige Episode in die späteren Veröffentlichungen *nicht* wieder eingefügt.

ziert mit den Aufklärern der 60er Jahre weitgehend auch die Menschen der 40er Jahre, auf Herzen, Belinskij, Granovskij und ihre Zeitgenossen wird ebenfalls angespielt. Die Ablehnung aller „unvernünftigen" Tradition führt notwendig zu einem Utopismus in der Politik (Erwartung der kurz bevorstehenden sozialen Umwälzung, das unerfüllbare und für den Menschen unerträgliche Programm des allgemeinen Gleichmachens und der diktatorischen Leitung des gesamten öffentlichen und privaten Lebens) und zu einer Phantastik in der Kulturphilosophie (Leugnen der „Ästhetik", der Moral, der Religion usf., was alles entweder ganz für nichtig erklärt oder auf den egoistischen Trieb des Menschen zurückgeführt wird). Die ältere „liberale" Generation steht diesen Ansichten hilflos gegenüber und vermag ihnen keine überzeugende Weltanschauung entgegenzusetzen.

Dieses finstere Bild wird eigentlich durch nichts — es sei denn durch einen unbestimmten Glauben an die gesunden geistigen Kräfte des russischen Volkes — gemildert. Positive Ansichten bietet Dostoevskij hier nicht: man kann von einem Versuch des Verfassers sprechen, „negativ didaktisch" zu wirken.

9. 1875 veröffentlichte Dostoevskij einen Roman, an welchem er in Ruhe, langsam und ohne äußeren Druck arbeiten konnte, den „Jüngling" (Podrostok). Hier wiederum treten didaktische Elemente viel stärker hervor.* 1879—81 erschien sein dem Umfang nach größter und den schwersten ideologischen Gehalt tragende Roman „Die Brüder Karamazov". Dieser Roman ist wiederum ein Kriminalroman, der aber gleichzeitig umfangreichen didaktischen Stoff enthält und das knappe Sujet in langen Abschnitten völlig außer acht läßt. Die drei jungen Brüder Karamazov sind Kinder des alten Wollüstlings Fedor Pavlovič und gehören drei verschiedenen Menschentypen an: der Älteste, Dmitrij, ein ehemaliger Offizier, ist ein „wilder" zügelloser Mensch, der nur von seinen Leidenschaften beherrscht wird; der zweite, Ivan, ein gebildeter Denker, dessen Rationalismus allerdings sehr weit von dem primitiven Aufklärertum entfernt ist; der Jüngste, Alëša, ist ein „christlicher Jüngling", der als Novize bei einem „Starzen", dem Mönch Zosima, im Kloster lebt. Der Konflikt zwischen dem Vater und Dmitrij, der aus dem väterlichen Besitz noch eine beträchtliche Summe beanspruchen zu dürfen glaubt, wird dadurch verschärft, daß beide um die Gunst derselben provinziellen Hetäre (die wiederum zum Teil zum Typus der „grausamen Frau" gehört) werben. Als nun der alte Karamazov ermordet wird, sprechen alle Indizien für die Schuld Dmitrijs, obwohl der Alte in Wirklichkeit von seinem Lakaien Smerdjakov (der vielleicht auch ein Sohn des alten Fedor Karamazov ist) ermordet und beraubt worden ist. Das Geschworenengericht spricht Dmitrij des Mordes für schuldig. In dem komplizierten Gewebe des gut aufgebauten, aber architektonisch vielschichtigen Romans spielen auch zahlreiche Nebenpersonen, vor allem Frauen, eine große Rolle.

---

* Dieser Roman wurde oft als mißlungen bezeichnet, wohl mit Unrecht (vgl. darüber das Buch von H. J. Gerigk: Versuch über Dostoevskijs „Jüngling", Forum Slavicum, 4. Band, München 1965).

Eines der Hauptthemen des Romans ist die psychologische Typologie: die drei Menschentypen sind in den drei Brüdern Karamazov verkörpert und, wie Dostoevskij selbst wiederholt im Roman betont, stehen zu den Menschentypen des „christlichsten Dichters" Schiller (in den „Briefen über die ästhetische Erziehung"; Dostoevskij verbindet mit dieser Typologie auch diejenige der „Räuber" Schillers) in einem direkten Verhältnis; jedoch wird die Frage nach dem „höheren" Menschentypus nicht endgültig beantwortet: der Mönch Zosima und sein Jünger Alëša Karamazov scheinen diesem Typ am nächsten zu stehen. Dostoevskij zeigt indessen, daß in einem jeden Menschentypus irgendwelche höheren Seelenkräfte lebendig sind, aber auch gefährliche „Bedrohungen" schlummern. Alle männlichen Gestalten stehen in verschiedensten Verbindungen zu den Frauen des Romans, die gleichfalls alle völlig verschiedene Charaktere haben. Die Mannigfaltigkeit der Menschentypen wird vor allem durch das sittliche Handeln der betreffenden Menschen aufgezeigt. Von besonderem Interesse sind für Dostoevskij die Rationalisten, die hier in verschiedenen Gestalten auftreten: vor allem in Ivan Karamazov, den Dostoevskij dem Leser als einen alle anderen handelnden Personen des Romans, auch seinen eigenen Vater kalt beurteilenden und *verurteilenden* Menschen vorstellt. Als der Vater ermordet wird, empfindet Ivan *seine* moralische Verantwortung für die Tat des Dieners Smerdjakov, den Ivan vielleicht auch tatsächlich unbewußt begünstigt hat. Ivans Ablehnung (neprijatie) der Welt, die ja nicht sinnvoll sei, äußert sich in seiner „Legende vom Großinquisitor" und in den Gedanken seines Teufels, der ihm in einer Vision erscheint und die Sinnlosigkeit des Seins noch durch die Theorie von der „ewigen Wiederkunft" erhärtet, die Nietzsches Ansichten vorwegnimmt. Der niedrigste Rationalist (Aufklärer sui generis) ist gerade der Mörder, der Lakai Smerdjakov; aber auch die zeitgenössische Gesellschaft (was in verschiedenen Szenen, so bei der Gerichtsverhandlung, vorgeführt wird) teilt nach Dostoevskij die Gedanken des primitiven Aufklärertums.

Das Sujet ist mit einigen Nebenmotiven verbunden. Die Vergangenheit der Karamazovs und z. T. einiger anderer Personen wird geschildert; Dostoevskij ist in solchen Abschweifungen ein typischer Vertreter des Realismus („metonymische" Komposition). Es wird gezeigt, wie der Vater und Dmitrij um die Gunst Grušen'kas wetteifern. Dmitrij aber hat eine Braut, Katerina Ivanovna, deren Herz er durch seinen Edelmut gewann. Diese entspricht seelisch viel eher Ivan, den sie vielleicht auch schon liebgewinnt. Alëša wird u. a. in Unterhaltungen mit einem kranken Mädchen, Liza Chochlakova, und mit den „Jungen", den Gymnasiasten, gezeigt. Endlich steht neben dem leiblichen Vater Alëšas, dem alten Wollüstling, sein geistiger Vater, der Mönch Zosima, dessen Tod Alëša zunächst eine gewisse religiöse Enttäuschung bereitet. Die Schilderung der Gerichtsverhandlung ist ein Meisterwerk Dostoevskijs: in überzeugender Weise weiß er die Behandlung eines individuellen Falles zur Charakterisierung der ganzen damaligen russischen Gesellschaft zu nutzen. Dmitrij wird an Hand der Indizien zu einer hohen Zuchthausstrafe verurteilt. Smerdjakov bekennt seine Schuld vor Ivan, über-

gibt diesem das geraubte Geld und begeht Selbstmord. Der Aussage Ivans über das Bekenntnis Smerdjakovs schenkt das Gericht jedoch keinen Glauben, umso weniger als Ivan als ein bereits nervenkranker Mensch zur Verhandlung erscheint (in der vorausgehenden Nacht war ihm der Teufel erschienen und hatte mit ihm philosophische Gespräche geführt).

Dostoevskij hatte die Absicht, die Schicksale seiner Helden in einem weiteren Roman darzustellen. Wahrscheinlich sollte Dmitrij aus dem Zuchthaus fliehen. Alëša sollte noch Revolutionär werden, was u. a. zeigt, daß der letzte Roman Dostoevskijs das hier gestellte Problem des „höheren Menschen" noch *nicht restlos* gelöst hat, auch nach der Meinung des Verfassers nicht!

10. Will man die kompositionelle und stilistische Eigenart der Romane Dostoevskijs kennenlernen, so kann man eine Reihe bemerkenswerter Züge feststellen.

Den Romanen Dostoevskijs liegen recht einfache Sujets zugrunde, deren Entwicklung nur manchmal durch Peripetien und Nebenlinien verkompliziert werden. Die kriminellen Sujets der Romane sind auch kaum geeignet, bei den Lesern eine Spannung zu erwecken und diese zu steigern, denn das, was in Wirklichkeit geschah, wird dem Leser offen mitgeteilt: erst in dem letzten seiner Romane läßt Dostoevskij einige „Rätsel" sich erst nachträglich lösen. Der Gehalt aller Romane ist rein psychologischer Natur; es gibt immer eine Reihe von Konflikten und Auseinandersetzungen zwischen Menschen verschiedener Typen und vor allem zwischen Trägern verschiedener Weltanschauungen: der Zusammenstoß der Ideen ist allerdings mit den persönlichen Konflikten der Menschen verbunden. Dieser „polyphone Charakter" (M. Bachtin) oder die vielstimmige „Orchestrierung" (D. Tschižewskij) der Romane läßt uns die Bezeichnung der Werke Dostoevskijs als „Roman-Tragödien" (Vjačeslav Ivanov) kaum als zutreffend anerkennen: die wesenhafte Verwandtschaft der Romane Dostoevskijs mit dem Drama äußert sich in dem Übergewicht der Dialoge (und gelegentlich auch in durchaus bühnenmäßigen Monologen) und der spannenden Massenszenen, was die zahlreichen Bühnenbearbeitungen dieser Romane (zahlreiche russische und auch westliche wie die von Camus und Adamov) durchaus verständlich macht. Diese Verwandtschaft äußert sich weiter in der Konzentrierung der Handlung oder ihrer wichtigen Teile auf kürzere Zeitabschnitte, innerhalb derer verschiedene Entwicklungslinien der Handlung sich kreuzen, verschiedene Menschenschicksale gleichzeitig eine verhängnisvolle Zuspitzung erfahren — und auch verschiedene Personen sich erst treffen (vgl. der Schluß des ersten Teils des „Idiot" oder die Begegnung aller Mitglieder der Familie Karamazov in der Zelle des Starzen Zosima am Anfang des Romans usf.). Aber das alles reicht noch lange nicht aus, um die Romane Dostoevskijs als Tragödien zu bezeichnen!

Der didaktische Charakter der Romane äußert sich in theoretischen Einschüben — manchmal nur in den Reden der handelnden Personen oder aber

in ihren schriftlichen Äußerungen, ihren Bekenntnissen, Traktaten oder dichterischen Werken (die Beichten Stavrogins und Ippolits aus dem „Idiot" oder Zosimas Bekenntnisse, die Biographie Zosimas von Alëša Karamazov, die „Traktate" Raskol'nikovs oder Šigalevs in den „Dämonen", Ivan Karamazovs und dessen Werke — „Poėm", „Geologische Umwälzung" und die „Legende vom Großinquisitor", die Novelle Karmazinov-Turgenevs, auch manche Briefe der Helden). Außerordentlich zahlreich sind Nennungen von Dichtern, Denkern und Malern, oft sind es nur Anspielungen auf ihre Werke oder leicht erkennbare Zitate. In den Entwürfen waren diese Elemente noch zahlreicher, und noch mehr ist über direkte und indirekte Quellen der Werke Dostoevskijs aus einer eingehenden Analyse der Texte zu erfahren, eine Arbeit, die noch längst nicht abgeschlossen ist. Wenn wir von Quellen sprechen, so ist dabei keineswegs an „Einflüsse" oder „Entlehnungen" zu denken. Dostoevskij läßt sich anregen, bleibt aber fast immer weitgehend selbständig. . . (s. weiter § 12!).

Die didaktischen Elemente der Romane werden oft mehrere Male im Laufe der Handlung, und endgültig am Ende der Romane durch „Katastrophen" sozusagen „beiseite geschoben". Die endgültige Katastrophe läßt oftmals zahlreiche Leichen und aus dem Leben ausgestoßene Zuchthäusler oder Wahnsinnige auf dem Schauplatz zurück.

In den Romanen findet sich die auch sonst verbreitete Einführung eines fiktiven Erzählers, der mit dem Verfasser nicht identisch ist — manchmal sind die Grenzen zwischen diesem Berichterstatter und dem Verfasser des Romans unklar (so in den „Dämonen"). Entlehnungen aus der zeitgenössischen Wirklichkeit (Zeitungen, mündliche Berichte) und aus historischen Werken werden nur als „Rohstoff" völlig souverän, ja eigenwillig behandelt. Die Sprache ist äußerst mannigfaltig und geht z. T. noch auf Notizen aus dem Zuchthaus und auf Dostoevskijs sonstige Beobachtungen zurück. Daher arbeitet Dostoevskij mit mannigfaltigen *Sprachschichten,* von der harmlosen und farblos berichtenden Protokollsprache über eine pathetische Sprache, die an die enthusiastische Romantik (Gogol' und sogar Marlinskij) erinnert, zu einer belehrenden und erbaulichen, manchmal auch salbungsvollen und heuchlerisch-frommen Sprache. Den Vorzug erhält jedoch stets, ob es sich nun um die eine oder die andere Sprachschicht handelt, der Gesprächsstil, sei es eine fließende, sei es eine „psychisch-stotternde" Sprache der Helden. Sie ist immer individuell gefärbt (vgl. z. B. die Sprache Kirillovs in „Besy").

11. Am meisten schätzt Dostoevskij die Epitheta, die allerdings sehr verschieden sind, von den einfach hyperbolisch-verstärkenden (größter, außerordentlich = črezvyčajnyj, stark, hauptsächlich usf.) bis zu den originellen (deutsch-schiefmündig — germano-kosorotyj usf.). Besonders beliebt sind „entwertende" und herabsetzende Adjektive (faul, schmutzig, häßlich, stinkend, elend, bösartig usf.) sowie „verächtliche" Diminutive. Selten sind Neologismen, die allerdings meist recht „stark" sind (vgl. vtorostepennost' = wenig Bedeutendes, nakidčivost', odnoidejnost', kumirnyj = etwa idolartig,

rasstanovočno, und besonders die Zeitwörter: kaprizit'sja, naprovorit', vyzlit'sja, bezlesit' = Wälder vernichten, razženit'sja, namečtat' usf.). Viele seltsame Ausdrücke („on menja derznul" statt — udaril) beruhen auf Notizen, die Dostoevskij sich von Sätzen und Aussprüchen des Volkes gemacht hatte. Metaphern sind selten, wichtiger sind symbolisch verwendete Bilder.

12. Dostoevskij hat bereits seit den frühen Novellen eine gewisse Neigung, ein System der wirkungskräftigen Symbole auszuarbeiten, zu welchem auch gewisse für seine Werke typische „Gemeinplätze" gehören. Dazu gehört das (durch Puškin und die „natürliche Schule" beeinflußte) Bild der im nächtlichen Nebel sich ins Nichts auflösenden Stadt (Petersburg), schließlich auch die Schilderungen von Petersburg besonders in einer regnerischen Nacht (vgl. „Das schwache Herz", „Der Doppelgänger" usf.). Dazu gehört das Symbol der „satanischen Natur" als eines „bösen Insekts" (z. B. der Laus oder der Spinne), ein Sinnbild, das sicherlich auf Schiller zurückgeht (R. Matlaw). Die Wendungen in der Seele der Menschen (oft zum Guten, mindestens die Ermahnung zu einer solchen Wendung) sind mit den an sich bei Dostoevskij seltenen Bildern der Natur verbunden, namentlich dem des Sonnenuntergangs mit den „schieffallenden Sonnenstrahlen", manchmal einfach mit „einem Sonnenstrahl" (bei Raskol'nikov und Myškin). „Ameisenhaufen" wurde zum Symbol für jede Art des „Kollektivismus", d. h. solchen Zusammenlebens der Menschen, das ihre geistige Individualität unterdrückt oder vernachlässigt, „Kristallpalast" (von der Londoner Weltausstellung) wurde zum Sinnbild des Sozialismus, „Ecke" (ugol) — zum Symbol der Selbstisolierung eines Menschen, „Napoleon" — zum Sinnbild eines (wirklich oder vermeintlich) „starken Menschen" usf.

Eine nicht geringe symbolische Bedeutung haben auch die Parallelisierung von zwei Menschentypen, Menschenschicksalen oder einzelnen Handlungen (vgl. Sonja und Dunja in „Schuld und Sühne", den „Jüngling" und Lambert im „Jüngling", Ivan und Smerdjakov in den „Brüdern Karamazov"). Eine solche Parallelisierung steigert sich gelegentlich zu Doppelgängertum (der „Doppelgänger", Stavrogin und mehrere von ihm innerlich abhängige Menschen in den „Dämonen", Ivan und Smerdjakov), ein vielleicht von E. Th A. Hoffmann entnommenes Motiv. Auch einzelne Züge der Menschen scheinen symbolische Bedeutung zu haben (die blaue Farbe in Verbindung mit Katerina in der „Wirtin").

Diese Symbolik bietet neue Möglichkeiten der vertieften realistischen Darstellung, was später verschiedene Dichter bewußt oder auch unbewußt nachgeahmt haben.

13. Bezeichnend ist die geringe Bedeutung von Naturschilderungen. Sie tragen fast ausschließlich die eine oder andere symbolische Bedeutung (s. § 12). Auch die äußere Gestalt der Menschen wird nur gelegentlich plastisch geschildert. Meistens haben wir nur die psychologische Charakteristik, die zunächst die Grundzüge bietet und dann im Lauf der Handlung entfaltet wird. . . Es

gibt noch zahlreiche, bis jetzt wenig beleuchtete Probleme des Stils Dostoevskijs; wie z. B. seinen Humor, besonders die Eigenart der durchaus zahlreichen humoristischen Elemente in seinen Werken; sein Humor ist oft „grausam", was auch durchaus individuell ist. Weitere Probleme können hier nicht erwähnt werden.

14. Für die philosophischen Motive seiner Dichtung hat Dostoevskij eine besondere Art der *„Instrumentierung"* (vgl. oben § 5): Äußerungen über die für ihn wesentlichen Themen werden, sei es nun in positivem oder negativem Sinne, verschiedenen Personen in den Mund gelegt; dadurch wird das Problem erst einmal *hervorgehoben;* daß es gleichzeitig von charakterlich und weltanschaulich verschiedenen Personen vertreten wird, weist auf die verschiedenen Aspekte des Problems hin und deutet auch *verschiedene* mögliche Lösungen an. So wird z. B. das Problem des „höheren Menschen" von verschiedenen Helden der „Brüder Karamazov" erwähnt; und da Dostoevskij eine Art „engelhafter" Existenz für den Typus des höheren Menschen hält und dieser Typus am ehesten von Alëša vertreten wird, wird dieser von seinen beiden Brüdern, von seinem Vater und von der Frau Chochlakov und ihrer Tochter Liza ernst oder scherzhaft als „Engel" oder „Cherub" bezeichnet. Die Typenlehre Schillers (in den „Briefen über die ästhetische Erziehung") ist für die Typologie der Romanhelden von großer Bedeutung — und so wird der Leser von allen Helden an Schiller erinnert: selbst der kaum belesene Vater Karamazov erwähnt Schiller, aber auch alle drei Brüder, und später der Staatsanwalt und der Verteidiger bei der Gerichtsverhandlung. Dasselbe geschieht mit dem in anderer Weise aufgefaßten Problem des „höheren Menschen" („Napoleon") in „Schuld und Sühne" oder mit der These, daß jeder für alle und an allem schuld sei. . . Auf gleiche Weise betont Dostoevskij — vor allem in den „Brüdern Karamazov" — die Bedeutung der Schönheit (die „die Welt erretten werde") und ihres ambivalenten, mehrdeutigen Charakters (s. o. § 5).

Auf diese Weise werden die Ideen gleichsam als von den Menschen unabhängig und von ihnen getragen aufgewiesen. Dieses bedeutet aber eine grundsätzliche Doppelschichtigkeit der Darstellung in den Romanen Dostoevskijs: alles was mit den handelnden Personen geschieht, hat einen höheren Sinn und eine ewige Bedeutung. Es gelang Dostoevskij auch wirklich, in seinen Romanen die ewigen und allgemeinmenschlichen Fragen zu stellen (was nicht bedeutet, daß er die Antworten für allgemeingültig und endgültig hielt!).

In einer Literaturgeschichte können wir die Fragen und Antworten Dostoevskijs nur aufzählen, ihre Analyse jedoch müssen wir anderen Gelegenheiten überlassen. Zunächst ist das zentrale Problem Dostoevskijs — der Mensch, und zwar sein Doppelwesen (im Herzen des Menschen kämpft Gott mit dem Teufel) und die Voraussetzungen seiner Existenz (der religiöse Glaube, ohne den jeder Mensch auf den „Nullpunkt der Existenz" herabsinken würde) und die Quellen seiner schöpferischen Kraft (die Samen der Ideen kommen zu uns „aus den anderen Welten"). Ein wichtiges Problem ist

auch die Schönheit, die einerseits unbezweifelbar, andererseits fragwürdig und mehrdeutig sei. Und noch höher sei der Wert der Freiheit, die auch fragwürdig ist und zu „satanischer Willkür" entarten kann. Das Problem der Freiheit ist aufs engste mit dem Problem der Theodizee verknüpft: wie ist es möglich, daß die von Gott geschaffene Welt unverschuldetes Leid (z. B. der Kinder) und die Grausamkeit der Menschen zuläßt? Von den beiden Möglichkeiten, entweder eine „störungsfreie" und alle Menschen beglückende Welt zu schaffen, in der es aber keine Freiheit gäbe, oder den Menschen als höchstes Gut die Freiheit zu schenken, die sie aber als „endliche und beschränkte Wesen" auch mißbrauchen (zur bösartigen Willkür herabwürdigen) können, konnte Gott nur die zweite Möglichkeit wählen (dieser Gedanke ist im Anschluß an Dostoevskij besonders von N. Berdjaev entwickelt). Und endlich gehört zu den zentralen Problemen Dostoevskijs auch die Frage nach der Schuld eines jeden Menschen „für alle und an allem." Aber in keinem Falle darf man einzelne Äußerungen der Helden Dostoevskijs für seine „belehrenden" Meinungen halten (wie es Berdjaev oder V. Rozanov tun).*

Wir haben diese Fragen und Antworten Dostoevskijs nur in Erinnerung bringen können und mußten auch das kennzeichnendste theoretische Werk des Dichters „Zapiski iz podpol'ja" (1864), wie auch andere z. T. wichtige Werke, mit Schweigen übergehen, ein Werk, das eben vor allem dem Problem der zur Willkür entarteten Freiheit gewidmet ist. Dieses Werk (der Titel wird deutsch — „Erinnerungen aus einem Kellerloch" und ähnlich — nur annähernd wiedergegeben) ist einerseits ein Beispiel für die Dialektik Dostoevskijs, die (ähnlich der Platonischen) vor allem die Möglichkeit der Entartung von Ideen untersucht; andererseits sind die „Zapiski" auch für die geistige Entwicklung Dostoevskijs von einer besonderen Bedeutung, insofern als man sieht, daß Dostoevskij 1864 noch sehr weit von der später im letzten Roman erreichten, verhältnismäßig harmonischen (wenn sicherlich auch nicht endgültigen) Weltanschauung entfernt war! Daher darf man nicht nur nicht alle Meinungen der Helden Dostoevskijs, mögen sie auch noch so positiv sein, wie z. B. Alëša Karamazov, für die Meinungen des Dichters selbst halten, sondern auch nicht alle seine Werke als eine Einheit betrachten, die ein abgeschlossenes und abgerundetes Gedankensystem darstellt (wie R. Lauth und andere deutsche Autoren). Diese Warnung zur Vorsicht ist auch deshalb besonders wichtig, weil man Dostoevskij so oft als einen Philosophen hinzustellen pflegt und manchmal sogar als „Propheten" bezeichnet (dessen „Prophezeiungen" sich jedoch in so vielen Punkten bereits als falsch erwiesen haben). Es wäre noch hinzuweisen auf Dostoevskijs Verbindung mit seinen philosophischen Beratern: in Sibirien war es Baron Wrangel, in den 60er Jahren N. N. Strachov, dessen Einfluß aber auch noch in den „Brüdern Karamazov" zu spüren ist, in den letzten Lebensjahren Dostoevskijs — der damals jugendliche Vladimir Solov'ev, dessen Charakterzüge z. T. die Ge-

---

* Auch Nietzsche, der nach dem Fürsten Myškin sein Bild Christi im „Antichrist" zeichnete (Ernst Benz, s. § 7) unterlag einem ähnlichen Fehler!

stalt Alëšas bestimmt haben sollen. Von diesen Vertrauensmännern und *nicht* aus eigener Lektüre hat Dostoevskij manche Ideen Kants kennenlernen können (vgl. neuerdings die anregende Broschüre Ja. Golosovkers).

Von Interesse sind auch die Urteile Dostoevskijs über seine eigene Dichtung: wenn er auch seinen „Idealismus" dem Realismus gegenüberstellte, so lehnte er aber auch anderswo die Bezeichnung „Psychologe" für sich ab; er wollte ein „Realist im höheren Sinne" sein. Wie wir gesehen haben, hat Dostoevskij manche Züge mit den anderen russischen Realisten gemein. Wichtig wäre es auch, die literaturtheoretischen Ansichten und literaturkritischen Bemerkungen Dostoevskijs einer eingehenden Analyse zu unterziehen. Indessen darf man ihn als Dichter genau so wenig in einer Farbe malen wie als Denker.

VII. LESKOV

1. *Nikolaj Semenovič Leskov* stammt aus Südgroßrußland, der Heimat vieler russischer Dichter. Sein Vater war der Sohn eines Priesters und wurde auf einem geistlichen Seminarium erzogen. Als Nikolaj Leskov 1831 geboren wurde, war sein Vater auf einem großen Gut im Gouvernement Orel als Verwalter tätig; bereits 1832 übernahm er eine Stelle am Gericht in Orel, von der er aber wieder zurücktrat, noch bevor er 1839 ein kleineres Gut in der Nähe Orels kaufte. Seit 1841 besuchte der zukünftige Dichter das Gymnasium in Orel, wo er seine Zeit vorwiegend mannigfaltiger und ausgedehnter Lektüre widmete. Nachdem Leskov im Jahre 1847 seinen Vater verloren hatte, mußte er das Gymnasium verlassen und mit 16 Jahren in eine Gerichtskanzlei eintreten. Schon dort lernte er interessante Menschen, so den ukrainischen Ethnographen O. Markevyč und seine Frau, die ukrainische und russische Novellistin, die unter dem Pseudonym Marko Vovčok veröffentlichte (vgl. Kap. XI, 9), kennen.

1849 siedelte Leskov nach Kiev über, wo er bei seinem Onkel, einem Professor der Medizin, wohnte. So war es ihm leicht, verschiedene Beziehungen zu den Kreisen der Professoren und Studenten anzuknüpfen und seine Bildung durch Gespräche und Lektüre zu vervollkommnen. In dieser Zeit scheint er vor allem mit der Philosophie bekannt geworden zu sein (er spricht später von Kant und Hegel, aber auch von D. Fr. Strauß, Feuerbach und Ludwig Büchner). Er lernte Ukrainisch und Polnisch und eignete sich auch Kenntnisse in der ukrainischen und polnischen Literatur an, zu denen in seinen Werken vielfache Verbindungen zu spüren sind. Auch in Kiev arbeitete der junge Leskov als Beamter, und zwar bei dem Amt, das die Rekrutenaushebungen besorgte. 1857 trat er in den Dienst Alexander Scotts (in Rußland nannte man ihn Škott), des englischen Gatten seiner Tante mütterlicherseits, der wie Leskovs Vater Gutsverwalter war. Da Alexander Scott die ausgedehnten Güter hochadliger Besitzer verwaltete, die in verschiedenen Gebieten lagen, sollte Nikolaj Leskov zur Zeit der Bauernbefreiung weite Geschäftsreisen in verschiedene Gebiete Rußlands unternehmen.

Erst 1860 begann der damals bereits 29-jährige Leskov Aufsätze zu schreiben, die er zunächst unter anderem in medizinischen und wirtschaftlichen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlichte. 1860 trat Leskov wiederum in eine Amtskanzlei ein, in der er jedoch nur für zwei Monate arbeitete, bevor er sich nach Petersburg begab, um sich ganz seiner journalistischen Tätigkeit widmen zu können.

In Petersburg arbeitete Leskov zunächst als Publizist für die verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften, wurde aber bald darauf zur Mitarbeit an seriösen Zeitschriften, wie „Otečestvennye Zapiski" und die beiden Zeitschriften der Brüder Dostoevskijs, herangezogen. Nationalökonomische Ar-

beiten veröffentlichte er in der Zeitschrift des Professors der Volkswirtschaft I. Vernadskij. Auch in der russischen geographischen Gesellschaft trat Leskov mit mehreren Vorträgen, meist volkswirtschaftlichen Inhalts, hervor. Mit zahlreichen Dichtern und Journalisten wurde er persönlich bekannt. Für ihn als Dichter waren wohl V. Dahl (Bd. I, Kap. IV, § 6) und P. Mel'nikov-Pečerskij (s. weiter Kap. XI) besonders bedeutsam. Leskov knüpfte ebenfalls Beziehungen zum Moskauer Kreis um die Gräfin E. Salias-de-Tournemir, die Herausgeberin der Zeitschrift „Russkaja Reč'", an. Diesem Kreis gehörten mehrere Dichter und Gelehrte an, die Leskov im Salon der Gräfin kennenlernte.

1862 traf den gerade bekannt gewordenen Dichter ein schwerer Schlag, der für die damals in Rußland herrschenden Verhältnisse typisch zu sein scheint: Leskov geriet, ohne daß jemand dafür einen *ausreichenden* Grund hätte nennen können, in den Ruf, ein Reaktionär und fast ein Polizeiagent zu sein. Deswegen hatte er länger als zwei Jahrzehnte die größten Schwierigkeiten bei der Veröffentlichung seiner Werke, die von liberalen Presseorganen nicht angenommen und, wenn sie anderswo erschienen (er schrieb zunächst unter dem Pseudonym Stebnickij), totgeschwiegen wurden. Der Grund der erwähnten Beschuldigung war folgender: Im Mai 1862 brachen in Petersburg große Brände aus. Im Volk war daraufhin das Gerücht entstanden, daß Studenten (gemeint waren natürlich die Revolutionäre) die Brände gelegt hätten (wir erinnern an die russischen Gerüchte, daß Ärzte Cholera verbreiten!). Leskov erwähnte diese Gerüchte in einem Aufsatz und drückte seine Verwunderung darüber aus, daß die Polizei nichts unternehme, um diese Gerüchte zu *widerlegen*. Heute kann man sich kaum noch vorstellen, daß dieser Satz als eine „Beschuldigung der Studenten, die Brandstifter zu sein" ausgelegt wurde! Noch unverständlicher ist es allerdings, daß diese Verleumdung des Dichters von der gesamten Presse ernst genommen wurde. Überaus seltsam muß es uns auch vorkommen, daß keiner der Menschen, die in Gesprächen die Vermutung äußerten, daß die Revolutionäre vielleicht die Brandstifter seien (wir hören das von I. Turgenev, Annenkov, Kavelin u. a., die doch allesamt zu den Liberalen zählten), gegen die „öffentliche Meinung" auftrat und Leskov zu rechtfertigen versuchte. Nach diesem schweren Schlag gegen seinen Ruf als Mensch und Dichter unternahm Leskov eine Auslandsreise, auf der er die Ukraine, Polen, Galizien und Böhmen besuchte, was ihm eine umfassendere Kenntnis der slavischen Welt verlieh, bevor er nach Paris weiterreiste.

Schon in Paris schrieb Leskov neben einzelnen Schilderungen des Pariser Lebens seine ersten bedeutenden Novellen. Aufgrund seiner Beobachtungen im Baltikum und in Pskov war er in der Lage, nach seiner Rückkehr nach Rußland ein bemerkenswertes Gutachten über die „Altgläubigen" zu verfassen. Ansonsten blieb er weiterhin, wenn er seine Novellen und anderen publizistischen Arbeiten veröffentlichen wollte, auf zweit- und drittrangige Zeitschriften angewiesen, denn für ihn als „Reaktionär" war es unmöglich, für die liberale oder radikale Presse zu arbeiten. Er selbst schien seinen „negativen" Ruf durch die Veröffentlichung seiner beiden Romane „Nirgend-

wohin" oder „Sackgasse" (= Nekuda, 1864), der die damaligen sozialistischen Jugendkreise und eine ihrer Petersburger „Kommunen" schildert, und „Mit den Messern" (= Na nožach, 1870—1871) zu bestätigen. Das dichterische Hauptgewicht seiner Arbeit lag jedoch, wohl auch für ihn selbst, auf seinen Novellen.

In den 70er Jahren unternahm Leskov eine zweite Auslandsreise (neben Paris besuchte er Wien, Prag und Warschau). Ungefähr um diese Zeit macht Leskov eine weltanschauliche Krise durch, auf die seine Annäherung an Lev Tolstoj folgt. In den 80er Jahren ist Leskov ein Tolstojanhänger, wenn er sich auch zu manchen Fragen eine abweichende Sondermeinung erlaubt.* Durch seine Verbindung mit Tolstoj gelingt ihm jetzt der Anschluß an verschiedene Kreise, zu denen einerseits die Radikalen (wie der Kunstkritiker V. V. Stasov), andererseits der Religionsphilosoph Vladimir Solovjev und dessen Freunde gehören, sowie an einige der Freunde und Anhänger L. Tolstojs (wie etwa an den Maler N. N. Gė = Gay). Während seiner letzten Lebensjahre wurde Leskovs literarische Tätigkeit von der russischen Öffentlichkeit objektiver beurteilt, vor allem in einer später zu einem Buch zusammengefaßten Artikelreihe, die ein Vorgänger der russischen „Moderne", A. L. Volynskij in der Zeitschrift „Severnyj Vestnik" (1892), in der Zeitschrift also, in der die ersten russischen Symbolisten später Aufnahme fanden, veröffentlichte. Leskov starb 1895 in Petersburg, wo er auch die letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte.

Eine *große* Popularität genoß Leskov aber auch in den letzten Jahren seines Lebens nicht. . . Seine gesammelten Werke (in 36 dünnen Bänden), die nicht mehr als ein Drittel seiner gesamten Schriften enthielten, wurden von 1902 bis 1903 als Beilage zu einer illustrierten Wochenzeitschrift verbreitet und machten den Dichter in weiten Leserkreisen etwas bekannter, wenn auch nicht beliebter. Anerkennende Stimmen erhoben sich selten und wenn, dann oft von unerwarteter Seite, wie von Gor'kij, der sogar die „reaktionären" Romane Leskovs in Schutz nahm. Einige wertvolle Arbeiten boten erst die Literaturhistoriker der 20er Jahre und der nachfolgenden Jahrzehnte. Im Auslande jedoch ist Leskov neben Gogol', Dostoevskij und Čechov einer der beliebtesten russischen Dichter, und die Einzelausgaben seiner Werke sind zahlreicher als in Rußland selbst.

2. Allerdings schätzt man im Auslande Leskov nicht zuletzt als einen guten Schilderer der russischen „Exotik" einerseits und als einen *angeblich* typischen griechisch-orthodoxen Schriftsteller andererseits. Ersteres ist berechtigt, denn Leskov ist wirklich derjenige russische Dichter, der die entlegenen und seltsamen Gebiete des russischen Lebens am meisten durchleuchtet, und zwar oft in denjenigen seiner Werke, die als „Schlüsselwerke" bezeichnet werden dürfen. Die Vorstellung von der kirchlich-orthodoxen Einstellung Leskovs ist

* Karikierte Tolstojanhänger in „Wintertag" (Zimnij den' 1894) kann man kaum als Angriff auf die *Grund*tendenzen der Lehren Tolstojs betrachten.

ein Mißverständnis: er steht nicht nur Tolstoj nahe (den man wohl kaum als einen griechisch-*orthodoxen* religiösen Denker bezeichnen kann), sondern hatte bereits in den frühen Jahren seiner schriftstellerischen Tätigkeit starke Sympathien für die protestantische religiöse Ideenwelt (damals für die angelsächsischen Strömungen), später schienen ihm auch der deutsche Protestantismus, das Hussitentum und die russischen „evangelischen" Sekten genauso *echt christlich* zu sein wie die kirchliche Orthodoxie. Gegenüber den offiziellen kirchlichen Kreisen, denen er auch in seinen früheren Zeiten etwas skeptisch gegenüber gestanden hatte, empfand er später eine ausgesprochene Abneigung.

Leskovs Aussagen sind zu allem, was seine politische Einstellung, seine Meinung über das russische Leben im Ganzen, seine eventuellen Verbindungen mit der slavophilen Gedankenwelt und was seine — für Deutsche vielleicht auch interessante — Einschätzung des baltischen Deutschtums (während der letzten Jahrzehnte seines Lebens verbrachte er seine Ferien meist im Baltikum) betrifft, ausgesprochen ambivalent: seine Ideologie ist wohl die „bunteste" aller russischen Dichter des 19. Jahrhunderts, und zwar nicht aus einer gewissen Gleichgültigkeit und Neutralität heraus, sondern weil er im Gegenteil meist für die eine und die andere Meinung zu einem Problem mit gleicher Leidenschaftlichkeit eintritt, was in seinen Werken zuweilen zu hyperbolischen Zuspitzungen führt.

Den dichterischen Stil Leskovs kann man schwerlich als einheitlich bezeichnen, allerdings kann man ihn vielleicht eher als jeden anderen einen treuen Vertreter der Gogol'schen Linie in der russischen Literatur nennen, wenn auch nur in dem Sinne, daß er wie Gogol' gegen eine ausgeglichene, einheitliche dichterische Sprache war und wie Gogol' gern mit den verschiedenen stilistischen Schichten der Sprache in jedem seiner Werke spielte (darüber siehe weiter unten).

3. Leskov schrieb einige Romane, von denen die beiden „reaktionären" sowie die „Klerisei" (Soborjane) Beachtung verdienen, die beiden ersteren nicht wegen ihres besonderen dichterischen Wertes, sondern weil sie einen bestimmten Typus repräsentieren, zu dem auch weitere Werke gehören, die wir hier nicht zu besprechen beabsichtigen (von Viktor Kljušnikov 1841—1892 —, nicht zu verwechseln mit Ivan Kljušnikov, s. im I. Bd., Kap. V, § 16; V. Krestovskij, aber auch Dostoevskij [„Dämonen"], Pisemskij u. a.; s. darüber noch weiter Kap. XI).

Die beiden Romane Leskovs „Nirgendwohin" (Nekuda 1864) und „Mit den Messern" (Na nožach, 1870—71) sind verschiedenen Augenblicken der radikalen und revolutionären Bewegung gewidmet: Der erste schildert den Anfang der sechziger Jahre und ihre utopischen Pläne. Im Mittelpunkt des Romans steht eine Petersburger „Kommune", d. i. eine sozialistische Jugendgemeinde unter der Leitung des Dichters V. Slepcov (s. Kap. V, § 9). Daß der Dichter bisweilen stark karikiert, zeigt ebenso wie der Titel des Romans „Nirgendwohin" seine Tendenz: der Weg, den diese Gemeinde geht, ist eine

Sackgasse („Sackgasse" könnte man den Roman im Deutschen auch nennen). Ganz einheitlich schildert Leskov die revolutionäre Jugend nicht. Einige nicht im Zentrum der Handlung stehende Personen sind ausgezeichnet dargestellt. Die Handlung ist weniger einheitlich aufgebaut als bei den großen russischen Romanschriftstellern. Die Gegenüberstellung der „kleinen Leute", die Leskovs Meinung nach oft die sittlich am wertvollsten sind, und der vermeintlichen Helden kommt allerdings in diesem Roman nicht ganz klar zum Ausdruck.

Der zweite Roman ist kompositionell besser, hauptsächlich wegen des Sujets — die Darstellung mehrfacher Verbrechen. Hier zeichnet Leskov einige Menschen, die ihre „nihilistische" Vergangenheit bereits überwunden haben und nun die immer noch den revolutionären Idealen blind ergebenen Menschen für ihre egoistischen Ziele mißbrauchen. Neben diesen beiden Typen, den naiv gläubigen Revolutionären und kriminellen „Pseudo-Nihilisten", stehen in der gut wiedergegebenen Atmosphäre der kleinen Stadt verschiedene treffend gezeichnete „kleine Leute". Trotzdem macht dieser zweite „antinihilistische" Roman auch den Eindruck eines oft auseinanderfallenden, aus einzelnen Typen und Bildern zusammengestellten Mosaiks. Allerdings tritt auch hier ein besonders auffälliger Zug der Typenschilderung Leskovs hervor: er hatte die Fähigkeit, *positive* Menschentypen plastisch zu zeichnen, was umso bemerkenswerter ist, je mehr wir das Fehlen solcher Typen bei Turgenev oder ihre Schwäche bei Gončarov beachten. Positive Typen finden wir bei Leskov unter den aufrichtigen Revolutionären und wiederum besonders unter den „kleinen Leuten" des Romans.

Als der zweite antinihilistische Roman Leskovs erschien, hatte er wohl auch sein bedeutendstes Romanwerk „Die Klerisei" (Soborjane, erschien 1872, einzelne Kapitel bereits 1867—68) im wesentlichen bereits abgeschlossen. Der Roman, in dem Geistliche eine besondere Rolle spielen, nimmt schon aus diesem Grunde eine Sonderstellung in der Literatur des 19. Jahrhunderts ein. Die Helden des Romans sind die Kleriker am Dom einer russischen Provinzstadt: hauptsächlich der Erzpriester Savelij Tuberozov und der Diakon Achilla Desnicyn, während der dritte, Priester Zacharija Benefaktov, im Roman nur eine bescheidene Rolle spielt. Dargestellt sind die Geschehnisse in der kleinen Stadt Stargorod, in der es neben der Klerisei auch „Nihilisten" gibt, und die Beziehungen Tuberozovs zur kirchlichen Obrigkeit in der Bezirkshauptstadt. Tuberozov ist einer der Leskovschen „positiven Helden", der allerdings keineswegs übertriebene heldenhafte Züge zur Schau trägt und auch nicht in enthusiastischen Tönen geschildert wird. Über sein inneres Leben und sein geistiges Suchen erfahren wir aus seinem Tagebuch, in dem wir neben seinen eigenen Gedanken auch Spuren seiner Lektüre finden. Ihn zeichnen seelische Wärme, Aufrichtigkeit, Friedfertigkeit sowie eine damit verbundene, diesen Eigenschaften nur scheinbar widersprechende feste und mutige Unnachgiebigkeit im Zusammensein mit anderen Menschen aus. Die kleineren Konflikte mit seiner Umgebung, an der der Priester vieles auszusetzen hat, spitzen sich zu einem Konflikt mit den weltlichen Behörden zu, auf deren Seite sich

auch die geistliche Obrigkeit stellt. Nur sein Tod bewahrt Tuberozov vielleicht vor einer strengen Maßregelung. Der Diakon Achilla, ein naiver und nicht immer tiefblickender Mensch, dessen elementare Körperkräfte als Riese und Athlet nicht ganz seinem geistlichen Beruf entsprechen, hält treu zu ihm und wird von dem klugen und frommen Tuberozov nicht nur im Zaum gehalten, sondern auch innerlich veredelt. — Diese Helden bilden vielleicht genau so ein typisches Menschenpaar wie Don Quijote und Sancho Pansa, ein Menschenpaar, das Leskovs Meinung nach das russische Leben symbolisch vertritt. Die guten und die schlechten Menschen stehen in der Umgebung der Helden dieses Romans, der dennoch kompositionell ebenso wenig einheitlich ist wie die anderen Romane Leskovs. Nur der Hauptheld Tuberozov bildet eine feste Achse für die mannigfaltigen, z. T. grotesken, z. T. ernsten oder gar rührenden Szenen und Episoden. Auch stilistisch ist der Roman nicht einheitlich: Schilderung von Menschentypen, Betrachtungen Tuberozovs, Gespräche und Landschaftsschilderungen (schöne und „erhabene", wie die bekannte Darstellung eines Gewitters) wechseln einander ab. Leskov selbst hob den *Chronikcharakter* des Romans (was eine gewisse Buntheit erklärt) sowie das Fehlen der Liebesintrigue hervor.

Leskov veröffentlichte einige weitere Romane und einige größere Novellen, die sich formal kaum von seinen Romanen unterscheiden. Er versucht auch weitere „Chroniken" zu schreiben: dazu gehört die der Familie Plodomasov (eine Frau Plodomasov tritt auch in der „Klerisei" auf). Die meisten seiner Werke bezeichnete der Verfasser jedoch selbst als „Novellen" („rasskazy" oder „povesti").

4. Trotz ihrer Mannigfaltigkeit kann man Leskovs Novellen drei engeren Gattungen zuordnen, und zwar 1) den Schlüsselwerken, 2) den Schilderungen menschlicher Leidenschaften und 3) denjenigen Novellen, in denen „gute Menschen" im Zentrum der Handlung stehen.

Die Schlüsselnovellen sind zahlreich. Nicht immer sind die wirklichen Personen und Ereignisse, die in diesen Novellen dargestellt sind, allgemein bekannt, einige davon sind heute auch gar nicht mehr entzifferbar. Viele dieser Novellen sind in der Form von Erinnerungen verfaßt und nennen die wirklichen Namen der Helden. Dazu gehören „Kleinigkeiten aus dem Bischofsleben" (Meloči archierejskoj žizni), „Uneigennützige Ingenieure" (Inženerybessrebreniki), „Kadetten-Kloster" (Kadetskij monastyr'), „Originale von Pečersk" (Pečersk ist das Viertel von Kiev, in dem das berühmte Kloster liegt; russ. „Pečerskie antiki") usf. Die eigenartige lange Novelle „Teufelspuppen" (Čortovy kukly, 1890), die Leskov als „Kapitel aus einem nicht abgeschlossenen Roman" bezeichnet und deren Handlung sich in einem unbekannten Land zwischen Helden abspielt, die seltsame Namen tragen, soll eine Episode aus dem Leben des russischen Malers K. Brjulov wiedergeben, dessen Frau die Geliebte des Zaren Nikolaus I. gewesen sein soll. In verschiedenen weiteren Novellen treten ebenfalls wirkliche Personen auf, aber ihre Umgebung und die Umstände ihres Lebens sind oft erdichtet. Vor allem in den

letzten Jahren seines Lebens bearbeitete Leskov dazu zahlreiche kleinere, aber kennzeichnende Episoden der russischen Vergangenheit anhand von Urkunden, die er dann zum Teil oder vollständig veröffentlichte (vor allem in der Zeitschrift „Istoričeskij Vestnik").

5. Bereits eine seiner ersten Novellen widmete Leskov der Darstellung der Leidenschaft, und zwar „Lady Macbeth aus dem Bezirk Mcensk" (Ledi Makbet Mcenskogo uezda, 1865). Die Heldin, eine Kaufmannsfrau, hat mit Lady Macbeth allerdings nur den starken Willen gemeinsam. Sie veranlaßt ihren Liebhaber, mit ihr zusammen ihren ungeliebten Mann zu ermorden und auch noch weitere Menschen zu beseitigen. Die beiden müssen aber doch nach Sibirien ins Zuchthaus wandern. Unterwegs knüpft der Liebhaber ein Verhältnis mit einer anderen Arrestantin an. Daraufhin ertränkt „Lady Macbeth" ihre Rivalin auf einer Überfahrt über die Wolga und geht dabei selbst zugrunde. — Eine andere Novelle dieser Gruppe ist „Der verzauberte Wanderer" (Očarovannyj strannik, 1873). Der Held Ivan Sever'janovič hat große Ähnlichkeit mit Achilla Desnicyn aus der „Klerisei". Auch er ist ein leidenschaftlicher, aber „offenherziger und guter russischer Recke". Der Leser lernt ihn als alternden Mann im Mönchsgewand kennen, der sein Leben selbst erzählt: Dieser Pferdekenner, Kutscher und Reiter wird von einer ihm selbst oft unerklärlichen Unruhe getrieben. Er gerät in die Gefangenschaft der östlich der Wolga wandernden Nomaden, kann aber fliehen und durchwandert ganz Rußland. Auf seiner Wanderung wird er Jahrmarktsartist und Kinderpfleger, Klosternovize und Soldat im Kaukasus, wobei es ihm sogar gelingt, in den Offiziersrang aufzusteigen. Verschiedentlich sehen wir ihn ganz hart am Rande des Verbrechens — allerdings solcher Verbrechen, die vielleicht in seiner damaligen Umgebung nicht als solche galten. Ivan Sever'janovič blieb sein ganzes Leben ergriffen von seiner leidenschaftlichen Liebe zu Tieren, Kindern, einzelnen Menschen, der Natur, ja selbst zu ihm ganz fremden Lebensformen. Er besaß eine Art ästhetischen Sympathiegefühls. Noch seine letzte Sehnsucht reißt ihn zwischen dem Klosterleben und dem „Tod für das Volk" in einem wahrscheinlich bevorstehendem Kriege hin und her. Leskov führt uns hier eine reiche Galerie russischer Menschen und Landschaften vor, die allesamt durch die Augen Ivans gesehen werden. Diese Methode des Sehens mit fremden Augen ist für Leskov bezeichnend. So werden z. B. in seiner frühen Novelle „Kämpfernatur" (Voitel'nica, 1867) die Erlebnisse einer intelligenten Frau mit den Augen einer Kupplerin gesehen und in ihrer vulgären Sprache wiedergegeben. Auch diese Verbindung von verschiedenen dichterischen oder ideologischen Aufgaben in einem und demselben Werk ist für Leskov kennzeichnend.

6. Ohne Zweifel bilden die Novellen von den guten Menschen, den „Gerechten", die wichtigste Gruppe innerhalb der Werke Leskovs. Deshalb sieht man ihn oft (besonders in Deutschland) als einen religiösen Dichter an. Eine eingehende Untersuchung des Inhalts dieser Novellen ergibt jedoch, daß der

Verfasser vor allem als Moralist (wenn auch oft mit religiösen Tendenzen) auftritt und daß seine Religiosität und seine Moral sehr stark von den Ansichten Tolstojs und vom Protestantismus beeinflußt sind. Leskov liebt es, Fromme und Geistliche zu den Helden seiner Novellen zu machen, und kann als Kenner des Lebens der russischen Geistlichkeit angesehen werden.

Die bekannteste Novelle dieser Gruppe ist wohl „Der versiegelte Engel" (Zapečatlennyj angel, 1873), eine Erzählung, die viele Seiten des russischen religiösen Lebens schildert: die Ikonenmalerei, die Altgläubigen und ihre sinnlose Verfolgung (eine ihnen abgenommene Engelsikone wird barbarisch „versiegelt", d. h. auf sie wird ein Siegel vom Siegellack aufgetragen). Bezeichnenderweise gewinnen die Altgläubigen große Sympathien bei einem in Rußland lebenden Engländer, weil sie unschuldig leiden müssen. Wiederum entfaltet Leskov hier eine Reihe von Bildern in bunter Folge. Er studierte nicht nur das Leben der Altgläubigen (s. oben § 1), sondern auch die Ikonenmalerei und widmete diesen Themen mehrere Aufsätze. — Die Novelle „Am Ende der Welt" (Na kraju sveta, 1875) zeigt, daß Leskov doch in Bezug auf die Tätigkeit der orthodoxen Kirche gewisse Zweifel hegte. In Sibirien bleibt ein Bischof, als er im Winter seine Diözese besuchen will, in einem Schneesturm stecken und wird von einem der sibirischen „halbwilden" Nomaden gerettet. Das Hauptgewicht der Erzählung liegt nicht auf der Schilderung der nördlichen „Exotik" und der Polarnacht, sondern auf den aus dieser Episode gezogenen Schlußfolgerungen: man kann bei den primitiven „heidnischen" Nomaden nicht missionieren und man braucht es auch nicht, weil diese „Heiden" ohne die christliche Lehre sittlich höher stehen als die Christen. — Später zeichnete Leskov die Tätigkeit des damals populären Predigers Ioann Sergiev (Ivan Kronštadskij) in seiner Erzählung „Um Mitternacht" (Polunoščniki, 1891). Er stellt diesen Priester satirisch dar und versucht zu zeigen, wie damals die Lehre Tolstojs (oder ihr verwandte Strömungen) in die halbgebildeten Kaufmannsfamilien eindringen. Diese Schilderungen, die als Erzählungen einer ungebildeten Frau gegeben werden, sind einer der Höhepunkte der sprachlichen Groteske Leskovs.

Eine besondere Gruppe innerhalb der Novellen bilden die Bearbeitungen der Heiligenlegenden und der Erzählungen aus den alten Paterika. Hier sieht man am besten (wie auch schon in einer Reihe der „Notizen eines Unbekannten", 1884), wie weit sich Leskov von der kirchlichen Tradition entfernte. So ist „Der Berg" (Gora, 1890) ein Werk, dessen Sujet zwar der christlichen Legende entnommen ist, das aber genauso gut von einem „aufgeklärten" modernen, oder gar atheistischen Menschen hätte geschrieben werden können (die Realia stammen aus dem Studium der ägyptologischen Literatur). In anderen Novellen dieser Art treten die *moralischen* Fragen so sehr in den Vordergrund, daß die Legenden ihren *religiösen* Gehalt weitgehend verlieren.

Nicht alle Novellen Leskovs über „gute Menschen" haben Fromme oder Geistliche im Auge. Eine ganze Anzahl behandelt *Gerechte* (Pravedniki). Das sind solche Menschen, die in ihrem gewöhnlichen alltäglichen Leben ihre sittlichen Ideale verwirklichen oder danach trachten, sie zu verwirklichen,

und dadurch oft schwere oder gar tragische Erlebnisse als Ergebnisse ihrer Handlungen hinnehmen müssen. Schon eine der ersten Arbeiten Leskovs schildert einen solchen Menschen, der auf den eigenartigen Spitznamen „Schafsochs" (Ovcebyk, d. i. der russische Name des Bisamochsen, so heißt auch die Erzählung, 1863) hört und vorhat, absichtlich ein mühevolles Leben zu führen, das ihn nicht zur Verletzung seiner hohen moralischen Ansichten zwingt. Da er an dieser Aufgabe scheitert, endet er durch Selbstmord. — Die anderen Fälle sind typischer und ohne tragisches Ende: „Odnodum" (etwa „Der Mensch mit einem Gedanken", 1879) zeigt einen Polizeibeamten aus der Tiefe der russischen Provinz, der kein Bestechungsgeld nimmt und deshalb nur seinem Gehalt entsprechend, aber nicht „standesgemäß" leben kann. — „Das Schreckgespenst" (Pugalo, 1885) ist die Geschichte eines einsamen Bauern, der die Tochter des verstorbenen Henkers bei sich aufnimmt und sie dadurch vor großer Not bewahrt. — „Die Figur" (Figura, 1889) erzählt, wie ein Offizier seinen Abschied nimmt, um zu verhindern, daß er einen Gemeinen, der ihn in betrunkenem Zustand beleidigt hat, zugrunde richten muß. — „Pavlin" (d. i. ein männlicher Name, 1874) und „Der unsterbliche Golovan" (Nesmertel'nyj Golovan, 1880) sind beide recht verschiedene Varianten zum gleichen Sujet, das später in L. Tolstojs „Lebendigem Leichnam" behandelt wurde — nämlich wie ein Mann verschwindet, weil er seine Frau „befreien" möchte. Alle diese Novellen erzählen von russischen guten „kleinen Leuten", von den „Gerechten", wenn auch Leskov nur einige dieser Novellen unter diesem Namen vereinigte. Man muß hervorheben, daß die „positiven Typen" Leskovs keineswegs einen falsch-süßlichen oder salbungsvollen Eindruck machen: nein! sie alle sind lebendige Menschen mit sehr konkreten Zügen und manchmal sogar mit großen Schwächen behaftet. Die große Kunst Leskovs in der Schilderung solcher Menschen ist unbestreitbar, und man kann in den meisten Fällen kaum von einer Nachahmung fremder oder russischer Vorbilder sprechen. Selbst die Heiligenlegenden konnte Leskov für die Menschenschilderung nicht benutzen, da seine Helden sehr stark von den Heiligentypen abweichen.

7. Leskov schrieb auch zahlreiche Erzählungen, die speziell irgendwelche besonders eigenartigen, wirkliche oder erfundene Begebenheiten oder für Rußland typische Sitten und Bräuche schildern. Dazu gehört die Beschreibung besonders schwerer Fälle von Willkür russischer Gutsbesitzer, die bis zur Schilderung von Grausamkeiten geht (so in „Der Haarkünstler" — Tupejnyj chudožnik, 1885), sowie die ausgelassener Feste der russischen Kaufleute (so in „Teufelsaustreibung" — Čertogon, 1879) und der Bestechlichkeit von Beamten, oder er handelt gar solche unwahrscheinlichen Fälle ab wie in „Der ungetaufte Priester" (Nekreščënyj pop, 1877). Dazu ist auch die große Anzahl seiner harmlosen oder tiefsinnigen Anekdoten zu rechnen.

8. Wir können das einzige Theaterstück Leskovs „Der Verschwender" (Rastočitel', 1867) nicht mit Schweigen übergehen, da es beträchtliche Büh-

nenqualitäten besitzt. Es behandelt den Kampf eines jungen Kaufmanns gegen den alten Beherrscher des gesamten Kaufmannsstandes seiner Heimatstadt. Dem Vertreter der alten Generation, der keine moralischen Skrupel kennt, ist es ein leichtes, mit Hilfe der Standesorganisation über den jungen „fortschrittlichen" Standesgenossen zu siegen: er wird zum „Verschwender" erklärt und ins Irrenhaus gesperrt. Es gelingt ihm, aus dem Irrenhaus zu entkommen und seine in den Händen der Feinde befindliche Fabrik in Brand zu stecken, während seine Freundin Selbstmord begeht. Selbst die melodramatischen Effekte schwächen den Eindruck des Stückes nicht ab. Der Mißerfolg des Dramas hielt Leskov allerdings von weiteren Arbeiten für das Theater ab.

9. Die Novellen Leskovs sind fast alle gleich komponiert: Die Handlung wird in kurzen Kapiteln dargestellt, von denen jedes eine abgeschlossene Episode enthält. Leskov spart nicht an Raum: manche Kapitel enthalten nur ein kurzes Gespräch, ein Zusammentreffen von handelnden Personen, manchmal nur eine Art von Kommentar, mit dem Leskov auch nicht gerade sparsam umgeht, weil er sich oft genötigt sieht, Erklärungen zu geben, da seine Novellen ungewöhnliche Menschen oder Ereignisse behandeln. Manchmal sind diese Erklärungen in der gleichen berichtenden journalistischen Sprache abgefaßt, die Leskov in seinen publizistischen Werken gebraucht.

Die Seltsamkeiten des Inhalts sind oft schon im Titel angedeutet. So sind die Titel einige Male nicht ganz gewöhnliche Personennamen. „Pavlin" ist ein christlicher Name, „Golovan" oder „Schafsochs" — Spitznamen. Der Name „Kotin" ist nicht nur ungewöhnlich, sondern außerdem mit dem Spitznamen „Doilec" (Melker) verbunden. Ungewöhnlich sind aber auch solche Titel wie „Čertogon" — einige von ihnen kann man kaum in einer anderen Sprache wiedergeben, so den Titel der erst 1917 erschienenen Novelle „Zajačij remiz" (d. i. die Bezeichnung einer besonders schweren Niederlage im Kartenspiel; man gibt den Titel im Deutschen vielleicht doch am besten mit „Tölpel" oder „Tolpatsch" wieder).

Die Überraschungen, die Leskov dem Leser bereits mit seinen Titeln bereitet, hören bei weiterer Lektüre seiner Novellen nicht auf. Sehr oft lesen wir am Ende eines jeden Kapitels die Ankündigung neuer Überraschungen: „und da geschah etwas Unerwartetes", „Die folgenden Episoden enthielten gerade das *Schreckliche*", „Das war aber keinesfalls das Ende der Geschichte" (natürlich wird das nach einer Episode mitgeteilt, die das Ende der „Geschichte" zu sein schien), „Wir sehen das im Weiteren", oder der Verfasser stellt sich die Frage „Was sollte man denn Gutes erwarten?", „und die Menschen fragten: was geschieht jetzt mit ihm?" usf. Ähnliche Selbstgespräche führt der Dichter auch im Gange der Erzählung: „Wohin lief er?", „Was hatte er vor?". Diese Selbstgespräche, die wir bereits aus dem russischen „byronistischen Poėm" kennen, Band I, III, §§ 12 und 14) sind bei Leskov gang und gäbe. Auch die Kapitelanfänge benutzt er als Hilfsmittel, um die Spannung aufrechtzuerhalten: „Ich erwartete die Lösung. .", „Kaum hatte er (etwas getan). . .", „Die Vorahnungen sagten nichts Gutes", und wiederum Fragen wie

„Wie lief er?" usf. Diese Erzähltechnik, zu der auch gehört, daß in jedem Kapitel irgendeine neue Wendung gebracht wird, ist nicht ungewöhnlich. Man findet sie z. B. außerordentlich oft bei Victor Hugo (vgl. die ersten Kapitel von „1793" und „Nôtre Dame" und besonders seine frühen Werke). Die Leser der sechziger und siebziger Jahre suchten jedoch in der Dichtung „Belehrung" und den klaren Ausdruck einer Tendenz, was ihnen Turgenev, Dostoevskij und Tolstoj zu geben vermochten. Die Erzählkunst Leskovs ließ sie kalt; man hielt seine Novellen sogar für stilistisch zu geziert und überspannt. Erst im zwanzigsten Jahrhundert — und da auch nicht sofort — fand man die Kompositionsmittel Leskovs reizvoll und anregend.

Leskov war aber ideologisch keinesfalls uninteressiert. Er wollte dem Leser stets Gedanken mitteilen. Er verband jedoch fast immer mit dem Gedankengehalt seiner Werke irgendeine künstlerische, kompositionelle oder sprachliche Aufgabe, die ihn vielleicht ebenso stark wie der Ideengehalt anzog. Seine Zeitgenossen fanden die „verdeckte" Tendenz seiner Werke nicht heraus und wurden von seinen formalistischen „Spielereien" sogar abgestoßen. Dafür lassen sich genügend Zeugnisse in den kritischen Urteilen jener Zeit und selbst in den nach seinem Tode erschienenen Büchern finden. So lehnte man damals eine seiner heute populärsten Novellen, den „Linkshänder" (Levša, 1881), nur deshalb ab, weil der Verfasser eine nicht inhaltslose und vielleicht sogar tiefsinnige Anekdote, die die russische „kulturlose Kultur" satirisch in symbolischen Bildern schildert, in eine ungeheure Fülle von Wortspielen (Volksetymologien) kleidete und sich so um den Erfolg brachte. Allerdings waren ja seine Werke alle im voraus verurteilt (s. oben § 1), und mit einem Erfolg hatte Leskov auch in diesem Falle kaum rechnen können.

10. Die bedeutendste Seite der Werke Leskovs ist ihre Sprache. Er ist — wie die meisten Dichter der realistischen Zeit — kein Freund von Neologismen, zumal er Prosa schreibt (vgl. immerhin solche „leichten" Neologismen wie „birjuzit", „očudačel", „oevropeilsja" usf.). Er vermag aber seine Sprache auf verschiedenen Wegen so zu bereichern wie keiner seiner russischen Zeitgenossen. Es ist nicht übertrieben zu sagen, daß man in seinen Werken (in einer der beiden Auswahlausgaben 1902f. und 1956ff.) 3.000 *seltene* Wörter findet. Da er nicht alle diese Wörter geschaffen hat, mußte er sie aus verschiedensten Quellen schöpfen; und er nimmt sie wirklich mit vollen Händen aus allen Quellen, die ihm zugänglich waren. Wie bei Turgenev ist das zunächst der Dialekt seiner Heimat Orel. Er gibt, wie Turgenev, die Erläuterungen der Wörter im Gange der Erzählung. Aber noch bevor er anfing zu dichten, lernte er andere Sprachen und Dialekte, behielt diesen Stoff sehr wohl im Gedächtnis und hatte ein so sicheres Sprachgefühl, daß es ihm sogar noch nach Jahrzehnten möglich war, ganze Gespräche in fast tadellosem Ukrainisch (das er 1849ff. kennenlernte) zu verfassen (so in „Zajačij remiz"). Es ist interessant, damit die unbeholfene Sprache, die Ukrainisch sein soll, z. B. in Gor'kij's „Jarmarka v Goltve" zu vergleichen. Leskov lernte ebenfalls Polnisch und zitiert später auch polnische Dichter, gelegentlich sogar in seinen

Briefen. In Polen hörte er auch das Jiddische, das er ab und zu verwendet. Später machte er sich in Moskau und Petersburg mit den russischen Dialekten vertraut. Weniger oft benutzt er die Sprachen des Auslandes. Trotzdem merkt er sich Verschiedenes und versucht, zumindest einzelne deutsche oder französische Wörter in seine Erzählungen einzubauen („ambassada", „mon aman" in russischer Orthographie, sogar „pomersikat'" usf.). Einen größeren Raum nimmt aber die unbeholfen gesprochene Fremdsprache im Munde ungebildeter Russen in seinen Erzählungen ein. Zu vermerken sind auch die unbeabsichtigten Ukrainismen in Leskovs eigener Sprache und daneben die absichtlich aus der linguistischen Literatur ausgewählten und in seine Werke eingeflochtenen ukrainischen Sprichwörter und Phraseologismen (so etwa „s odnogo boku", „nedovolen na odnogo grafa", „chvoroba", „schopilsja so stula" — im Sinne: erhob sich schnell, usf.).

Noch wichtiger ist allerdings der Beitrag der Gruppensprachen („Argotismen") zum Werke Leskovs. Zunächst sind das die Sprache der Kleinbürger sowie die Kanzlei- und Geschäftssprache, die er aus seiner Jugend kannte. Sehr bedeutend ist für ihn auch das kirchenslavische Element mit zahlreichen Komposita und im lebendigen Russisch nicht mehr gebräuchlichen Wörtern. Seinen kirchenslavischen Wortschatz erweiterte Leskov ständig durch Lektüre und durch Umgang mit Geistlichen. Gerade in seinen späteren Lebensjahren las er die „Paterika", Heiligenlegenden, „Lesemenäen" und die theologische Literatur. Auf diesem Gebiet leistete ihm die Bekanntschaft mit der Literatur der Altgläubigen wesentliche Hilfe. Da er auch historische Urkunden zu lesen begann und in seinen letzten Lebensjahren historische Beiträge schrieb (s. oben § 6), kamen in seiner Sprache auch Archaismen und Historismen vor. Zudem hat er sich auch mit Medizin und Botanik befaßt, wie man aus seinen dichterischen Werken erfährt. Man muß aber einräumen, daß die zahlreichen Pflanzennamen, die uns in seiner Dichtung begegnen, auch aus volkskundlichen Quellen stammen können. Kleinere lexikalische Beiträge lieferten ihm auch die Sprache der radikalen Kreise und die wirtschaftswissenschaftliche Terminologie. Auch einzelne Wörter der Gaunersprache findet man bei Leskov mit ihren Erklärungen.

Das zeigt, daß man die Sprache Leskovs (wie ich das in der Broschüre „Über die Eigenart der russischen Sprache" vorschlage) nicht nur nach der stilistischen *Höhe* (etwa mit den Zeichen 0, +1, +2 oder —1, —2, —3 usf. für den erhabenen „hohen" Sprachstil, die Wörter der Umgangssprache oder für mehr oder weniger starke Vulgarismen) kennzeichnen sollte, sondern auch nach der Herkunft der Wörter aus gewissen Gebieten oder Lebensbereichen.

Neben den Wörtern, die man als Elemente von Gruppensprachen bezeichnen darf, kann man sicherlich bei Leskov auch gar nicht so wenige Wörter finden, die er von einzelnen Menschen gehört hat. Solche individuellen Schöpfungen sind meist umgewandelte Fremdwörter oder russische Wörter aus der gebildeten Sprache. Sie sind entweder einfach „verdorben", verunstaltet — man gebrauchte sie schon vor Leskov oft genug in der Dichtung,

ganz besonders gehören sie dem Wortschatz der „natürlichen Schule" an —, oder sie sind andrerseits sog. „Volksetymologien", d. i. die Veränderung der Wörter nach ihrer vermeintlichen „inneren Form", ihre fälschliche Verbindung mit dem Sprechenden bekannten gebräuchlicheren Wörtern der eigenen Sprache. Gerade diese Wörter sammelte Leskov; und er ergänzte die Gruppe dieser Wörter zudem noch durch eigene Schöpfungen, die vorwiegend humoristischen Charakter haben. Eine besondere Rolle spielen diese Elemente in den beiden von uns erwähnten Erzählungen „Linkshänder" und „Um Mitternacht". Hier folgt Leskov dem Beispiel Gogol's, Vel'tmans, Dahls u. a., übertrifft diese aber bei weitem durch die Anzahl solcher Wörter. Uns begegnen bei ihm einfache „Verunstaltungen" wie „plakon" statt „flakon", „surop" statt „sirop", „sterlinovaja sveča" statt „stearinovaja" usf. Noch lieber hat er solche „Volksetymologien", die auch einen hintergründigen Sinn haben: statt „feljeton" lesen wir „kleveton" (von kleveta = Verleumdung), statt „barometr" — „buremer" (von burja = Sturm und merit' = messen), statt „mikroskop" — „melkoskop" (von melkij = klein) usf. So verändert er auch russische Wörter: statt „poščada" „proščada" (von proščat' = verzeihen), statt „dvuchmestnyj" „dvuchsestnyj" (in Verbindung mit sest' = sich setzen usf.).

Der Wortschatz Leskovs hat nur einen geringen Einfluß auf die russische Literatursprache ausüben können. Die Sprache dieses vernachlässigten und verschmähten Dichters konnte später nur als historische Erscheinung behandelt werden.

VIII. VERSDICHTUNG. I

1. Die Versdichtung trat zur Zeit des Realismus stark zurück. Einige durchaus nicht unbegabte Dichter verzichteten fast völlig auf den Vers als Ausdrucksmittel. I. S. Turgenev z. B. verwendete seine Gedichte lediglich zur Charakterisierung der handelnden Personen seiner Romane und gab sie dann als Werke seiner Helden aus (so in „Neuland" zur Charakterisierung Neždanovs). Selbst in Zeitschriften stehen Gedichte nur als Einschiebsel zwischen Prosastücken, was als Art der Unterbringung von Gedichten in Zeitschriften bis in die neueste Zeit Usus geblieben ist und oft den Eindruck erweckt, als habe man nur leere Seiten füllen wollen. Auch die Brüder Dostoevskij veröffentlichten nur *ausnahmsweise* in ihren Zeitschriften Gedichte; in etlichen Heften fehlen sie völlig. Die Betrachtungen Smerdjakovs („Brüder Karamazov", II, V, II) über die Nichtigkeit von Versen sind eine Parodie auf die unter den Aufklärern der sechziger Jahre verbreiteten Ansichten. Die russischen und ausländischen Klassiker, die die Versdichtung keineswegs vernachlässigt hatten, schätzte man freilich, doch wollte man sich selbst nicht zum „Versemachen" herablassen. Man übersetzte sogar Versdichter, wenn auch dabei vor allem der wirkliche oder vermeintliche Inhalt ihrer Werke den Hauptanreiz abgab. Trotzdem erkühnten sich besonders entschiedene Aufklärer wie der populäre Kritiker D. Pisarev und Varfolomej Zajcev, einer der radikalsten Vertreter aufklärerischer Ideologie, selbst Puškin und Lermontov anzugreifen und zu verulken.

Einige Gebiete gab es allerdings, auf denen man Versdichtung für sinnvoll hielt: die ideologische „Propaganda" konnte durch die Möglichkeit, gewisse Gedanken in Anspielungen auszusprechen, bereichert werden, ebenso die Satire. Daher rührte auch die Popularität der Übersetzungen der Lieder Bérangers. Die Parodie war meistens nur eine einfache Verulkung der Versdichtung im allgemeinen oder bestimmter Dichter. Einige „Epigonen" der Versdichtung und eine gewisse Anzahl von außerhalb der Gesamtströmung der Zeit stehenden Einzelgängern gab es trotz alledem. Die beliebtesten Dichter waren jedoch die ideologisch „modernen", unter denen sich auch bedeutende Talente befanden.

2. Als ersten dieser Versdichter muß man *Nikolaj Alekseevič Nekrasov* (1821—1878) nennen. Er wurde in der Ukraine geboren, verbrachte jedoch seine Kindheit im Nordosten Zentralrußlands in der Nähe der Volga. Sein Vater war ein ungebildeter, grober und grausamer Gutsbesitzer, seine Mutter, wie es scheint, Polin (verschiedentlich wurde behauptet, daß sie einer in Polen ansässigen ukrainischen Familie entstammte). Nekrasov ist fast der einzige russische Dichter, der später seiner Mutter, ja den „Müttern" überhaupt, Gedichte gewidmet hat. Nachdem er das Gymnasium in Jaroslavl'

besucht hatte, kam Nekrasov 1838 nach Petersburg, wo er damit begann, die für eine Immatrikulation an der Universität notwendigen Prüfungen abzulegen. Da er den Wunsch seines Vaters, in Petersburg in eines der vornehmen Regimenter einzutreten, mißachtet hatte, entzog ihm dieser jede Unterstützung, was dazu führte, daß der junge Dichter (bereits 1838 hatte er sein erstes Gedicht veröffentlicht, dem 1839 ein Heft romantischer Gedichte unter dem Titel „Träumereien und Klänge" [Mečty i zvuki] folgte) einige Jahre in großer materieller Not in den untersten Schichten der großstädtischen Bevölkerung verbringen mußte. Die Universitätsprüfungen hatte er nicht bestanden.

1840—41 veröffentlichte er neben einer größeren Anzahl von Theaterbesprechungen Aufsätze, Umarbeitungen französischer Vaudevilles und einige, z. T. sehr umfangreiche Novellen aus dem Leben der Petersburger „armen Leute", die stilistisch den Werken der „natürlichen Schule" nahestehen. 1842 lernte Nekrasov Belinskij kennen und knüpfte engere Beziehungen zu den Dichtern der „natürlichen Schule" an. In den Jahren 1843—46 trat er bereits als Herausgeber von drei Almanachen der „natürlichen Schule" auf. Schon für den ersten dieser Almanache verfaßte Nekrasov ein im neuen Stil, nämlich in leichten Versen geschriebenes Feuilleton, in dem er das alltägliche Leben in Petersburg schildert.

Seit dieser Zeit nahm die Versdichtung im Schaffen Nekrasovs einen breiten Raum ein. 1847 trat er in die Redaktion der 1836 von Puškin gegründeten Zeitschrift „Sovremennik" ein, die nach Puškins Tod in die Hände Pletnevs* übergegangen war, der sie 1848 an einen Berufsjournalisten verpachtete. Bis 1866 blieb Nekrasov der Leiter des „Sovremennik". Nach dem Verbot dieser Zeitschrift übernahm er von 1868 bis 1877 die Leitung der neuen ebenso einflußreichen „Otečestvennye Zapiski". Nekrasov war ein außerordentlich begabter Herausgeber, der selbst in den schwierigsten Zeiten der politischen Reaktion gute literarische Beiträge zu besorgen vermochte und es irgendwie schaffte, die Strenge der Zensur wenigstens teilweise zu überwinden. Zudem gelang es ihm, die Lage seiner Zeitschriften materiell zu sichern. Eine neue Gedichtsammlung Nekrasovs (74 Gedichte) erschien 1856 nach dem Tode von Kaiser Nikolaus I. Sie war in kurzer Zeit vergriffen (1400 Exemplare wurden in zwei Wochen verkauft). Bis 1861 veröffentlichte er zahlreiche Gedichte im „Sovremennik", an dessen Erfolg auch der politisch radikale Kritiker N. Dobroljubov und der gelehrte Publizist N. Černyševskij einen wesentlichen Anteil hatten. Dobroljubov starb 1861 im Alter von nur 25 Jahren. Černyševskij (1828—89) wurde 1862 nach Sibirien verbannt.

---

* Prof. Pletnev (s. Band I, S. 85), ein Freund Puškins, übernahm die Zeitschrift nach Puškins Tod, um dessen Familie materiell unterstützen zu können. Da es in den letzten Jahren der Regierungszeit Nikolaus' I, fast unmöglich war, die Erlaubnis für die Gründung einer neuen Zeitschrift zu bekommen, versuchten besonders die radikalen intellektuellen Kreise, bereits bestehende Zeitschriften zu pachten, in deren Hände durch dieses Mittel der „Sovremennik" geriet.

Nach einer weiteren Verschärfung der Zensur, die das bereits erwähnte Verbot des „Sovremennik" im Jahre 1866 zur Folge hatte, veröffentlichte Nekrasov seine weiteren Werke in den „Otečestvennye Zapiski", die er von 1868 an gemeinsam mit M. Saltykov-Ščedrin (s. Kap. X) leitete. Trotz aller Zensurschwierigkeiten führte Nekrasov beide Zeitschriften im großen ganzen im Geiste des radikalen politischen „Narodničestvo".* Seine Popularität war groß, seine Stellung auch materiell gefestigt. Obwohl Nekrasov während seiner Jahre als Zeitschriftenherausgeber auch weitere Prosawerke verfaßte, von denen einige ausgesprochenen Schlüsselcharakter besitzen (so kann man z. B. in einem „Glažievskij" unschwer Dostoevskij erkennen), andere nicht abgeschlossen wurden, war Nekrasov vor allem als Versdichter bekannt. Dabei blieb es auch für die nachfolgenden Generationen. Bis heute sind die Prosawerke Nekrasovs in die meisten Ausgaben seiner Werke entweder überhaupt nicht oder nur in einer sehr beschränkten Auswahl aufgenommen worden. Nach langer und schwerer Krankheit (Krebs) starb Nekrasov Ende 1877. Sein Begräbnis wurde zu einer eindrucksvollen Demonstration, an der vor allem die Jugend teilnahm.

3. Die Beurteilung der Dichtungen Nekrasovs war sehr lange schwankend. Politisch sympathisierten nicht nur die Anhänger der „Narodničestvo" mit ihm, sondern auch verschiedene Vertreter gemäßigter politischer Richtungen. Andererseits fand er als Dichter auch bei ausgesprochenen Gegnern seiner politischen Einstellung, wie z. B. bei F. Dostoevskij und Apollon Grigorjev, hohe Anerkennung, während z. B. I. S. Turgenev, obwohl er gelegentlich einzelne Gedichte Nekrasovs rühmte, in seinen Werken „keine Poesie" finden konnte und Fet sowie auch der dichterischen Werten gegenüber keinesfalls blinde Kritiker A. Družinin ironische Urteile über die Dichtungen Nekrasovs abgaben. Politisch bedingte negative Beurteilungen des dichterischen Werks Nekrasovs dürfen wir hier mit Schweigen übergehen.

Neu entdeckt und hervorgehoben wurden die dichterischen Werte der Poesie Nekrasovs von den Symbolisten am Ende des vorigen Jahrhunderts, die auch auf Nekrasovs enge Verbindung mit den großen russischen Dichtern Puškin und Lermontov hingewiesen haben. Die Symbolisten zeigten auch die Bedeutung Nekrasovs für die Geschichte der russischen Versdichtung auf. Einige von ihnen, besonders Andrej Belyj, unternahmen bedeutende Versuche, in Nekrasovs Fußstapfen weiter zu gehen.

4. Zu den bedeutendsten Neuerungen, die die russische Versdichtung Nekrasov zu verdanken hat, gehört die wesentliche Erweiterung ihres Wortschatzes. Er gebraucht Wörter, die — z. T. aus metrischen Gründen — vor ihm

---

* Das „Narodničestvo" war eine radikale sozialistische Strömung, die in den sechziger Jahren entstand und bis in die Mitte der achtziger Jahre fortwirkte. Die Anhänger dieser Bewegung wollten das sozialistische System vor allem auf der Grundlage der angeblich sozialistischen Traditionen („mir") und der Bestrebungen der russischen Bauern aufbauen (s. Literaturhinweise in Bd. II, 2).

nur selten in der Versdichtung vorkamen, wie z. B. Komposita, Superlative und Partizipien, alles lange oder überlange Wörter, die außerdem noch vielfach als „Prosaismen" empfunden wurden. Deshalb sind bei Nekrasov Zeilen mit nur einer einzigen Betonung durchaus nicht selten:

z. B.

i v Velikobritanii (= und in Großbritannien)

× × × × × ×́ × × (= metrisches Schema dieser Zeile)

Lange Zeilen haben bei Nekrasov oft zwei Betonungsausfälle.

Nicht nur Wörter aus den erwähnten Wortgruppen erweisen sich als „zu lang", auch durch die Verwendung von Fremdwörtern und Ausdrücken aus der Kanzleisprache entstehen Zeilen wie:

doma s oranžerejami (= Häuser mit Orangerien)
oder:
ego prevoschoditel'stvo (= seine Excellenz)
(dasselbe metrische Schema)

× ×́ × × × ×́ × ×

Nekrasov erneuerte die Sprache der Versdichtung auch durch zahlreiche Wörter aus der alltäglichen Umgangssprache sowie durch „Prosaismen" und Vulgarismen. Bemerkenswert ist seine Kunst, auch durch die Verwendung einer solchen, scheinbar „unpoetischen" Lexik echte lyrische Stimmungen wiederzugeben (vgl. dazu sein wohl bekenntnishaftes längeres Gedicht „Rycar' na čas" = „Ein Held für eine Stunde"). Auch Wörter aus der publizistischen Fachsprache oder der wissenschaftlichen Terminologie gehen in Nekrasovs dichterischen Wortschatz ein. Wörter wie ekonomíčeskij, melancholíčeskij, metaforíčeskij pedagogíčeskij, metodíčeskij, praktíčeskij (= ökonomisch, melancholisch, metaphorisch, pädagogisch, methodisch, praktisch; außerdem ist zu bemerken, daß die ersten 4 Wörter 6-silbig, die beiden letzten 5- bzw. 4-silbig sind) kommen oft in seinen Gedichten vor.

Außerdem bereicherte Nekrasov seine Sprache durch Diminutiva, die das „einfache Volk" gebraucht (Kuh = koróvuška, Nachtigall = solóvuška). Er gebraucht Diminutiva auch dann, wenn sie eine ernste Bedeutung haben, wie z. B. smértuška (= Tod), zabótuška (= Sorge) usf. Dasselbe macht er mit Namen (Kalistrátuška, Varváruška) und Wörtern der „städtischen Sprache", die dadurch oft eine pejorative Färbung erhalten (delíšečki statt „dela" = Geschäfte) sowie schließlich auch Adjektive und Adverbien (Adjektive: lebendig = živëchońkij, krank = bol'nëchońkij; Adverbien: schnell = skorëchońko von skoro, leise = tichóchońko von ticho).

Die iterativen Verben und die einiger anderer Aktionsarten (chážival = pflegte zu gehen, ponapíchival = steckte voll usf.) und die Gerundien praesentis auf die Endung „-či" (umirájuči = sterbend, razmyšljájuči = denkend usf.) bilden im poetischen Wortschatz Nekrasovs weitere Gruppen von langen und „volkstümlich" klingenden Wörtern.

5. Beachtenswert ist, daß diese lexikalischen Elemente vielfach daktylisch enden, was für die „Reimreform" Nekrasovs von ebenso ausschlaggebender Bedeutung ist wie die Ersetzung der üblichen Endung „-ś" der reflexiven Verben durch „-sja".

Diese von Nekrasov in die Versdichtung entweder eingeführten oder in ihrer Bedeutung verstärkten Worttypen haben die Verssprache „daktylisiert" (K. Čukovskij). Es wäre wohl richtiger zu sagen, daß sich diese Wörter ganz besonders zur Unterstützung dreisilbiger Versmaße eignen (nach der Tradition der russischen Versmaßtheorie unterscheidet man die daktylischen, anapästischen und amphibrachischen dreisilbigen Versmaße). Bei Nekrasov kommen in der Tat diese früher nur relativ selten verwendeten Versmaße häufig vor. Die bei Nekrasov so zahlreichen Zeilenanfänge mit der Betonung auf der dritten Silbe (× × ×́) haben manche Forscher vom „anapästischen" Charakter der Versdichtung Nekrasovs sprechen lassen. Lediglich daktylische Reime (also die Zeilenendung ×́ × × mit Betonung auf der drittletzten Silbe) und daktylische Zeilenendungen in reimlosen Gedichten waren vor Nekrasov nicht allzu selten. Sie galten jedoch als Kennzeichen der Volksdichtung.

Besonders geeignet scheint die „anapästische" Intonation in langen Zeilen für die Wiedergabe von Reflexionen des Dichters zu sein. Die Gedanken des Verfassers auf einem Spaziergang in einer herbstlichen Mondnacht werden in „Ein Held für eine Stunde" mit folgenden Versen wiedergegeben:

Pokoriś — o ničtožnoe plemja!
neizbežnoj i goŕkoj sud'be,
zachvatilo vas trudnoe vremja
negotovymi k trudnoj boŕbe . . .

× × ×́ × × ×́ × × × ×́ ×

× × ×́ × × ×́ × × × ×́ (usf.)

(Unterwirf dich, o nichtige Generation!
dem unentrinnbaren und bitteren Los.
Die schwere Zeit überraschte euch
unvorbereitet zu schwerem Kampf . . .)

Auch balladeske Themen behandelt Nekrasov wiederholt im gleichen Versmaß: po torgovym selam, po bol'šim gorodam
ja ne darom žival, ogorodnik lichoj . . .

× × ×́ × × × ×́ × × × ×́ × ×

× × ×́ × × × ×́ × × × ×́ × ×

(ich, ein gewandter Gärtner, weilte nicht umsonst in manchem Markflecken, mancher großen Stadt. . .)

An diesem Beispiel können wir außerdem noch erkennen, daß die dreisilbigen Versmaße auch „überflüssige" Betonungen auf den „schwachen" Silben der Zeile zulassen.

Anders klingen die dreisilbigen Versmaße, wenn die erste Silbe betont ist, wenn es sich also um „daktylische" Zeilen handelt, wie sie uns bei Nekrasov ebenfalls begegnen:

Pozdnjaja oseń. Grači uleteli,
les obnažilsja, polja opusteli . . .

´ × × × ´ × × × ´ × × × ´ × × (usf.)

(Es ist später Herbst. Die Saatkrähen sind weggeflogen, der Wald ist ohne Laub, die Felder sind leer geworden.)

Zweisilbige Versmaße begegnen uns besonders oft in Nekrasovs satirischen Gedichten; er hat sie also keineswegs vernachlässigt.

Bei den Zeitgenossen fand die neue Form der Gedichte Nekrasovs verhältnismäßig wenig Beachtung, wenn auch seine Reime als fremd empfunden wurden. Nekrasovs Reime sind sicherlich auch dadurch bedingt, daß er neue dichterische Gattungen in die Literatur einführte. An sich waren diese Gattungen nicht ganz neu, aber nur ein populärer und talentvoller Dichter konnte sie innerhalb der Literatur *behaupten*. Dabei handelte es sich vor allem um verschiedene Abwandlungen von *satirischen Couplets*, die man früher fast ausschließlich nur als Bestandteile von Vaudevilles kannte. Ähnliche Gedichte schrieb (wohl in Anlehnung an Béranger) allerdings auch P. Vjazemskij (s. I, S. 38 ff). Gleichzeitig mit Nekrasov traten A. Mej, M. Michajlov und V. Kuročkin als z. T. recht gute Übersetzer von Béranger auf. Das Couplet verlangt geradezu den Gebrauch von Vulgarismen und Fremdwörtern, die sich auch besonders für humoristisch absichtsvolle Reime anbieten. So reimt Nekrasov biblióteki auf zivótiki (Bibliotheken :: Bäuchlein), restorácii auf grácii (Restaurants :: Grazien) usf. Wenig bedacht war Nekrasov auch auf die Genauigkeit seiner Reime, denn die starke Reduktion der unbetonten Vokale läßt in der russischen Sprache ungenaue Reime zu. Gleichzeitig mit Nekrasov trat A. K. Tolstoj sogar mit einer theoretischen Verteidigung der ungenauen Reime hervor (s. Kap. IX, § 7), die später durch Blok und Futuristen (Majakovskij) sanktioniert wurden. Allerdings ist eine Anzahl der Nekrasovschen Reime nur orthographisch „ungenau" (wie z. B. tut :: trud, nemeckij :: mesteckoj usf.; vgl. Anhang Bd. II, 2). Die an die Tradition gewöhnten Leser empfanden diese Reime aber als ebenso „schlechte" Reime wie die phonetisch ungenauen (etwa žalkimi :: palkami, poslednij :: letnij usf.) oder „grotesken" Reime (wie Ovidij :: subsidij = Ovid :: der Subsidien, Antip :: dagerotip = Antip (ein bäuerlicher Name) :: Daguerreotyp usf.) Nekrasovs.

Diese formale Seite seiner Dichtungen haben, wie bereits erwähnt, erst die Symbolisten und ihre Zeitgenossen (nach 1890) zu schätzen gelernt.

Nekrasovs Zeitgenossen interessierte in weit stärkerem Maße als die Form der Inhalt seiner Dichtungen.*

6. Die Realisten kehrten nach dem Bruch der Romantiker mit der alten Gattungslehre (s. Bd. I; III, § 1) nicht wieder zu den alten Gattungen zurück. So bezeichnet Nekrasov auch nur in ironischer Absicht einige seiner Gedichte als „moderne" Balladen oder Oden. In den meisten Fällen wird man diese Gedichte als Parodien auf gewisse Gattungen bezeichnen müssen. Trotzdem kann man von

a) den *Balladen* Nekrasovs sprechen: Seine erzählenden Gedichte, ganz gleich, ob in ihnen der Autor oder eine handelnde Person als Erzähler auftritt, haben als „realistische Ballade" ihren festen Platz in der Entwicklungsgeschichte der russischen Ballade. Zu nennen sind hier: „Der Gärtner" (1846), worin erzählt wird, wie sich der Held, um die Tochter eines Gutsbesitzers, mit der er ein Liebesverhältnis hat, nicht zu verraten, als Einbrecher verhaften läßt. In „Vlas" (1854), einem balladesken Gedicht, das Dostoevskij wegen seiner großen dichterischen Schönheit besonders schätzte, wird sich ein reicher Bauer, der zum Ausbeuter seiner Standesgenossen geworden war, nach einer schweren Krankheit seiner Vergehen bewußt, verteilt sein Hab und Gut unter die Armen und begibt sich auf eine Wanderung, um Geld zum Bau einer Kirche zu sammeln. In „Sekret" („Das Geheimnis", 1855), vom Dichter selbst als Ballade bezeichnet, wird der Streit zweier Brüder um die Erbschaft am Lager des eben verstorbenen Vaters geschildert. Weitere balladeske Erzählungen Nekrasovs führen uns u. a. in die Welt der Beamten.

b) Einer anderen traditionellen Form zumindest sehr nahestehend sind die aus eigenen Erlebnissen herrührenden lyrischen Ergüsse — sui generis *Elegien* —, in denen Erinnerungen aus der unglücklichen Kindheit des Dichters, Stimmungen gescheiterter Liebe und in den letzten Lebensjahren verzweifelte Notschreie des an der qualvollen Krebskrankheit Leidenden einen gültigen sprachlichen Ausdruck finden. Besonders kennzeichnend sind für Nekrasov die, wenn auch nicht sehr zahlreichen Betrachtungen über seine Pflicht gegenüber der Heimat und dem Volke, in denen er seine Unfähigkeit, sich entschieden an die Seite der für ihre Ideale kämpfenden Revolutionäre zu stellen, bereut („An der Volga" und „Ein Held für eine Stunde", beide 1860, sowie „Schwermut" = Unynie, 1874). Einige Gedichte dieser Gruppe bezeichnete der Dichter selbst noch als „Elegien" (1853, 1873—74).

c) Außerdem hat Nekrasov eine Anzahl von Gedichten geschrieben, die man als „*Genre-Bilder*" bezeichnen kann. In diesen Gedichten ziehen Säufer, Träumer und Pechvögel oder eine reiche Kurtisane und eine arme Prostituierte („Ubogaja i narjadnaja" = „Die Armselige und die Aufgeputzte") an uns vorbei. Die sich auf dem Wege in die sibirische Verbannung befindenden,

---

* Dabei ist zu berücksichtigen, daß Nekrasovs Werke von der Zensur verunstaltet wurden und daß sie, weil sie in die Hände eines Verlegers gerieten, der für Nekrasov keine Sympathien hatte, bis zur Revolution von 1917 (die Schutzfrist war noch nicht abgelaufen) immer wieder in dieser verunstalteten Form gedruckt wurden.

allem Anschein nach politischen „Verbrecher" und die Verbannten in Sibirien werden in „Nesčastnye" (= „Die Unglücklichen", 1856 — einer ist wahrscheinlich Dostoevskij) vorgeführt. In „Gedanken an einer prunkvollen Haustür" (1858) erleben wir die ohne Hoffnung, gehört zu werden, in die Hauptstadt gekommenen Bauern. Neben diesen ernsten Schilderungen stehen zahlreiche humoristische und satirische wie z. B. „Gazetnaja" (= „Das Zeitungslesezimmer"), „O pogode" (= „Über das Wetter") und „Sovremenniki" (= „Die Zeitgenossen"). In diesen Versfeuilletons vermischt Nekrasov realistische Bilder mit Karikaturen und Grotesken (ein Zensor a. D. „zensiert" z. B. zu seinem eigenen Vergnügen bereits gedruckte Zeitungen und Zeitschriften).

In einigen dieser Gedichte kann Nekrasov seine Gedanken politischer, sozialer und moralischer Art klar aussprechen. In einem Gespräch in der Eisenbahn versucht er z. B. einem Jungen zu erklären, daß nicht die Regierung und auch nicht die Ingenieure, sondern die armen und ausgebeuteten Arbeiter die eigentlichen „Erbauer" der Eisenbahn seien („Železnaja doroga" = „Die Eisenbahn", 1871).

d) Eine besondere Gruppe bilden die dem *russischen Bauern* gewidmeten Gedichte, die besonders zahlreich werden, als Nekrasov während der sechziger Jahre öfters auf sein Gut fährt. Natürlich beschäftigt sich eine Anzahl dieser Gedichte mit der Vorbereitung der Bauernbefreiung und der nach Nekrasov mißlungenen Bauernbefreiung selbst. Im Gegensatz zu seiner Schilderung der Armut und der tragischen Schicksale einzelner Menschen (eines ausgebrannten Dorfes, des Todes des einzigen Sohnes einer armen Mutter usf.) schreibt Nekrasov auch einige „idyllische" Szenen, die fast ausschließlich *Bauernkinder* betreffen oder dem Verständnis des Kindes zugängliche Lebensepisoden erzählen (die Reden von „Onkel Jakov", einem wandernden Kaufmann, die Rettung von Überschwemmung bedrohter Hasen durch einen Jäger, oder in der Ballade vom „General Toptygin" die Geschichte von einem Bären, der für einen General gehalten wird).

Diese Gedichtgruppe gehört zu den höchsten sprachlichen Leistungen Nekrasovs. Die Verwendung der Volkssprache, verbunden mit einem geschickten Gebrauch der Phraseologie und von Elementen der „Poetik" der Folklore, ist in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts beispiellos. Eine besondere Stellung nehmen auch Nekrasovs Nachahmungen von Volksliedern ein, von denen einige zu echten Volksliedern geworden sind.

e) Zu Nekrasovs Werk gehören auch einige größere *„epische" Erzählungen.* „Fürstin Trubeckoj" und „Fürstin Volkonskij" sind den beiden Frauen gewidmet, die nach der Niederwerfung des „Dekabristen-Aufstandes" von 1825 ihren Männern nach Sibirien in die Verbannung folgten. „Saša" (= Name der Heldin), ein aus früherer Zeit (1855) stammender Roman in Versen, zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit den Romanen Turgenevs. Später entstand die Erzählung in Versen „Korobejniki" („Wanderkaufleute" 1861), die nach dem Abschied des jüngeren der beiden Helden von seiner Braut und einer Folge von bunten Szenen ihrer Wanderung mit der Ermordung

und Beraubung der Helden bei ihrer Rückkehr endet. In „Der Frost" („Moroz", 1863) vereinigt Nekrasov verschiedene Bilder: das tragische Schicksal einer Witwe, die bei der Vorbereitung des Begräbnisses ihres Mannes im Walde erfriert, und die „Idylle" der Erinnerungen an frühere glückliche Tage.

Lange Zeit beschäftigte sich der Dichter mit seinem großen Epos „Wer lebt in Rußland glücklich?" (= „Komu na Rusi žit' chorošo?", wohl schon am Anfang der sechziger Jahre entworfen). Der Anfang ist märchenhaft: einige Bauern, die diese Frage beantworten wollen, erhalten ein „Tischlein deck dich", das ihnen eine Wanderung durch Rußland ermöglicht. Später verbanden sich für Nekrasov mit diesem Anfang andere Pläne: er wollte die menschlich bedeutsamen Typen der Bauern und ihrer Frauen darstellen. Die Betrachtungen und Ideale eines vom Lande stammenden jungen Mannes, des Sohnes eines Psalmenvorlesers, sollten den Hauptinhalt der weiteren Teile dieses Epos bilden.

f) Eine besondere Gruppe im Schaffen Nekrasovs bilden die in Rußland seit der Romantik beliebten, der Berufung des Dichters gewidmeten Gedichte. Nekrasovs Dichterideal, der „Dienst am Volke" und das traurige Los seiner Muse sind der Gegenstand dieser meist kurzen, aber bereits von 1850 an immer wieder entstehenden Gedichte. Verwandt sind mit diesen Gedichten diejenigen, die Nekrasov dem Andenken der Publizisten (das sind vor allem Belinskij, Dobroljubov, Pisarev, Černyševskij) und des ukrainischen Dichters Ševčenko widmete, die er für seine Kampfgenossen hielt.

Bei diesem kurzen Überblick sind wir natürlich gezwungen gewesen, einige für das Schaffen Nekrasovs nicht unwesentliche Werke zu übergehen. Uns erschien es jedoch besonders wichtig, die Elemente der „Poetik" Nekrasovs kennen zu lernen.

Zweifelsohne ist Nekrasov in der russischen Literatur eine höchst eigenständige Erscheinung. Die nahe Verwandtschaft seiner Prosa und eines Teiles seiner Versdichtung mit Gogol' (durch die Vermittlung der „natürlichen Schule") ist leicht einzusehen. Trotzdem können einige Forscher wohl zu Recht behaupten, Nekrasov komme aus der Tradition des „hohen Stils Puškins und Deržavins" (B. Ėjchenbaum). Das wichtigste bleibt für uns jedoch, daß Nekrasovs Kunst nicht restlos auf die Einwirkung von verschiedenen Traditionen zurückzuführen ist. Obwohl ihm das Pathos von Deržavins und Puškins Dichtung keineswegs fremd war, hielt sich Nekrasov doch selbst für einen Nachfolger Gogol's. Die Mannigfaltigkeit seiner Sprachmittel, die vielleicht auch nicht größer ist als die Gogol's, geht doch vielfach in eine ganz andere Richtung. Nekrasov verwendet, wie später Majakovskij und A. Belyj die stilistischen Mittel Gogol's in der *Vers*dichtung.

7. Da die Werke Nekrasovs in ihrer endgültigen Form zumeist „leicht" und flüssig sind, wird die Mühe, die er auf die Ausarbeitung seiner Dichtungen verwendete, oft nicht bedacht. Sehr oft blieb Nekrasov nichts anderes übrig, als das, was er sagen wollte, durch Anspielungen verständlich zu

machen (die Kunst der Anspielung wurde in Rußland aus nicht ganz einsichtigen Gründen mit dem Namen „Aesopische Sprache" belegt); über seine positiven (sozialistischen) Ideale konnte er sich kaum aussprechen. Vielleicht hatte er aber auch, wie viele seiner Zeitgenossen, etwas unklare Vorstellungen von der sozialistischen Zukunft. Sicher ist, daß er an die geistigen und schöpferischen Kräfte des russischen Volkes glaubte und annahm, daß sich das befreite Volk selbst die besten Verhältnisse für sein Leben schaffen werde.

Der Dichter soll nach Nekrasov in erster Linie ein Mitglied der Gemeinschaft (ein „graždanin") sein. Er selbst bezeichnet „seine Muse" als „Muse der Rache und Trauer" (Muza mesti i pečali), d. h. er glaubt, daß es Sinn und Zweck der Dichtung sei, das Selbstbewußtsein des Lesers zu wecken und seinen Widerstandswillen zu stärken. Schon 1850 erkennt er — wohl im Rückblick auf seine frühen Prosaschriften — in einer öffentlich ausgepeitschten Bauernfrau eine Schwester seiner Muse, die für ihn „die traurige Begleiterin der traurigen Armen" war, „die für Arbeit, Leiden und Fesseln geboren sind", und den Dichter durch „die finsteren Abgründe von Gewalt und Bosheit, Arbeit und Hunger führte". Nekrasov glaubte, durch seine Schilderungen „die Leidenschaften und Verirrungen der Masse (tolpa)" bessern zu können, denn der Dichter

pitaja neavist'ju grud',
usta vooruživ satiroj,
prochodit on ternistyj put'
s svoej karajuščeju liroj . . .

(geht mit strafender Leier den Dornenweg, den Haß nährend in seiner Brust, seinen Mund mit Satire bewaffnend).

Aber der Dichter erkennt auch bald, daß das Wort der Ablehnung zugleich ein Wort der Liebe sein kann, ja daß „das Herz, das zu hassen müde wurde, nicht lieben zu lernen vermag". Das doppelte Motiv von Liebe und Haß zieht sich durch die ganze Dichtung Nekrasovs hindurch; seine Dichtung sieht er nun als Zeugnis seines Mitleids an:

stichi moi — svideteli živye
za mir prolitych slëz. . .
(meine Verse sind lebendige Zeugen
der um die Welt vergossenen Tränen)

und bezeichnet sie eher als einen Gesang der Trauer denn einen der Rache:

Moj stich unyl, kak ropot na nesčastje,
kak plesk volny v osennee nenastje
na severnom pustynnom beregu. (1874)

(Meine Dichtung ist schwermütig wie das Murren gegen das Unglück, wie das Plätschern der Wellen während eines herbstlichen Unwetters am Ufer der nördlichen Einöde).

8. Die Zukunftsaussichten erscheinen freilich auch anno 1874 und in den letzten Jahren von Nekrasovs Leben ganz anders, als man sie sich in der kämpferischen Stimmung der fünfziger und sechziger Jahre ausmalte. Die „Schwermut" scheint nunmehr ein wichtiges Element in Nekrasovs Dichtung geworden zu sein. Die Worte „ugrjumyj", „unylj" und „surovyj" werden in zunehmendem Maße kennzeichnend für Nekrasovs späte Gedichte (K. Čukovskij). In einem Teil der Welt herrscht offensichtlich das „Böse" (zloba, vgl. auch „erbost" = ozloblennyj und ähnl.), wenn auch oft nur in der Gestalt von pošlost' (= ein im Deutschen schwer wiederzugebendes Wort, das eine *stumpfsinnige Gemeinheit* bezeichnet, die sich ihrer selbst nicht bewußt wird. Gogol' hat dieses Wort ebenfalls benutzt, aber die neue Nekrasovsche Bedeutung hat sich mit der Zeit durchgesetzt). Nekrasov läßt eine ganze Galerie der im menschlichen Wesen verkörperten „Bosheit" an uns vorüberziehen: die „Ausbeuter", beginnend mit den noch nicht ausgestorbenen Besitzern von Leibeigenen bis hin zu den teilweise auch aus den unteren Volksschichten hervorgegangenen modernen Geschäftsleuten. Diesen Ausbeutern stehen Menschen gegenüber, die von einer jeden Widerstand lähmenden „Geduld" (terpenie) beherrscht sind, die von Nekrasov zuweilen als *„tupoe"* (stumpfsinnig) bezeichnet wird. Bezeichnenderweise stellt unser Dichter auch in den Beziehungen zwischen einzelnen Individuen (z. B. in der Ehe) den gleichen Gegensatz der Kräfte, nämlich zwischen sich oft selbst nicht bewußter Bosheit und liebender und verzeihender Geduld, fest.

Trotz alledem verliert Nekrasov nicht den Blick für die in dieser finsteren Welt aufblühende sittliche Reinheit und Schönheit, die sich für ihn in Kindern und Frauen sowie in allen, die gegen das Böse angehen (von solchen Kämpfen darf allerdings oft nur andeutungsweise gesprochen werden), verkörpert. In seinem großen Epos ist die Zeichnung der „positiven" Typen, der Bauern, einer Bauernfrau und eines vom Lande stammenden gebildeten jungen Menschen, jedoch nicht abgeschlossen (vgl. oben § 6,5).

9. Die Zeichnung Nekrasovs ist „realistisch", d. h. fast immer konkret, wenn auch die dann und wann wiederkehrenden Typen (der seelenlose Beamte, der Zensor, der Gendarm und auf der anderen Seite der rechtlose Bauer oder Arbeiter, der Verbannte oder Gefangene, die Bauernfrau oder ein jeglicher Unbill schutzlos ausgeliefertes Kind) eine *symbolische Bedeutung* gewinnen und auch dann zu einer Verallgemeinerung auffordern, wenn sie nur im Vorübergehen genannt werden. Das „Volk" ist Nekrasov vor allem anderen heilig. Seine Sprache und die Folklore erlauben es dem Dichter, die traditionellen Dichtungsformen mannigfaltig zu variieren (naive, scherzhafte, hintergründige oder ernste Erzählungen, zudem auch Belehrung oder Predigt, Klage- oder Tanzlied) und, wenn er von den städtischen Armen handelt, auch vulgäre Elemente in die Sprache seiner „Chansons" aufzunehmen.

Die Metaphorik ist bei Nekrasov nicht mehr so üppig wie bei den Romantikern. Zudem zieht Nekrasov der Metapher den Vergleich vor (den er oft durch „volkstümliche" Redewendungen wie „slovno, čto" usf. einführt).

Seine Vergleiche bleiben zumeist auf der Ebene des Konkreten und entbehren der sentimentalen Färbung (S. Šuvalov).

Zu den besonders typischen Stellen in Nekrasovs Werk gehört die Klage über das Schicksal der russischen Bauern, wie z. B. der Bauern, die, als sie auf ihrer Suche nach Gerechtigkeit bis in die Hauptstadt gekommen sind, von der Tür eines hohen Beamten, ohne angehört worden zu sein, weggeschickt werden:

i zastonut . . . Rodnaja zemlja!
Nazovi mne takuju obitel',
ja takogo ugla ne vidal,
gde by sejatel' tvoj i chranitel',
gde by russkij mužik ne stonal?
stonet on po poljam, po dorogam,
stonet on po tjur'mam po ostrogam,
v rudnikach na železnoj cepi . . . (1858)

(und sie werden stöhnen. . . O Heimatland! nenne mir eine Stätte, wo der russische Bauer, der für dich sät und dich beschützt, nicht stöhnte. Er stöhnt auf den Feldern, auf den Wegen, er stöhnt in den Gefängnissen und in seinen eisernen Ketten in den Bergwerken. . .)

Seine Zeit- und Gesinnungsgenossen betrachtet Nekrasov im großen und ganzen als noch nicht reif für den Kampf um die Rechte des Volkes:

Pokoriś — o ničtožnoe plemja!
neizbežnoj i gorkoj sud'be,
zachvatilo vas trudnoe vremja
negotovymi k trudnoj borbe.
Vy ešče ne v mogile, vy živy,
no dlja dela vy mërtvy davno,
suždeny vam blagie poryvy,
no sveršit' ničego ne dano. . .

(unterwirf dich, o nichtiges Geschlecht, dem unentrinnbaren und bitteren Schicksal, denn die schwere Zeit hat euch zu schwerem Kampf unfähig überrascht. Ihr seid noch nicht im Grabe, ihr seid noch am Leben, aber für die Tat seid ihr lange gestorben. Die guten Triebe sind euch bestimmt gewesen, aber ihr könnt nichts vollbringen. . .)

Nekrasov findet, wie gesagt, für einzelne Vertreter des Volkes (vor allem Frauen und Kinder), Worte des Mitleids. Er läßt aber auch einen jungen Mann, den Helden seines letzten, nicht abgeschlossenen Epos, vor uns erstehen, dem er ein Lied der Hoffnung in den Mund legen kann:

Ty i ubogaja,
ty i obil'naja,
ty i mogučaja,
ty i bessil'naja,
Matuška-Rus'!
. . . . . .

Sila narodnaja,
sila mogučaja —
sovest' spokojnaja,
pravda živučaja. . .
. . . . . .
Rat' podymaetsja —
neisčislimaja,
sila v nej skažetsja
nesokrušimaja. . .

(Du armes, aber auch reiches, du mächtiges, aber auch kraftloses Mütterchen Rußland! . . Die Kraft des Volkes — die mächtige Kraft — das ruhige Gewissen, die lebendige Gerechtigkeit . . . Es erhebt sich ein unzähliges Heer, es wird sich eine unüberwindliche Kraft in ihm zeigen. . .)

Viele der scharfen und treffenden Formulierungen Nekrasovs sind in den Bestand der russischen „geflügelten Worte" eingegangen.

10. Keiner der Zeitgenossen Nekrasovs vertrat in ähnlich gearteter Dichtung dieselbe geistige Richtung wie er. Seltsamerweise lebten alle seine Zeitgenossen im großen Ganzen in den Traditionen der älteren Versdichtung.

Der bedeutendste dieser Zeitgenossen Nekrasovs ist sicherlich *Nikolaj Platonovič Ogarëv* (1813—1877), der heute allerdings fast nur noch als politischer Mitstreiter Herzens bekannt ist. Ogarëv stammte aus einer reichen Gutsbesitzerfamilie und kam, nachdem er seine Jugend auf dem Lande verbracht hatte, nach Moskau, wo er mit Herzen eine sein ganzes Leben währende Freundschaft schloß und wie dieser an der Moskauer Universität studierte. Wie Herzen wurde auch er 1834 verhaftet und in die Provinz verbannt. 1839 durfte er nach Moskau zurückkehren und begann, seine Gedichte zu veröffentlichen, die sofort Anklang fanden. Von 1842 bis 1844 unternahm er eine Auslandsreise, auf der er viele Gedichte schrieb (vor allem jene, die Italien gewidmet sind). Sein Leben in Rußland war dann voll von traurigen Erlebnissen; er emigrierte 1856 und arbeitete mit Herzen zusammen an der Herausgabe der revolutionären Zeitschrift „Die Glocke" (Kolokol). Seine literarische und publizistische Arbeit setzte er auch nach dem Tode Herzens fort und veröffentlichte u. a. auch seine älteren und neueren dichterischen Werke.*

Die vorherrschende Tonart in Ogarëvs Dichtung ist zweifelsohne die Melancholie. Selbst in seinen „kämpferischen" Gedichten ist sie zu spüren, denn Ogarëv konnte an den Mißerfolgen der russischen und europäischen revolutionären Bewegungen seit 1848 nicht vorbeisehen. Im überwiegenden Teil seiner lyrischen Gedichte geht er von seinen *Erinnerungen* (vospominanija) aus. Von den etwa 300 Gedichten, die in den neuesten Veröffentlichungen

* Sehr viele Gedichte, darunter zahlreiche eindrucksvolle und für den Verfasser kennzeichnende, erschienen erst in den achtziger Jahren oder aber erst in unseren Tagen.

seiner Werke enthalten sind, hat er mehr als 25% direkt seinen Erinnerungen gewidmet. In zahlreichen anderen führte er Elemente seiner Erinnerungen modo obliquo ein. Schon 1839 (im Alter von 26 Jahren!) glaubt er „in Erinnerungen zu leben". Die Erinnerung (oder das Gedächtnis) „reißt die Seele mit sich fort", „quält" den Dichter oder „zeichnet ihm vor." Er schreibt von der „heiligen Ferne (oder heiligen Stille) der Erinnerungen" und kennt zahlreiche „Ersatzformeln" für die Wörter „Erinnerung" und „Gedächtnis": „Bilder vergangener Tage", „Ferne vergangener Tage", er hört „aus dem vergangenen Leben herausgegriffene Klänge", „die Schatten der Vergangenheit" erscheinen vor ihm usf.

Als junger Mensch lebte der Dichter in einer Welt der Erinnerungen an seine Kindheit; mit 28 Jahren betrachtet er sich bereits als Greis; und ein paar Mal bezeichnet er sich sogar als „Toten". Das Wort „Erinnerung" kommt in den späten Gedichten Ogarëvs zwar seltener vor, er spricht aber immer noch davon, daß man nur in der „frühlingshaften Frische der Erinnerungen" leben kann und muß. Zu Ogarëvs Eigenart gehört es auch, daß er in seinen Gedichten beinahe zu oft von Toten spricht, daß er häufig Abschiedsszenen und Begräbnisse schildert und wiederholt von der Zeit handelt, die alles verändert oder verschwinden läßt. Seine Erinnerungen verbinden sich allerdings manchmal mit „*Träumereien*" (mečty, grëzy) von der Zukunft. Da Ogarëv oft ohne jede Rücksicht auf die Zensur schreibt, schildert er offen seine Träume. Deshalb enthalten seine Gedichte eher als die anderer Dichter *prophetische Visionen* einer zukünftigen Revolution oder gar des Untergangs Rußlands.

Es ist für ihn bezeichnend, daß auch seine wenigen, aber schönen Bilder der russischen Landschaft entstanden sind, als er in der Fremde weilt. Sie werden als Erinnerung dargeboten. Seine Liebesgedichte enthalten ebenfalls oft Erinnerungsmotive.

Die Stimmung, die Ogarëv während seiner Jugendzeit beherrschte, war noch die oft den Romantikern eigene „Enttäuschung", für die er in seinen frühen Gedichten noch das bereits altertümlich klingende Wort „razuverenje" verwendet.

Neben melancholischen Betrachtungen gibt er in seinen lyrischen Gedichten Bilder der Nacht und des Herbstes, wählt als Sujet ein altes verlassenes Haus oder solche Gestalten wie einen Wanderer, einen Nachtwächter. Negative Darstellungen der Menschen, unter denen er in der Provinz leben mußte, gehören ebenso zur Thematik seiner lyrischen Gedichte wie Erinnerungen an den zerfallenden Freundeskreis seiner Jugend (nur Herzen betrachtete er als seinen ewigen Freund) und an seine erste Liebe. Ein Zyklus von Gedichten, den Ogarëv einer unglücklichen Liebe widmete, ist erst kürzlich vollständig bekannt geworden (obwohl dieser Zyklus 1841 geschrieben wurde, erschienen die meisten Gedichte erst 1888 und 1953—56). Seine wenigen erzählenden Gedichte aus dem Leben der Bauern können keinen Vergleich mit den Gedichten Nekrasovs aushalten. Trotz formaler Vollkommenheit und großer Aufrichtigkeit bei der Wiedergabe von Gefühlen mangelt es seinen Gedichten

an Stärke und Eigenartigkeit des Ausdrucks. Deshalb haben vielleicht diejenigen Kritiker recht, die von Ogarëvs „*blasser* Melancholie" sprechen.

11. Etwas anderes ist es mit seinen längeren epischen Erzählungen, von denen einige erst sehr spät bekannt geworden sind. Ein eigenartiges großes Fragment ist sein 1840/1 begonnenes lyrisches Bekenntnisgedicht „Humor" (Jumor), das 1857 im Ausland erschien. Siebenundzwanzig Jahre später schrieb Ogarëv ein weiteres Fragment, das als Fortsetzung dieses Gedichtes gedacht war (erschien z. T. 1869, z. T. 1953). Diese beiden Fragmente gehören zu den schönsten russischen Oktavendichtungen (nur einige wenige Strophen haben einen anderen Aufbau). Die Oktavenform (wie auch bei Puškin, dem polnischen Dichter Słowacki und schon bei Byron) ermöglicht einen freien Lauf des Gedankens. Ogarëvs Betrachtungen über seine Zeit mit ihren zahlreichen Anspielungen auf Personen und Ereignisse, seine Betrachtungen über sich selbst, seine Schicksale und seinen Freundeskreis, die Bilder, die er von den russischen Hauptstädten zeichnet, und seine hier zum Ausdruck kommende Hoffnung auf eine bessere Zukunft machen dieses dichterische Bekenntnis zu einem der eindrucksvollsten eines Menschen der vierziger Jahre, eines Menschen allerdings, der bereits von der „idealistischen" Ideologie dieses „bemerkenswerten Jahrzehnts" Abschied nimmt. Im zweiten Teil wird der Beginn der Auslandsreise Ogarëvs geschildert, die ihn durch Polen führt, und ein Zeugnis für die „polonophilen" Stimmungen abgelegt, die das nach dem Aufstand von 1831 sehr streng regierte Land auslöste. Im dritten Teil haben wir bereits einen Emigranten vor uns, der von seinen Freunden, die die revolutionären Ideale „verraten" haben, Abschied genommen hat. Das Gedicht bricht nach dem Ausdruck der Hoffnung auf die bessere Zukunft mit der Frage nach dem „Helden" dieser Zukunft ab. In diesem Werk fand Ogarëv zu einer klaren und starken Sprache, zu einer Sprache, die seiner Lyrik fehlte.

Interessant sind auch die Verserzählungen Ogarëvs. „Auf dem Lande" (Derevnja, 1847 geschrieben, aber damals nicht veröffentlicht) erinnert an einige der frühen Vers- und Prosaerzählungen Turgenevs: der Held, ein reicher Gutsbesitzer, „Herr seiner Freiheit", gebildet und mit Erfahrungen von Auslandsreisen, kommt auf sein Gut und versinkt dort in einem Leben, das in seiner Alltäglichkeit aller geistigen Interessen bar ist. Ogarëv hält das für das typische Schicksal eines Russen und schließt mit einem Fluch auf „dieses Land":

Da budet prokljat ėtot kraj. . .
Ujdu, čtob každoe mgnovenje
v čužoj strane ja mog kaznit'
moju stranu, gde bol'no žit',
vsë vyskazav, čto dušu gložet, —
vsju nenavist' ili ljubov' byt' možet.

(Verflucht sei dieses Land. . . Ich werde weggehen, damit ich mein Land, wo es sich so schwer leben läßt, im fremden Land jeden Augenblick strafen

kann. Ich werde alles aussprechen, was meine Seele zerfrißt — den ganzen Haß oder vielleicht — die ganze Liebe.)

Diese einander widersprechenden Gefühle des Hasses und der Liebe zu Rußland beherrschen Ogarëvs politische Dichtung auch weiterhin.

Der „Herr" (Gospodin, erst 1857 erschienen), eine weitere Versnovelle Ogarëvs, schildert ebenfalls den geistigen Verfall eines jungen Menschen. Selbst die autobiographische Versnovelle „Matvej Rataev" (1856 und in den folgenden Jahren geschrieben, 1886 erschienen) läßt das zukünftige Schicksal des Helden auf dem Lande, wohin er nach einem Leben in den Hauptstädten verschlagen wurde, im Dunkeln.

Zwei der im Ausland entstandenen Dichtungen Ogarëvs verdienen besonders genannt zu werden: „Die Reise" — wegen ihrer bunten Bilder von Rußland und die „Erzählung eines Polizeioffiziers" (1859), in der von zwei Sträflingen, die an Typen aus Dostoevskijs „Totenhaus" erinnern, berichtet wird. Die größere Verserzählung (wie z. B. „Jumor") eröffnete Ogarëv offensichtlich bessere Ausdrucksmöglichkeiten als das kurze lyrische Gedicht.

Seine kleinen Prosaerzählungen blieben meist unvollendet. Auch die Entwürfe zu seinen Memoiren führte er nicht aus.

12. Von den anderen Dichtern aus denselben (den radikalen Intellektuellen nahestehenden) Kreisen braucht man nicht viel zu sagen: formal stehen sie ganz in der Tradition, inhaltlich gehen sie über Nekrasov nicht hinaus. Nur einzelne Gedichte dieser Dichter fanden weitere Verbreitung.

Michail Larionovič Michajlov (1829—1865) verfaßte Gedichte in zwei Tonarten: elegische im Stile der Spätromantik und politische. Bedeutend war er als Übersetzer (Goethe, Schiller, Heine, Béranger). Außerdem schrieb er Romane und Novellen sowie ein Drama. 1861 wurde er verhaftet und kam für sechs Jahre ins Zuchthaus nach Sibirien. Er schrieb auch in Sibirien noch mehrere Gedichte, konnte aber das schwere Leben dort nicht ertragen und starb 1865.

Während Michajlov sich bei seinen Béranger-Übersetzungen vor allem (wie auch A. Mej — s. IX, 5) um die Genauigkeit der Wiedergabe sorgte, gewann *Vasilij Stepanovič Kuročkin* (1831—1875) dem französischen Dichter durch seine oft eher als „Nachdichtungen" zu bezeichnenden Übertragungen eine größere Popularität. Kuročkin war auch einer der beliebtesten Verfasser satirischer Dichtungen für die sehr populäre Zeitschrift „Iskra" (= Funke).

Der Kritiker, Publizist und Mitarbeiter Nekrasovs *Nikolaj Aleksandrovič Dobroljubov* (1836—1861) war sicherlich ein begabter Dichter. Für seine Zeit ist es jedoch kennzeichnend, daß er sein dichterisches Talent vorwiegend in Parodien (ebenfalls in der Zeitschrift „Iskra" veröffentlicht) zum Ausdruck brachte.

Zu den politisch radikalen Kreisen gehörte auch *Aleksej Nikolaevič Pleščeev* (1825—1893), der wie Dostoevskij ein Mitglied des Kreises um Petraševskij war. 1846 trat er mit einem Band romantischer Gedichte hervor, die von seinen Zeitgenossen zu Recht als politisch oppositionell empfunden

wurden. Er wurde zugleich mit Dostoevskij verhaftet und mußte zur Strafe als Gemeiner in einem Regiment dienen, das zunächst an der Grenze Asiens und später in Asien stationiert war. Als er nach sechs Jahren wieder in das europäische Rußland zurückkehren durfte, widmete er sich erneut der Literatur. Als Übersetzer (Heine, auch slavische und englische Dichter) wurde er sehr geschätzt. Seine eigenen Gedichte, die gelegentliche Anklänge an Nekrasov aufweisen, waren bekannter als die Ogarëvs, da er in Rußland veröffentlichen durfte.

Von den „aus dem Volke" hervorgegangenen Dichtern genoß vor allem der Bauer *Ivan Zacharovič Surikov* (1841—1880) mit seinem unbestimmten „narodničestvo" ein gewisses Ansehen. Er stand aber außerhalb der allgemeinen Entwicklung der Literatur. Zu vermerken sind seine Versuche, Volkslieder und die Dichtart Kol'covs nachzuahmen.

IX. VERSDICHTUNG. II

1. Versdichter, die sich von den politischen Bestrebungen ihrer Zeit abseits hielten, waren nicht sehr beliebt. Die sozial-politische Literaturkritik stempelte sie zu Vertretern des „l'art pour l'art", obwohl nur einige von ihnen (und das in ihren Versen!) den aktuellen Tagesfragen völlig gleichgültig gegenüberstanden. Die Bezeichnung „reine Kunst" bedeutete lediglich, daß diese Dichter die Ansichten des sozial-politischen Radikalismus jener Zeit nicht teilten oder daß sie weltanschaulich „Idealisten" bzw. religiöse Menschen geblieben waren.

Formal könnte man diese Dichter als Epigonen der Romantik bezeichnen, obwohl man bei *allen* Dichtern dieser Zeit Elemente eines Epigonentums feststellen kann. Nur Nekrasov bildet hier vielleicht eine Ausnahme; und es ist sehr seltsam, daß auch die Dichter, die ihm weltanschaulich nahestanden, seinen einschneidenden Vers- und Sprachumgestaltungen nicht zu folgen vermochten oder sie vermutlich gar nicht bemerkten. Nur die Couplets Nekrasovs brachten es, etwa in der satirischen Dichtung der Mitarbeiter der „Iskra", zu einigem Einfluß. Béranger büßte in den russischen Übersetzungen und Überarbeitungen die Volkstümlichkeit seiner Lieder ein; und der russische Heine wurde beinahe „orthodox-romantisch", seine antiromantischen Spitzen gingen völlig verloren (zudem waren die Heine-Übersetzungen meistens ziemlich schwach).

2. Die erste Stelle unter den Dichtern des „l'art pour l'art" nimmt natürlich *Afanasij Afanasjevič Fet-Šenšin* (1820—1892) ein. Er wurde als Sohn der Deutschen Karoline Foeth geboren, die der russische Gutsbesitzer A. Šenšin ihrem Gatten Foeth aus Hessen nach Rußland entführt hatte. Der Dichter wußte nicht, ob Šenšin oder Foeth sein Vater war. Fet besuchte eine deutsche Schule im Baltikum und dann die Moskauer Universität, wo er dem Kreis seines Studienkollegen Apollon Grigorjev nahe stand. Schon 1840 veröffentlichte er ein Gedichtbändchen und wurde Mitarbeiter an Literaturzeitschriften verschiedener politischer Richtungen. Er war eine Zeitlang Offizier in einem in der Ukraine (Kremenčug) stationierten Regiment. Als er geheiratet hatte, zog er sich 1857 auf sein Gut im Gouvernement Orel zurück, von wo aus er freundschaftliche Beziehungen mit L. Tolstoj und Turgenev unterhielt. Er verkehrte auch mit Tjutčev. Tolstoj, Turgenev und Tjutčev schätzten seine Werke sehr. Durch seine konservativen publizistischen Aufsätze zog er sich die Feindschaft der liberalen und radikalen Kreise zu. Seine heute vergessenen Erzählungen und Übersetzungen (Goethes „Faust", zahlreiche Goethe'sche Gedichte, Heine, Hafis nach der deutschen Übersetzung und später die römischen Dichter) liegen außerhalb seines eigentlichen Schaffens.

Da sich Fet für Schopenhauer begeisterte, übersetzte er auch dessen Hauptwerk. Außerdem hinterließ er umfangreiche Memoiren.

3. Bei näherer Bekanntschaft mit der Dichtung Fets überrascht am meisten, daß er, der zweifellos ein geistiger Verwandter der russischen Romantiker ist, deren Ansichten über die Dichtung und den Dichterberuf keineswegs teilt: Fet hält sich (und wohl jeden lyrischen Dichter überhaupt) nicht für einen Propheten, nicht für einen Lehrer und nicht für einen Führer. Darin ist Fet ein wirklich „reiner" Lyriker: Seine Lyrik rührt nur ausnahmsweise an seine Weltanschauung und bietet fast nichts aus seiner Biographie (das sagte auch J. Polonskij), während Tjutčev z. B. zahlreiche Gedichte geschrieben hat, die zwar Ausdruck intimen Erlebens sind, in denen jedoch das subjektive Erlebnis die Gestalt des Gedankens, ja sogar des Begriffes, annimmt, so daß man aufgrund der lyrischen Gedichte Tjutčevs einen Umriß seiner Lebens- und Weltanschauung geben und auch seine Biographie entwerfen könnte.

Für Fet sind solche Gedichte charakteristisch, die einem Augenblick gewidmet sind, einem Augenblick, in dem der Dichter eigentümlicherweise die Ewigkeit spürt. Diese Augenblicke, die bald mit einem Liebes-, bald mit einem Naturerlebnis ausgefüllt werden, bedeuten für Fet eine Trennung von der Zeit und somit die Loslösung vom irdischen Sein überhaupt. In einem seiner Gedichte sieht er die wahre Tat eines jeden Dichters darin, das absterbende Sein des Augenblickes zu zerschmelzen und in das Gold der Ewigkeit umzugießen*:

ėtot listok, čto issoch i svalilsja,
zolotom večnym gorit v pesnopenje. . .

(dieses Blatt, das verwelkte und herunterfiel, brennt im Lied als Gold der Ewigkeit. . .)

Fet merkte jedoch nicht, daß es damals außer ihm kaum Dichter gab, die vertrocknete, verwelkende, absterbende Blätter „besangen" . . .

Nach Fet ist die Überhöhung von Augenblicken ins Ewige, diese Tat des echten Dichters, nur dadurch möglich, daß alles Sein, das der Dichter „besingen" kann, auf der Grenze zweier Welten steht; die „Natur ahnt gleichsam das doppelte Leben", sie wird vom Atem zweier Welten — der zeitlichen und der überzeitlichen — „umweht". Dichtung kann dann in einem Augenblick entstehen, in dem der Dichter „mit einem Stoß den lebendigen Kahn" seines Daseins „vom Ufer" des zeitlichen Seins „abstößt", er soll —

Odnoj volnoj podnjat'sja v žizn' inuju,
učujat' vetr s cvetuščich beregov.
Toskливyj son prervat' edinym zvukom,
upit'sja vdrug nevedomym, rodnym (. . .)

---

* Fets Zeilen auch nur in Prosa wiederzugeben ist eine fast unerfüllbare Aufgabe: die meisten Übersetzungen weiter unten richten sich oft nach dem z. T. durch die Eigenwilligkeit des Fetschen Wortgebrauches und Satzbaus verborgenen Sinn und nicht nach dem genauen Wortlaut seiner Gedichte. Feci, quod potui . . .

čužoe vmig počuvstvovat' svoim,
šepnut' o tom, pred čem jazyk nemeet. . .

(mit einer Welle sich erheben in ein anderes Leben, / den Wind von den blühenden Ufern erspüren, / mit einem *einzigen* Klang den wehmütigen Traum (des Lebens; D. T.) unterbrechen, / *plötzlich* sich an etwas Unbekanntem, aber Vertrautem sattrinken (. . .) / in einem *Augenblick* das Fremde als Eigenes empfinden, / davon flüstern, wovon zu sprechen die Zunge verstummt. . .)

und

na volne likujuščego zvuka
umčat'sja vdal', vo mrake potonut'

(auf der Welle des triumphierenden Klanges in die Ferne entfliehen und in der Finsternis versinken).

Man kann von diesem Gefühl des *vollen* Augenblicks, der einen Einblick in die Ewigkeit eröffnet und alles übrige Sein auslöscht, kaum in deutlichen Worten sprechen. So hat Fet für dieses Gefühl auch höchst ungewöhnliche Wörter, Bilder und Metaphern gefunden, die allerdings oft etwas unbeholfen erscheinen. Kein anderer russischer Dichter spricht so oft von der Ohnmacht der Sprache wie Fet: „Ich finde keine Worte für das Lied des Herzens", „Die menschlichen Wörter sind so grob, man schämt sich sogar, sie zu flüstern", „die Wörter sind kraftlos (bessil'ny)",

Kak beden naš jazyk: choču i ne mogu (. . .)
ne peredat' togo ni drugu ni vragu,
čto bujstvuet v grudi prozračnoju volnoju (. . .)

(Wie arm ist unsere Sprache: ich will, aber kann dem Freund oder Feind das, was als eine durchsichtige Welle in meiner Brust tobt, nicht übermitteln. . .)

O esli b bez slova
skazat'sja dušoj bylo možno!

(O, wenn man doch ohne Worte mit der Seele sprechen könnte!)

Deshalb findet der Dichter keine Antwort der Welt, keine Antwort der Menschen:

— nikto ne otvečaet! . .
voskresnut zvuki i zamrut opjat' . . .

(niemand antwortet. . . Die neuerstandenen Klänge verklingen wieder. . .)

Die folgenden Zeilen sollen eine ungefähre Vorstellung davon geben, wie die zahlreichen Liebesgedichte Fets beschaffen sind:

u nog tvoich raskinu ja uzornyj
živoj kovër.

Okryleny nevedomym stremlenjem
nad vsem zemnym,

v kakom ogne, s kakim samozabvenjem
my poletim!

I, prosijav v lazuri snovidenja,
predstaneš' ty
carit' navek v dychanje pesnopen'ja
i krasoty.

(Ich werde vor deinen Füßen einen bunten und lebendigen Teppich ausbreiten. // In welchem Feuer, in welcher Selbstvergessenheit werden wir durch eine unbekannte Sehnsucht beflügelt über allem Irdischen fliegen! // Und du erscheinst erstrahlend im Azur des Traumes, wirst in Ewigkeit im Atem des Liedes und in der Schönheit herrschen.)

Das Glück des Augenblickes ist aber *vielleicht* doch ein Trug:

Čto ėto — žizn' ili son?
sčástliv li ja ili tol'ko obmanut?

(Was ist es — Leben oder Traum? Bin ich glücklich oder nur betrogen?) Die Liebesgedichte Fets (noch ein Jahr vor seinem Tode schrieb er welche) sind keinesfalls autobiographische Zeugnisse für seine „Liebesverhältnisse", sondern vielmehr an eine unbekannte (oder „ewige") Geliebte gerichtete lyrische Träume (das Mädchen, das vielleicht seine „ewige Geliebte" gewesen ist, kam bereits in den fünfziger Jahren tragisch ums Leben).*

Der ungewöhnliche Bilderschatz Fets verlangt auch den Gebrauch ungewöhnlicher Wörter, die z. T. sogar unverständlich oder mißverständlich sind. Seine Lieblingslandschaft ist die Nacht. In der Nacht hört er (oder sieht, oder hört und sieht; seine Gedichte sind voll von Synästhesien) *„Gebete":* es „beten" die Sterne, der Mond . . . Wörter wie „Gebet", „Heiligtum" (svjatynja) und „Gottheit" (vgl. „Noč' — put' do božestva" = die Nacht ist der Weg zur Gottheit) sind nicht im Sinne einer konkreten positiven Religion zu verstehen: das „Gebet" ist vielmehr die Teilnahme am echten, ewigen Sein, und „Heiligtum" und „Gottheit" bezeichnen dieses Sein selbst. So bedeutet auch das damals so beliebte Wort „Freiheit" (svoboda) für Fet ebenfalls keineswegs die politische Freiheit. Seine Zeitgenossen — so meinte Fet — haben „dieses stolze Wort" nie „mit dem Herzen verstanden"; er verstand unter Freiheit die Flucht vor der „gierigen Zufälligkeit" des irdischen Seins in die „frische Dunkelheit" (svežejuščaja mgla) eines Augenblikkes, der von Zeit und Zufälligkeit zu trennen vermag. Genau so — d. h. ganz anders als alle anderen dieses Wort verstehen — faßt Fet das ebenso „stolze" Wort „Glück" auf: er „erwartet das Glück", weiß aber nicht, was es ist — er sagt „was für ein (Glück)? — das weiß ich selber nicht" . . . Er erlebt Augenblicke des Glücks: im Traum, wenn eine Glocke ertönt, „und alles wird

* Die Literaturwissenschaft hat mit der Biographie des Dichters nichts zu tun! Es scheint in diesem konkreten Fall nicht überflüssig, erneut zu betonen, daß die Werke eines Dichters nicht mit seiner Biographie identisch sind.

klar". Der Dichter „empfindet das Glück in diesen Klängen". Auch im Wachen hört er in der Nacht den „geheimnisvollen Chor der Sterne" — und

svetlyj angel šepčet mne
neiz'jasnimye glagoly

(Der helle Engel flüstert mir unerklärliche Worte zu).

Für Fet ist die Dichtung eben das Erwachen der Seele bei diesen „überirdischen" Klängen, die Seele „erzittert dann klangvoll wie eine Saite". Nicht Worte, sondern die Klänge der Seele sind das Wesen der Dichtung (wie schon bei Puškin). Oder die Klänge der Seele sind „ein Wort des elementaren Lebens" (stichijnyj = elementar, vgl. dieses Wort und „stichija" bei Tjutčev, Bd. I, S. 132 f.). Der Dichter hört dieses Wort, und damit „führt das überirdische Leben [in der Nacht] ein Gespräch mit der Seele", — dieses Gespräch ist der „Atem seines ewigen Stromes". — Aber auch dieses Erlebnis ist für Fet keinesfalls über alle Zweifel erhaben:

Zarja, i sčastje, i obman, —
kak sladki vy duše moej!
. . . . . .
Kak k ėtim prizrakam pril'nut'
choču mgnovennoju dušoj!

(Die Morgenröte, das Glück und der *Trug*, — wie süß sind sie für meine Seele! *[. . .]* Wie möchte ich mich mit meiner den *Augenblick erlebenden* Seele an diese *Gespenster* anlehnen!)

Will man Fet als Dichter kennzeichnen, so kann man ihn vielleicht einen visionären Dichter nennen (was auch z. T. für Tjutčev gilt).

4. Fet war, wie man aus der Geschichte seiner Jugend entnehmen kann, schon sehr früh ein „Platoniker", in jenem unbestimmten und z. T. mißverständlichen Sinn allerdings wie viele romantische Dichter. Später lernte er dann Schopenhauers Werke kennen, in denen er manches Bild für seine metaphysischen Visionen fand. Er sah, daß man für die feinsten Nuancen seiner Visionen vielleicht doch Worte finden kann, die in den Bezirk des Ewigen führen. Wenn er früher gern vom „Geheimnis" (= tajna) des irdischen Seins, der Liebe und der Ewigkeit sprach, so tat er das in „unverständlichen Worten", denn er war während der vierziger Jahre einer der ersten russischen „Meister des dunklen Gedichts". In den sechziger Jahren konnte er ein beinahe verständliches Gedicht (mit einem Motto aus Schopenhauer) schreiben, in dem er davon spricht, wie er beim „Ruf des Leuchtens der goldenen Augenwimpern der Sterne" — „direkt aus der Zeit in die Ewigkeit blicken" kann

i plamja tvoe uznaju, solnce mira
. . . . . .
I vsë, čto mčitsja po bezdnam ėfira,

i každyj luč, plotskoj i bezplotnyj, —
tvoj tol'ko otblesk, o solnce mira,
i tol'ko son, tol'ko son mimolëtnyj.

(und ich erkenne deine Flamme, Sonne der Welt *[. . .]* Und alles, was über dem Abgrund des Äthers schwebt und jeder körperliche oder unkörperliche Strahl, ist nur dein Widerschein, o Sonne der Welt, und ist nur ein Traum, der einen Augenblick dauert).

Er findet auch andere Bilder für das im Nu wieder vergehende Teilhaben des Menschen, dieses „irdenen Gefäßes", an der Welt der Ewigkeit: eine Schwalbe berührt im Flug das Wasser eines Teiches mit ihrem Flügel, — ist diese leise Berührung nicht ein Sinnbild des menschlichen Strebens:

ne tak li ja [. . .]
derzaju na zapretnyj put',
stichii čuždoj zapredel'noj
stremjas' chot' kaplju začerpnut'?

(und wage ich mich etwa nicht auf den verbotenen Weg im Streben, auch nur einen Tropfen des fremden, transzendenten (sic!) Elements zu schöpfen?).

Im Sinne Schopenhauers spricht Fet von „unbekannten Mächten" oder „geheimnisvollen Kräften", die den Menschen in der Liebe leiten; und er legt in einem Dialog (in seiner Prosaerzählung „Kaktus") sogar Schopenhauers Auffassung von der Liebe dar. Auch das Bild vom „Flug" des Dichters oder des Liebenden, die von ihrer Begeisterung beflügelt werden, gehört zur Semantik des unklaren „Platonismus". Zu bemerken bleibt jedoch, daß es Fet auch in seiner späten Zeit noch vorzieht, seine Gedanken nur in Andeutungen auszusprechen.

Fet schrieb auch einige „balladeske" (d. h. erzählende) Gedichte. Bemerkenswert sind vor allem seine eigenartigen miniaturhaften Naturschilderungen, in denen er zwar in klaren Worten, letztlich doch nur in Andeutungen spricht. Berühmt ist sein Bild der russischen Landschaft:

Čudnaja kartina
kak ty mne rodna:
belaja ravnina,
polnaja Luna,
svet nebes vysokich,
i blestjaščij sneg,
i sanej dalëkich
odinokij beg.

(Wunderschönes Bild, wie bist du mir vertraut: weiße Felder, der volle Mond, das Licht des hohen Himmels und der glitzernde Schnee, und die einsame Fahrt der Schlitten in der Ferne).

In seinen „dichterischen Erzählungen" redet Fet in einer sehr viel klareren Sprache zu uns, und wir werden u. a. sogar mit den etwas ironischen Erinnerungen an seine Studentenzeit bekanntgemacht.

Auf die „letzte Unklarheit" konnte und wollte der Dichter indessen nicht verzichten. Seine bei aller Fülle des Inhalts doch fast stets kurzen (8—16 Zeilen) und im Ausdruck sehr knappen Gedichte können natürlich nur mit einigen Strichen und Farbflecken malen: mit einem Wort, Fet beherrscht die Kunst des *impressionistischen* Stils. Er steigert seine impressionistische Sprache manchmal bis zu zeitwortlosen Sätzen, die nur Stimmungen, aber keine Bilder wiederzugeben vermögen. Auch eine auffallende Pflege der Form ist Fets Gedichten eigen: ganze Gedichte bestehen bei ihm aus anaphorischen Zeilen, einige aus einem einzigen Satz, und andere enthalten „sinnlose" Wiederholungen wohlklingender Wörter (wie z. B. „Rododendron! Rododendron!" = Pfingstrose). Das alles sagte dem Geschmack seiner realistischen Zeitgenossen nicht zu, ja, es war ihnen zuwider, wenn sie auch das Wort „Formalismus" noch nicht kannten, um solche Gedichte mit einem Verdikt zu belegen. Fets Synästhesien („duftende Reime", „ich höre zitternde Hände"), seine Oxymora und gelegentlich auftretenden, vollkommen ungewöhnlichen Redewendungen (die nicht immer dichterisch kraftvoll, sondern zuweilen auch von leerer Rhetorik oder gar kitschig sind) wurden auch von seinen Freunden nur mit einem Lächeln bedacht. So schrieb z. B. Turgenev ein paar „freundliche" scharfe Parodien auf Gedichte von Fet, wie ja Fets Dichtung überhaupt für die Parodisten des realistischen Lagers ein willkommener Gegenstand war. Völlig anerkannt wurde Fet erst von den Symbolisten, besonders von Blok. Aber auch für diese neue Zeit waren die Übersetzungen Fets, etwa des „Faust" oder der römischen Elegiker, nicht mehr zu retten, denn die übersetzten Dichter sprechen allzu oft im Sprachstil Fets und nicht in ihrem eigenen. Für Fets Nachahmungen von Gedichten Heines und des persischen Dichters Hafis (nach der deutschen Übersetzung von G. F. Daumer) wirkte sich die der Eigenart Fets eigentlich entgegenkommende Knappheit des Ausdrucks nachteilig aus, denn er erreichte in seinen Nachahmungen nicht die Leichtigkeit der Originale.

Fets eigene kleinen impressionistischen Gedichte gehören indessen zu den höchsten Leistungen der russischen Lyrik.

5. In mancher Beziehung war auch *Lev Aleksandrovič Mej* (1822—1862) ein Neuerer. Bereits als Achtzehnjähriger veröffentlichte er einige Gedichte und schwankte dann sein Leben lang zwischen der ihm widerwärtigen Beamtenlaufbahn und dem Journalismus hin und her. Trotz der Hilfe seiner praktischen Frau war seine Tätigkeit stets von wirtschaftlichen Mißerfolgen begleitet, weil der Dichter ein typischer Bohemien war. . .

Die Dichtung Mejs ist erstaunlich vielseitig. Er war polyglott; sein Nachlaß enthält neben Übersetzungen slavischer Kunstdichtung und slavischer und griechischer Volkslieder auch Übersetzungen altgriechischer, deutscher und französischer Dichter. Seine besondere Aufmerksamkeit galt Heine und

Béranger. Leider sind seine Übersetzungen nicht immer fehlerfrei, obwohl er sehr nach Genauigkeit strebte. Seinen Originalgedichten kommt eine größere Bedeutung zu, auch wenn seine Zeitgenossen kaum auf die Eigenart dieser Gedichte aufmerksam geworden sind.

Eine wichtige Gruppe im Schaffen Mejs bilden seine Nachahmungen (und in einigen Fällen fast genauen Wiedergaben nach eigenen Aufzeichnungen) von Volksdichtungen. In reimlosen Versmaßen, die er aus den sogenannten „Bylinen"* übernommen zu haben glaubte, behandelte Mej auch einige historische Motive, und zwar das Lebensbild des Fürsten Aleksandr Nevskij in der Chronik, die altrussische Erzählung von der Zerstörung Rjazans (mit dem Haupthelden Evpatij Kolovrat), die Erzählung von einem Zauberer in Novgorod (aus der Nestor-Chronik 1071) und eine Liebestragödie aus dem 15. Jahrhundert (ebenfalls nach den Chroniken). Als Vorbild für diese längeren Gedichte diente Mej eine von ihm selbst aufgezeichnete „Byline", die den Untergang altrussischer Recken (bogatyri) zum Thema hatte. Seine Liednachahmungen sind auf die Folklore zurückgehende Balladen (darunter eine sehr lange mit dem Titel „Der Werwolf" [= Oboroten', 1858], worin die Nekrasovsche Lexik und Phraseologie vorweggenommen werden), oder rein lyrische Lieder. Neben der geschickten Nutzung der Volkssprache und der altrussischen Lexik zeichnet sich diese Gruppe der Gedichte Mejs besonders durch ungewöhnliche Metaphern und Vergleiche von der Art aus, wie sie später S. Esenin verwendete. Der Stoff für diese Metaphern und Vergleiche scheint der Vorstellungswelt der Bauern entnommen zu sein.

z. B. slëzy devič'i — rosa (Mädchentränen — Tau)
mečetsja i plačet, kak ditja bol'noe . . . ozero lesnoe
(ein Waldsee bewegt sich unruhig und weint wie ein krankes Kind)
veter. . . serym volkom ryščet (der Wind rennt wie ein grauer Wolf)
veter s listjev vodu venikom smetaet (der Wind kehrt das Wasser mit einem Besen vom Laub herunter)
noč' okoško davno zanavesila (die Nacht hatte längst das Fenster verhängt)
zor'ka. . .bez alogo povojnička (die Morgenröte ohne die rote Haube)
[die helle Nacht] s mesjaca slovno rubachu snjala (zog dem Mond gleichsam das Hemd aus)

usf.

In den anderen von Mej bevorzugten Gedichtgattungen kommt eine solche Metaphorik seltener vor.

Die übrigen Gedichtgruppen sind, wie bereits erwähnt, sehr mannigfaltig — außer zahlreichen lyrischen Gedichten (unter denen sich auch die schon

* „Bylinen", im Volke „Starinen" genannt, sind noch heute lebendige epische Lieder, deren Handlung in eine unbestimmte Vergangenheit (eigentlich in die Zeit vor dem Tatareneinfall im 13. Jahrhundert) verlegt wird.

von Puškin verulkten Albumgedichte finden lassen) schrieb Mej „Nachahmungen orientalischer Dichtung", Naturschilderungen und neben Liedern und Balladen auch eine große Anzahl von Gedichten auf antike Themen, wobei er weder die kurzen anthologischen Gedichte noch die dichterischen Spielereien (z. B. Akrostichen) vernachlässigte. Ebenso groß ist der Formenreichtum in Mejs Dichtung. Er schrieb z. B. auch Hexameter, Oktaven und Sextinen. Eine Ballade auf ein folkloristisches Sujet („Vichor'" = Der Wirbelwind) ist in Anapästen abgefaßt. Seine Reime, u. a. auf biblische, antike und Ortsnamen, sind oft ungewöhnlich und kühn. Neben persönlichen Erinnerungen begegnen uns auch Bilder aus dem gegenwärtigen Alltag. Die meisten seiner Gedichte schließen sich formal jedoch an die Tradition der Romantik an. Neu scheint bei ihm allerdings die beabsichtigte Unklarheit und Kühnheit des Ausdrucks zu sein, wozu auch seine Erweiterung der Lexik gehört: neben immer noch vorkommenden Archaismen begegnen uns Elemente der Umgangssprache bis zu den Vulgarismen hinunter. Auffällige Neologismen sind ebenfalls nicht selten (wie Komposita: mnogočlennaja sem'ja gorodov = vielgliedrige Familie der Städte; trudnotesnyj put' = schwieriger und enger Weg; gromozvučnyj = lautklingender; ungewöhnliche Neologismen: bespredmetnaja tišina = gegenstandslose Stille; vozroždency = wiederauferstandene [Menschen]; Zeitwörter: okorallit' = den Korallen gleich machen, oblistit'sja = sich mit Laub bedecken, okornit'sja = Wurzeln schlagen usf.). Diese Neologismen empörten die realistischen Kritiker besonders.

Mejs Weltanschauung tritt in seinem dichterischen Werk nicht klar hervor. Mit der Romantik verband ihn die Annahme zweier Welten: „Hier" und „Dort" (beinahe wie bei Žukovskij). Er glaubte an die persönliche Unsterblichkeit. Die Natur erkannte er als lebendig, und in ihr war

večnyj stroj ljubvi i krasoty.
(die ewige Ordnung der Liebe und Schönheit)

Mit seiner Gegenwart verband ihn seine Liebe zum Volk. Allerdings hat man nicht festgestellt, ob diese Liebe bei Mej vielleicht bloß ästhetisch bedingt ist und ob seine Kenntnis des Volkslebens vielleicht nur auf seinen folkloristischen Studien beruhte. Seine Berufung als Dichter rechtfertigt er durch die „geistige Anschauung".

gljadiš' — i ne vidiš' ty mir, — no vysoko
togda sozercaet duchovnoe oko. (1840)

(du schaust — siehst aber die Welt nicht, — dein geistiges Auge dagegen schaut in die Höhe.)

Auch später glaubt er noch, daß „ihm alle Sünden vergeben werden"

za pesni krasote svobodnogo pevca.
(für die Lieder an die Schönheit des freien Sängers).

Mej hat bei aller Mannigfaltigkeit der Thematik und der Formen immer größten Wert auf die Vollkommenheit des Ausdrucks gelegt. Er zeichnete die

antike und biblische Welt mit der gleichen dichterischen Sorgfalt wie Rußland und den russischen Menschen. Nur die von ihm geschaffenen Bilder Rußlands haben ihn davor bewahrt, unter die Dichter des l'art pour l'art gezählt zu werden. Man hat ihm lediglich vorgeworfen, daß er die russische Gegenwart nur aus volkskundlichen Quellen kenne. Mej starb zu früh, um in die späteren literarischen Streitigkeiten verwickelt werden zu können (s. noch Kap. X, § 12).

6. Vollkommen zu Unrecht rechnete man den Grafen *Aleksej Konstantinovič Tolstoj* (1817—1875) zu den Vertretern der „reinen Kunst", denn er hatte eine festumrissene religiöse Weltanschauung und war politisch ein Liberaler, was er auch in seiner Dichtung wiederholt zum Ausdruck gebracht hat. Er verurteilte sogar den russischen Absolutismus der Vergangenheit (besonders den des 16. Jahrhunderts). Er selbst bezeichnete sich allerdings als „dvuch stanov ne boec, a tol'ko gost' slučajnyj" (kein Kämpfer, sondern nur ein zufälliger Gast in zwei Lagern); und er rief seine Gesinnungsgenossen auf, „gegen den Strom (protiv tečenija) zu schwimmen". Tatsächlich stand er außerhalb des literarischen Lebens seiner Zeit. Er entstammte einem verarmten Zweig der Familie Tolstoj und wurde im Hause seines Onkels, des romantischen Novellisten Pogorel'skij (vgl. Bd. I, IV § 15), in der Ukraine erzogen. Schon als Kind begleitete er seinen Onkel auf Reisen ins Ausland (später erinnerte er sich noch an seinen Besuch bei Goethe). Sein weiteres Leben verbrachte er am Hofe in Petersburg, wo er dem Kronprinzen, dem späteren Zaren Aleksandr II., nahe stand. Er führte ein so unstetes gesellschaftliches Leben, daß ihm für die Literatur kaum Zeit blieb. Trotzdem veröffentlichte er um 1840 drei phantastische romantische Novellen, von denen zwei französisch geschrieben sind. Zwei dieser Novellen handeln von Vampiren. Auch einige Gedichte von ihm erschienen um diese Zeit. Seine literarischen Beziehungen waren sehr oberflächlich (Puškin, Žukovskij). Nur Gogol' hatte er 1850 auf einer Dienstreise in Kaluga näher kennengelernt. 1851 führte er zusammen mit den Brüdern Žemčužnikov, drei Dichtern, eine Komödie auf, die man in unseren Tagen zu den „absurden Theaterwerken" zählen würde. Die Zusammenarbeit mit den Žemčužnikovs führte aber auch zur Entstehung zahlreicher Parodien, die unter dem Pseudonym „Koźma Prutkov" veröffentlicht wurden und sich auch heute noch großer Beliebtheit erfreuen. Die Bande zu seiner späteren Frau, die damals noch mit einem Oberst verheiratet war, zwangen Tolstoj, seine offiziellen Beziehungen zum Hofe zu lösen. Er begann, zunächst in der Zeitschrift Nekrasovs, später in der Zeitschrift des Slavophilen Ivan Aksakov (s. Bd. I, S. 139) Gedichte zu veröffentlichen. Mit den Slavophilen fand er jedoch keine gemeinsame Sprache. Da er 1859 seinen Dienst völlig quittieren konnte, lebte er seitdem meistens auf seinem Gut in der Ukraine oder im Ausland. Bis zum Ende seines Lebens stand er außerhalb der literarischen Kreise. Neben Gedichten veröffentlichte er in den sechziger Jahren den historischen Roman „Fürst Serebrjanyj" und einige Theaterwerke (s. Kap. X, § 13). Nachdem er die

siebziger Jahre schwerkrank zumeist im Ausland verbracht hatte, starb er im Jahre 1875 auf seinem Gut.

Tolstoj fand sein Leben lang keine ihn als Dichter verehrende Gemeinde, schon deshalb nicht, weil er scharfe polemische Angriffe gegen die politischen Radikalen und die Aufklärer richtete und von den Slavophilen durch seine positive Beurteilung des europäischen Westens und der „Europäisierung" Rußlands durch Peter I. getrennt war. Ideologisch hing er wohl am stärksten von allen damaligen Dichtern noch mit der Romantik zusammen. Später fanden die Symbolisten auch keine innere Beziehung zu ihm. Andrej Belyj bezeichnete seine Verstechnik als schwach, ohne mit diesem Urteil auf Widerstand zu stoßen.

7. Die literarische Tätigkeit A. K. Tolstojs konzentrierte sich auf seine Versdichtung. Seine Prosawerke sind interessant, weisen aber keine neuen Wege, was insbesondere sein Roman aus der Zeit Ivans des Schrecklichen erkennen läßt, der bald zur Lieblingslektüre der Jugend wurde.

Die Versdichtung Tolstojs zeugt von seinem Suchen nach neuen Formen. Dabei handelt es sich nicht um nur gelegentlich unternommene Versuche, Anschluß an die russische Folklore zu finden, sondern besonders um die *Reimreform*. A. K. Tolstoj ist nämlich der erste — und für lange Zeit der einzige — Anhänger ungenauer Reime, denen erst V. Majakovskij endgültig zum Sieg verhalf. (s. Bd. II, 2). Tolstoj verteidigt die ungenauen Reime in einem damals leider nicht veröffentlichten Brief an B. Markevič (vom 4. 2. 1859, französisch), indem er sich vollkommen zu Recht auf die starke Reduktion der unbetonten Vokale im Russischen beruft, die dazu führt, daß man die „unbestimmt klingenden" Vokale doch als aneinander „anklingend" empfinden kann. Tolstoj bringt dafür Beispiele aus einem eigenen Werk („Ioann Damaskin"), u. a. z. B.: stremniny :: dolinu; pustynja :: otnyne; imja :: imi; syna :: kručiny u. ähnl. Man kann diese Liste durch weitere Beispiele wie vody :: prirodu; vzore :: gorja und sogar vaše :: Timašev oder Antipator :: teator (vielleicht dem Beispiel der Scherzreime Heines folgend) ergänzen. Außerdem finden sich bei A. K. Tolstoj zahlreiche, manchmal sehr „kühne" Reime auf Fremdwörter (französisch und deutsch; Tolstoj schrieb übrigens eine große Anzahl Gedichte in deutscher Sprache). In einigen, hier nicht aufgeführten Fällen, sind seine Reime jedoch nur „orthographisch" „ungenau". Aber damals wurden solche Reime als „falsch" oder „schlecht" empfunden. Die Tradition der russischen Versdichtung erlaubte nur Reime auf Vokal :: Vokal+j.*

Diese Neuerung hat man damals kaum beachtet, dem Dichter erlaubte sie währenddessen, den Bestand der sich reimenden Wörter wesentlich zu erweitern.

---

* Die Frage, inwieweit Tolstoj dem Vorbild der ukrainischen Dichter, vor allem T. Ševčenkos, folgte, läßt sich aufgrund des vorliegenden Materials nicht beantworten.

8. Die Gattungen und die Thematik der Versdichtung A. K. Tolstojs sind im großen Ganzen aus der romantischen Tradition übernommen. Zahlreich sind die traditionellen Themen: die Berufung des Dichters; der Dichter, der die neuen, in der Tiefe der Seele verborgenen Welten eröffnet; die Nacht, die lebendige Natur, slavische Mythologie, der Doppelgänger, Wahl des Lebensweges. . . In seinen zahlreichen Liebesgedichten klingen jedoch neue Motive auf: die Liebe wird nicht nur als eine die Tiefen der menschlichen Seele aufrührende Kraft betrachtet, sondern auch als eine kosmische Macht:

Kogda Glagola tvorčeskaja sila
tolpy mirov vozzvala iz noči,
ljubov' ich vse, kak solnce, ozarila,
i liš' na zemlju k nam ee svetila
nischodjat porozn' redkie luči.
I porozn' ich otyskivaja žadno
my lovim otblesk večnoj krasoty. . .

(Als die schöpferische Macht des Wortes [= Logos] die Menge der Welten aus der Nacht hervorrief, beleuchtete sie alle Liebe als eine Sonne; zu uns auf die Erde kommen nur vereinzelt und selten die Strahlen ihres Gestirns. Und wir erhaschen den Widerschein der ewigen Schönheit, indem wir gierig nach diesen vereinzelten Strahlen suchen. . .)

Hier erkennt man auch, daß der Dichter eine Weltanschauung hatte, die nicht nur die irdische Welt kannte:

. . .V bespredel'noe vlekoma
duša nezrimyj čuet mir. . .

(die Seele ahnt die unsichtbare Welt, indem sie in das Unendliche gezogen wird. . .)

Der Dichter huldigte also einer Art unbestimmten „Platonismus'". Er behauptet allerdings, er könne „in alltäglicher Sprache" von anderen Welten nichts sagen; die menschliche Sprache scheint für ihn überhaupt ein unvollkommenes Ausdrucksmittel zu sein. Philosophische und religiöse Motive ziehen sich durch die gesamte lyrische Dichtung A. K. Tolstojs.

Seine Balladen, die eine größere Gruppe seiner Gedichte bilden, behandeln meistens Themen aus der russischen und slavischen Geschichte. Bezeichnend ist für Tolstoj, daß er das alte absolutistische Rußland scharf ablehnt. Die Balladen Tolstojs sind fast zu klangvoll und haben mit den zarten Tönen seiner lyrischen Gedichte nichts gemein.

Auch einige der Verserzählungen Tolstojs haben romantische Themen: die Liebe eines Jungen zu einem lebendig werdenden Portrait, einen Alchimisten, eine Episode aus der italienischen Geschichte (diese Erzählung ist in Dante nachahmenden Terzinen geschrieben). Zwei der Epen Tolstojs haben religiöse Themen. Besonders zu nennen ist „Ioann Damaskin" (= Johannes Damascenus), in dem erzählt wird, wie diesem bekannten Kirchenlehrer das Dichten geistlicher Lieder durch den Abt einer Einsiedelei verboten wurde und wie er

dieses Verbot übertrat. Dieses Thema ermöglicht es Tolstoj, seine Auffassung über den Beruf und die Berufung des Dichters darzulegen:

Nad vol'noj mysl'ju Bogu neugodny
nasilie i gnët:
Ona, v duše roždennaja svobodno,
v okovach ne umrët!

(Die Gewaltherrschaft und die Unterdrückung des freien Gedanken gefällt Gott nicht: Der in der Seele frei geborene Gedanke wird auch in Fesseln nicht sterben).

Trotz der Enge des Sujets gehört dieses Epos „Ioann Damaskin" zu den bedeutendsten Werken der russischen religiösen Dichtung, — es ist eine hymnische Darstellung der Grundlehren der christlichen Religion, die sonst in der russischen Dichtung nicht ihresgleichen hat (I. Šachovskoj).

9. A. K. Tolstoj war auch ein Meister der humoristischen Dichtung, in der er mit erstaunlicher Virtuosität bald die Ansichten der radikalen „Nihilisten", bald die russische Bürokratie anprangerte. Sehr berühmt ist der in schönen Oktaven geschriebene „Traum des Staatsrates Popov", in dem dargelegt wird, wie Popov im Traum bei einem Minister ohne Hosen erscheint und sich dafür vor der politischen Geheimpolizei als politischer Verbrecher zu verantworten hat. „Der Traum des Staatsrates Popov" enthält auch eine nichtssagende, aber liberal klingende Rede eines Ministers und Anspielungen auf die Praxis der politischen Polizei, über die damals niemand offen zu sprechen wagte. Das Gedicht erschien zuerst im Jahre 1878 in Berlin, in Rußland wurde es erst 1882 veröffentlicht; das öffentliche Vorlesen dieser Satire wurde erst 1915 (!) gestattet.

(Über die humoristischen Gedichte „Koźma Prutkovs" und die Versdramen Tolstojs s. weiter § 11 und Kap. X, 13)

10. Die Zeit kannte und schätzte noch einige weitere Versdichter, von denen einige bis heute nicht vergessen sind. Wir können diese Dichter hier nur kurz kennzeichnen.

Jakov Petrovič Polonskij (1819—1898) studierte gleichzeitig mit Fet an der Moskauer Universität. Er betrachtete sich sein Leben lang als Dichter „von Beruf" (von den vierziger Jahren an erschienen fast jedes Jahrzehnt seine Gedichtbände; außerdem schrieb er Romane und Novellen). Er war vor allem Lyriker. Seine wandelbaren Themen haben fast alle etwas mit „der Unruhe des Herzens" zu tun (B. Ejchenbaum). Einige seiner Verszeilen sind zu geflügelten Worten geworden (wie z. B. pogibšee, no miloe sozdanje = ein verlorenes, aber liebes Geschöpf — für gefallenes Mädchen), einige seiner Gedichte wurden vertont und sind als Lieder bekannt. Polonskij stand nicht nur sein ganzes Leben mit den Großen der russischen Literatur (L. Tolstoj, Turgenev, Tjutčev, Fet u. a.) in Verbindung, sondern wirkte mit seinen lyrischen Tönen auch auf die Anfänge des Symbolisten A. Blok ein. Polonskij

hat in einer langen Verserzählung auch seine Erinnerungen an seinen Universitätskreis während der vierziger Jahre festgehalten.

Apollon Aleksandrovič Grigorjev (1822—1864) war einer der Studiengenossen Fets und Polonskijs. Er war gleichfalls Lyriker. Neben seiner z.T. „schweren" Gedankenlyrik (er war ein Anhänger Schellings) wirkten vor allem seine von tiefer tragischer Melancholie durchdrungenen Liebesgedichte. Er führte die Formen des Zigeunerliedes in seine Dichtung ein und schrieb auch mehrere Verserzählungen mit autobiographischen Motiven. Mit seinem gesamten Werk trug er wesentlich zur Erweiterung der Lexik der Versdichtung bei. Als Übersetzer (Freimaurerlieder, Goethe, Heine, Béranger u. a.) wird er heute auch geschätzt. In den letzten Jahren seines Lebens arbeitete er an den Zeitschriften der Gebrüder Dostoevskij mit, in denen er allerdings, wie auch schon früher, als Kritiker und Theoretiker hervortrat. Auch Grigorjev wirkte auf Blok und andere Symbolisten ein.

Während seiner Lebenszeit wurde auch *Apollon Nikolaevič Majkov* (1821—1897) geschätzt. Er schrieb formvollendete, zunächst vorwiegend anthologische Gedichte, in denen er die Antike als die Welt der Schönheit besang. Später wandte er sich dem modernen Italien und (mit unbestimmten slavophilen Anschauungen) der Geschichte der slavischen und westeuropäischen Welt zu. Außerdem schrieb er das „lyrische" Drama „Drei Tode" (1859), das den Kampf der antiken mit der christlichen Weltanschauung zum Gegenstand hat. Die Form seiner Werke ist streng traditionell.

Nikolaj Fedorovič Ščerbina (1821—1869) nahm als Verfasser philhellenischer Gedichte (er hatte griechische Ahnen), in denen die Schönheit und der sinnliche Genuß des altgriechischen Lebens geschildert werden, im literarischen Leben seiner Zeit eine selbständige Stellung ein. Er trat auch als Verfasser von spitzigen Epigrammen gegen seine dichtenden Zeitgenossen hervor. Bald nach seinem Tode war er fast vergessen.

Ivan Savvič Nikitin (1824—1861) schloß sich ebenfalls keiner literarischen Strömung an. Als Sohn eines Kaufmanns aus Voronež litt er unter der Notwendigkeit, sich an den geschäftlichen Unternehmungen seines Vaters beteiligen zu müssen. Er begann erst spät zu veröffentlichen. In den letzten Jahren seines Lebens (von 1859 an) fand er als Buchhändler und Besitzer einer Leihbibliothek ein neues Betätigungsfeld. Seine beschränkte Bildung (einige Klassen des geistlichen Seminariums) erlaubte seiner Dichtung keinen anderen Stoff als Klagen über die Unbill seines Schicksals (und Bilder aus dem Bauernleben, die heute noch bekannt sind). Vorbilder waren ihm die Volkslieder und Kol'cov (s. I, V, § 13). In einigen großen epischen Gedichten schildert Nikitin Gestalten, die ein dem seinigen ähnliches oder noch schwereres Los zu tragen haben. Seine formal guten Gedichte wurden u. a. deshalb geschätzt, weil man in ihm, nicht ganz zu Recht, einen „Dichter aus dem Volke" erblickte.

Schon mit Beginn der sechziger Jahre (bis in die achtziger Jahre hinein) traten Dichter auf, die die Grenzen der realistischen Thematik und der realistischen Darstellungsart sprengten. Zu den frühesten Vertretern dieser Grup-

pe gehören K. K. Slučevskij, V. V. Krestovskij und A. N. Apuchtin. Diesen Dichtern werden wir im folgenden noch begegnen.

11. Es gilt, noch einen Dichter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu nennen: *Kozma Petrovič Prutkov,* der zwar 1803 geboren worden und 1863 als ein höherer Beamter gestorben sein sollte, jedoch nie als reale Persönlichkeit existiert hat; er war eine glückliche Erfindung des Grafen Aleksej Tolstoj (s. oben § 6) und seiner Freunde, der Brüder Aleksej Michajlovič (1821—1908), Vladimir (1830—1884) und Aleksandr (1826—1896) Žemčužnikov. Die Werke, die von den Freunden Prutkov zugeschrieben worden sind, gehören zwei Gruppen an, die zwar beide zum ewigen Bestand der Versdichtung zählen, aber so gut wie nie für würdig gehalten werden, in die Literaturgeschichte einzugehen. Das sind einerseits *literarische Parodien,* d. h. im modernen Sprachgebrauch Werke, die die stilistische, thematische oder kompositionelle Eigenart verschiedener Dichter bis ins Lächerliche steigern, und andererseits *freie Scherzgedichte,* die meist außerhalb des engeren Familien- oder Freundeskreises unbekannt bleiben.

Vielleicht begann das gemeinsame Dichten der noch jungen, reichen und vornehmen, geistig interessierten Menschen (A. Tolstoj und V. Žemčužnikov waren ohnehin Dichter) mit Werken der zweiten Art, also mit freien Scherzgedichten. Bereits 1850 hatte Tolstoj zahlreiche Werke dieser Art (russisch würde ich sie als „ozornaja poezija" bezeichnen) geschaffen, die teilweise die Grenzen der „absurden Dichtung" erreichten. 1851 führten die Freunde ihr absurdes Theaterstück „Fantazija" (s. § 6) auf der Kaiserlichen Bühne auf, die das Werk dieser vornehmen und einflußreichen Verfasser angenommen hatte. Das Stück wurde allerdings sofort verboten, da Kaiser Nikolaus I. die Vorstellung zufällig besucht hatte. Auf die Elemente der Parodie (auf die zahlreichen Vaudevilles der Zeit), die in dem Stück nur leise anklangen, wies Apollon Grigorjev in seiner Besprechung hin. Die Verfasser der „Fantazija" erkannten, welche Möglichkeiten ihnen die Parodie als Gattung eröffnete. Sie begannen mit Parodien auf die Fabel, eine damals bereits absterbende Gattung, die sie einem von ihnen erdachten, wenig gebildeten, aber selbstbewußten Beamten des Eichamtes, Prutkov, zuschrieben. Dann (1854 bis 1863) wandten sich die Freunde den Parodien auf die romantische Dichtung, besonders die der Epigonen, zu. Die Thematik der Spätromantiker wird so parodiert:

Kto vsech preziraja, veś mir proklinaet,
v kom net sostradanja i žalosti net,
kto s smechom na slëzy neščastnych vziraet,
tot — moščnyj, velikij i sil'nyj poet.

(das Gedicht, zu welchem diese Strophe gehört, ist nicht erschienen, hier ist es nach dem Korrekturexemplar zitiert [die Interpunktion stammt von D. Tschižewskij]. Übersetzung: Wer alle verachtet und die ganze Welt verdammt, kein Mitleid und keine Barmherzigkeit kennt, wer mit einem

Lachen auf die Tränen der Unglücklichen herabsieht, der ist ein mächtiger, großer und starker Dichter.)

In den Parodien werden dem Leser die verschiedenen Gattungen der damaligen Dichtung vorgeführt. Die Freunde schrieben: eine Ballade ohne klares Sujet; die „Wünsche eines Dichters", der sich in alle möglichen Wesen (Tulpe, Adler, Wolke, Wolf usf.) verwandeln möchte; eine Parodie auf die „zusammenhanglosen" impressionistischen Gedichte Fets; mehrere Parodien auf die philhellenische Dichtung (Ščerbinas) mit ihrem naiven Kult der Schönheit, in denen griechische Wörter als stilistischer Schmuck dienen; einen „Wunsch, Spanier zu sein"; eine Parodie auf die russischen Übersetzungen der Cid-Romanzen; Parodien auf die russischen Nachahmer Heines und besonders auch auf den Bilderschatz eines byronistischen Dichters, wie sich etwa Timofeev (s. Bd. I, S. 141) oder ein ungestümer kühner Stilist wie Benediktov (s. Bd. I, V, § 12) einen solchen vorgestellt haben mögen; auf das von „gelehrten" Prosaismen strotzende Gedankengedicht, wie es Apollon Grigorjev pflegte usf. Man veröffentlichte aber auch Verulkungen einzelner, nicht gerade typischer Gedichte (etwa von Polonskij). Beschäftigt sich Koźma Prutkov in seinen Parodien und Scherzgedichten auch zunächst mit Dichtern zweiten Ranges, wie z. B. mit dem Slavophilen Chomjakov, mit dem Verfasser philhellenischer Dichtungen Ščerbina und mit den russischen Nachahmern Heines, so kann man hinter ihnen doch die Vorbilder größerer Dichter (Lermontov, Heine selbst, auch Schillers „Ritter Toggenburg" u. a.) erblicken. Einige dieser Gedichte grenzen an das Absurde, wie z. B. „Junker Schmidt":

Vjanet list. Prochodit leto.
inej serebritsja. . .
Junker Šmidt iz pistoleta
chočet zastrelit'sja.

Podoždi, bezumnyj, snova
zelen' oživitsja!
Junker Šmidt, čestnóe slovo,
leto vozvratitsja;

(Das Laub verwelkt. Der Sommer vergeht. Der Rauhreif glänzt silbern. . . Junker Schmidt will sich mit einer Pistole erschießen.
Warte, Wahnsinniger, das Laub wird wieder lebendig werden! Junker Schmidt, mein Ehrenwort, der Sommer kommt wieder!).

Man hat bis heute kein russisches oder deutsches Gedicht finden können, auf das „Junker Schmidt" eine Parodie sein könnte. Es ist aber leicht zu erkennen, daß dieses Gedicht keine Parodie, sondern eine Variation zu einem Gedicht Heines, die geschickte Ausnutzung des folgenden Heineschen Scherzes ist:

Das Fräulein stand am Meere
und seufzte lang und bang,
es rührte sie so sehre
der Sonnenuntergang.

„Mein Fräulein! sein Sie munter,
das ist ein altes Stück;
hier vorne geht sie unter
und kehrt von hinten zurück".

Besonders gern parodierten die Freunde, wie bereits erwähnt, das stolze Selbstbewußtsein der spät-byronistischen Dichter:

Kogda v tolpe ty vstretiš' čeloveka,
kotoryj nag;
čej lob mračnej tumannogo Kazbeka,
neroven šag. . .
Kogo jazvjat so zloboj večno novoj
iz roda v rod;
s kogo tolpa venec ego lavrovyj
bezumno rvët: . . .
[. . .] znaj — eto ja!. . .
V moich ustach spokojnaja ulybka,
v grudi — zmeja!

(Wenn du in der Menge einem Menschen begegnest, der nackt ist, dessen Stirn finsterer als der neblige Kazbek, dessen Schritt schwankend ist
. . . den mit immer neuer Bosheit jede Generation verwundet, dem die Menge wütend seinen Lorbeerkranz herunterreißt
. . .Wisse — das bin ich! Auf meinen Lippen ist ein ruhiges Lächeln, in meiner Brust — eine Schlange!)

Neben den literarischen Parodien begegnen uns bei Prutkov auch „Nonsense-Verse", wie z. B. das „Epigramm":

— Vy ljubite-li syr? — sprosili raz chanžu. —
„Ljublju", — on otvečal: „ja vkus v nem nachožu."

(„Haben Sie Käse gern?" — hat man einmal einen Heuchler gefragt. „Ich habe ihn gern" — antwortete dieser — „ich finde Geschmack daran").

Manchmal ist schon die Überschrift eines Gedichtes ein Ulk, wie z. B. „Einer altgriechischen Alten, wenn sie um meine Liebe würbe".

Die prosaischen, absurden Anekdoten des Großvaters Prutkovs sind einfach Scherze. Unter den „Aphorismen" Prutkovs finden wir dagegen auch scharfe Satiren auf den „totalen" Polizeistaat Nikolaus' I.* Wie Wahrheit, Schönheit und Glück in diesem Staat zu erreichen sind, zeigen die folgenden Zeilen Prutkovs:

Nur im Staatsdienst erkennst du die Wahrheit.
Willst du schön sein, dann gehe zu den Husaren.
Einen mit Sternen besäten Himmel werde ich mit der Brust eines verdienten Generals vergleichen.

---

* Zur Charakteristik der Epoche Nikolaus' I. vgl. meine „Russische Geistesgeschichte" II. Hamburg 1961 (rde 122) S. 62 ff., 85 f.

Willst du ruhig sein, dann buche Trauer und Unannehmlichkeiten nicht auf dein eigenes Konto, sondern auf das des Staates.

Schließlich formuliert Prutkov auch noch den Grundsatz des Polizeistaates:

Der Eifer überwindet alles!

Es kommt vor, daß der Eifer sogar den Verstand überwindet.

Im gleichen Stil ist das „Projekt der Einführung von Gesinnungsgleichheit (edinomyslie)", das auch heute in Rußland noch aktuell ist, abgefaßt. Außerdem hinterließ Koźma Prutkov Theaterstücke: eine Parodie auf die romantischen „Mysterien" — „Die Verwandtschaft der Weltmächte" und zwei Werke des konsequent „absurden Theaters", und zwar das vielleicht absichtlich als Fragment veröffentlichte Stück „Der übereilige Türke oder — ob es angenehm ist, ein Enkelkind zu sein?" und das „Drama": „Ljubov' und Silin" (= Namen der handelnden Personen).

Koz'ma Prutkovs Werke erfreuen sich bis heute einer großen Beliebtheit. Da die parodierten Werke zum größten Teil der Vergessenheit anheim gefallen sind, empfindet man seine Gedichte jetzt oft einfach als Scherzgedichte. . .

X. DIE BÜHNENWERKE

1. *Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij* (1823—1886) war derjenige Vertreter des russischen Realismus, der sich ausschließlich dem Theater gewidmet hat. Obwohl sich die Thematik seiner etwa 50 Theaterstücke* darin von der Shakespeares, Schillers oder Gogol's unterscheidet, daß sie „ewige" allgemein menschliche Probleme kaum berührt, und obwohl der Inhalt seiner Bühnenwerke mit dem heutigen russischen Leben nur sehr wenig zu tun hat — ganz zu schweigen von dem des Westens —, beherrschen sie immer noch weitgehend das Theaterrepertoire in der UdSSR und werden auch von westeuropäischen Bühnen immer öfter auf den Spielplan gesetzt. Das zeugt von den hohen theatralischen Qualitäten der Schauspiele Ostrovskijs, die jedoch mit den literarischen nicht unbedingt identisch sein müssen.

Ostrovskij wurde 1823 als Sohn eines Gerichtsbeamten (an einem alten russischen Gericht!), der später durch Heirat reich wurde, in Moskau geboren. Seine Studien an der Moskauer Universität beendete er nicht. Seit 1843 diente er als Kanzleibeamter an verschiedenen Moskauer Justizämtern. Schon 1847 begann er, kleinere Komödienszenen und Skizzen in einer Moskauer Zeitung zu veröffentlichen. Nachdem 1851 seine erste Komödie erschienen war, widmete er sich nur noch der Literatur. Eine weite Reise führte Ostrovskij durch viele Gebiete Rußlands und später durch Westeuropa. 1852 und in den folgenden Jahren stand er einer Gruppe junger Slavophiler sehr nahe, die einige seiner ersten Theaterwerke besonders warm begrüßten. Ostrovskij widmete sein ganzes Leben der Bühne, obwohl nicht alle seine Werke aufgeführt werden konnten, denn Bühnenwerke mußten, nachdem sie die gewöhnliche Zensur passiert hatten, vor der Aufführung noch eine Theaterzensur durchlaufen, die sogar von Ostrovskij verlangte, sein patriotisches Stück „Koźma Zachar'ič Minin-Suchoruk" (1862) ihren Anforderungen entsprechend umzuarbeiten, obwohl sich der Zar bei ihm für dieses Stück mit einem Geschenk bedankt hatte. Ostrovskij fügte sich und konnte sein Stück 1866 auf der Bühne sehen. Auch einige andere Werke konnten erst längere Zeit nach ihrer Veröffentlichung aufgeführt werden.

Allmählich erwarb sich Ostrovskij eine führende Stellung im russischen Theaterleben. Bereits 1865 entstand der „Moskauer Schauspielerzirkel" (Artističeskij kružok), der es dem Dichter ermöglichte, zu bedeutenden Schauspielern in unmittelbare Beziehung zu treten und ihre Kunst weitgehend zu beeinflussen. Nach 1881 beteiligte er sich an den Arbeiten einer Kommission, die die Verordnungen über die damals führenden sog. „Kaiserlichen Theater"

---

* Außerdem arbeitete Ostrovskij an den Übersetzungen von über 30 Theaterstücken aus verschiedenen Sprachen (u. a. übersetzte er Werke von Shakespeare, Calderon, Lope de Vega, Goldoni, Gozzi), von denen er etwa 20 abschloß.

überprüfte. 1886 wurde er zum „Dramaturgen" (im deutschen Sinne dieses Wortes) des Moskauer Theaters ernannt, konnte aber diese Aufgabe nur ein halbes Jahr — bis zu seinem Tode — erfüllen.

2. Die Theaterstücke Ostrovskijs sind ihrer Thematik nach sehr verschieden. Berühmt wurde er besonders durch seine Komödien und Dramen aus dem Leben der Kaufleute, die damals eine in sich geschlossene, kulturell rückständige Schicht bildeten. In diesen Stücken begegnen uns auch Beamte, die in einigen anderen Werken Ostrovskijs die Hauptrolle spielen. Ganz im Hintergrund bleiben die russischen Intellektuellen und gebildeten Menschen. Einige seiner Werke widmete Ostrovskij der Welt der Schauspieler, die er nicht nur in ihrem damaligen Zustand, sondern auch in den Anfängen des russischen Theaters schilderte. Ostrovskij schrieb auch einige historische Dramen.

Eine kleine Anzahl seiner Werke schuf Ostrovkij in Zusammenarbeit mit anderen Autoren. Einmal war ein Historiker sein Mitarbeiter, sonst waren es die damals bekannten Bühnendichter.

Wir können hier natürlich nur einzelne Werke aus jeder Gruppe näher betrachten.

3. Zu den bemerkenswerten Theaterstücken aus dem Leben der Kaufleute gehört der „Bankrotteur" (russischer Titel: „Svoi ljudi — sočtemsja" etwa „Wir werden uns einigen"), eine Gaunerkomödie (1846—1850). Der Kaufmann Bol'šov will sich durch seine Bankrotterklärung bereichern. Sein Vermögen, das zur Befriedigung der Kreditoren verwendet werden durfte, überschreibt er auf seinen Schwiegersohn Podchaljuzin. Als aber Bol'šov vor die Alternative gestellt wird, entweder seine Schulden durch Teilzahlung zu tilgen oder aber in das Schuldgefängnis zu gehen (das dem deutschen Leser am besten aus den Romanen Dickens' bekannt ist), muß er erkennen, daß sein Schwiegersohn und selbst seine Tochter dem Schicksal ihres Schwiegervaters und Vaters ganz gleichgültig gegenüberstehen und ihm nicht helfen, die Teilzahlungen zu leisten. Ostrovskij hat das alte Sujet vom „betrogenen Betrüger" an neuem Stoff eindrucksvoll dargestellt. Die Sprache der handelnden Personen (außer den genannten spielen noch die Frau Bol'šovs und eine Heiratsvermittlerin eine wichtige Rolle) ist vielleicht das beste Beispiel für die Sprachkunst des Dramendichters: sie sprechen die saftige und kernige Moskauer Kaufmannssprache.

In den weiteren Stücken aus dem Kaufmannsleben spielt stets der eigenbrötlerische Mann (samodur — dieses seltene Wort scheint erst Ostrovskij allgemein bekannt gemacht zu haben), der außer seiner launenhaften Willkür keine Handlungsmotive kennt, eine wichtige Rolle. „Armut ist keine Sünde" (1854), ein Bühnenwerk, das ebenso beliebt ist wie „Der Bankrotteur", hat allerdings ein happy end. Hier versöhnt sich am Ende der „samodur" Torcov mit seinem armen und verkommenen Bruder und erlaubt seiner Tochter, einen armen jungen Mann zu heiraten. Der Grund für sein Nachgeben der

Tochter gegenüber ist aber darin zu sehen, daß ihn der von ihm für seine Tochter ausersehene Bräutigam, der reiche Kaufmann Koršunov, einmal ärgert. — In einer Reihe weiterer Werke sind die Vertreter dieses Typus nicht so harmlos. Sie erinnern übrigens auffällig an die Helden Goldonis (etwa in „Die vier Grobiane" — „I Rusteghi").

„Das Gewitter" (= Groza) ist als ernste Tragödie konzipiert. Ort der Handlung ist eine Stadt an der Wolga. Die Heldin Katerina ist mit einem sie liebenden, aber charakterlich schwachen und gänzlich von seiner tyrannischen Mutter abhängigen Mann verheiratet. Als ihr Gatte einmal verreist, wird sie ihm untreu, denn es gibt einen jungen Mann, dem sie insgeheim geneigt ist. Katerina empfindet diese Untreue als eine Befreiung aus dem Kerker, als den sie ihr bisheriges Leben ansieht. Nach der Rückkehr ihres Mannes bekennt sie unter dem Eindruck eines Gewitters öffentlich ihre Schuld. Die bevorstehende Familientragödie unter Anteilnahme ihrer schrecklichen Schwiegermutter und auch die Einsicht, daß ihre Untreue eine schwere Sünde ist, treiben sie zum Selbstmord. — Die weiteren Personen des Dramas aus denselben Kreisen — vom halbgebildeten Erfinder des perpetuum mobile bis zur leichtsinnigen Schwägerin der Heldin, die an deren Vergehen mitschuldig ist, sind so plastisch dargestellt, daß dem Stück ungeheuere szenische Erfolge sicher sind. Daß man aber Katerina, nur weil sie sich einige Nächte mit ihrem Freund „amüsierte" (sie sagt „guljala"), als einen „Lichtstrahl im Reich der Finsternis" bezeichnete (so N. Dobroljubov), ist uns jetzt schwer verständlich.

Die anderen ernsten und heiteren Stücke aus demselben Milieu sind fast immer szenisch ausgezeichnet. Einige Typen, vor allem der „samodur" (der tyrannische und eigenwillige Kaufmann), seine willenlose Frau und die zugleich schlaue und dumme Heiratsvermittlerin kehren in mehreren Stücken wieder (s. § 7).

4. Sehr verschieden sind die Theaterstücke aus dem Leben der „gebildeten" Kreise, unter denen Ostrovskij hauptsächlich die Beamten, die Gutsbesitzer und allerlei geldgierige Hochstapler versteht; typische russische Intellektuelle (intelligenty) treten bei ihm nicht auf.

Typische Werke dieser Gruppe sind „Auch der Klügste macht Fehler" (Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty), „Das tolle Geld" (Bešenye den'gi) und „Späte Liebe" (Pozdnjaja ljubov').

Im ersten (in Deutschland unter verschiedenen Titeln oft aufgeführten) Stück erlangt Glumov, ein gewissenloser und gerissener junger Mann, eine gute Stellung in der Beamtenwelt. Als seine offenen negativen Urteile über seine Vorgesetzten und Beschützer, die er seinem Tagebuch anvertraut hatte, diesen durch einen Zufall bekannt werden, scheint Glumov verloren zu sein. Aber die letzte Szene bringt eine unerwartete Wendung, denn Glumov sagt seinen empörten Gönnern ins Gesicht, daß sie ihm ihre Gunst wieder werden schenken müssen, weil sie solche Menschen wie ihn wegen ihrer praktischen Befähigung und ihrer skrupellosen Gerissenheit brauchen. Seinen Worten

wird nicht widersprochen! Die Versöhnung Glumovs mit den von ihm so sehr beleidigten Gönnern steht bevor.

In „Das tolle Geld" schildert Ostrovskij den neuen Typus des russischen geschäftetreibenden Gutsbesitzers aus der Provinz. Vasil'kov, ein solcher Gutsbesitzer, heiratet eine Schönheit aus der Hauptstadt, die ihn nicht liebt und ihn bald wieder verläßt. Als sie aber erfährt, daß Vasil'kov auf dem Wege ist, Millionär zu werden, ist sie bereit, unter erniedrigenden Bedingungen — eher will sie seine Gesellschaftsdame sein als seine Frau — zu ihm zurückzukehren. Die Heldin und ihre Freunde erkennen die Rolle des Geldes in der neuen Gesellschaft: „Das Geld ist klug geworden, es geht nur zu den Geschäftstüchtigen", „Früher war das Geld dumm", „Geld, das man durch Arbeit verdient, ist aber kluges Geld". Letzten Endes besteht aber Vasil'kovs „Arbeit" aus erfolgsreichen Spekulationen; und er braucht eine „Dame der Gesellschaft", um seine Verbindungen leichter aufrechterhalten zu können. Der immerhin fleißige und gewissenhafte Vasil'kov wird hier den faulen und unproduktiven adligen Lebensgenießern gegenübergestellt.

„Späte Liebe" (erschien 1874, ebenfalls in Deutschland oft aufgeführt) ist eine Komödie mit tragischen Noten, die bei Gončarov hohe Anerkennung fand; sie spielt in der Familie eines Rechtsanwalts, der dem von Ostrovskij geschilderten Beamtentypus sehr ähnlich ist. Seine bereits alternde Tochter verliebt sich in einen Mann, der vorgibt, ihren Vater betrügen zu wollen. Die glückliche Lösung kommt recht unerwartet. Allein die ausgezeichnete Rolle der Heldin trägt das ganze Stück — ein bezeichnendes Beispiel für die Theaterkunst Ostrovskijs.

5. Eine besondere Gruppe innerhalb der Werke Ostrovskijs bilden die Stücke aus dem Leben der Schauspieler. Das berühmteste von ihnen ist „Der Wald" (Les, 1871). Hier erweisen sich zwei auf einem Gut weilende Schauspieler als moralisch viel bessere Menschen als die dort lebenden und handelnden Vertreter des Adels und der Geschäftswelt. Die beiden Schauspieler lösen geschickt verschiedene (in Komödien traditionelle) Verwicklungen und begründen vor allem das Glück eines jungen Ehepaares. Obwohl die Situationen zu den auf der Bühne üblichen gehören, zählt das Stück zu Ostrovskijs besten Werken, weil er vor allem die Charaktere der beiden Schauspieler, die sich im Leben nicht entsprechend ihrem komischen, bzw. tragischen Bühnenfach benehmen, sehr originell zu schildern vermochte.

Die Sujets der anderen Stücke aus dem Schauspielerleben reichen vom traurigen Schicksal einer jungen talentierten Schauspielerin, die von der männlichen Lebewelt als „Freiwild" betrachtet wird und den Versuchungen unterliegt („Talente und Verehrer", 1882) bis zur echt melodramatischen Begegnung der großen Schauspielerin mit ihrem unehelichen Sohn, dessen Spuren sie verloren hatte und der nun wie sie zur Bühne gehört („Schuldige ohne Schuld", Bez viny vinovatye, 1884). Die Schilderung des dem Verfasser so gut bekannten Schauspielermilieus kann nicht immer mit der Primitivität

der Sujets versöhnen. Ihre Beliebtheit beim Publikum verdanken diese Stücke oft der Kunst der Darsteller (s. auch § 6).

6. Auch unter den historischen Stücken Ostrovskijs, die in Versen geschrieben sind, befindet sich eine Komödie, und zwar „Der Komiker des 17. Jahrhunderts" (Komik 17-go stoletija, 1873), die Szenen aus den Anfängen des russischen Theaters im Jahre 1672 bringt. Bedeutender sind aber seine anderen historischen Stücke, die der Interregnumszeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts und dem 16. Jahrhundert gewidmet sind (diese Stücke erschienen 1862, überarbeitet 1866; zwei weitere 1867). Trotz ihrer patriotischen Töne hatten einige dieser Werke mit beträchtlichen Zensurschwierigkeiten zu kämpfen. Ein weiteres historisches Stück beschäftigt sich mit einer der zahlreichen Ehen Ivans des Schrecklichen („Vasilisa Melentjeva", 1868). In „Der Statthalter" („Voevoda", 1865, wesentlich verändert 1885) wird ein korrupter höherer Beamter gegen Ende des 17. Jahrhunderts geschildert. Alle diese Stücke beruhen auf eingehendem Quellenstudium. Ostrovskij wendet in seinen historischen Dramen die „shakespeare'sche" Technik von Puškins „Boris Godunov" ebenso an wie manche seiner Zeitgenossen (s. weiter § 10). Deshalb haben seine historischen Dramen auch mit denen seiner Zeitgenossen wichtige Stilzüge gemein und stellen ähnliche Forderungen an die Schauspieler: Obwohl zuweilen „einfache Menschen" und das Volk eine bedeutende Rolle spielen, ist der „hohe Bühnenstil" unverkennbar. Die historischen Prozesse werden entweder als Taten „großer Männer" oder als Handlungen aufgrund von Privatinteressen aufgefaßt. Die szenischen Qualitäten der historischen Stücke Ostrovskijs führten dazu, daß man versuchte, einige von ihnen zu vertonen (am bekanntesten ist „Traum an der Wolga" — „Voevoda" von P. Čajkovskij, bereits 1868 entstanden).

Das interessanteste Stück Ostrovskijs im Stil des historischen Dramas ist aber pseudohistorisch. In „Schneewittchen" (Sneguročka, 1873, ebenso mit Musik von P. Čajkovskij, ein überarbeitetes Libretto vertonte N. Rimskij-Korsakov 1881) wird die Handlung des Märchens verändert und in die vorgeschichtliche slavische Zeit verlegt. Neben den Menschen wirken auch die durch die romantische Volkskunde (so bei A. N. Afanasjev) z. T. durch Mißverständnisse, z. T. durch willkürliche Interpretation der Folklore entstandenen „slavischen Gottheiten" mit (wie z. B. der Vater Schneewittchens Frost, seine Beschützerin Frühling und der Waldschrat Lešij). In das friedliche und fröhliche vorgeschichtliche Reich tritt Schneewittchen als menschliches Wesen ein, löst sich aber auf, als es einen irdischen Mann lieb gewinnt. Die Handlung spielt vor dem Hintergrund von Volksszenen mit Spielen und Gesängen (der gleichen Gattung wie „Schneewittchen" gehören die nur in der Gegenwart spielende „Versunkene Glocke" von G. Hauptmann und das „Waldlied" = „Lisova pisnja" der ukrainischen Dichterin Lesja Ukrajinka an).

7. Die Theaterstücke Ostrovskijs sind kompositionell und stilistisch sehr interessant und enthalten vor allem ausgezeichnete Rollen für Darsteller der

verschiedenen Bühnenfächer. Einige Stücke sind für bestimmte Schauspieler geschrieben, was allerdings in der Geschichte der Theaterliteratur keine Seltenheit ist. Außerdem bildeten sich bereits in den 70er Jahren Schauspieler für die für Ostrovskijs Werke charakteristischen Rollen aus, weil sie weiterhin mit solchen Rollen rechneten.

Leider kann man die Theaterwerke Ostrovskijs trotz der ihnen gewidmeten Arbeiten und ungeachtet einer großen Anzahl von kritischen Aufsätzen nicht als gut erforscht ansehen.

Ostrovskij war, als er zu schreiben begann, ein Vertreter der „Natürlichen Schule", denn seine ersten Veröffentlichungen waren ja Skizzen, in Berichtform abgefaßt oder wurden von ihm als Szenen bezeichnet. Einige Züge dieser Art zu schreiben blieben auch in seinen späteren Werken erhalten. Alle seine Komödien, Dramen und historischen Chroniken vereinigen zwei Elemente: die Schilderung einer ganz bestimmten Lebenssphäre und die Herausarbeitung scharf umrissener Portraits. Die Werke Ostrovskijs sind in ihrem Aufbau meist stark konzentriert: sehr oft haben sie nur 5 bis 6 Szenen (Dekorationswechsel), die Zahl der handelnden Personen ist in fast allen Werken beschränkt (6 bis 10); nur in den vier Chroniken treten zahlreiche Nebengestalten auf (30 bis 50 Personen im Ganzen). Der guten alten Tradition gemäß (nicht umsonst beschäftigte sich Ostrovskij mit Goldoni) verkörpert ein Teil dieser schon an sich nicht sehr zahlreichen Gestalten trotz aller individuellen Färbung feste Typen — natürlich sind es nicht dieselben wie in der italienischen Komödie. Zu nennen sind bei Ostrovskij der ungeschlachte und tyrannische „Pater familias" einer Kaufmannsfamilie, seine unablässig erschrockene Frau, sowie Kinder, Schwager und Angestellte, die auf verschiedenste Art dem Familienoberhaupt Widerstand leisten; schließlich gehören zu den Typen Ostrovskijs noch eifrige, aber unehrliche Beamte und die zugleich dumme und schlaue Heiratsvermittlerin. Einige dieser Typen hat bereits Gogol' durch die Kunst seiner Groteske vorgezeichnet (Beamter, Heiratsvermittlerin). Bei Ostrovskij sind diese Typen aber nie schematisch gekennzeichnet, mit sehr wenigen Ausnahmen sind sie realistisch geschilderte, individuell umrissene Menschengestalten.

Und doch vermag Ostrovskij trotz der geringen Anzahl der handelnden Personen dem Leser oder Zuschauer ein weit über die Grenzen des einzelnen Werkes hinausgehendes Bild der jeweiligen „Welt" zu vermitteln, das durch die Reden der handelnden Personen, ihre gelegentlichen Mitteilungen oder ihre aus dem Gang der Handlung zu erschließenden „Vorgeschichten" suggeriert wird. Meist bilden die handelnden Personen einen fest zusammengefügten Komplex, da die Aufnahme des Stückes durch Gegenüberstellungen oder durch die auffällige Parallelität der Charaktere, ihrer Bestrebungen und ihrer Handlungen außerordentlich erleichtert wird. So trifft man bei Ostrovskij besonders oft auf Paare gleicher, ähnlicher oder einander entgegengesetzter Menschen. Die nur scheinbar „zufälligen" oder gar „überflüssigen" Gestalten (die in den „Chroniken", im „Gewitter" und auch anderswo auftreten) dienen zur Charakteristik der Umgebung, sind ein Hilfsmittel, die Zeich-

nung des eigenartigen Milieus („sreda"), in dem sich die handelnden Personen bewegen, wesentlich zu ergänzen.

Die Handlung wird immer äußerst straff dargeboten. Man hat keinen Grund, Ostrovskij „unnötige" Szenen oder nichtssagende Dialoge und Monologe vorzuwerfen. Seine vollkommene Vertrautheit mit den Gesetzen der Bühnenkunst und die hartnäckige, wiederholte Bearbeitung seiner Entwürfe erlauben es Ostrovskij, mit einem auf eine geringe Anzahl beschränkten Personal und einfacher Szenerie — also mit einfachsten Mitteln — höchste szenische Effekte herauszuarbeiten. Die Handlung ist bei ihm immer einheitlich und planmäßig aufgebaut. Sie beginnt gewöhnlich ohne Vorbereitung. Der Inhalt ist durch den Titel oft gewissermaßen angedeutet. Besonders geeignet sind für solche Inhaltsandeutungen Sprichwörter, die der Verfasser sehr oft als Titel seiner Werke wählt, man denke nur an „Armut ist keine Sünde". Aber auch Titel wie „Wölfe und Schafe" leisten dasselbe. Sämtliche Werke Ostrovskijs sind auf die Bühnenaufführung zugeschnitten.

Wenn sich der Vorhang hebt, sieht der Zuschauer eine „realistische" Szenerie und hört er natürliche, alltäglich erscheinende Gespräche der auftretenden Personen. Doch allmählich erweitert sich das Blickfeld, und der Zuschauer kann die in der Vergangenheit liegenden und im Milieu (sreda) begründeten Voraussetzungen für den Gang der Handlung erkennen. Die eigentliche Problematik des jeweiligen Werkes eröffnet sich erst im weiteren Verlauf der Handlung, manchmal recht spät (wie im „Gewitter"). Die Situationen werden oft ohne vorherige Vorbereitung durch eine Art „Überraschung" gelöst. Ostrovskij glaubt offensichtlich an die Möglichkeit einer plötzlichen Wendung selbst in der Seele von scheinbar bereits „fertigen" und anscheinend zu keiner Entwicklung mehr fähigen Menschen (wie z. B. in „Armut ist keine Sünde"). Solche Wendungen und plötzlichen Entscheidungen sind vielleicht nicht immer psychologisch ausreichend motiviert, aber für die Bühne sind sie sehr vorteilhaft. Nach eigenem Bekenntnis schätzt Ostrovskij „Originalität" in der Entfaltung der Handlung nicht. So spielen bei ihm verwickelte Peripetien nur selten eine bedeutende Rolle. Auch besondere Mittel, um bei den Zuschauern Interesse zu erwecken, verwendet Ostrovskij kaum, es scheint, als ob der Dichter gar nicht danach strebe, „Interesse" oder „Neugier" zu erwecken (B. Tomaševskij).

Diese Züge der „realistischen" Bühne bei Ostrovskij sind umso bemerkenswerter, als man weiß, daß er dem europäischen Barocktheater besondere Aufmerksamkeit schenkte (s. oben § 1).

8. In den Einzelheiten ist die Sprache des Dichters besonders originell. Das fiel bereits seinen Zeitgenossen auf, obwohl erst die Veröffentlichungen aus seinem Nachlaß zeigten, daß er sich mit der Sprache seines „Milieus" und der Sprache anderer Menschen, denen er etwa auf seinen Reisen begegnete, stets aufmerksam und voller Interesse beschäftigte. Darüber teilt er vieles in seinen Briefen mit, außerdem hinterließ er umfangreiche, dem Wortschatz gewidmete Aufzeichnungen. Für seine historischen Dramen sammelte er

lexikalischen Stoff aus Chroniken, Urkunden und historischen Werken. Deshalb können wir in seinen Werken zahlreiche Vulgarismen, Dialektismen und Wörter aus Fach- und Sondersprachen (z. B. aus der Sprache der Handwerker, Fischer, Kartenspieler und natürlich aus der der Kaufleute und Schauspieler) finden. Allerdings geht Ostrovskij mit der Lexik von Gruppensprachen in seinen Werken sparsam um: so verwendet er in „Tolles Geld" (Bešenye deńgi), um die Herkunft einer Person aus dem nordgroßrussischen Dialektgebiet zu zeigen, nur 4 oder 5 Wörter und phraseologische Wendungen. Aus seinen „Materialien für ein Wörterbuch der russischen Volkssprache" (narodnyj jazyk) hat er nur einen ganz unbedeutenden Bruchteil in seinen Werken verwendet. Gelegentlich betont er die Zugehörigkeit von einzelnen Wörtern zu einer Sondersprache dadurch, daß eine andere handelnde Person denjenigen, der diese Wörter gebraucht, nicht verstehen kann. Sprichwörter, die so oft die Titel für seine Werke lieferten, sind in einer größeren Anzahl den handelnden Personen in den Mund gelegt. Auch andere Elemente der volkstümlichen Phraseologie sind in seinen Werken nicht unbedeutend, man denke nur an einfache allgemeingebräuchliche Wendungen wie „bežat' slomja golovu" oder „carstvo nebesnoe", an seltene und lokale Ausdrücke wie „gol' saratovskaja", und Sprichwörtliches wie „kak ne krachmal'sja, a vsë-taki ne barynja" (wörtlich schwer wiederzugeben — etwa: Man wird keine Herrin, mag man seine Wäsche auch beliebig steif stärken) und schließlich an sog. „falschen" Wortgebrauch und Satzkonstruktionen, die einen Ungebildeten oder ein Mitglied der „unteren" Volksschichten verraten. Es gibt einige Fälle, in denen man merkt, daß Ostrovskij beim Gebrauch solcher phraseologischen Elemente die Grenzen zwischen den verschiedenen Volksgruppen und Schichten nicht beachtet und phraseologische Eigenheiten einer bestimmten Schicht in die Sprache einer anderen einstreut (absichtlich oder unbeabsichtigt?).

Ostrovskij versucht, die Sprache einer jeden handelnden Person ihrem Charakter anzupassen. Besonders kennzeichnend für Ostrovskijs Sprachgebrauch sind die Variationen der Sprache bei den einzelnen Vertretern des Kaufmannsstandes: der tyrannische pater familias oder die um ihre Macht wissende Kaufmannsfrau sprechen anders als der junge unselbständige Sohn, die junge Frau oder der strebsame kaufmännische Angestellte; selbstverständlich kommen dabei auch Generationsunterschiede zum Vorschein (vgl. die Sprache der alten Schwiegermutter Kabanicha und die der beiden jungen Frauen Varvara und Katerina in „Gewitter"). Einige seiner Helden hat Ostrovskij auch mit Lieblingsredewendungen ausgestattet, was den damaligen Schauspielern so sehr gefiel, daß sie manche dieser zumeist originellen Redewendungen auch in anderen Stücken wiederholten. Die Sprache der historischen Chroniken ist voll von Archaismen (veralteten Wörtern) und Historismen (das sind die Bezeichnungen der alten realia). Zu den eigenartigen Elementen der Sprache gehören bei Ostrovskij auch seltene, ausgesuchte Personennamen; so vereinigt der Name des Polizeibeamten Tigrij L'vovič die Namen der beiden Raubtiere Tiger und Löwe.

9. Der ideologische Gehalt der Werke Ostrovskijs entspricht keinesfalls ihrem sprachlichen Reichtum und ihren szenischen Qualitäten. Wollten Tolstoj und Dostoevskij Lehrer und Prediger sein, konnte man auch aus den Werken Turgenevs, Gončarovs und sogar Grigorovičs durch eigenes Nachdenken manche Belehrung ziehen, gaben die Werke der radikalen „Volksfreunde" (s. Kap. V) der politischen und sozialen Empörung reichlich Nahrung, so konnte doch Ostrovskij kaum gleiche oder ähnliche Wirkungen erzielen. Ob Ostrovskij so etwas beabsichtigte oder nicht, spielt dabei keine Rolle. Zur Zeit versucht die sowjetrussische Forschung wenn schon nicht den revolutionären, so doch wenigstens den revolutionierenden Inhalt der Werke Ostrovskijs aufzudecken. Natürlich konnten die objektiven Schilderungen Ostrovskijs nicht anders wirken als die russische Wirklichkeit selbst. Sicherlich war das der gebührende Lohn für sein Bestreben, eine objektive Darstellung vom Rußland seiner Zeit zu geben.

Ostrovskij hat die historische Entwicklung während der Zeit von 1840 bis 1880 beobachtet und sie z. T. in seinen Werken abgespiegelt. Doch können sich seine Gesellschaftsbilder, was ihre Bedeutung anbetrifft, überhaupt nicht mit denen Turgenevs messen. Man muß aber betonen, daß sich Ostrovskij sicherlich nicht wie Turgenev die Aufgabe stellte, als dichterischer „Historiograph" zu wirken (vgl. Kap. XI, § 1). Wenn also Ostrovskijs Werke auch nur spärliche Elemente einer ideologischen Tendenz enthalten, so ist es doch ungerecht, ihn als den „Kotzebue des Kaufhofes" (gostinnodvorskij Kocebu) zu bezeichnen, was N. F. Ščerbina in einem seiner Epigramme tat.

10. Obwohl auch verschiedene bedeutende russische Dichter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bühnenwerke schrieben — wir besitzen Dramen von I. Turgenev (s. Kap. III), Leskov (s. Kap. VI), Pisemskij (s. Kap. XI, § 4), L. Tolstoj (s. Kap. XIII), außerdem die eigenartigen, an die Skizzen der „Natürlichen Schule" erinnernden Stücke Saltykov-Ščedrins (geschrieben zwischen 1856 und 1861) sowie die Vaudevilles V. A. Sollogubs (s. Bd. I, S. 113) und die historischen Dramen L. A. Mejs (s. § 12) und A. K. Tolstojs (s. § 13) — kann man nur *Aleksej Antipovič Potechin* (1829—1908) und *Aleksandr Vasiljevič Suchovo-Kobylin* (1817—1903) zu den Dichtern zählen, die *vorwiegend* für die Bühne gearbeitet haben. Zahlreiche Werke Potechins genossen die Gunst des Publikums, sind aber heute, vielleicht weil sie wenig originell sind, vergessen, obwohl sie beträchtliche Bühnenqualitäten besitzen.

11. Sehr eigenartig ist dagegen die dramatische Trilogie Suchovo-Kobylins, sein einziges Werk.

Suchovo-Kobylin stammt aus einer reichen adligen und geistig interessierten Familie. Während der vierziger Jahre verkehrte er in den intellektuellen Kreisen Moskaus. Seine Ausbildung an der Moskauer Universität hatte er 1838 abgeschlossen. Wie viele seiner Zeitgenossen war er von der Philosophie Hegels hingerissen. Er beschäftigte sich sein Leben lang mit der Übersetzung der Hegelschen Werke ins Russische. Leider sind die Übersetzungen wie auch

sein selbständiges philosophisches Werk verbrannt. Von der Hegelinterpretation Suchovo-Kobylins wissen wir eigentlich nichts. Schon in seiner Jugend plante er ein Bühnenwerk. Doch entstand die Trilogie als Ganzes erst später (1855—1869). Die französische Freundin Suchovo-Kobylins wurde 1850 ermordet in Moskau aufgefunden. Der Dichter wurde unter die schwere Anklage des Mordes oder der Anstiftung zum Mord gestellt. Während des sieben Jahre dauernden Gerichtsprozesses (vor den damaligen russischen Gerichten waren alle Verhandlungen Amtshandlungen und fanden unter Ausschluß der Öffentlichkeit statt) vereinsamte Suchovo-Kobylin vollkommen. Nachdem er freigesprochen worden war, wanderte er ins Ausland aus.

Der erste Teil seiner Trilogie „Die Heirat Krečinskijs" konnte 1855 aufgeführt werden und 1856 erscheinen, der zweite Teil „Der Prozeß" (Delo) erschien 1861, der dritte „Der Tod Tarelkins" 1869. Der 1869 erschienene Druck war von der Zensur verunstaltet worden. Der zweite Teil der Trilogie wurde erst in den achtziger Jahren, der dritte sogar erst am Anfang des 20. Jahrhunderts aufgeführt. Die einzelnen Teile der Trilogie sind nur lose miteinander verbunden, bieten aber ein einheitliches Bild vom Rußland der Beamten und Gauner.

Der verarmte Gutsbesitzer Krečinskij möchte seine Verhältnisse durch eine reiche Heirat verbessern, was durch die Einmischung der Polizei verhindert wird. Das Schwergewicht des Stückes liegt nicht so sehr auf der Darstellung der Gaunereien Krečinskijs und seines Helfers, des ebenfalls verarmten Adligen Raspljuev, sondern viel mehr auf der Charakteristik der einzelnen Typen, so der beiden Gauner und Muromskijs, des Vaters der von Krečinskij erwählten Braut.

Der zweite Teil der Trilogie behandelt den Gerichtsprozeß, in den die Braut Krečinskijs und ihr Vater hineingeraten, weil sie etwas von den Betrügereien Krečinskijs gewußt zu haben scheinen. So werden sie von der bürokratischen Maschine der russischen Justizbehörde (vor den Reformen der sechziger Jahre) erfaßt, und nur der Tod befreit den unglücklichen Muromskij aus dem Räderwerk dieser unbarmherzigen juristischen Maschinerie. Die Menschen sind in diesem Stück entweder nur noch passive Objekte oder sich fast automatisch bewegende Rädchen dieser bürokratischen Maschine. „Der Prozeß" ist kaum noch zu den realistischen Bühnenwerken zu zählen: in Fortführung der Gogol'schen Tradition werden die Menschen zu Symbolen, die durch die groteske Unwahrscheinlichkeit der Handlung noch an Überzeugungskraft gewinnen.

Das Element der Groteske beherrscht den dritten Teil der Trilogie vollkommen. Der bereits im zweiten Teil der Trilogie auftretende Schwindler Tarelkin „stirbt" offiziell, d. h. er läßt einen Balg begraben und verschafft sich neue Papiere, mit deren Hilfe er sich eine neue Existenz aufbaut und so sein Unwesen auch weiterhin treiben kann. Hier steigert sich die Groteske bereits zur Phantastik und läßt das erst ein halbes Jahrhundert später („Der Tod Tarelkins" erschien 1869) entstandene „symbolistische" Theater ahnen.

Zu den wesentlichen Zügen der Trilogie gehört auch die außerordentliche Mannigfaltigkeit der Sprache, was wiederum an Gogol' erinnert.

Das Werk durfte, wie bereits erwähnt, erst viele Jahre nach seinem Entstehen, nachdem mancherlei Zensurschwierigkeiten überwunden worden waren, mit allerlei Änderungen aufgeführt werden. Es fand aber auch, wie es scheint, in seiner Eigenart beim Publikum wenig Verständnis.

12. Der Aufführung historischer Bühnenwerke wurde in Rußland von der Zensur eine solche Anzahl von Schwierigkeiten bereitet, daß die historischen Dramen oft für lange Zeit Lesewerke bleiben mußten. Auch die Aufführung von Puškins „Boris Godunov" war verhindert worden, weil es (unter anderem) nicht gestattet war, Zaren der herrschenden Dynastie, Geistliche, Usurpatoren oder Aufständische auf die Bühne zu bringen. Auch die Gestaltung sakraler Szenen (Gottesdienste) oder das Zeigen von sakralen Gegenständen (Ikonen) war untersagt.

L. A. Mej (s. IX, § 5) schrieb zwei Dramen, die im 16. Jahrhundert spielen: „Die Zarenbraut" (= Carskaja nevesta) beschäftigt sich mit der dritten Frau des Zaren Ivans des Schrecklichen, die wenige Tage nach der Hochzeit, der Legende nach vergiftet, starb; und: „Ein Mädchen aus Pskov" (=Pskovitjanka), dessen Sujet — das Zusammentreffen Ivans des Schrecklichen mit einer jungen Fürstin, die tapfer gegen den allmächtigen Zaren auftritt und durch Selbstmord endet, als der Zar ungeachtet ihrer Versuche, die Stadt zu retten, den Kampf gegen die Machtlosen befiehlt — vom Dichter frei erfunden ist. In beiden Dramen ist die Handlung spannend und gut aufgebaut. Die Sprache bleibt natürlich, denn von Archaismen wird nur mäßiger Gebrauch gemacht. Die Dramen gehören zu den guten russischen historischen Bühnenwerken, allerdings eroberten sie sich die Bühne vorwiegend als Opern (von N. Rimskij-Korsakov). Da die zu große Anzahl der Personen die Handlung einer Oper undurchsichtig gemacht hätte, sah sich der Komponist freilich gezwungen, den „Pskovitjanka"-Text von Mej durch ein eigenes Libretto zu ersetzen. — Mejs Dramen beruhen auf einem ernstlichen Studium der Quellen und der wissenschaftlichen Literatur, obwohl in beiden Dramen die historischen Ereignisse hinter den persönlichen Tragödien der Helden zurücktreten, so daß sie nur mit Einschränkungen als historische Dramen bezeichnet werden dürfen.

13. Viel bedeutender als die Dramen Mejs sind indessen die des Grafen *Aleksej K. Tolstoj* (s. IX, § 6 f.).

A. K. Tolstoj schrieb fünf Bühnenstücke, von denen drei erst ziemlich spät aufgeführt wurden; eines davon zählt zu den besten des russischen Bühnenrepertoires. In seinem „Don Juan" versucht Tolstoj, dieser Gestalt einen neuen Sinn zu geben: Don Juan ist — wie Goethes Faust — Objekt einer Wette zwischen Satan und den guten Geistern (ein russischer Autor durfte natürlich nicht daran denken, Gott oder „Gottes Stimme" in ein Theaterstück aufzunehmen). Don Juans Liebesabenteuer sind der Ausdruck seines Suchens

nach dem in einem weiblichen Wesen verkörperten Menschenideal, das er endlich in Donna Anna findet. Durch seine Liebe zu Donna Anna erlangt Don Juan den Glauben an Gott und beschließt sein Leben dann in der ursprünglichen Fassung des Dramas als frommer Mönch in einem Kloster. In der Einzelausgabe des Werkes (1867) ließ der Dichter diese letzte Szene fort und das Drama mit dem Tod des Helden nach dem Erscheinen der Statue des Kommodore enden. Das Stück wurde erst 1905 — mit Streichungen — aufgeführt. Einzelne Lieder wurden von Čajkovskij vertont. Eine deutsche Übersetzung erschien 1873.

Die anderen vier Theaterwerke A. K. Tolstojs sind historische Dramen, von denen drei eine „Trilogie" bilden, deren erstes Drama, „Der Tod Ivans des Schrecklichen", 1864 abgeschlossen, später mehrfach umgearbeitet wurde. Das zweite Drama der Trilogie „Zar Feodor Ioannovič" führt durch die Regierungszeit des frommen Sohnes Ivans des Schrecklichen, das dritte „Zar Boris" behandelt Regierung und Tod Boris Godunovs. Stilistisch hängt die gesamte Trilogie von Puškins „Boris Godunov" ab, Tolstoj kehrte jedoch zur traditionellen Einteilung seiner Werke in je fünf Akte zurück. Für den „Tod Ivans des Schrecklichen" benutzte Tolstoj neben anderen historischen Quellen und Karamzin auch die Schilderung des dem Zaren feindlich gesonnenen Fürsten Andrej Kurbskij. Tolstoj faßte verschiedene Ereignisse aus den letzten Lebenstagen des „schrecklichen" Zaren zusammen, so daß eine spannungsreiche, szenisch ausgezeichnete Tragödie entstand. Um seinen Standpunkt darzulegen — für Tolstoj war die Ablehnung des Moskauer Absolutismus stets kennzeichnend — benutzt er neben der erwähnten „Geschichte" Kurbskijs auch dessen Briefe sowie die Reden einiger Bojaren. Schon in diesem ersten Drama der Trilogie tritt Boris Godunov auf, dessen Machtstreben Tolstoj besonders hervorhebt. In der deutschen Übersetzung von Karolina Pavlova (s. Bd. I, S. 138 f.) wurde das Stück im Januar 1868 mit großem Erfolg in Weimar aufgeführt, während es in Rußland nach seiner Aufführung mit Zensurkürzungen im Jahre 1867 nur noch selten gezeigt wurde, bis schließlich das „Künstlertheater" das Stück am Ende des Jahrhunderts in sein Repertoire aufnahm.

Dem zweiten Stück der Trilogie „Zar Feodor Ioannovič" (1868) war ein außergewöhnlich großer Erfolg beschieden. In diesem Stück wird der Machttrieb Boris Godunovs dem sanften Wesen des Zaren Feodor gegenübergestellt, der durch seine Willensschwäche und seine Unfähigkeit, die Regierungsgeschäfte zu führen, nicht daran gehindert wurde, ein guter, ja beinahe ein heiliger Mensch zu sein, der Godunov und seine Gegner menschlich versöhnen und ihre politischen Kämpfe schlichten wollte. Der traditionellen Überlieferung nach war Feodor ein willens- und vielleicht auch geistesschwacher Zar.* Boris Godunov veranlaßt auch in diesem Stück (Karamzin fol-

* Man berief sich oft auf die von Feodor beherrschte Kunst des Glockenläutens, die man als ein Anzeichen seiner Geistesschwäche ansah. Man vergaß dabei jedoch, daß das Glockenläuten eine Art musikalischer Kunst ist, die in England bis heute und

gend, aber wie man heute weiß, der historischen Wahrheit zuwider) die Ermordung des unmündigen Dimitrij, um sich selbst (als Schwager des Zaren) den Weg zum Thron freizumachen. Die Theaterzensur hatte das Stück verboten, weil sie die Darstellung des Zaren Feodor für eine Verspottung der Zarenwürde hielt. Erst das Künstlertheater konnte das Stück, wenn auch mit Kürzungen, aufführen. Dabei zeigte es sich, daß die Zuschauer die Absicht des Verfassers, einen „beinahe heiligen" und „gerechten Zaren" mit sympathischen menschlichen Zügen darzustellen, richtig verstanden! Die Rolle des Zaren Feodor wurde zur Lieblingsrolle begabter russischer Schauspieler.

Das dritte Stück der Trilogie „Zar Boris" beruht auf der Darstellung Karamzins, der Tragödie Puškins und selbständigen Quellenstudien A. K. Tolstojs. Bei Tolstoj steht vor allem der Gewissenskonflikt Godunovs im Mittelpunkt. Offensichtlich steht das Stück trotz der großen Kunst, mit der Tolstoj die innerlich widerspruchsvolle Gestalt Godunovs zeichnete, im Schatten von Puškins Werk. Nur selten wurde es aufgeführt (zuerst 1881 auf einer privaten Bühne). Karolina Pavlovas Übersetzung der Trilogie (nach den Ratschlägen Tolstojs, der selbst deutsch dichtete — vgl. Kap. IX, § 6) ist fast völlig vergessen.

Das letzte Bühnenwerk Tolstojs „Der Statthalter" (= Posadnik) ist nicht abgeschlossen. Die Handlung sollte ein „menschliches Drama" sein — „ein Mensch begeht eine scheinbare Niederträchtigkeit (= podlost'), um eine Stadt zu retten". Diese Tat sollte von einem Novgoroder „posadnik" im 13. Jahrhundert vollbracht worden sein. Wie in keinem anderen Drama Tolstojs ist aber im „Statthalter" das „menschliche Drama" des Helden mit der Darstellung seiner sozialen Umgebung verbunden. Die Aufführung des Werks wurde 1876 mit gewissen Einschränkungen erlaubt.

Die historischen Dramen Mejs und Tolstojs sind im Gegensatz zu mehreren patriotischen szenisch-primitiven russischen Dramen des 19. Jahrhunderts echte Kunstwerke. Sie durften aber erst im 20. Jahrhundert auch auf den Bühnen der Provinz aufgeführt werden.

---

in Frankreich noch im 19. Jahrhundert gepflegt wurde. Ein Mensch, der diese Kunst beherrschte, war jedenfalls ein musikalisch begabter *Künstler*.

WEITERE PROSADICHTER DES REALISMUS XI.

1. Unter den *großen* Dichtern des Realismus ist Gončarov eigentlich der einzige, den man ohne Einschränkung als konsequenten und bewußten „Realisten" bezeichnen darf. Bei einigen anderen, noch nicht besprochenen Prosadichtern findet man deutlichere Züge des realistischen Stils als etwa bei Turgenev, Dostoevskij und Leskov. Diese Dichter, auf die wir nun kurz eingehen werden, werden zwar auch jetzt noch von der Literaturgeschichte behandelt, neuaufgelegt und wohl auch gelesen, aber ihre Wirkung auf die moderne Dichtung ist nicht nur im Ausland, sondern auch in Rußland kaum noch von Bedeutung, denn diese „kleineren" Prosadichter des Realismus werden z. T. von den stärkeren Einflüssen Lev Tolstojs sowie der Vertreter des Spätrealismus Čechov und Gorkij überschattet, während von Turgenev, Dostoevskij und Leskov immer noch starke Impulse ausgehen.

Einige der Prosadichter, die wir hier behandeln werden, versuchen in die Fußstapfen Turgenevs zu treten. Genau wie er beabsichtigen sie, das aktuelle Leben und die geistige Bewegung Rußlands darzustellen; z. T. versuchen sie, dieselben Epochen, die Turgenev schilderte, von einem anderen Standpunkte aus darzustellen, d. h. sie wollen die Arbeit Turgenevs „fortführen". Andere stellten sich die Darstellung derjenigen Lebensbezirke zur Aufgabe, die der Aufmerksamkeit Turgenevs und der anderen großen Prosaiker entgangen waren. Dostoevskij nimmt eigentlich nur in den „Dämonen" auf bestimmte Zeitumstände Bezug (in seinen späteren Romanen kann man dergleichen nur auf *einzelnen* Seiten finden); noch weniger zeitgebundene Elemente gibt es in Gončarovs „Obryv", und Leskovs „zeitgebundene" Darstellung der „Nihilisten" bleibt auf seine beiden, für sein Schaffen keineswegs typischen Romane beschränkt.

2. *Aleksej Feofilaktovič Pisemskij* (1821 [das oft genannte Datum 1820 scheint falsch zu sein] —1881) wurde von den bedeutendsten zeitgenössischen Dichtern als ihresgleichen anerkannt. Er ist übrigens einer der wenigen bedeutenden Dichter, die aus Nordrußland (seine Heimat war das Gouvernement Kostroma) stammen.

1840—44 studierte Pisemskij an der mathematischen Fakultät der Moskauer Universität, beschäftigte sich aber fast ausschließlich mit dem Studium der russischen und westeuropäischen Literatur. Er betrachtete sich als „Schüler" Gogol's und des Kritikers Belinskij, die er beide für konsequente Realisten hielt. Obwohl er mehrere Jahre als Verwaltungsbeamter in der heimatlichen Provinz arbeitete und sein erster Roman von der Zensur verboten wurde, gab er seine literarischen Interessen niemals auf. Erst 1850 gelang es ihm, mit Unterstützung seines Landsmannes A. N. Ostrovskij (s. Kap. X) einen kleinen Roman (povest') mit dem seltsamen Titel „Matratze" (= Tjuf-

jak) zu veröffentlichen. 1854 siedelte er nach Petersburg über, wo er weitere Romane schrieb, darunter die damals besonders beachteten „Tausend Seelen" (= Tysjača duš, eigentlich: Tausend Leibeigene). Pisemskij verfaßte auch Erzählungen und Theaterstücke, von denen „Das bittere Los" (= Gor'kaja sud'bina) besonders genannt zu werden verdient. Als Pisemskij 1863 seinen „antinihilistischen" Roman „Das aufgewühlte Meer" (= Vzbalamučennoe more) veröffentlichte, dessen Schärfe er durch publizistische Aufsätze noch verstärkte, traf ihn ein ähnliches Mißgeschick wie Leskov zu Anfang seiner dichterischen Laufbahn (s. Kap. VII, § 1), denn den Vertretern der „fortschrittlichen" Kreise war der Name des Dichters so verhaßt geworden, daß seine weiteren Werke für lange Zeit kaum zur Kenntnis genommen wurden. Seine späten Romane „Die Menschen der vierziger Jahre", „Die Freimaurer" und „Die Kleinbürger" (= Meščane) wurden jedoch als Versuche, bestimmte Epochen des russischen Lebens zu schildern, von bedeutenden Zeitgenossen (Lev Tolstoj, Turgenev, Leskov) in ihrem dichterischen Wert ebenso anerkannt wie seine Novellen (darunter der Zyklus „Russische Lügner") und seine Theaterstücke. Der letzte Dichter, der das Schaffen Pisemskijs hoch einschätzte, war A. Čechov.

Pisemskij wollte an dem Stoff, den er durch seine Beobachtungsgabe erworben zu haben glaubte, die „Wahrheit" (der Wirklichkeit) zeigen. Er ist wohl derjenige Dichter des Realismus, der seine Helden am erbarmungslosesten schildert. Er beabsichtigt weder Sympathie noch Mitleid für seine Helden im Leser zu wecken, auch nicht, wenn seine Helden versagen oder untergehen. Selbst in Pisemskijs erstem, von der Zensur verbotenen Roman über eine „gefallene" Frau unter dem Titel „Ist sie schuldig?" fehlen jene sentimentalen Töne, auf die sowohl Herzen (in seinem Roman unter einem ähnlichen Titel, s. Kap. II, § 8) als auch die Dichter der natürlichen Schule nicht vollkommen verzichten konnten oder wollten. Besonders kennzeichnend ist das Fehlen jeglicher Sentimentalisierung für die Novellen Pisemskijs, die dem gleichen Thema wie Turgenevs „Erinnerungen eines Jägers" gewidmet sind, nämlich dem, daß die Leibeigenschaft sittlich nicht berechtigt ist. Pisemskijs Bild wird jedoch dadurch „unbarmherzig", daß die innere Spaltung des Bauernstandes und die Existenz reicher „Ausbeuter" unter den eigenen Standesgenossen nicht verschwiegen wird.

Im ersten Roman „Matratze" (= Tjufjak, 1850), mit dem sich Pisemskij einen Namen als Dichter schuf, stellt er einen völlig rückgratlosen Menschen dar, dessen persönliche Schicksale daher vollkommen zufällig sind: der Held unterwirft sich widerstandslos jedem fremden Willen, auch dem seiner Frau, die er „zufällig" geheiratet hat. Dieser Verwandte Oblomovs, allerdings ohne dessen Intelligenz und sittliche Reinheit, endet jedoch nicht wie Oblomov in einem glücklichen Familienleben (das Gončarov allerdings als geistigen „Niedergang" betrachtete), sondern im Schmutz des Landlebens, umgeben von Gestalten, die sich kaum über das Niveau spießbürgerlicher Geistlosigkeit (russ. pošlost') erheben, und wird nur durch einen frühen Tod erlöst.

Pisemskij unternimmt in den bedeutenderen seiner weiteren Romane den Versuch, verschiedene Epochen des russischen Geisteslebens zu schildern. In „Tausend Seelen" (1858) wird uns in Kalinovič ein Zeitgenosse des Verfassers (fünfziger Jahre!) vorgestellt, der als junger Beamter zunächst mit erheblichem Erfolg — er erhält einen wichtigen Posten, wird einflußreich und durch Heirat vermögend (tausend Seelen!) — gegen die ihn umgebende Gesellschaft für Recht und Gerechtigkeit kämpft, schließlich aber doch am Widerstand der im Ganzen stärkeren Bürokratie scheitert. Nur seine Freundin Nasteńka, die er seiner Karriere wegen verlassen hatte und zu der er zurückkehrt, als er seine Laufbahn als endgültig zusammengebrochen betrachten muß, bleibt Kalinovič treu. Außer diesem Mädchen darf man keinen Menschen in diesem Roman moralisch positiv beurteilen, denn auch Kalinovičs Kampf gegen seine Umgebung ist für den Verfasser vor allem durch Ehrgeiz und Geltungsbedürfnis begründet. Eigentlich unterliegt Kalinovič in seinem Kampf dadurch, daß er mit seinen Gegnern im wesentlichen doch auf gleicher Ebene steht.

Im „Aufgewühlten Meer" (1863) geht Pisemskij dazu über, die nachfolgende Zeit, die sechziger Jahre, in „antinihilistischen" Bildern zu schildern. Das Bild, das er in diesem Roman von den politischen Radikalen gibt, ist allerdings genauso schwach wie in allen anderen Romanen dieser Art. Für ihn sind die politisch Radikalen böse Ränkeschmiede, die von den Polen (die 1863 gegen die russische Herrschaft kämpften) und von revolutionären Emigranten (Herzen!) aufgewiegelt und geleitet werden. Ihnen gegenüber stehen nun neben den Bürokraten auch Großkaufleute und Unternehmer, die sich als gesellschaftliche Gruppe gerade etabliert haben und allmählich einflußreicher werden, und die immer noch ein untätiges Leben führenden Gutsbesitzer. Bürokraten, Großkaufleute, Unternehmer und Gutsbesitzer sind aber die physischen und in irgendeinem Sinne auch die geistigen Väter der „neuen Menschen", der Nihilisten. . .

In „Meščane" (1877), einem späteren Roman Pisemskijs, wird den Kapitalisten und Unternehmern bei der Durchführung ihrer unsauberen wirtschaftlichen Abenteuer keinerlei Widerstand mehr entgegengesetzt, denn sie haben auch Vertreter des Adels, ja des Hochadels, in ihre Kreise gezogen. Der ehrliche Mensch kann sich nur durch Flucht (und die Flucht scheint für den Romanschriftsteller die einzige noch vorhandene Möglichkeit zu sein) dieser Gesellschaft mit ihrer grenzenlosen Gier nach Reichtum und mit der Sucht, ihre „niedrigen Instinkte" durch die ihr zur Verfügung stehenden materiellen Mittel zu befriedigen, entziehen. Nekrasov zeichnete dasselbe Bild, als er von den „Zeitgenossen" (s. Kap. VII, § 6 c) berichtete.

Vergangenen Epochen, den „Idealisten" der vierziger und denen der zwanziger und dreißiger Jahre hat Pisemskij seine beiden Romane „Die Menschen der vierziger Jahre" (1869) und „Die Freimaurer" (1880) gewidmet. Im ersteren Roman — im wesentlichen ein Schlüsselwerk — schildert Pisemskij seine Universitätszeit und zeigt seine Zeitgenossen in ihrem sittlichen Enthusiasmus, doch auch in ihren Schwächen: im letzteren erleiden die

„Freimaurer" der 20—30-er Jahre, die als reine Idealisten geschildert werden, eine vollkommene Niederlage. . .

3. Alle Romane Pisemskijs sind als Genrebilder geplant und komponiert. Die treibenden Kräfte der Handlung sind böse Intrigen und kühne Abenteuer. Die Sujets werden planmäßig und geschickt entfaltet. Die Spannung läßt meist nicht nach und die zuweilen recht zahlreichen Nebenpersonen treten nur dann auf, wenn sie nötig sind, und stören nicht die Klarheit des Aufbaus.

Die Schilderung ist verschieden: am liebsten zeigt Pisemskij seine Helden im Gespräch, trotzdem scheint er seiner Neigung zum Dialog manchmal selbst Widerstand zu leisten, nämlich dann, wenn er zur Erzählung übergeht, die ihm aber weniger gut gelingt. Während er seine „Bösewichter" und die Vertreter und Vertreterinnen des Spießbürgertums farbig und kraftvoll in einem ihrem geistigen Niveau entsprechenden Sprachstil reden läßt, reichen seine Sprachmittel nicht aus, um Idealisten darzustellen, selbst dann nicht, wenn es sich um Helden handelt, die einen so beschränkten Horizont wie Kalinovič haben. Ihre Worte werden allzu oft zu blassen und pointelosen Predigten oder enthalten weiter nichts als die Ankündigung ihrer dann folgenden Handlungen. Das innere Leben seiner Menschen glaubt Pisemskij durch das altbewährte Mittel der Schilderung ihres äußeren Benehmens verdeutlichen zu können; aber für die Schilderung komplizierter Situationen ist diese Methode, eine Art dichterischer Behaviourismus, nicht ausreichend. Sie ist es umso weniger, wenn man sich vor Augen hält, daß seine Zeitgenossen, besonders Turgenev, Lev Tolstoj, Dostoevskij und Leskov, die hohe Kunst der psychologischen Zeichnung bereits mit großer Meisterschaft beherrschten. Bei Pisemskij erscheint daher dem Leser selbst ein Mord (in „Russische Lügner", VIII: „Der schöne Mann") als eine beinahe zufällige Handlung.

Dazu kommt noch eine gewisse Primitivität der Sprache, die Čechov später veranlaßt hat, Pisemskij als „grob und problemlos" oder „naiv" (= prostovatyj, was hier ja doch wohl nicht „einfältig" bedeuten kann) zu bezeichnen. Oft erscheint daher erst das Bild in seiner Gesamtheit eindrucksvoll, wenn wir dem erzählenden Autor aufs Wort glauben, daß seine Helden so oder so beschaffen sind und „erleben". Daran mag es liegen, daß Pisemskij, der seine Romane von allen Prosadichtern des Realismus vielleicht am üppigsten mit Darstellungen des sozialen Hintergrundes seiner Helden ausgestattet hat, auf die weitere Entwicklung des Realismus fast ohne Einfluß geblieben ist und auch heute, ungeachtet der Neudrucke, nur wenig gelesen wird.

4. Sein Drama aus dem Bauernleben „Das bittere Los" (1858) wurde bei seinem Erscheinen kaum beachtet, denn der Verfasser stand, wie bereits erwähnt, nach der Veröffentlichung seines antinihilistischen Romans unter einer Art literarischen Boykotts. Erst später erzielte das Drama einen beträchtlichen Erfolg. Die Handlung (allem Anschein nach aus einem Werk des Polen I. Kraszewski entnommen) war spannend genug. Ein Bauer erfährt, als er

aus Petersburg, wo er sein Brot verdient hat, zu seiner im Dorf gebliebenen Frau zurückkehrt, daß diese die Geliebte des Gutsbesitzers geworden ist, und tötet das aus dieser Verbindung hervorgegangene Kind. Das Stück schließt mit der Verhaftung des Mörders und ist mit reichlicher Verwendung der Volkssprache geschrieben. Pisemskij legte offensichtlich besonderen Wert darauf zu zeigen, wie diese Tragödie in den verschiedenen Kreisen beurteilt wurde und daß niemand an die Schuld des Gutsbesitzers denkt. Das Stück hatte zu verschiedenen Zeiten einen großen Erfolg und wurde dann wieder beinahe vergessen. Sehr theatergerecht sind auch einige andere Bühnenwerke Pisemskijs, der selbst ein ausgezeichneter Schauspieler war.

5. Fast ganz vergessen ist heute *Dmitrij Vasiljevič Grigorovič* (1822—1899), der allerdings auch nur für kurze Zeit populär war. Er war der Sohn eines Gutsbesitzers und seiner Frau, einer Französin. Er begann als Vertreter der „Natürlichen Schule"; und sein Roman aus dem Bauernleben (povest') „Anton Goremyka" (= Pechvogel Anton 1847) war ein großer Erfolg. Auch seine frühere Erzählung „Auf dem Lande" (wörtlich: „Ein Dorf" = Derevnja, 1846), die fast den Umfang seines Romans erreichte, und sein späterer Roman „Die Fischer" (= Rybaki, 1853) stießen auf beträchtliches Interesse. Es ist das Verdienst dieses nicht unbegabten Dichters, auf die Qualitäten der ersten Novelle des jungen Dostoevskij („Arme Leute"), mit dem er an der Militär-Ingenieurschule studiert hatte, aufmerksam geworden zu sein und seine Freunde auf diese Novelle hingewiesen zu haben. Am Ende des Jahrhunderts scheint er auch den jungen Čechov, obwohl er nicht persönlich mit ihm bekannt war, veranlaßt zu haben, an „ernsteren" Werken zu arbeiten, weil er erkannt hatte, welche einprägsamen Bilder dieser junge Humorist in seinen Novellen verwendet hatte. Grigorovič gehörte noch lange zu der „alten Garde" der Dichter der vierziger und fünfziger Jahre. Er schrieb weiter, widmete sich jedoch vom Ende der sechziger Jahre an vorwiegend der Pflege der russischen Kunst und Kunstbildung (mit geringem Erfolg).

In „Derevnja" zeichnet Grigorovič eine Bauernfrau, die nach dem Willen ihres Herrn, eines Gutsbesitzers, einen Bauern heiratet und ein so unglückliches Familienleben führt, daß sie jung sterben muß. Die Novelle gehört noch zu den „physiologischen Skizzen" der „Natürlichen Schule", von denen sie sich allerdings durch schöne Naturschilderungen und die *positive* Charakteristik der Heldin unterscheidet, die eine sentimentale Träumerin ist und mit dem Bauernmilieu kaum etwas Gemeinsames hat. — Der Held seines ersten Romans, Anton, zeichnet sich dagegen nur durch seine grenzenlose Geduld und seinen Gehorsam aus. Als er aber versucht, sich der Ungerechtigkeit des Verwalters zu widersetzen und für seine Dorfgenossen sogar eine Klage an den Gutsbesitzer abfaßt, endet er im Gefängnis. — Das dritte oben erwähnte Werk Grigorovičs „Die Fischer" bietet beinahe volkskundliche Schilderungen des Lebens dieses Standes.

In seinen frühen kleineren Novellen wie auch in seinen späteren Werken, die alle recht kühl aufgenommen worden sind, wendet sich Grigorovič auch der Darstellung der Gutsbesitzer und der oft armen und unglücklichen Künstler zu. Neu sind die in seinen späteren Werken oft erklingenden satirischen Töne, die seinen Zeitgenossen eigentlich hätten zusagen sollen.

Der Hauptzug fast aller Werke Grigorovičs ist eine gute Sprache mit starken volkstümlichen Elementen und eine auffällige sentimentale Färbung, die an die Sentimentalität der „Armen Leute" Dostoevskijs erinnert.

6. Ein bedeutender Prosadichter war *Pavel Ivanovič Mel'nikov* (Pseudonym Andrej Pečerskij, 1819—1883), der als „homo unius libri" bekannt ist, denn seine beiden großen Romane „In den Wäldern" (= V lesach, 1871 ff.) und „In den Bergen" (= Na gorach, 1875 ff.) sind eigentlich Teile eines einzigen großen Werkes mit den gleichen handelnden Personen.

Mel'nikov stammte aus Nižnij-Novgorod. Bereits 1837 schloß er seine Studien an der Kazaner Universität ab und sollte sich auf eine Professur der Slavistik vorbereiten. Doch Mel'nikov erging es so, wie es im Rußland des 19. Jahrhunderts, der Zeit der „zufälligen Biographien", oft mit jungen begabten Menschen zu geschehen pflegte: Sein Lebensgang wurde durch eine force majeure (nezavisjaščie obstojatel'stva) hauptsächlich polizeilicher Art gewaltsam in eine völlig unerwartete Richtung gelenkt. Irgendeine Äußerung Mel'nikovs auf einer studentischen Abendgesellschaft erschien irgendjemandem als so anstoßerregend, daß der Achtzehnjährige unter Polizeigeleit (!) als Lehrer (!) in eine kleine Provinzstadt des Gouvernement Perm' im fernen Nordosten des europäischen Rußland verschickt wurde. Mel'nikov begann dort sofort, sich mit dem Studium des Landes zu beschäftigen, und veröffentlichte schon vom Jahre 1839 an seine „Reiseeindrücke" in Zeitschriften. Als er bald darauf als Lehrer nach Nižnij Novgorod versetzt wurde, lernte er dort den Historiker M. Pogodin und den Ethnographen V. Dal' kennen. 1847 wurde er in Nižnij-Novgorod Beamter für besondere Aufträge, 1850 in Petersburg. Es gehörte u. a. zu Mel'nikovs Aufgaben, die als unzuverlässig geltenden „Altgläubigen"* zu „untersuchen", die damals streng verfolgt wurden. Das Ergebnis dieser Arbeit war die folgende Entdeckung Mel'nikovs, die er 1866 dem Innenministerium in einem Schreiben mitteilte: „Die Hauptstütze für die Zukunft Rußlands sehe ich doch in den Altgläubigen."

Schon 1840 hatte Mel'nikov eine Erzählung veröffentlicht, in der er, wie man fast sagen möchte, den Stil der „Natürlichen Schule" *vorweggenommen* hatte (allerdings hätte Mel'nikov auch durch einige der frühen Novellen Gogol's und durch dessen „Revizor" angeregt werden können). Erst 1852 trat er wieder mit einer Novelle hervor und veröffentlichte dann in den folgenden Jahren eine Reihe Novellen (rasskazy und povesti), die fast ohne jede stilistische Ausschmückung gut erzählt sind, klare und knappe Sujets besitzen und durch ihre ausgezeichnete reine Sprache von Wert sind. Diese

* S. meine „Russische Geistesgeschichte" II, S. 30 ff., 46 ff., 107 f., 134 ff.

Novellen wurden von der Kritik, die den in diesen Werken spürbaren satirischen Tendenzen ein besonderes Lob spendete, freundlich aufgenommen, aber dennoch später vergessen. Nach seinen Aufsätzen über die Altgläubigen veröffentlichte Mel'nikov 1868 eine Novelle, die sich später als der erste Teil seines Romans „In den Wäldern" entpuppte, der zusammen mit dem im Anschluß daran erscheinenden zweiten Roman „In den Bergen" als das Hauptwerk des Verfassers zu gelten hat.

Die beiden Romane behandeln das Leben der Altgläubigen im fernen Nordosten des europäischen Rußland. Die Altgläubigen hatten dort fern von den administrativen Zentren und unter Anwendung des in Rußland alle Härten der Gesetze mildernden Mittels der Bestechung ihre eigene Kultur geschaffen, in der Mel'nikov eben die „Hoffnung der Zukunft" erblickte. Das umfangreiche Werk von mehr als 2000 Seiten hat natürlich eine große Anzahl handelnder Personen und mehrere Grundlinien der Erzählung. Im Mittelpunkt stehen die Altgläubigen, besonders die Mitglieder der reichen Kaufmannsfamilie Čapurin. Außerdem treten verschiedene andere Kaufmannstypen auf, Vertreter der „orthodoxen" Kirche, Beamte und auch Mitglieder einiger Sekten, unter ihnen die dem Verfasser unsympathischen ekstatischen „chlysty"*, zu denen sogar Adlige gehören sollten. Eine bedeutende Rolle spielen die Frauen der Altgläubigen, die innerhalb der verfolgten und zeitweise sogar illegalen Gemeinschaft eine relativ große Selbständigkeit der Meinung und der Handlung besaßen. Unter den Frauen sind die Nonnen in den „Einsiedeleien" der Altgläubigen besonders zu nennen, weil sie deren Töchter zu erziehen pflegten. Auch Bauern treten auf, allerdings keine Leibeigenen von Gutsbesitzern, sondern unmittelbar dem Staat unterstellte, die in von Beamten verwalteten Dorfgemeinschaften lebten und z. T. bereits als Fabrikarbeiter beschäftigt wurden.

Mel'nikov erkannte, daß sich unter den Altgläubigen verschiedene Schichten herausgebildet hatten. Wahrscheinlich gehörten seine Sympathien denjenigen „modernen" Kaufleuten, die sich den zahlreichen Traditionen des Alltagslebens schon nicht mehr beugten und die altväterliche Kleidung abgelegt hatten. Es war ihm aber auch bekannt, daß es „in den Bergen" Gruppen von altgläubigen Kaufleuten gab, die „härter" und z. T. unbarmherzig waren. Ungeachtet dessen gehört seine Zuneigung jedoch den Altgläubigen als solchen, denen es trotz des anderthalb Jahrhunderte währenden Drucks der Obrigkeit gelungen war, eine eigene Kultur des alltäglichen Lebens zu schaffen, die sie für konsequent christlich hielten und auch so bewahren wollten. Mel'nikovs in den Gemeinden führende Kaufmannstypen unterscheiden sich grundsätzlich von den Moskauer Eigenbrötlern, wie sie etwa zur gleichen Zeit von A. Ostrovskij (s. Kap. X) geschildert wurden. Mel'nikovs Kaufleute sind ehrlich und bei aller Strenge gegen ihre Untergebenen gerecht. Sie tyrannisieren ihre Familien nicht und sind in ihrer Art fromm, ohne Fanatiker zu sein. Für die verbreitete Beschreibung des Lebens der Altgläubigen

* Über die Sekten vgl. meine zit. „Russische Geistesgeschichte", Bd. II, S. 47 f.

angeblich nach „Domostroj" in den Arbeiten der Sovjetforscher läßt sich im Werk Mel'nikovs keine Grundlage finden.* . . .Mel'nikov glaubte, daß die Altgläubigen es keineswegs für normal hielten, in einer Art „Verbannung" zu existieren. Sein Held Čapurin glaubt an die Möglichkeit, später einmal in den Hauptstädten des Reiches leben zu können, und wird zu diesen Träumereien nicht durch seine Ehr- oder Gewinnsucht angeregt, sondern hofft darauf, „dem Lande zu nützen".

Zu den Linien des Sujets gehören natürlich auch Liebesmotive, wie z. B. die Schilderung des Schicksals der „Mutter Manefa", die, in der Jugend von ihrem Liebhaber verlassen, schließlich Nonne und dann sogar Äbtissin einer Einsiedelei wurde; die Geschichte Flënuškas, der Tochter Manefas, die in der Liebe ebenfalls kein Glück fand und ihrem Verehrer später als strenge Nonne „Mutter Filagria" gegenübertrat, oder die Erlebnisse weiterer Mädchen wie der armen Nastja, die von ihrem lieben Mann bitter enttäuscht wurde und die eines Mädchens, das gegen seinen Willen von seinen Eltern mit einem unangenehmen Heuchler verheiratet wurde. . . Wir erkennen jedenfalls, daß die Frauen in den Altgläubigengemeinden nicht so sehr der Willkür des Mannes unterworfen waren, wie es sonst in Rußland der Fall zu sein pflegte. Inwieweit allerdings Mel'nikov seine Absicht, das Leben der Altgläubigen „der Wahrheit gemäß" zu schildern, verwirklicht hat, kann nur durch eine konkrete Untersuchung festgestellt werden.

Bemerkenswert ist die Sprache dieses Werkes: sie steht lexikalisch der Sprache der dargestellten Lebenssphäre nahe, nur in seinen eigenen Betrachtungen greift Mel'nikov dann und wann zum Wortschatz der „normalen" Literatursprache. Am charakteristischsten ist für die Sprache des Werkes jedoch der Sprachrhythmus, der bald an die leicht rhythmisierte Sprache der Folklore erinnert oder sogar an Bylinenrhythmen anklingt, bald aber auch dem weniger strengen Rhythmus der Märchen ähnelt. Das im folgenden zitierte Beispiel, die Legende von der im See versunkenen Stadt Kitež, steht wohlgemerkt mitten im vom Mel'nikov selbst verfaßten Text:

> Cel tot gorod do sich por — s belokamennymi stenami, zlatoverchimi cerkvami, s čestnými monastyrjami, s knjažeskimi uzorčatymi teremami, s bojarskimi kamennymi palatami, s rublennymi iz kondóvogo, negnijuščego lesa domami. Cel grad, no nevidim. Ne vidat' grešnym ljudjam slavnogo Kiteža. Sokrylsja on čudesno, bož'im poveleniem (. . .) Podošel tatarskij car' ko gradu velikomu Kitežu, voschotel doma ognem spalit', mužej izbit' libo v polon ugnat', žen i devic v naložnicy vzjat'. Ne dopustil Gospod' busurmanskogo nadruganija na svjatynej christianskoju (. . .)
> (Diese Stadt ist bis jetzt unzerstört — mit Mauern aus weißem Gestein, Kirchen mit goldenen Kuppeln, ehrwürdigen Klöstern, fürstlichen, mit reichen Ornamenten geschmückten Schlössern, mit steinernen Bojarenpalästen und Häusern, gebaut aus hartem Holze, das niemals fault. Die Stadt ist unzerstört, aber un-

* „Domostroj" ist eine Lebensanleitung aus dem 16. Jahrhundert, die ein egoistisches, gegen alle Welt abgeschlossenes, „zarentreues" Familienleben als Ideal vorstellt. Die Schilderung Mel'nikovs hat keinerlei Ähnlichkeit mit diesem Ideal. Leider wiederholte auch eine deutsche Forscherin die unbegründete These einiger Sovjetarbeiten.

sichtbar. Die sündigen Menschen können die berühmte Stadt Kitež nicht erblikken. Sie verbarg sich auf göttlichen Befehl (. . .) Der tartarische Zar kam zu der großen Stadt Kitež, er wollte die Häuser durch Feuer vernichten, die Männer töten oder gefangennehmen, die Frauen und Mädchen zu Konkubinen machen. Der Herr aber hat die Schändung der christlichen Heiligtümer durch Ungläubige nicht zugelassen (. . .)).

Mel'nikov stellt, wenn er es für nötig hält, Betonungszeichen über einzelne Wörter (s. oben čestnými, kondóvogo usf.). Auch in Berichten über alltägliche Ereignisse ist die Sprache kaum anders als in unserem Beispiel. Außerdem streut der Dichter in seine Erzählungen Zitate aus Liedern und Legenden ein. In Schilderungen des Volkslebens kommen lange „Kataloge" von Gegenständen und Tätigkeiten vor. Einige Stellen sind anaphorisch oder in gereimter Prosa abgefaßt.

Mel'nikovs Darstellung des Volkslebens, der Feste und des Alltags in seinen beiden „ethnographischen Romanen" wird als eine gute volkskundliche Quelle betrachtet. Neben den bereits erwähnten Zitaten stehen bei Mel'nikov aber auch Schilderungen der angeblichen Reste des vorchristlichen Volksglaubens; sogar die heidnischen Götter der Slaven werden erwähnt. Den Stoff für diese Schilderungen hatte Mel'nikov jedoch aus etwas trüben Quellen geschöpft: aus der damals vorhandenen volkskundlichen romantischen Literatur, besonders aus dem dreibändigen Werk „Die poetischen Ansichten der Slaven über die Natur" (1866—69) von A. N. Afanasjev, dem er vor allem bei seinen Betrachtungen über die heidnische Schöpfungsgeschichte (nach Mel'nikov das „geokosmische Liebesverhältnis des Himmels und der Erde") verpflichtet ist, in die er auch alle Züge der von Afanasjev (wie von Max Müller) angenommenen „mythologischen Theorie" der Folklore übernimmt. Die Sinnbilder Mel'nikovs (die Erde wäscht sich mit dem Tau ihr Antlitz und die Wolken sind die Handtücher, mit denen sie sich abtrocknet; der Blitz ist der Pfeil einer Gottheit usf.) stammen ebenfalls aus Afanasjev. Für die vielen Mitteilungen über den Aberglauben des Volkes (z. B. über die symbolische Bedeutung von Pflanzen und Blumen, über das Voraussagen der Zukunft, über Zauberei usf.) benutzte Mel'nikov neben Afanasjev andere Quellen (Sacharov, Tereščenko), aus denen er auch die meisten seiner Zitate aus Liedern, Sagen und Zauberformeln bezog. So ist es zu erklären, daß die volkskundlichen Daten der beiden Romane z. T. aus anderen Gebieten Rußlands als dem fernen Nordosten, sogar aus der Ukraine stammen. Mit anderen Worten, das Volk erscheint in der Darstellung Mel'nikovs oft wie eine von gelehrten romantischen Schneidern eingekleidete Prinzessin. Die slavische Mythologie Mel'nikovs ist ebenso eine Schöpfung des 19. Jahrhunderts, wie die Mythologie in „Sneguročka" von A. Ostrovskij (s. Kap. X, § 6).

Man darf aber nicht vergessen, daß das alles in eine realistische Zeichnung hineingewoben ist. Die eindrucksvolle Schilderung der Volksfeste, eines Waldbrandes, einer nächtlichen Schlittenfahrt, der Urwälder, der Einkleidung einer Nonne usf. zeigt in unvergeßlichen Bildern die „Exotik" des Inneren Rußlands und ist das bedeutendste Geschenk Mel'nikovs an die russische Literatur.

7. Der Prosadichter *Gleb Ivanovič Uspenskij* (1843—1902, von 1892 an geisteskrank) gehört bereits einer jüngeren Generation an als Mel'nikov. Uspenskij entstammte einer Beamtenfamilie in Tula, studierte an der Petersburger Universität und schloß sich dem Kreis der Narodniki an. Seine schriftstellerische Tätigkeit begann er als Sittenschilderer in nicht ganz klarer Abhängigkeit von der damals bereits allgemein vergessenen Tradition der „Natürlichen Schule". Sein dichterischer Weg entfernte ihn dann auch immer weiter von der Tradition der dichterischen Erzählung und führte immer mehr zur Form der „physiologischen Skizzen", die bei Uspenskij allerdings, was Stil und Komposition anbetrifft, mannigfaltiger und komplizierter geworden sind als die der vierziger Jahre. Denn in seinem späteren Werk vereinigte Uspenskij sicherlich erdichtete Begegnungen und Gespräche mit der Darstellung von Menschen, die wenigstens z. T. wirklich existierten, und streute gelegentlich langatmige Beobachtungen, Betrachtungen und auch Tagebuchblätter, mit einem Wort, alles, was wir sonst als „Publizistik" bezeichnen, in seine Werke ein. Nicht einmal statistische Angaben verschmähte er. . .

Auch die Bilder Uspenskijs („Landschaft" fehlt auch dort, wo das Land geschildert wird), die im ganzen von einem finsteren Kolorit sind, erinnern an die „Natürliche Schule". Zunächst schildert er Kleinbürger und Handwerker in den ausgesprochenen Armenvierteln der Städte, so in seinen Skizzen über die „Sitten der Rasterjaeva Straße" (= Nravy Rasterjaevoj ulicy, 1866 ff., der Name „Rasterjaeva ulica" klingt pejorativ, ohne eine besondere Bedeutung zu haben, ist vom Verbum „rasterjat'" = verlieren, zerstreuen gebildet). Die handelnden Personen sind arme, unglückliche und z. T. auch verkommene Menschen. Uspenskij spürte bereits damals die Macht des aufkommenden Kapitalismus. Als er aber dann den Zustand der Bauernschaft an der Volga näher kennenlernte, verlor er einige seiner politischen und sozialen Illusionen, vor allem seinen Glauben an die „sozialistischen" Tendenzen im Leben der Bauern innerhalb der Dorfgemeinde („mir"). In seinen Schilderungen des bäuerlichen Lebens (in seiner Skizzenreihe „Die Macht der Scholle" = Vlast' zemli, 1881) versucht er den wirtschaftlichen Egoismus und die moralische Rohheit, ja Grausamkeit mit den elenden Zuständen im Leben des Dorfes zu erklären und zu entschuldigen. Er erkennt jetzt klar, daß die kapitalistischen Kräfte (zunächst die aus dem Bauerntum hervorgegangenen Unternehmer mit eigener Initiative und dann die von außerhalb der Dörfer einwirkenden Fabrikherren) an einen Durchbruch gelangt sind. Für den Kapitalismus gebraucht er vielfach das metaphorische Wort „čumazyj" (eigentlich „der Verschmierte", wohl als Anspielung auf den Rauch und Ruß der Fabrikschornsteine).

Den Entwicklungsprozeß des Kapitalismus schildert Uspenskij in finsteren und überaus tragischen Bildern. Der Kapitalismus ist für Uspenskij eine das Land zerfressende Krankheit, ein Ungeheuer oder Untier. . . Die einzelnen Gestalten, die in seinen Werken bisweilen nur eine unbedeutende Rolle spielen, sind vielfach unpersönlich, nur als Vertreter eines bestimmten sozialen Typus oder einer Schicht, mit bitterer Ironie gezeichnet.

8. Ebenfalls zu einer späteren Generation gehört der Berufsliterat *Pëtr Dmitrievič Boborykin* (1836—1921), der sich zunächst ernsthaften wissenschaftlichen Studien in Dorpat widmete, in der Folgezeit aber mit einer großen Anzahl von Romanen, verschiedenen kleineren, für die Bühne bestimmten Werken und umfangreichen Erinnerungen hervortrat. In einem gewissen Sinne war Boborykin der Fortsetzer jener Arbeit, die Turgenev mit seinen Romanen begonnen hatte und die Boborykin als „Chronik des russischen Lebens" von den siebziger Jahren an weiterzuführen wünschte. Obwohl er die Meisterschaft Turgenevs nicht erreichte, bot er den russischen Geisteshistorikern doch recht zuverlässigen Stoff, indem er in seinen Romanen, von denen einige Schlüsselwerke sind, die jeweils typischen Persönlichkeiten, Gruppen und Strömungen verschiedener Epochen vorstellte. Die Forscher, die in der Literatur vor allem eine Abspiegelung der historischen Entwicklung suchten, fanden bei Boborykin genügend Stoff (so etwa D. N. Ovsjaniko-Kulikovskij, der eine russische Literaturgeschichte als „Geschichte der russischen Intelligenz" schrieb).

In seinem Roman „Dr. Czybulka" führt uns Boborykin einen slavischen (wohl čechischen) Lehrer in Rußland vor, der seine Tätigkeit nur als einen Weg zu persönlichem Erfolg betrachtet. In seinen Romanen „Vasilij Tërkin" und „Kitaj-Gorod" (das Handelsviertel von Moskau*) schildert er nicht so einseitig wie Uspenskij, aber auch nicht ohne Kritik und Satire die Fortschritte des russischen Kapitalismus. In seinen weiteren Romanen vermerkt er die Entstehung des Marxismus („Anders" = Po-drugomu) und des Proletariats („Der Trieb" = Tjaga, 1898) sowie die ersten Schritte der neuen literarischen Strömung, des Symbolismus. Boborykin schrieb einen einfachen und guten Stil und konnte so als vielseitig gebildeter mit dem europäischen Kultur- und Geistesleben vertrauter Schriftsteller gute und z. T. überzeugende Bilder schaffen, die heute wieder von Interesse sind und auch teilweise der Vergessenheit entrissen werden. Borborykin schrieb auch eine Geschichte des europäischen Romans (1900, nur der 1. Bd. abgeschlossen).

Nicht ohne Interesse ist der von Boborykin oft verwertete „zeitgebundene" Wortschatz. Er hat zwar oft die von ihm benutzten Neologismen nicht selbst erfunden, sondern aus dem Wortschatz, der in gewissen Kreisen seiner Zeitgenossen, besonders der Journalisten, gebraucht wurde, übernommen, aber diese Wörter machen seine Darstellung doch oft lebendiger und sind eine (noch nicht untersuchte) Quelle für die Geschichte der russischen Literatur- und Umgangssprache.

9. Einige weitere Verfasser von Prosawerken zur Zeit des Realismus können hier nur kurz erwähnt werden:

a) Im späten Werk von *A. F. Vel'tman* (1800—1870), vor allem in seinen gegenwärtig in einem Neudruck zugänglichen „Aus dem Lebensmeer ge-

---

* Der Name „Kitaj" (= China) bedeutet keinesfalls, daß dort Chinesen wohnten. Vgl. Vasmers Etym. Wb. I, 562 f. und die dort verzeichnete Literatur.

schöpften Abenteuern" (ca. 1850), die ein Forscher (Pereverzev) für die Vorbereitung der psychologischen Romane Dostoevskijs hält, sowie auch in einigen, während der fünfziger Jahre in russischer Sprache geschriebenen, psychologischen Novellen des ukrainischen Dichters *P. Kuliš* (1819—1897, er war einer der ersten Gogol'-Forscher und der Herausgeber von Gogol's Briefen) sind die Anfänge des russischen psychologischen Romans deutlich zu erkennen.

b) Vornehmlich Frauenschicksale schilderte *Nadežda Dmitrievna Chvoščinskaja* (1825—1889), die unter dem Pseudonym V. Krestovskij schrieb.

c) *Boleslav Michajlovič Markevič* (1822—1884) wurde als „Reaktionär" von seinen Zeitgenossen ignoriert, zumal er noch in eine unsaubere Bestechungsgeschichte verwickelt war. Von einigen Dichtern (A. K. Tolstoj) wurde er jedoch als ein Romanschriftsteller geschätzt, der sich auch mit Fragen der Literaturtheorie auseinandersetzte. Man sollte das Studium seiner nicht ganz abgeschlossenen Trilogie (vierziger bis sechziger Jahre), die auch die Lebenszeit des Verfassers schildert, nicht vernachlässigen (aufschlußreich ist vor allem „Vor einem Vierteljahrhundert", worin die vierziger Jahre geschildert werden, wenn auch der mittlere Teil der Trilogie zu den tendenziösen „antinihilistischen" Werken gehört).

d) Umfangreicher als das russische Werk von P. Kuliš war das der ukrainischen Dichterin *Marko Vovčok* (Pseudonym für Marija Markevyč, 1829—1907), die während der fünfziger Jahre in gutem „Turgenevschen" Stil mehrere Novellen aus dem Bauernleben, die starke sentimentale Noten haben, schrieb.

e) *Vsevolod Vladimirovič Krestovskij* (1840—1895), der mehrere Prosawerke und Gedichte schrieb, ist als der Verfasser des Abenteuerromans „Die Petersburger Slums" (= Peterburgskie truščoby, 1864 ff.) in die russische Literaturgeschichte eingegangen, weil er in diesem Roman die Schilderung der Petersburger Armenviertel mit einem spannenden Abenteuerstoff verbunden hat. Seine anderen Prosawerke, vor allem ein „antinihilistischer" Roman, sind wenig bedeutend. Von seinen Gedichten wird noch die Rede sein (Bd. II, 2).

f) *Sergej Nikolaevič Terpigorev* (1841—1897, Pseudonym Sergej Atava) schilderte die Welt der Gutsbesitzer kurz vor und nach der Bauernbefreiung etwas eintönig in mehreren Novellen.

g) *Dmitrij Narkisovič Mamin* (1852—1912, Pseudonym Sibirjak), der an der Grenze Sibiriens geboren wurde, schrieb Romane und Novellen aus dem Leben seiner Heimat und wandte sich erst später auch der Darstellung des europäischen Rußland zu.

h) *Aleksandr Ivanovič Ertel* (deutscher Abstammung — Oertel, 1855—1908) war ein philosophisch interessierter Romanschriftsteller, dessen Aufmerksamkeit vor allem der Weltanschauung der Bauern galt. In seinem bedeutenden und umfangreichen Roman „Die Gardenins" (= Gardeniny) versuchte er, anhand der Schilderung einer Familie ein Bild von der Vielfalt Rußlands mit allen seinen Ständen zu geben.

i) Historische Romane unterschiedlicher Qualität schrieben außer *A. K. Tolstoj* (s. Kap. IX, § 6 ff.) auch *Daniil Lukič Mordovcev* (1836—1905), der außerdem als ukrainischer Dichter bekannt war und der von seinem Freund, dem Historiker N. I. Kostomarov, übertrieben scharf beurteilt wurde, als dieser einen seiner Romane mit den Worten begrüßte: „Unseren Verfassern historischer Romane wirft man eine schlechte Kenntnis der Geschichte vor. Herr Mordovcev unterscheidet sich wesentlich von ihnen: er kennt die Geschichte überhaupt nicht." Ferner *Graf Evgenij Andreevič Salias de Tournemir* (1840—1908), der im Gegensatz zu Mordovcev, bei dem die historischen hinter den persönlichen Schicksalen seiner Helden völlig verschwinden, seine Romane auf einem historischen Quellenstudium aufzubauen versuchte, was wohl am besten dem Sohn eines Moskauer Historikers *Vsevolod Sergeevič Solovjev* (1849—1903, Bruder des Philosophen Vladimir Solovjev) gelang, der in seinen Romanen das noch nicht zu weit entrückte 18. Jahrhundert in umfassenden Bildern darstellte.

10. Seltsamerweise ist *Sergej Timofeevič Aksakov* (1791—1859), ein Mensch der älteren Generation, der in seiner Jugend noch dem Spätklassizismus huldigte, dann zu den Verehrern Gogol's gehörte und dessen beide Söhne Konstantin und Ivan (s. Bd. I, Kap. 5, § 13) von der Romantik ihre stärksten Impulse empfingen, einer der bedeutendsten Vertreter des Realismus. Er trat erst nach 1845 mit seinen hervorragendsten Werken hervor.

S. T. Aksakov wurde in Ufa, ganz im Osten des europäischen Rußland geboren, wuchs auf dem Familiengut im Gouvernement Orenburg auf, studierte am Gymnasium und an der Universität in Kazań, wurde Beamter und lebte zuletzt in Moskau, von 1839 an als Privatmann. In seiner Jugend trat er mit den Klassizisten „archaistischer" Prägung in Verbindung, dichtete selbst im klassizistischen Stil und übersetzte Boileau und Molière. Erst die literarischen Interessen seiner Söhne und seine Bekanntschaft mit Gogol' regten ihn dann zu neuem Schaffen an, und zwar zu einem Schaffen, das man als eine realistische Wiedergeburt des klassizistischen Stils bezeichnen kann. Es zeigte sich die sonst selten an konkreten Beispielen zu beobachtende Erscheinung, daß der neue Stil — in diesem Falle der Realismus — in einigen Zügen mit dem Stil einer früheren Epoche — hier mit dem des Klassizismus — verwandt ist.

Bereits seine Erinnerungen an das Angeln (1847) und die Jagd (1852) zeigten, daß sein ausgezeichneter gleichmäßiger Stil, in dem aufgrund des dargestellten Gegenstandes die Kirchenslavismen als Hauptbelastung des russischen Klassizismus entfielen, im großen Ganzen dem Stilideal des Realismus entspricht. Von 1856 an erschienen dann seine Romane, die man sämtlich unter dem Titel des ersten: „Familienchronik" (= Semejnaja chronika) vereinigen könnte. Diese Romane gehören zur Reihe der russischen autobiographischen Romane oder romanhaften Werke (A. Herzen, Lev Tolstoj, später Korolenko, Gorkij, Andrej Belyj, Fedor Stepun — s. Bd. II, 2), in denen Dichtung

und Wahrheit verbunden wird. Aksakov scheint sich alles in allem an die Wahrheit zu halten, nur die Namen sind geändert (Aksakov = Bagrov). Die Romane umfassen die Zeit vom letzten Drittel des 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts und enthalten Vieles, was Aksakov nur aus den Erzählungen seiner Eltern wissen bzw. nur durch seine Phantasie rekonstruieren konnte. Die Werke enthalten Naturschilderungen und Charakteristiken von Menschen. Naturschilderungen gab es bei Aksakov bereits in seinen Erinnerungen an Fische, Vögel und andere Tiere, die er meist mit erstaunlicher Anschaulichkeit dynamisch schildert, so z. B. das Rebhuhn:

> Wie schön sind seine bunten, dunklen, rotgelben, braunen und hellgrauen Federn! Wie ebenmäßig, rund und fest ist es gebaut! Wie lebendig, flink, geschickt und hübsch sind alle seine Bewegungen! (. . .) Es zeichnet sich durch die Schnelligkeit seines Laufens und durch die ungewöhnliche Kraft und Schnelligkeit seines pfeilgeraden Fluges aus. Sein Auffliegen ist schnell und laut und kann erschrekken, wenn man es nicht erwartet (. . .)

Alle anderen Tiere, Vögel und Fische sind ebenso lebendig in ihren Gestalten und Bewegungen sowie in ihrem Benehmen geschildert.

In Aksakovs autobiographischem Roman erscheinen die Landschaften und Menschen mit der ganzen Mannigfaltigkeit eines dem Leser völlig unbekannten Lebensumkreises, genauso plastisch, vor dessen Augen. Der Wortschatz ist reich (vgl. etwa die zahlreichen Farbbezeichnungen) und enthält auch verschiedentlich lokale Wörter (deren Bedeutung meistens sofort erklärt wird) aus der weitentfernten Heimat Aksakovs sowie Wörter aus der Sprache der Landwirte, Fischer und Jäger. Die Menschen werden vielfach nach einer kurzen Vorstellung bei ihrem ersten Auftreten in einzelnen, sie betreffenden Szenen und Episoden näher und eingehender charakterisiert. Ihr Äußeres wird dem Leser oft besser verdeutlicht als ihr Seelenleben, das Aksakov häufig durch eine Schilderung ihres Benehmens kennzeichnet. So zeichnet er z. B. seinen Großvater, indem er ihn bei verschiedenen Gelegenheiten (an einem „guten" und an einem „schlechten" Tag usf.) zeigt. Seine weiteren Erinnerungen sind chronologisch geordnet, so daß das wiederholte Erscheinen einer Person abgewartet werden muß, ehe man sich ein vollständiges und plastisches Bild von ihrem Charakter machen kann. . . Die Porträtgalerie ist reichhaltig, aber nicht so reichhaltig, daß Gestalten wieder erscheinen könnten, ohne vom Leser sofort erkannt zu werden. Die Zeichnung ist selbst für einen realistischen Dichter von ungewöhnlicher „*Objektivität*", d. h. Aksakov erlaubt sich nur selten eine Beurteilung und nur ausnahmsweise eine Verurteilung seiner Helden! Oft sind die Menschen nicht anders geschildert als die Objekte des Anglers und des Jägers, Fische, Vögel und andere Tiere: natürlich ist der Hecht „wenig sympathisch", aber er wird mit der gleichen *dichterischen Liebe* geschildert wie „sympathischere" Tiere. Diese „Objektivität" wurde Aksakov zuweilen von seinen Kritikern zum Vorwurf gemacht, aber der Leser gewinnt durch diese „Objektivität" durchaus nicht weniger Erkenntnisse als durch das Studium der satirischen, tendenziösen und ideologischen Werke der Zeit. . . Besonders interessant ist, daß Aksa-

kov es vermag, das Erwachen seiner kindlichen Literaturbegeisterung, die sich an Gegenständen entzündete, die in den fünfziger und sechziger, ja schon in den dreißiger und vierziger Jahren als „unlesbar" und unerträglich langweilig galten (wie z. B. die beiden Epen und die didaktischen Romane Cheraskovs) so zu schildern, daß dem Leser die ihm völlig fremde literarische Welt doch irgendwie zugänglich wird und nahekommt. Darin liegt auch die Bedeutung der „Literarischen Erinnerungen" (=Literaturnye Vospominanija) Aksakovs, die im Laufe der Jahre zu einer langen Reihe einzelner Skizzen herangewachsen waren.

„Die Familienchronik" hat als Chronik kein Sujet, aber dennoch einige kompositionell leitende Linien. Aksakovs Großvater, ein altväterlicher, oft ungerechter und grausamer Gutsbesitzer, wird durch seine Schwiegertochter, die Mutter des Verfassers, die den Vater des Verfassers Aksakov-Bagrov aus Liebe heiratete — was dem Großvater zunächst unverständlich und verwerflich zu sein schien —, wenn nicht umerzogen, so doch irgendwie „bekehrt". Innerhalb der Familie ihres Mannes erschien sie als ein Fremdkörper, denn sie stammte aus einer Beamtenfamilie aus der Stadt, und die Verhältnisse auf dem Lande waren ihr fremd und erregten in ihr den stärksten Widerwillen. Im Laufe der Erzählung wird gezeigt wie Aksakovs Mutter den Charakter ihres Mannes wesentlich ändert und ihrer ganzen Umgebung wenigstens z. T. frische und gesunde Stimmungen mitteilen kann. Aber auch sie wird vom Verfasser keineswegs mit einem in irgendeiner Weise überschwänglichen Lob bedacht, sondern der Verfasser zeigt, wie diese an sich doch einfache Frau aus der Provinz, die auch nur einen beschränkten geistigen Horizont hatte, ihren Sohn, den Dichter, völlig aus den altväterlichen Verhältnissen des Landlebens herauszureißen vermochte. In einem gewissen Sinne ist die „Chronik" ein russischer „Entwicklungsroman", denn Aksakov schildert sein geistiges Werden viel überzeugender, als es in den beiden anderen erwähnten dichterischen Autobiographien von L. Tolstoj und Herzen der Fall ist, deren Verfasser sich kaum von der geistigen Stufe, auf der sie standen, als sie ihre Autobiographien schrieben, lösen konnten, um sich völlig in die Vergangenheit zurückzuversetzen.

XII. SALTYKOV-ŠČEDRIN

1. In einem bestimmten Sinn nimmt der Satiriker *Michail Evgrafovič Saltykov* (1826—1889, sein Pseudonym war N. Ščedrin) innerhalb der Literatur des Realismus eine Sonderstellung ein. Sein Vater war ein Gutsbesitzer im Gouvernement Tver'. Bereits im Lyceum in Carskoe Selo (das vor ihm auch Puškin, Del'vig und andere Dichter besuchten) schrieb der junge Saltykov Gedichte, die er aber später nicht in die Ausgabe seiner Werke aufnahm. Das Lyzeum in Carskoe Selo erfüllte damals bereits die ihm ursprünglich gestellte Aufgabe der Erziehung zu höheren Beamten. So wurde Saltykov im Jahre 1844 nach dem Abschluß seiner Studien Beamter im Kriegsministerium. Schon damals lernte er die Ideen des sog. „utopischen Sozialismus" kennen, gehörte aber nicht lange dem Kreise um Petraševskij (s. Kap. VI, § 1) an, der im Lyceum sein Studienkollege gewesen war. 1847—48 veröffentlichte Saltykov seine ersten Novellen, in denen der Kriegsminister die Ideen zu erkennen glaubte, die „bereits ganz Westeuropa erschütterten". Als unbequemer Beamter wurde Saltykov nach Vjatka, wo vorher Herzen als Verbannter gelebt hatte, versetzt und konnte erst nach dem Tode Nikolaus I. in die Hauptstädte Rußlands zurückkehren. Nach seiner Rückkehr wurde er sogar Vize-Gouverneur in Rjazan', später in Tver'. 1862 war er aufgrund von Konflikten mit den Gutsbesitzern gezwungen, seinen Abschied zu nehmen. Nachdem er für zwei Jahre in der Redaktion der radikalen Zeitschrift „Sovremennik" gearbeitet hatte, trat er wieder in den Staatsdienst, und zwar in das Finanzministerium, ein. Als er 1868 den Staatsdienst endgültig quittiert hatte, arbeitete er in der Redaktion von Nekrasovs Zeitschrift „Otečestvennye Zapiski". Nach Nekrasovs Tode wurde er Chefredakteur dieser Zeitschrift, die aber 1884 verboten wurde. Nach dem Verbot fanden Saltykovs Werke in anderen Zeitschriften Aufnahme.

Die literarische Tätigkeit Saltykovs konzentrierte sich auf zwei Gebiete: einerseits schrieb er Novellen, von denen er einen großen Teil in seinen beiden Zyklen „Skizzen aus einem Gouvernement" (= Gubernskie očerki, 1856/57) und „Die alte Zeit in Pošechonje" (= Pošechonskaja starina, 1887/9) vereinigte, einen Roman „Gospoda Golovlevy" (= Die Golovlevs, 1875 ff.), satirische „Märchen" (1886) und die groteske „Geschichte einer Stadt" (1860 ff.); andererseits schrieb er seine Reihen von halbpublizistischen Skizzen, die den größten Teil seines Werkes ausmachen und die er von Monat zu Monat erst in Nekrasovs, dann in seiner eigenen und endlich in fremden Zeitschriften veröffentlichte. Seinen halbpublizistischen Skizzen gab Saltykov verschiedene Titel, die oft den bunten Inhalt nicht näher kennzeichneten, wie z. B. „Heutige Idylle" (1883), „Bunte Briefe" (1884/6), „Briefe an das Tantchen" (= Pišma k tëteńke, 1882) und ähnl. Der Inhalt dieser Skizzen ist wirklich „bunt", denn Saltykov mußte vielfach zu einer aktuellen Frage

oder zu einem neuen Ereignis Stellung nehmen und deshalb einen Aufsatz einer bereits laufenden Reihe einem Thema widmen, das mit den bereits veröffentlichten Aufsätzen der Reihe wenig Gemeinsames hatte.

Lange nicht alle Zeitgenossen Saltykovs empfingen seine halbpublizistischen Veröffentlichungen mit Anerkennung, manche (auch unter seinen Gesinnungsgenossen) fanden ihren Stil zu grob und zu „roh" und seinen Humor zu oberflächlich.

2. Die Schilderung der Zustände, vor allem der Leibeigenschaft in „Pošechonje" (= etwa „Krähwinkel") ist ungemein finster: die bestechliche Bürokratie und die unmenschlichen Gutsbesitzer unterscheiden sich durch das Fehlen jedes guten Zuges und dadurch, daß der Dichter sie völlig „unbarmherzig" zeichnet, von verwandten Typen der zeitgenössischen Literatur. Nur die Bauern haben in seinen *frühen* Novellen einige sympathische Züge, denn seine Bauerntypen waren damals gelegentlich mit denen Turgenevs verwandt, und Saltykov fand sogar im religiösen Gefühl der Bauern positive Elemente, wenn er auch die Altgläubigen und die Sekten („raskol") nur negativ beurteilte. Die Typen der städtischen Bevölkerung sind in seinen Novellen mannigfaltig, aber stets negativ geschildert und einige Jahre später bietet er vom russischen Leben überhaupt durchweg negative Bilder. In seinen späten Novellen, in denen Saltykov zur Darstellung der Zeit der Leibeigenschaft zurückkehrt, kann man kaum einen Hoffnungsstrahl entdecken. Auch die Bauernbefreiung sah der Dichter als mißlungen an, weil er die Lage der befreiten Bauern keineswegs für besser hielt als vor der Bauernbefreiung.

Saltykovs Roman „Die Golovlevs" (1875 ff.), der als eine Reihe von einzelnen Novellen begonnen und erst 1880 als Buch veröffentlich worden war, unterscheidet sich in den Farben kaum von seinen Novellen. Die Mitglieder der adligen Familie Golovlev sind alle gefühllose Egoisten, die lediglich — ohne die mindesten moralischen Skrupel — für ihren materiellen Besitz Sorge tragen. Doch alle Golovlevs, außer dem schlimmsten von allen, der „Iuduška" (= Judas) genannt wird, seine Ziele mit Hinterlist und Heuchelei verfolgt und der einzige Sieger bleibt, gehen nacheinander zugrunde. Selbst Iuduška wird durch seinen Erfolg nicht vor dem Wahnsinn bewahrt. Nach dem Begräbnis seiner Mutter geht er im Zustande der Umnachtung einem Schneesturm entgegen und erfriert. . .

3. „Die Geschichte einer Stadt" (begonnen um 1860) ist eine mit beißender Ironie entworfene Karikatur auf die russische Geschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Das Bild der phantastischen Ereignisse in der von unfähigen und meist grausamen Stadthauptleuten verwalteten Stadt der Dummköpfe (die Stadt heißt „Glupov" — glupyj = dumm) ist ohne einen einzigen Lichtstrahl. Die Stadthauptleute spiegeln in sich jeweils einen Zug der russischen Zaren, Zarinnen, Staatsmänner, oder sonst der russischen Geschichte wider. Saltykov gibt einem jeden der Stadthauptleute eine Charakteristik in einem „Verzeichnis" bei, in dem selbst die Versuche, die Zustände oder

die Bildung der Bevölkerung zu verbessern, als sinnlose Maßnahmen erscheinen, wie etwa die „Einführung des Senfes und des Lorbeerblattes", um derentwillen man sogar gegen die Widerstand leistende Bevölkerung Krieg führte. Sonst zeichnen sich diese Stadthauptleute bald durch übertriebene Rührseligkeit („er konnte den Birkhahn nicht ohne Tränen balzen hören"), bald durch übermäßige sexuelle Betätigung („er verdoppelte fast die Bevölkerung von Glupov") aus. Sie entstammen entweder dem geistlichen Stande (Anspielung auf den Kodifikator des russischen Rechts M. M. Speranskij) oder sind durch die Gnade eines Zaren aus ihren niedrigen Stellungen zu Verwaltern der Stadt erhoben worden (so ein „früherer Heizer in Gatčina" — dort befand sich ein Schloß Pavels I., der seinen Lakaien und Friseur tatsächlich geadelt hatte). Die unheimliche Episode von den Kämpfen der „sechs Stadtverwalterinnen" ist eine böse Karikatur auf die Regierung der fünf Zarinnen, die von Katharina I. bis zu Katharina II. (also von 1725—1762) das Reich regierten. In Saltykovs Satire durchbrechen märchenhafte Elemente die realistische Zeichnung: so hat ein Stadthauptmann eine Maschine im Kopf, die nur die Worte „Ich kann das nicht dulden" und „Ich werde es vernichten" (= ‚Ne poterplju' ‚Razzorju') wiederholen kann; ein anderer hat statt des Kopfes eine Pastete, die der Adelsmarschall bei passender Gelegenheit verspeist. „Die Geschichte einer Stadt" endet mit zwei Stadtverwaltern, von denen der eine die alte Stadt zerstört und eine neue Stadt an einem anderen Ort erbauen läßt, während der zweite „auf einem weißen Roß in Glupov einritt, das Gebäude des Gymnasiums verbrennen ließ und die Wissenschaften abschaffte". Die Bewohner der Stadt waren jedoch ihren Verwaltern durchaus ebenbürtig, denn sie waren unfähig, irgendwelchen Widerstand zu leisten, und ihre Aufstände beschränkten sich auf Kämpfe untereinander und auf die Ermordung zufällig aufgegriffener Bürger. . .

In der Zeit von den sechziger bis zu den achtziger Jahren entstanden die „Märchen" Saltykovs. Eigentlich sind sie Prosa*fabeln*, oft Tierfabeln. Die handelnden Menschen und Tiere vertreten in ihnen symbolisch dieselben Menschentypen, die auch in den Novellen Saltykovs auftreten, nämlich Bürokraten, unfähige Vertreter der Obrigkeit, unterdrückte, furchtsame und duldsame Bürger, schwankende und zu jeder Handlung unfähige Liberale und arbeitsame und leidende, aber alles ohne Widerstand erduldende Bauern. . . Der bezeichnendste Typus ist der „Idealist Karausche", der einem Hecht die Tugend zu predigen versucht. Der erstaunte Hecht atmet auf, zieht dabei Wasser ein und verschluckt, fast ohne es zu merken, den optimistischen Idealisten. Dieses Märchen zeigt am deutlichsten, daß Saltykov dem Leser als hoffnungsloser Pessimist erscheinen will. Wir wissen jedoch, daß er im Sozialismus einen Ausweg aus der unerträglichen Lage erblickte. Zu seinen Lesern sprach er aber davon nicht; er durfte es auch nicht.

4. Die Aufsatzreihen Saltykovs sind, wie bereits erwähnt, sehr bunt und sehr oft die Reaktionen des Dichters auf aktuelle Ereignisse. Saltykov sprach

in seinen Aufsätzen nicht immer im eigenen Namen. Er läßt sehr oft einen fiktiven Verfasser auftreten und er zeigte sich als ein Meister der Stilisierung! Nur selten spricht er offen von den Angelegenheiten, die er im Auge hat, denn nur durch seine meisterliche Beherrschung der Methode, in Anspielungen und Andeutungen zu schreiben, konnte es ihm überhaupt gelingen, seine zahlreichen Themen in der Presse zu berühren. Die Leser der damaligen Zeit verstanden aber auch, „zwischen den Zeilen zu lesen". Saltykov behandelt die Erscheinungen des russischen Lebens unter irgendeinem Decknamen. So heißen z. B. die Beamten, die während ihrer Laufbahn nur ihre eigennützigen Ziele zu erreichen trachten, „Pompadours" (in der Reihe „Pompadury i pompadurši", 1873); und als durch die Besetzung der mittelasiatischen Gebiete für gewisse russische Kreise eine neue Quelle der Bereicherung erschlossen worden war, sah sich Saltykov veranlaßt, den Typus der „Taškenter" (von dem Namen der Hauptstadt „Taškent", des Besitzes Rußlands in Mittelasien abgeleitet) in seinen Aufsätzen genau zu schildern. Er läßt seine „Taškenter" als „Kulturträger" nach Mittelasien ziehen, weil „Taškent ein klassisches Land der Hammel ist, . . .die jederzeit zur Schur zur Verfügung stehen und deren Wolle mit erstaunlicher Geschwindigkeit wieder nachwächst". Auch die feindliche regierungsfreundliche oder käufliche Presse bekämpft Saltykov unter erfundenen phantastischen Namen (etwa die Zeitungen: „Was geruhen Sie zu wünschen?" = Čego izvolite? oder „Pomoi" = Spülwasser usf.). Zu der Zeit, als die geheime politische Polizei ihre Fühler im ganzen Land ausstreckte, schildert Saltykov einen internationalen statistischen Kongreß in Rußland, dessen sämtliche „ausländischen" Teilnehmer unter dem Namen berühmter westeuropäischer Statistiker sich verbergende Polizeiagenten sind, und nimmt damit das Thema von Chestertons „Der Mann, der Donnerstag war" vorweg. Saltykov wagte es sogar, über die „Geheime Gesellschaft" (diese Gesellschaft, 1881 nach der Ermordung des Zaren Aleksander II. innerhalb der höchsten Regierungskreise zur Bekämpfung der revolutionären Organisation gegründet, nannte sich „Svjaščennaja družina" = etwa „Die heilige Garde") in Anspielungen zu schreiben.

Saltykov machte auch vielfach die allen seinen Lesern bekannten Helden von älteren Werken der russischen Literatur zu Hauptpersonen seiner Aufsätze. Allerdings wird z. B. der nur unbedeutende Molčalin Griboedovs (s. Bd. I, S 48 f.) bei Saltykov zu einem bösartigen und verbrecherischen Beamten . . . In einigen Skizzen zeichnet Saltykov sarkastische Karikaturen der Mißstände im russischen Leben: er prangert das Fehlen der Achtung vor der Würde des Menschen an und nennt eine „Taxe" zur Bezahlung von tätlichen Beleidigungen; in seinem „Statut der Akademie der Wissenschaften" wird dieser u. a. die Aufgabe gestellt, „die schädlichen Wissenschaften zu suspendieren und sie, wenn keine Reue zu spüren ist, auch ganz zu verbieten", da man die Wissenschaften doch in „nützliche und schädliche" einteilen dürfe. Im gleichen Zusammenhang nimmt Saltykov gegen die Aufsicht der Polizei und der Zensurbehörde über die Wissenschaft Stellung. Die immer noch

lebendigen Traditionen des Polizeistaates aus der Zeit Nikolaus I. veranlassen Saltykov z. B., seine „Regel für wohlanständiges Kuchenbacken" in der schönsten Kanzleisprache zu verfassen, die mit dem Punkt endet, daß aus dem fertigen Kuchen der Mittelteil herausgeschnitten und dem zuständigen Beamten als Gabe dargebracht werden soll, und nur „Wer das alles erfüllt hat, mag essen."* Die Schilderungen werden oft zu kaum noch verständlichen Grotesken. Denn Saltykov behandelt in seinen Aufsätzen allzu oft bereits vergessene Ereignisse, Skandalaffären, Gerichtsverfahren usf.: deshalb verlangen Saltykovs Satiren nach Kommentaren, denn ohne solche könnten sie als Sammlung von Scherzen und Anekdoten aufgefaßt werden.

Eine Reise ins Ausland regte Saltykov zu seiner Skizzenreihe „Im Ausland" (= Na čužbine) an. Auch im Ausland findet er fast überhaupt nichts Positives. Dem Leser wird der Gedanke suggeriert, es sei notwendig, den *ganzen* Bau der modernen Gesellschaft abzureißen, um den Boden für ein neues Gesellschaftssystem gewinnen zu können. Der Unterschied zwischen dem Westen und Rußland wird in einem Gespräch zwischen einem westlichen „Jungen mit Hosen" und einem russischen „Jungen ohne Hosen" vorgeführt, — der westliche Junge muß bekennen, daß er dem Teufel seine Seele für einen Groschen verkauft, während der „Junge ohne Hosen" seine Seele demselben Teufel einfach geschenkt hat. Dieser Teufel ist das Geld, oder moderner gesagt, der „Kapitalismus", der im Westen bereits blühte, während er in Rußland gerade erst zur Macht kam. — Man muß allerdings betonen, daß Saltykov (wie hundert Jahre vor ihm Fonvizin) die Leistungen der westlichen Wissenschaft und Kunst übersehen hat und daß er die französische Literatur nur in einer bösartigen und verständnislosen Karikatur darstellen konnte.

5. Das, was Saltykov von seinen realistischen Zeitgenossen unterscheidet, und was seine Satire zu einer einzigartigen Erscheinung in der russischen Literatur macht, ist seine Sprache und sein Stil. Er selbst hielt sich (zu Unrecht!) für einen Nachfolger Gogol's, mit dem er aber immerhin das Verlassen der Normen der Literatursprache und die Bereicherung seines Wortschatzes durch die unzähligen Elemente verschiedener Sprachschichten und Sondersprachen („Argots") gemeinsam hat. In diesem Sinne sind vor allem seine satirischen Aufsätze und die „Geschichte einer Stadt" bemerkenswert, in seinem Roman und in den Novellen macht er von der Möglichkeit, seinen Wortschatz auf diese Weise zu bereichern, einen etwas bescheideneren Gebrauch.

In manchem schließen sich Saltykovs Neuerungen an die Nekrasovs an, obwohl bei ihm die Entlehnungen aus der Volkssprache und aus der Sprache der Landadligen einen relativ geringen Raum einnehmen. Er verwendet auch Ausdrücke, die selbst vom Volk als Vulgarismen empfunden werden, wie z. B. Schimpf- und Scheltworte und gewisse Ausdrücke aus dem Vokabular der Säufer und Gauner.

---

* Das ist eine gelungene Parodie auf manche Seiten der Gesetzgebung Speranskijs. Vgl. dazu meine „Russische Geistesgeschichte" II, S. 63 f.

Der Hauptanteil der von Saltykov benutzten nicht literatursprachlichen Wörter stammt aus der Kanzleisprache und der schon damals archaisch klingenden Sprache der Gesetzgebung. Der Gebrauch dieses Wortschatzes in seinen vorwiegend satirischen Werken ist an sich schon eine geschickte Anspielung darauf, daß die von ihm geschilderten Nichtstuer, Erpresser und finsteren Geschäftemacher in irgendeiner Weise mit der Obrigkeit einig sind und derselben Sache dienen wie diese, denn sonst würden sie sich kaum der gleichen Sprache bedienen.

Vgl. dazu den Gebrauch des Epitheton „administrativ", das Saltykov mit solchen Wörtern wie „Fälschung", Ohrfeige", „Bemühungen", „Spelunken" oder im Sinne einer falschen Bezeigung von Freundlichkeit mit „Küssen", gemeint ist „Judaskuß", oder auch "Enthusiasmus" usf. verbindet. Vgl. außerdem den Gebrauch von archiv, pravo, zloumyšlenie, pravomernost' usf.

Viele dieser Wörter sind Fremdwörter oder kirchenslavisch und klingen in den Zusammenhängen, in denen sie Saltykov gebraucht, ironisch und in manchen Fällen antikirchlich.

Vgl. dazu ksl. „sonmišče" = Gruppe, Versammlung in Verbindungen wie „sonmišče starych dev" = Gesellschaft der alten Jungfern, „sonmišče elegantych molodych ljudej" = Gesellschaft der eleganten jungen Leute; „žrecy" = Priester in „žrecy kanceljarij" = Priester der Kanzleien oder auch „der Oberpriester des literarischen Geschwätzes"; vgl. außerdem den Gebrauch von: stogna, vesi, vertograd, vopijat', peščis', predrekat' usf.

Der satirische Gebrauch von Wörtern aus diesen Wortschichten (zu denen nur noch die bedeutsamen wirtschaftlich-kaufmännischen sowie technische und wissenschaftliche Wortgruppen hinzugefügt werden können) besteht darin, daß Saltykov *neue* phraseologische Komplexe schafft, in denen die ansonsten archaisch-erhaben klingenden Wörter „entwertet" und dadurch die im Zusammenhang mit ihnen gebrauchten Wörter als „ironisch" gekennzeichnet werden. Bemerkenswert ist, daß Saltykov zum Gebrauch von grotesken Namen, die im 18. Jahrhundert üblich waren und auch bei Gogol' anzutreffen sind, zurückkehrt. Oft werden durch diese Namen ihre Träger als finstere Geschäftemacher oder Betrüger gekennzeichnet, aber oft entspringen die Namen bloß der Neigung des Dichters, sogar bei der Namengebung die Ebene des Witzes nicht zu verlassen.

Die Neologismen Saltykovs sind recht zahlreich, gehören aber zur Gruppe der „leichten Neologismen", da sie meist mit den kirchenslavierenden Suffixen -ost', -stvo, -nie, -tel' usf. gebildet sind.

Viele der phraseologischen Neuerungen Saltykovs wurden zu „geflügelten Worten" der russischen Alltags- und Literatursprache, wie z. B. „administrativer Enthusiasmus" als Bezeichnung für mit großer Begeisterung durchgeführte, sinnlose oder schädliche Verwaltungsmaßnahmen. Saltykov fand keinen würdigen Nachahmer, denn die Schriftsteller, die sich für seine Nachfolger hielten, vermochten nichts anderes, als Schimpfwörter oder grobe aber pointenlose Ausdrücke zu schaffen; denn Saltykov besaß wie kein anderer russischer Dichter die Gabe, die Wirklichkeit mit unbarmherzig sarkastischem Blick zu schauen.

ZWISCHENBETRACHTUNG: VERSCHIEDENE TYPEN DES REALISMUS

1. Schon aus der Behandlung der Prosadichter des Realismus in den vorangegangenen Kapiteln sollte man ersehen können, daß der realistische Stil ebenso große Verschiedenheiten aufweisen kann wie der romantische und daß der Realismus seine Anhänger nicht dazu auffordert, eine bestimmte Weltanschauung anzuerkennen. Erst nachträglich versuchten die Vertreter des sogenannten sozialistischen Realismus oder verwandter Strömungen, „einen gemeinsamen Nenner" für die verschiedensten Vertreter des älteren Realismus zu finden. Obwohl einige nichtrussische Theoretiker des Realismus — (wie der Ungar G. Lukács oder der Pole S. Morawski) etwas überzeugendere Thesen aufstellten als die gegenwärtigen russischen, ließen auch sie zu viele Fragen unbeantwortet oder mußten Paralogismen in Anspruch nehmen, um einige, darunter sogar bedeutende, russische Realisten des 19. Jahrhunderts mit Gewalt in den engen Rahmen ihrer Definitionen hineinzwängen zu können.

2. Schon bei Dostoevskij und Leskov fanden wir einen Zug, der sie von den meisten bekannten und geschätzten Vertretern des russischen Realismus unterscheidet: beide lassen nicht (oder *nicht nur)* „typische" Gestalten einer bestimmten Zeit, eines Volkes oder einer sozialen Schicht in ihren Werken auftreten, sondern sehen ihre Aufgabe in der Schilderung von Grenzfällen und Grenzsituationen, d. h. in der Darstellung von Menschen, die vom „Durchschnitt" abweichen, und zwar in jeder beliebigen „Richtung", sei es „nach unten" als Verbrecher oder in tierisches Sein versunkene Menschen usf., sei es „nach oben" als „engelsgleiche", „seraphische" Wesen, als Heilige, als Helden der Sittlichkeit usf., sei es als Originale, Eigenbrötler, als Träumer, die kein Verhältnis zur Wirklichkeit mehr haben, als Querköpfe und aus der Gesellschaft Ausgestoßene oder gar verfolgte Pilger, Bettler, Säufer, Geisteskranke und Gefangene; schließlich schildern Dostoevskij und Leskov auch völlig „gesichtslose" und „gestaltlose" Menschen ohne inneren Gehalt, ohne Interessen und ohne auch noch so beschränkte Wünsche und Bestrebungen.

Fast alle diese Typen gab es bereits in der Dichtung der Romantik. Aber gerade die beiden Dichter, die innerhalb des Realismus diesen Weg der Schilderung von Grenzfällen betraten, nämlich Dostoevskij und Leskov, haben in weit geringerem Maße als andere Realisten Elemente der Poetik von den Romantikern übernommen; denn beide traten — Dostoevskij mit seinen großen Werken, Leskov erstmalig — in der Dichtung der sechziger Jahre auf, zu einer Zeit also, als von der romantischen Tradition kaum noch etwas wirkte. Einige der typologischen Grenzfälle waren allerdings noch in den Werken der überlebenden Vertreter der „natürlichen" Schule (etwa bei I. Panaev, s. Kap. II, § 2) zu finden. Die beiden Dichter bevorzugen in ihren Werken die Darstellung von Grenzsituationen, d. h. die Darstellung

von ganz und gar ungewöhnlichen, nicht alltäglichen Situationen, in die ihre Helden verwickelt werden. Das könnte man als eine Erbschaft der Romantiker betrachten, die eine Vorliebe für paradoxe Sujets hatten (vgl. in Bd. I; die Abschnitte über Puškin III, §§ 14, 17 f. u. a.). Aber auch hierbei kann man kaum, obwohl die Wirkung der großen Romantiker noch sehr stark war, von einer direkten Beeinflussung und schon gar nicht von Entlehnung sprechen.

Turgenev steht der Poetik der Romantik in den meisten Punkten viel näher als Dostoevskij oder Leskov; und man hat ihn nicht zu Unrecht als einen „Romantiker des Realismus" bezeichnet (S. Rodzevič). Aber gerade Turgenev und dann auch Pisemskij, Boborykin, Gleb Uspenskij und tuttiquanti der realistischen Epoche versuchen, typische oder gar durchschnittliche Gestalten und Situationen zu zeichnen; und einige Realisten stellen sich sogar die Aufgabe, eine „dichterische Chronik" ihrer Zeit zu bieten. Deshalb konnten auch Turgenevs und Boborykins Romane — bei allen Unterschieden ihrer dichterischen Qualität — als einzelne Bausteine zu einer „Geschichte der russischen ‚Inteligencija' " aufgenommen werden (vgl. die Arbeiten D. Ovsjaniko-Kulikovskijs und R. Ivanov-Razumniks).

3. Die Vertreter des russischen Realismus gingen auch stilistisch und kompositionell verschiedene Wege, die im *Spätrealismus* (Čechov und z. T. Gor'kij sowie ihre Nachahmer und Fortsetzer) besonders deutlich hervortreten. Die naive theoretische Begründung des Realismus ging zunächst von der These aus, daß die Wirklichkeit in der Dichtung abgebildet werden werden solle. Man hielt es in Rußland doch noch für möglich, die Wirklichkeit genau abzubilden, obwohl die alte Auffassung von „Mimesis" schon längst eine verfeinerte Form angenommen hatte. Man dachte und sprach natürlich von der Wiedergabe des „Typischen" oder „Charakteristischen", aber man war bestrebt, das hohe Ziel der *Beschreibung* der Wirklichkeit zu erreichen, d. h. man versuchte, möglichst viele typische oder charakteristische Züge der Wirklichkeit im Wortkunstwerk wiederzugeben. Nur die beinahe „beschreibenden" Landschaften (Turgenevs), die Schilderungen des Körperbaus und der Gesichter der handelnden Personen und klare Darlegungen über die Pläne von Wohnungen und Städten schienen den Anforderungen des Realismus zu entsprechen. Dostoevskij jedoch verzichtet fast immer darauf, die äußere Erscheinung der Helden seiner Romane zu schildern, und was die Handlungsorte seiner Romane betrifft, so hilft er sich mit der Wahl gut bekannter Stätten (Petersburg, Staraja Russa).

Da eine genaue Schilderung, Darstellung oder gar „Beschreibung" der wirklichen Welt und der wirklichen Menschen nicht möglich ist, weil sie die Ausdruckskräfte der Sprache übersteigen würde, muß man sich nicht wundern, daß eine Methode der Darstellungen gefunden wurde, die man als *„impressionistisch"* bezeichnen kann. Die Dichter des Realismus sind bestrebt, im Leser den Eindruck zu erwecken, daß das von ihnen Geschilderte wahrscheinlich oder glaubwürdig ist. Es genügt aber nicht, die allgemeinverbreite-

ten „typischen" Züge der Wirklichkeit wiederzugeben, um einprägsame Gestalten und Bilder zu zeichnen. Dazu eignen sich vielfach einzelne auffällige Charaktereigenschaften, Gesichtszüge oder Details einer Landschaft, der Umgebung eines Menschen, die Eigenart seines Auftretens oder seiner Bewegungen usf. Schon in der Schilderung von „Grenzfällen" begegnen uns auf Details aufgebaute Darstellungen, aber als den eigentlichen „impressionistischen" Stil dürfen wir nur den Stil derjenigen Dichter bezeichnen, die es durch einen bewußten und planmäßigen Gebrauch von einzelnen Strichen und Zügen vermögen, ihre Gestalten und Bilder über die typisierende Zeichnung des Durchschnitts herauszuheben und ihnen so einen individuellen Charakter zu verleihen, der diese Bilder und Gestalten für die Aufnahme durch den Leser besonders geeignet macht und sie dem Gedächtnis des Lesenden besonders tief einprägt. Solche Einzelzüge können „zufällig" oder rein äußerlich sein und bei den konsequenten Theoretikern und Anhängern des Realismus Widerwillen erwecken, was dann eine scharfe Verurteilung dieser Züge nach sich zieht.

Schon die Romantiker arbeiteten in ihren grotesken Zeichnungen vielfach mit den Mitteln des Impressionismus (vgl. Bd. I, Abschnitte über Gogol' — IV, 9 ff.). Innerhalb des Realismus ist Lev Tolstoj derjenige Dichter, bei dem der Gebrauch impressionistischer Stilmittel besonders auffällt, was zunächst verurteilt wurde (Turgenev, K. Leontjev). Erst später verstand man den Gebrauch solcher Stilmittel, griff aber nur vorsichtig zu ihnen. Die impressionistische Schilderung wird erst im „Spätrealismus" zum anerkannten Stilmittel, auch wenn sie theoretisch kaum behandelt und für eine lange Zeit von der Kritik eher als dichterischer Mangel denn als bewußt gehandhabtes Stilmittel angesehen wurde.

4. Bereits früher haben wir das Wort „Impressionismus" in Bezug auf die Versdichter, namentlich auf A. Fet, gebraucht. Der Eigenart der Versdichtung entsprechend benutzte dieser, der vor allem Miniaturgedichte schrieb, diejenigen kompositionellen, lexikalischen und syntaktischen Mittel, von denen in Kap. IX, § 4 die Rede war. Die Prosaiker können impressionistische Mittel innerhalb ihrer umfassenden und komplexen Bilder nur zur Umprägung und Feilung einzelner Schilderungen verwenden. Erst in den bewußt angestrebten „kleinen Formen" der Prosadichtung treten die impressionistischen Mittel in den Vordergrund. Das geschieht im Werk Čechovs, (z. T. schon bei V. Garšin), während Tolstoj die Stilmittel des Impressionismus nur vereinzelt, wenn auch mit bewußter Absicht, gebraucht.

XIII. LEV TOLSTOJ

1. *Lev Nikolaevič Tolstoj* (1828—1910) gehört, wie Dostoevskij, nicht nur zur Geschichte der russischen und der Weltliteratur, sondern auch zur Geistesgeschichte. In seinen dichterischen Werken nahm er viel unmittelbarer als Dostoevskij auf verschiedene Seiten des russischen und westeuropäischen Kulturlebens Bezug, wodurch er noch zu seinen Lebzeiten einen bedeutenden Einfluß auf das geistige Leben errang. Daher setzt die Erläuterung seines dichterischen Schaffens eine nähere Betrachtung seines Lebensganges, besonders verschiedener „Episoden" seiner Biographie, voraus. Denn das Wesen dieses, wie es jetzt scheint, so monolithenhaften Riesen, drückte sich in sehr unterschiedlicher Weise in einzelnen Episoden aus, die man als Symptome einer ideologischen Wandlung ansehen darf. Tolstoj war zwar meistens bestrebt, die russische Wirklichkeit in seiner Dichtung *objektiv* zu zeichnen, gab aber wie kein anderer russischer Dichter offensichtlich und bewußt seiner Subjektivität uneingeschränkt Ausdruck, und zwar stets, in dem er jeweils eine seiner wechselnden Ansichten durchgehend konsequent entfaltete und sie hinter allen Gestalten, Bildern und Darstellungen des entsprechenden Werkes jeweils als gewisse „Tendenz" spüren ließ, die nicht verborgen, sondern wahrnehmbar, ja aufdringlich, zum Leser spricht.

Ist die Dichtung Tolstojs auch auf diese Weise „didaktische" Dichtung, so unterscheidet sie sich doch wesentlich von der ebenso didaktischen Dichtung Dostoevskijs, der als ewiger Sucher den Leser an seinem *Suchen* teilnehmen lassen möchte, während wir es bei Tolstoj fast ausnahmslos mit *fertigen Gedanken* und abgeschlossenen Gedankensystemen zu tun haben, die — ebenso wie die Ideen seiner immer neuen Autoritäten — den Leser bekehren, ja zur Übereinstimmung zwingen sollen. Diese leidenschaftliche Hartnäckigkeit beim Verkünden *seiner* Wahrheiten vermindert erstaunlicherweise den ästhetischen Wert der dichterischen Werke Tolstojs nicht.

2. Die Wechselfälle des langen Lebens unseres Dichters erklären vielleicht manches an seiner dichterischen Art, aber eine solche Erklärung liegt m. E. außerhalb der Aufgaben der Literaturgeschichtsschreibung. Wir sind jedoch gehalten, neben einer Information über den Lebenslauf Tolstojs, die wechselseitige Beziehung des Dichters zu seiner Umwelt (die sich ja allmählich zum orbis terrarum erweiterte) etwas eingehender als sonst darzustellen.

Tolstoj wurde 1828 auf dem später durch ihn berühmt gewordenen Gut Jasnaja Poljana in der Nähe von Tula geboren. Seine Heimat grenzt an das südgroßrussische Gebiet, aus dem Turgenev, Fet und Leskov stammten. Seine Mutter starb, als er zwei, sein Vater als er neun Jahre alt war. Tolstoj wurde von seinen Verwandten erzogen. 1844 ließ er sich an der Orientalischen Fakultät der Kazaner Universität immatrikulieren, weil er die Absicht

hatte, Diplomat zu werden, wechselte aber das Studium, um als Jurist tätig sein zu können, was ihm damals anziehender zu sein schien. 1847 verließ er die Universität von Kazan, um die Universitätsprüfungen als Externer in Petersburg abzulegen. Dieses Vorhaben gab er jedoch auf, nachdem er die Prüfungen bereits begonnen hatte. Schon damals gründete er in Jasnaja Poljana eine Schule für Bauernkinder, an der er auch selbst unterrichtete. 1851 trat er jedoch in die Armee ein und nahm im Nordkaukasus an den Kämpfen gegen die Bergvölker teil. Dort entwarf er mehrere dichterische Werke, von denen er die „Kindheit" (= Detstvo, erschien 1852) und „Frühe Jugend" (= Otročestvo, 1854 veröffentlicht) abschließen konnte. Diese Werke sowie einige Novellen brachten Tolstoj, der bis dahin keine näheren Verbindungen zu den Kreisen der zeitgenössischen Dichter hatte, einen Platz in der ersten Reihe der russischen Dichter ein. Zunächst fand man seine Kunst in der psychologischen Schilderung beachtenswert (so Černyševskij).

1854 ließ sich Tolstoj in die „Donauarmee" versetzen, die gegen die Türken kämpfte. Während des Krimkrieges kam er in das belagerte Sevastopol. Auch dort inter arma schrieb er zu Novellen geformte Berichte, die als „Sevastopoler Erzählungen" erschienen sind.

Nach dem Ende des Krieges und dem gleichzeitigen Ende der Ära Nikolaus I. ging Tolstoj nach Petersburg, wo er in den Kreis der bedeutendsten Dichter (Turgenev, Grigorovič, Nekrasov, Družinin) eintrat. 1857 veröffentlichte er den dritten Teil seiner „autobiographischen" Trilogie (in der er, wie man besonders betonen muß, „Dichtung und Wahrheit" verband) „Die Jugend" (= Junost') Ein geplanter weiterer Teil des autobiographischen Werkes bleibt unausgeführt, nur die 1856 veröffentlichte Novelle „Der Morgen eines Gutsbesitzers" (= Utro pomeščika) sollte wohl zu diesem nicht ausgeführten vierten Teil der Autobiographie gehören.

3. Es zeigte sich bereits damals, daß es für Tolstoj kaum möglich war, engere Beziehungen zu den anderen russischen Dichtern anzuknüpfen, die ja alle auf irgendeine Art und Weise von der geistigen Atmosphäre der vierziger Jahre (s. Bd. I, Kap. VII) geprägt worden waren (nicht einmal Leskov, der aus anderen sozialen Verhältnissen als alle übrigen Dichter stammte, bildete da eine Ausnahme), während Tolstoj in seiner ungestümen Egozentrik alles von seinem eigenen Standpunkt aus betrachten wollte und sich an diejenige Literatur (Rousseau, Voltaire, Swift, L. Sterne) hielt, die damals für die anderen Dichter nur noch eine historische Erscheinung war; er hatte zur Romantik und zur Philosophie des deutschen Idealismus (von Kant und Schiller bis Hegel), also zu den geistigen Quellen seiner Zeitgenossen fast keine Beziehung. Daher mußte sich Tolstoj seine eigenen ideologischen Quellen und Autoritäten suchen, und er fand sie einerseits bei verschiedenen, im damaligen Westeuropa einflußreichen Denkern und Strömungen (so „entdeckte" er Schopenhauer, durch den er auch zum „Orient" und zu Schopenhauers Kant-Auffassung kam, später verschiedene Sozialreformer der Jahrhundertwende und schließlich auch die liberale protestan-

tische Theologie usf.), andererseits bei vereinsamten russischen Denkern und Kreisen und schließlich sogar bei den russischen Sekten. Obwohl sich der weitere Weg Tolstojs gelegentlich mit den Wegen anderer russischen Dichter und Denker kreuzte, stand er im Wesentlichen weltanschaulich auf seinem eigenen einzigartigen Boden. Auch wenn er gelegentlich einige bedeutendere russische Zeitgenossen (N. Strachov, Leskov) zu sich heranziehen vermag, so findet er in ihnen nie seinen Ideen völlig ergebene Mitkämpfer.

4. 1856 nahm Tolstoj seinen Abschied vom Militär und begab sich auf eine Europareise. Nach seiner Rückkehr im Jahre 1857 lebte er abwechselnd in Jasnaja Poljana und in Moskau. Die eingeleiteten Reformen, vor allem die Vorbereitung der Bauernbefreiung, nahmen sein Interesse stark in Anspruch. 1859 veröffentlichte er die Novelle „Drei Todesfälle" (= Tri smerti), in der die didaktischen Motive besonders stark hervortreten. Da sein pädagogischer Trieb wieder in ihm erwacht war, unternahm er im Jahre 1860 eine zweite Europareise, um das Schulwesen kennenzulernen. Obwohl die westliche, vor allem die deutsche Schule ihn nicht positiv beeindruckte, brachte er doch allerhand pädagogische Anregungen nach Hause mit, die allerdings nicht von Pädagogen, sondern von dem Dichter Berthold Auerbach und dem Münchener Historiker Wilhelm Riehl (den man heute wohl eher als „Soziologen" bezeichnen würde) stammten. Weder damals noch später fand Tolstoj eine gemeinsame Sprache mit den bedeutendsten Vertretern der russischen Pädagogik, die damals gerade neue Wege bahnten . . .

1861 wurde die Bauernbefreiung verkündet; und Tolstoj nahm in seinem Bezirk aktiv an der Durchführung der Reform teil, indem er als „Friedensvermittler" (=Mirovoj posrednik) bei den zwischen Bauern und Gutsbesitzern entstehenden Konflikten arbeitete. Er gab diesen Posten aber bald wieder auf, da er sich nur selten mit den Gutsbesitzern einigen konnte.

Tolstojs Heirat mit Sof'ja Andreevna Bers 1862 ist die große Wende seines Lebens. Nach seiner Heirat zog sich Tolstoj nach Jasnaja Poljana zurück; und sein weiteres Leben stand mit diesem Gut und seiner ständig wachsenden Familie in engstem Zusammenhang.

Schon bald wird er intensiv literarisch tätig. Die schon früher geplante Novelle „Kosaken" (= Kazaki) wird abgeschlossen, die Bauernnovelle „Polikuška" (= ein Eigenname, beide 1863) entsteht, und Tolstoj wendet sich der Arbeit an seinen großen Romanen zu. Aus der ursprünglich geplanten Schilderung der Menschen von 1812—1825, was eigentlich eine Darstellung der Kreise der Dekabristen bedeuten müßte, wird zunächst ein Familienroman, der unter dem Titel „Das Jahr 1805" erschien und später zum einleitenden Teil von Tolstojs historischer Epopöe „Krieg und Frieden" wurde (= Vojna i mir, 1869 abgeschlossen). In diesem Roman legt Tolstoj seine „Historiosophie" nieder. Die Pläne, einen Roman aus der Zeit Peter des Großen zu schreiben, für den Tolstoj bereits Stoff sammelte, gab er auf. — Er kehrte zu seinen pädagogischen Projekten zurück und schrieb eine Fibel („Azbuka") sowie eine Sammlung kurzer Erzählungen für den Sprach-

unterricht. Außerdem führte er eine Polemik über pädagogische Fragen, wobei es ihm wiederum nicht gelang, eine gemeinsame Sprache mit der russischen pädagogischen Welt zu finden.

1873 begann Tolstoj die Arbeit an einem neuen Roman, an „Anna Karenina", der 1875—77 erschien und bei seinen Zeitgenossen, wenn man die Äußerungen ihrer Kritik betrachtet, offensichtlich noch viel weniger Verständnis fand als „Krieg und Frieden".

Bereits um diese Zeit bricht die religiöse und weltanschauliche Krise Tolstojs aus, die sein weiteres Leben weitgehend beherrscht hat und ihren Ausdruck in seinen zahlreichen „theoretischen" religiösen und philosophischen Schriften fand.

Als erstes Anzeichen für diese Krise sind die „Volkserzählungen" zu werten. Dann folgen durchweg didaktisch-dichterische Werke, wie das 1886 erschienene „volkstümliche Drama" „Die Macht der Finsternis" (= Vlast' t'my), die Novelle „Der Tod des Ivan Il'ič" (= Smert' Ivana Il'iča) und die Novelle „Die Kreutzersonate" (= Krejcerova sonata) von 1889. Erst 1899 veröffentlicht Tolstoj seinen letzten großen Roman „Auferstehung" (= Voskresenie), der damals nur im Ausland (in einer auch nicht ganz authentischen Fassung) erscheinen konnte.

1898 veröffentlichte Tolstoj seinen Traktat „Was ist Kunst?" (= Čto takoe iskusstvo?). Die sonstigen theologischen und moralistischen Traktate Tolstojs konnten meist nur im Ausland erscheinen. Außerdem verursachten sie — wie auch die antikirchlichen Stellen in seinem Roman „Auferstehung" — einen offenen Konflikt Tolstojs mit den kirchlichen Kreisen Rußlands, der zur Folge hatte, daß der große Dichter 1901 von der „Heiligen Synode" aus der Kirche ausgestoßen wurde.

In den Jahren um 1891 und 1898 nahm Tolstoj aktiv an der Bekämpfung der Hungersnot teil, was ihn, wie auch seine sozialpolitischen Ansichten und ein an den Zaren Aleksander III. gerichteter Brief, in einen nicht weniger scharfen Konflikt mit der weltlichen Obrigkeit brachte. Nur der Weltruhm, den Tolstoj als Dichter genoß, hinderte die Regierung daran, irgendwelche Maßnahmen gegen ihn zu ergreifen. Auch später verurteilte Tolstoj die Regierungspolitik öffentlich, so die Hinrichtungen zahlreicher politischer Gegner der Regierung nach der Revolution von 1905.

Wenn Tolstoj versuchte, seine dichterische Tätigkeit völlig einzustellen, war doch sein Schaffenstrieb immer noch so stark, daß er stets an verschiedenen dichterischen Werken arbeiten mußte, die dann erst nach seinem Tode in drei Bänden erscheinen konnten. Unter diesen Spätwerken befindet sich auch das Bühnenstück „Der lebende Leichnam" (= Živoj trup).

Der Tod Tolstojs war eine tragische Bezeugung des Bruches mit seiner Umgebung. Schon seit langem hatte er in seiner Familie kein Verständnis für seine Ideen mehr gefunden und hatte deshalb schon 1884 geplant, sein Heim zu verlassen. Im Herbst 1910 entfernte er sich dann aus Jasnaja Poljana und wurde einige Tage später schwerkrank auf der kleinen Eisenbahnstation Astapovo entdeckt, wo er am 7. November starb. Seine Flucht aus

den „geordneten Verhältnissen“ seines Hauses bewegte das moralische Bewußtsein seiner Zeitgenossen tief. Die Regierung aber wollte auch nach seinem Tode keinerlei Äußerungen der Achtung vor dem großen Dichter dulden. Trauerveranstaltungen wurden verboten, und auf die Demonstrationen der Studenten hin wurden die Universitäten geschlossen. Gegen die Presse, verschiedene Vereine und Einzelpersonen ging man mit zahlreichen Verhaftungen und anderen Repressalien vor. Das alles wiederholte sich, als man 1911 versuchte, das Andenken Tolstojs an seinem ersten Todestag feierlich zu begehen.

5. Durch seine moralischen, religiösen und sozialreformerischen Schriften gewann Tolstoj sowohl in Rußland als auch im Ausland viele Anhänger. Verschiedentlich schlossen sich die Anhänger seiner Ansichten zu Gemeinden zusammen (Tolstojaner = tolstovcy), die z. T. versuchten, Tolstojs Ideen im praktischen Leben in die Tat umzusetzen und dabei vereinzelt den Charakter von Sekten bekamen. Die Gemeinden von Tolstoj-Anhängern wurden in Rußland polizeilich verfolgt, insofern sie zu praktischer Tätigkeit übergingen ... Auch diejenigen, die die Ansichten Tolstojs nicht teilten, empfanden ihn als etwas wie ein lebendiges Gewissen Rußlands.

Die Beurteilung der Dichtung und der Ideologie Tolstojs in Rußland und im Ausland war unterschiedlich: einige sahen in den Ideen Tolstojs den Ausdruck der echten „russischen Weltanschauung“, die mit derjenigen fast aller Schichten des Volkes identisch sein sollte; andere hielten seine Ideen für Utopien, die entweder dazu verurteilt seien, ergebnislos zu bleiben oder sogar Schaden anzurichten. Die Meinung, Tolstojs Dichtung sei ihren Quellen nach „die am wenigsten russische unter den Werken aller russischen Dichter“ (B. Ejchenbaum), kann man verstehen, wenn man daran denkt, daß er als ein „Fremder“ zur Literatur kam, schon seit seiner mittleren Zeit (etwa von 1856 an) abseits aller literarischen Strömungen seiner Zeit stand und sich eigenwillig neue Wege bahnte. Auch auf das musische literarische Leben übte er zunächst keinen entscheidenden Einfluß aus (s. § 3). Er war aber eine der nicht in Frage zu stellenden Größen in der *russischen* Literatur. Selbst die Verurteilung Tolstojs durch die Kirche und ablehnende Haltung der weltlichen Obrigkeit haben es nicht verhindern können, daß Tolstoj auch in den offiziellen Kreisen von vielen geschätzt und geachtet wurde. Einige Theologen erblickten in Tolstojs „nicht-orthodoxer“ Religiosität eine lebendige religiöse Kraft; ein Theologieprofessor ließ es sich nicht nehmen, über Tolstoj als religiösen und ethischen Sucher ein positives Urteil auszusprechen, und bezahlte seinen Vortrag mit dem Verlust seines Lehrstuhls.

6. Wir können hier natürlich nur für das dichterische Schaffen Tolstojs besonders kennzeichnende Werke besprechen.

In allen Werken Tolstojs begegnen uns neben Gestalten, die man als bestimmte Typen von russischen Menschen zu einer bestimmten Zeit ansehen kann, auch als Individualitäten geschilderte Personen, die wohl die eine oder

die andere Seite des wirklichen oder vermeintlichen Wesens des Verfassers selbst widerspiegeln. Wohlbemerkt, rein autobiographisch ist keines der Werke Tolstojs, wohl aber finden sich in der Trilogie, den „Kosaken", im „Morgen eines Gutsbesitzers" autobiographische Züge. Auch sprechen Gestalten wie Nikolen'ka Irtenjev („Kindheit",„Die frühe Jugend",„Jugend"), Olenin („Kosaken") unmißverständlich die Sprache Tolstojs. Levin („Anna Karenina") steht dem Verfasser besonders nahe.

Für alle diese Gestalten ist die Neigung zu Selbstbeobachtung und Selbstanalyse charakteristisch. Die Romane der Trilogie sind z. T. aus Reihen von einzelnen Szenen aufgebaut, die jeweils von einem eingehenden psychologischen Kommentar begleitet werden. Die Thematik der Selbstanalysen wird zunächst von der Frage bestimmt, wie der Held eine sichere Stelle innerhalb seiner Umgebung — zuerst innerhalb des eigenen Familienkreises, dann (etwa an der Universität) unter Menschen, die aus einem ganz anders gestalteten sozialen und ideologischen Milieu kommen und seinen Weg kreuzen — finden kann ... Das Bewußtsein des Helden, irgendwie ganz anders zu sein als etwa sein Bruder oder seine Studienkollegen und sein Bestreben, sich diesen Menschen innerlich anzunähern, schien damals selbst verständnisvollen Lesern (wie Apollon Grigorjev) kaum einer dichterischen Darstellung wert. Die Kunst seiner psychologischen Schilderungengen wie auch die Vollkommenheit der Darstellung alles anderen bekehrte allerdings auch Tolstoj ansonsten in der geistigen Haltung völlig fremde Menschen wie Černyševskij und natürlich auch seine Dichter-Kollegen.

Schon in der Trilogie zeigt sich die für Tolstoj typische Romantechnik: seine Darstellung, mag sie sich auch auf die Person des Nikolen'ka konzentrieren, vernachlässigt die anderen und andersgestalteten handelnden Personen nicht. So laufen schon hier mehrere Linien nebeneinander, was später, in den beiden großen Romanen, für seine „dezentralisierte" Komposition kennzeichnend ist und auch in einigen seiner Novellen wie „Zwei Husaren", „Drei Todesfälle" usf. zu eindrucksvollen Parallelen oder Antithesen der Menschentypen führt.

Am stärksten sind die autobiographischen Motive in den „Kosaken" ausgeprägt. Der Held, Olenin, hat eine „Abneigung gegenüber den vielbegangenen Wegen". Wie Tolstoj selbst wird Olenin in das Gebiet der Donkosaken verschlagen und nimmt an den Kämpfen gegen die Bergvölker im Nordkaukasus teil. Besondere Aufmerksamkeit widmet Tolstoj jedoch dem Zusammentreffen Olenins mit verschiedenen Vertretern der Kosakenbevölkerung: der alte Kosak Epiška, das schöne Mädchen Mar'jana, in das sich Olenin verliebt, und sein glücklicherer Rivale in der Liebe Luka (Lukaška) werden als „natürliche Menschen" auf verschiedene Weise Olenin gegenübergestellt. Die Gegenüberstellung von „zivilisierten" und „natürlichen" Menschen erhält noch neue Akzente, als später ein früherer Kollege Olenins in dasselbe Dorf (stanica) kommt, denn Olenin will sich bereits im Dasein der „natürlichen Menschen" auflösen. Es wird ihm jedoch allmählich klar, daß das unmöglich ist. Als er aber einsehen muß, daß Mar'jana ihm nie eine

echte Liebe wird entgegenbringen können, verläßt er das Dorf. Sein weiteres Schicksal wird nicht einmal mehr angedeutet. In den „Kosaken" wiederholt Tolstoj z. T. die Problematik von Puškins „Zigeunern". Der am plastischsten gezeichnete Vertreter der „natürlichen Menschen" ist Onkel Epiška. Tolstoj hat es mit der ihm auch später eigenen Kunst verstanden, Epiška zu zeichnen, ohne ihn irgendwie zu idealisieren — er ist grob, grausam, egoistisch, aber von diesen wenig sympathischen Eigenschaften begleitet treten diejenigen menschlichen Züge hervor, die Olenin — und mit ihm wohl alle zivilisierten Menschen — verloren hat und die er, wie es scheint, nicht wieder gewinnen kann. Später schildert Tolstoj den „natürlichen Menschen" (Platon Karataev in „Krieg und Frieden").

Man hat wiederholt betont, daß die Ideen Rousseaus für diese Vorstellungen Tolstojs eine besondere Bedeutung hätten, aber die Ähnlichkeit zwischen beiden besteht lediglich in der Gegenüberstellung des „zivilisierten" und des „natürlichen" Menschen. Erst viel später schlägt Tolstoj in seiner Kritik der modernen „zivilisierten" Gesellschaft in konkreten Argumenten die Noten des Rousseauismus an, den er in jungen Jahren in seiner Lektüre kennengelernt hatte.

In einigen weiteren Erzählungen führt Tolstoj die Motive der „Kosaken" weiter — und zwar bis zu einer Gegenüberstellung der „zivilisierten Menschen" und der unbeseelten, wenn auch lebendigen Natur . . . So in der Novelle „Drei Todesfälle".

In „Drei Todesfälle", die 1858, also während Tolstojs langsamer Arbeit an den „Kosaken", entstanden sind, wird das Thema der Unmöglichkeit des restlosen gegenseitigen Verstehens zwischen den zwei Volksschichten (dem „Volk", d. h. den „natürlichen Menschen", die ihre „innere Freiheit" bewahrt haben, und den durch Zivilisation veränderten Menschen, die Tolstoj später „verdorben" nennt) vertieft und erweitert. Dem „zivilisierten *Menschen*" wird nicht nur der Bauer, sondern auch die „unbeseelte *Natur*" gegenübergestellt. In „Drei Todesfälle" spricht allerdings weder der Dichter noch eine der handelnden Personen über die Frage, ob ein gegenseitiges Verstehen zwischen den „natürlichen" und den „zivilisierten" Menschen möglich ist. Es werden uns drei Sterbende vorgeführt — eine Dame, ein Kutscher und ein Baum. Die Dame begegnet uns zunächst auf einer Poststation auf ihrem Wege ins Ausland, wo sie hofft, geheilt zu werden, dann in ihrer Wohnung in Moskau, wo sie stirbt. Sie hält sich krampfhaft am Leben fest. Ihr Mann und ihr Arzt glauben nicht mehr an ihre Genesung, aber sie heucheln und lügen. Die ganze Umgebung der Dame ist voll von Heuchelei und Lüge. Auf der erwähnten Poststation bereitet sich ein Kutscher auf seinen Tod vor, in dem er eine unumgängliche Notwendigkeit erblickt: er beginnt bereits sein bescheidenes Hab und Gut unter den Mitbewohnern des Hauses zu verteilen und stellt ihnen auch seine Schlafstelle in Aussicht. Sein Tod ist frei von Unruhe und lästigen Konventionen. Der dritte Tod ist der „Tod" eines Baumes, den ein Arbeitskamerad des verstorbenen Kutschers fällt, um auf dessen Grab ein Kreuz aufstellen zu können. Der Baum stirbt,

ohne auch nur die geringste Unruhe in seiner Umgebung hervorzurufen: die Vögel singen weiter, die Äste der anderen Bäume „bewegen sich langsam und feierlich über dem toten gefallenen Baum". — Tolstoj selbst erläutert den Grundgedanken dieser Erzählung in einem Briefe: „Die Dame ist elend und widerwärtig, sie log ihr ganzes Leben lang und lügt auch vor dem Tode [. . .] Der Bauer (Kutscher) stirbt ruhig [. . .] seine Religion ist die Natur, mit der zusammen er lebte [. . .] Der Baum stirbt ruhig, ehrlich und schön" (an A. A. Tolstaja, 1. 5. 1858).

Auch in der Erzählung „Cholstomer" (= der Name eines Pferdes; geschrieben um 1863, veröffentlicht erst 1886) wird das Leben eines Rennpferdes auf ähnliche Art und Weise dem verlogenen und „verdorbenen" Dasein der Menschen in seiner Umgebung gegenübergestellt. Das „edle Pferd" war bereits Gegenstand von Betrachtungen der antiken Kyniker und Jonathan Swifts (im letzten Teil von „Gullivers Reisen").

7. Seine pädagogische Arbeit hielt Tolstoj eine Zeit lang von der Literatur ab, da er zu der Überzeugung gelangt war, daß die Bauernkinder viel besser zu schreiben vermöchten als er selbst und alle bedeutenden russischen Dichter. Diese „Entdeckung", die Tolstoj mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit vertrat, zeitigte später Früchte in seinen „Kinder-" und „Volkserzählungen".

Gegen Ende der fünfziger Jahre versuchte er, das Leben der Bauern so darzustellen, „wie es in Wirklichkeit ist". Im Ausland hatte er die Bauernerzählungen zweier Dichter — Berthold Auerbachs und Jeremias Gotthelfs — kennengelernt. Hatte er von Auerbach gewisse pädagogische Anregungen empfangen (s. oben § 4), so fand er in den Werken Gotthelfs (er brachte dessen gesammelte Werke von der Reise mit) das Vorbild für das unbarmherzig finstere Kolorit, das seinen eigenen Bauernnovellen eigen ist (B. Eichenbaum).

Sein Gefühl dafür, daß es Menschen und Gruppen von Menschen gibt, die mit den Menschen seiner Kultursphäre nicht das geringste zu tun haben, kommt in einigen seiner Bauernerzählungen zum Ausdruck. In dieser Zeit glaubte Tolstoj, daß die gesamte russische Literatur dem Volk völlig fremd sei: „Es gibt Werke von Puškin, Gogol', Turgenev", schreibt er und zählt noch die bekanntesten Zeitschriften auf, „und alle diese Zeitschriften und Werke sind, obwohl es sie schon lange gibt, dem Volke unbekannt, es braucht sie nicht (nenužny), und sie bringen ihm keinen Nutzen (nikakoj vygody)". Er will jedoch nicht für das Volk, sondern über das Volk schreiben.

Die typischste Bauernnovelle Tolstojs ist „Polikuška" (1859/60 entworfen, 1861 veröffentlicht), die vom Schicksal des Bauern Polikej handelt, der noch vor der Bauernbefreiung lebte, zu einer Zeit also, in der die Gutsbesitzer frei über das Leben ihrer Leibeigenen verfügen konnten und u. a. auch die Kandidaten für den Militärdienst auswählten, der damals 25 Jahre — so gut wie lebenslänglich — dauerte. In der Novelle wird eine, wie es scheint, „gutgesinnte" Gutsbesitzerin vorgeführt, die sich aber in Wirklichkeit von

ihren unvoraussehbaren Launen leiten läßt. Als die Gutsbesitzerin die Wahl der Kandidaten für den Militärdienst zu treffen hat, stellt sich heraus, daß auch Polikej dafür in Frage kommt. Er galt früher als Dieb; da er sich „gebessert" hat, schickt ihn die Gutsbesitzerin in die Stadt, um dort eine beträchtliche Summe Geldes einzuzahlen.

Ist die Gutsbesitzerin auch eine Art Schicksalsgöttin für die Bauern, so mischt sich in die Ereignisse doch noch eine andere Schicksalskraft — der Zufall — ein. Polikej verliert das Geld unterwegs und erhängt sich, eine Frau und fünf Kinder zurücklassend. Durch einen Zufall stirbt auch noch sein jüngstes Kind, und seine Frau wird unter der Bürde dieses ganzen Unglücks wahnsinnig . . . — Um das Bild abzurunden, führt Tolstoj die Erzählung weiter: das verlorene Geld wird von einem anderen Bauern gefunden, und die Gutsbesitzerin schenkt dieses „unglückliche" Geld dem Finder, der einer Familie angehört, die ebenfalls einen Soldaten stellen soll. Das Geld wird nun u. a. dazu verwendet, einen Stellvertreter für den Familienangehörigen „zu mieten", der einrücken soll (was damals erlaubt war). Das tragische Los der Familie Polikejs interessiert offensichtlich niemanden mehr.

Die einleitenden Zeilen und einige weitere Passagen der Novelle zeigen, daß es zu den Absichten Tolstojs gehörte, diese Macht des Schicksals über das Leben der Bauern und ihre von der Ansicht der Kulturmenschen ganz und gar unterschiedene Einstellung ihrem Schicksal gegenüber darzustellen. Erst später entdeckte Tolstoj weitere Wesenszüge der bäuerlichen Existenz. Mit „Polikuška" schuf Tolstoj das düsterste Bild der Leibeigenschaft in der russischen Literatur. Die Leibeigenschaft wurde 1861 abgeschafft.

8. Das nächste dichterische Werk Tolstojs in eine große Epopöe — „Krieg und Frieden". Dieser Roman hat sich aus den Plänen zu einem Dekabristen-Roman herauskristallisiert. Tolstoj betrachtete die Dekabristen-Generation zu Recht nicht nur als seine physischen, sondern auch als seine geistigen Ahnen. Als er an einem Roman zu schreiben begann, dessen Handlung 1805 spielt, versuchte er wohl, die „Vorgeschichte" des Dekabristen-Aufstandes zu schildern. Die ersten Szenen führen den Leser in einen Moskauer Salon des Jahres 1805, in dem vorwiegend französisch gesprochen wird. Da es sich um die Zeit der ersten Napoleonischen Kriege handelt, drängt sich das Thema Krieg in einigen Kapiteln in den Vordergrund. Die Darstellung einiger Familienkreise bereitet die weiteren Teile des Romans vor (seinen Namen „Krieg und Frieden" erhielt er erst später), der ein „großer Roman" mit zahlreichen handelnden Personen und sogar mit mehreren Handlungs-Hauptlinien ist. Die Schicksale der Helden sind vielfach miteinander verknüpft. Zahlreiche Gestalten im Hintergrund der Darstellung charakterisieren Zeit und Ort. Unter diesen müssen sich auch einige historische Gestalten befinden, während die Haupthelden der Geschichtsschreibung nicht bekannt sind. Der erste Teil des Romans, der unter dem Titel „Das Jahr 1805" erschien, macht den Leser mit einigen hochadligen Familien bekannt, mit der Familie des Fürsten Bolkonskij und der des Grafen Rostov. Aus der Nähe

lernt der Leser vor allem den jungen Fürsten Andrej Bolkonskij, die noch kindliche Nataša Rostov und den im Ausland erzogenen unehelichen Sohn des Grafen Bezuchov Pierre kennen. Diese Gestalten werden mehrfach scharf umrissen und stehen schon jetzt — am Anfang des Werkes — physisch und geistig plastisch vor uns. Diese Vorbereitung der eigentlichen Handlung des Romans — d. h. seiner weiteren „zentralen" Teile — und die großangelegte, breite Schilderung der „Umgebung" zeigen am klarsten den „*metonymischen*" Charakter (vgl. Kap. I) der Komposition von „Krieg und Frieden", die man auch als „*Dezentralisation*" (K. Hamburger) bezeichnen darf. Die Hauptpersonen der Handlung, wie auch solche, die an ihren Schicksalen entscheidenden Anteil nehmen, werden meist durch *Detail*schilderungen gekennzeichnet. Tolstoj verwendete konsequent eine Detailschilderung, die man wohl „impressionistisch" nennen darf, da sie auf der Hervorhebung und Betonung charakteristischer Einzelheiten unter Vernachlässigung einer eingehenden Schilderung des Ganzen beruht (s. unten). Turgenev empfand das als eine Neuerung und lehnte diese Art von Detailschilderung ab.

Die Komposition der Friedens- und Kriegsszenen ist recht einheitlich. Tolstoj baut diese Szenen auf der Gegenüberstellung von zwei verschiedenen, der individuellen und der historischen, Seinsschichten auf: von der Konvention beherrschte und geleitete Menschen stehen solchen gegenüber, die sich innerlich von dieser „falschen" Welt befreit haben; handelt es sich um kriegerische Ereignisse, so stehen auf der einen Seite die „Dispositionen" und alle diejenigen, die diese Dispositionen planmäßig abwickeln wollen; freiwillig unterwerfen sich dieser Abwicklung nur die Egoisten und Karrieremacher. Auf der anderen Seite befinden sich diejenigen Soldaten und Offiziere, die sich den Umständen entsprechend frei entscheiden und nach ihrer eigenen Entscheidung handeln ... Auch in ihrem Moskauer Salon herrscht die Gastgeberin wie „der Leiter einer Weberei", denn sie will, wie dieser seine Arbeiter und Maschinen, ihre Gäste in Ordnung halten und führen. Bemerkenswerte Besucher „serviert" sie den anderen Gästen wie ein Maître d'hotel. In den Spitzen der Moskauer Gesellschaft gibt es aber auch Menschen (gerade wie Pierre und Andrej, aber auch Sonderlinge und vor allem Kinder), die die konventionelle und beabsichtigte Ordnung durchbrechen; ebenso gibt es im Felde einzelne Menschen, die die Pläne und Dispositionen nicht überblicken können, aber oft den Gang der Kriegshandlungen entscheidend bestimmen. Zu diesen einzelnen gehört auch der rätselhafte russische Heerführer Kutuzov, der sich seltsam passiv verhält und die Ereignisse an sich herankommen läßt.

Tolstoj verbirgt den tendenziösen Charakter seiner Darstellung keineswegs. Schon hier betritt Tolstoj, indem er prunkvolle Heuchelei und verdeckte Sinnlosigkeit aufdeckt, den Weg, den er später weiter verfolgt hat und der ihm wohl durch seine Jugendlektüre, vor allem durch Voltaire und Swift, gewiesen wurde. Diese „Entlarvung" des Daseins in seiner Falschheit und Nichtigkeit hindert Tolstoj aber nicht daran, individuell ge-

kennzeichnete, einprägsame und innerlich überzeugende Gestalten und Bilder zu entwerfen.

Die Personen sind, wie gesagt, oft „impressionistisch" gezeichnet. Im Verlauf seiner Erzählungen erwähnt Tolstoj immer wieder diejenigen äußeren Züge, die den Körperbau, die Gesichtszüge, die Bewegungen und die Gewohnheiten seiner Helden kennzeichnen und den Leser bei einem wiederholten Erscheinen einer bestimmten Figur an deren Eigenart erinnert. Solche Wiederholungen empörten Tugenev. Die schöne Frau Andrej Bolkonskijs z. B. hat auf ihrer etwas zu kurzen Oberlippe einen leichten dunklen Flaum; und Tolstoj unterläßt es fast nie, diesen Gesichtszug zu erwähnen, wenn diese Frau erscheint. Andrej Bolkonskij selbst ist hager und hat — der Leser wird von Tolstoj wiederholt darauf aufmerksam gemacht — „kleine weiße Hände". Von den drei Schwestern Mamonovs, die die Gesellschaft des alten Grafen Bezuchov bilden, hat die eine „eine zu lange und trockene Taille", die andere ein Muttermal im Gesicht. Der Diplomat Bilibin, der in einigen Szenen auftritt, pflegt die Haut seiner Stirn in Falten zu legen . . . D. Merežkovskij nannte Tolstoj wohl wegen der Kunst, mit der er solche physischen Merkmale seiner Helden in deren Portraits hervorhebt, einen „Hellseher des *Leibes*". Es ist aber so, daß Tolstoj in seinen Portraits genauso viele Züge hervorhebt, welche die *Seele* seiner Helden kennzeichnen. So erwähnt er die „leuchtenden", „strahlenden" oder einfach „schönen" Augen der unschönen Schwester Andrej Bolkonskijs immer dann, wenn dieses Mädchen, was zunächst nicht sehr oft vorkommt, an der Handlung des Romans teilnimmt. Auch Andrej Bolkonskijs bald gelangweilter, bald energischer Gesichtsausdruck oder die Beschäftigung seines Vaters, eines Menschen des 18. Jahrhunderts, mit Geometrie und Handarbeit kann man kaum als dem leiblichen Sein dieser Menschen zugehörig betrachten. Die geistigen Eigenschaften seiner Menschen betont Tolstoj auf die gleiche „impressionistische" Art wie die leiblichen: so die ausgeglichene Ruhe des egozentrischen Fürsten Boris Drubeckoj oder die unbeholfene Konventionslosigkeit des im Auslande erzogenen Pierre Bezuchov usf. Auf ähnliche Weise verwendet Tolstoj auch die Eigenarten der Sprache seiner Menschen, um sie zu charakterisieren. Nach dem ersten Teil des Romans stehen nicht nur die Haupthelden, sondern auch etwa der Fürst Kuragin und seine drei schönen, aber geistlosen Kinder lebendig vor uns.

Der erste Teil des Romans ist sehr ereignisreich: da sind der Kampf um die Millionenerbschaft des verstorbenen Grafen Bezuchov, die schließlich Pierre zufällt; die Heirat Pierres mit der schönen Ełen Kuragin; die Teilnahme von Boris Drubeckoj und Andrej Bolkonskij an dem Feldzug, den die Russen als Verbündete Österreichs in Unterösterreich und Mähren mit andauerndem Mißerfolg gegen Napoleon führen; auf einem Rückzug der Russen gerät der schwer verwundete Andrej Bolkonskij in französische Kriegsgefangenschaft. Die moralische Verkommenheit in der russischen Gesellschaft wird genauso wenig verschwiegen wie die aufrichtige patriotische Begeisterung von Soldaten und Offizieren für einen Krieg, dessen Sinn und

Ziel ihnen völlig unklar geblieben ist. Wir werden z. B. mit einem Versuch des alten Fürsten Kuragin, das Testament des Grafen Bezuchov zu stehlen, und mit der Verführungskunst, die seine Tochter Êlen anwendet, um sich den reichen Pierre als Bräutigam zu „fangen", bekannt gemacht. Wir lesen auch über die Erfolge und Mißerfolge in den Bemühungen der Karrieremacher auf dem Kriegsfelde.

In den folgenden Teilen des Romans wechseln die Bilder vom persönlichen Leben der Helden mit weiteren Kriegsszenen. Andrej Bolkonskij ist nicht gestorben, sondern taucht unangemeldet gerade dann auf dem Familiengut auf, als seine Frau nach der Geburt eines Sohnes verstirbt. Pierre, dessen Heirat, wie zu erwarten war, unglücklich ist, trennt sich nach einem Duell mit dem vermeintlichen Liebhaber seiner Frau von dieser. Tolstoj widmet seine Aufmerksamkeit mit bis dahin im russischen historischen Roman ungewöhnlichem Ernst dem geistigen Leben seiner Helden. Während sich Andrej an der Reformtätigkeit des Zaren beteiligt und mit dem großen Mitarbeiter des Zaren, M. M. Speranskij, in Berührung kommt, findet der unglückliche Pierre in den moralischen und sozialen Bestrebungen der Freimaurer einen geistigen Halt. Sowohl Andrej als auch Pierre müssen jedoch mit der Zeit einsehen, daß sie auf ihren Betätigungsfeldern „die letzte Wahrheit" nicht finden können und daß eine suchende Seele so nicht befriedigt werden kann.

Eingestreute Szenen beschäftigen sich zum größten Teil mit dem Leben der Familie des Grafen Rostov oder führen uns in die noch unter Waffen stehende russische Armee (schon im ersten Teil erschienen Zar Aleksandr und Kaiser Napoleon im Hintergrund). Die Handlung spielt sich bald in den obersten Gesellschaftsschichten ab, bald zeichnet der Verfasser reizvolle Genreszenen über die Weihnachtsbelustigungen der adligen Jugend oder führt uns auf das Gut eines altväterlichen Edelmanns . . . Als Nataša Rostov sechzehn Jahre alt geworden ist, verliebt sich Andrej Bolkonskij in sie und verlobt sich mit ihr. Die Hochzeit schiebt er auf den Wunsch seines Vaters hin um ein Jahr auf. Nataša unterliegt jedoch indessen der aufdringlichen Werbung des schönen Anatol Kuragin, und ihre vorbereitete Entführung wird nur zufällig vereitelt. Ihre Verlobung mit Andrej wird gelöst . . . Alle Helden des Romans stehen also noch vor den großen Entscheidungen ihres Lebens.

Allmählich wird die Scheidungslinie zwischen „wahr", „echt" und „falsch", „böse" nicht mehr mit einer solchen Schärfe wie am Anfang des Romans gezogen. Die „impressionistischen" Kompositionsmittel bleiben jedoch erhalten: das Gesicht der Frau Andrejs wird bis zu ihrem Tode immer gleich gekennzeichnet, auch die „strahlenden" Augen ihrer Schwägerin werden immer noch häufig erwähnt; sogar Speranskij wird als neu eingeführte Person durch sein „langes Gesicht" und seine „vollen weißen Hände" ähnlich charakterisiert. Es ist jedoch bezeichnend für die Entwicklung Tolstojs, daß er den Kunstgriff der „Entlarvung" der Leere und Sinnlosigkeit der Kulturwelt, den er später so sehr liebt, hier in einer eingehenden Schilderung des ersten Operbesuchs Natašas verwendet (II, V, IX), denn Nataša erscheint

alles in der Oper „seltsam und wunderlich". Die Vorgänge auf der Bühne schildert Tolstoj als eine Reihe von sinnlosen Bewegungen und Gesängen, deren Worte unverständlich bleiben (vom Sinn und Zusammenhang der Handlung auf der Bühne wird nichts gesagt), also als etwas, was für ihn „geziert-falsch", „unnatürlich" und „lächerlich" ist. Diesen Angriff auf die „fasche" Kultur führte Tolstoj mit den besonderen Mitteln, die er wohl von Swift und Voltaire übernommen hatte (s. weiter § 9).

Tolstoj verwendet immer intensiver impressionistische Kunstmittel innerhalb seiner psychologischen Schilderungen. Er verfolgt die verborgenen und scheinbar unmotivierten Erlebnisse und Handlungen des Menschen, deren Ursachen in den Seelentiefen liegen, ohne jemals in das Bewußtsein der Erlebenden und Handelnden zu rücken, wie z. B. den Neid von Natašas Mutter und der Schwester Andrejs auf das Glück der verlobten Nataša oder die mit Haß und Verachtung verbundene Bewunderung, die Pierre der skrupellosen und hemmungslosen Handlungsweise des bereits verheirateten Anatol Kuragin entgegenbringt, der Nataša zu entführen versuchte . . .

9. Tolstoj erkannte schon früh, daß seine Erfahrungen aus dem Krimkriege nicht genügten, um die Darstellung des Krieges von 1812 zu gestalten (seine „Sevastopoler Erzählungen" liegen einigen Seiten der Schilderung des Österreichischen Feldzuges in „Krieg und Frieden" zugrunde). So griff er, wie auch bei anderen Arbeiten, zu Büchern — zu Erinnerungen, aus denen er bei der Arbeit an den ersten Teilen des Romans schöpfte, und zu wissenschaftlichen Darstellungen. Da er auch versuchte, von Historikern Auskünfte zu erhalten, wandte er sich an den alten M. P. Podogin, mit dessen damaligem Kreis, zu dem u. a. der Slavophile Jurij Samarin und vor allem der Privatgelehrte und Sonderling S. S. Urusov gehörten, er 1864 in Verbindung trat. Der Gedankenaustausch mit diesem Kreis war für Tolstoj, wie es scheint, von Bedeutung, ebenso auch die Lektüre einer älteren Schrift Pogodins, seiner „Historischen Aphorismen" (1836). Auch Proudhons Buch (Tolstoj hatte Proudhon auf seiner Auslandsreise kennengelernt) „La Guerre et la Paix" (1861, russisch übersetzt 1864), dem auch verschiedene russische Aufsätze gewidmet waren, beeindruckte damals Tolstoj stark (B. Ejchenbaum). Erst später (1866/67) wurde er von A. A. Fet auf die Schriften Schopenhauers aufmerksam gemacht, von denen er dann geradezu begeistert war. Tolstoj ließ sich jedoch durch seine theoretischen Überlegungen nicht davon abhalten, die Handlungslinien seines Romans weiterzuführen.

Die Fortsetzung des Romans beginnt — nach kurzen geschichtsphilosophischen Betrachtungen — mit dem Übergang der französischen Truppen über die Memel. In Bezug auf die „historischen" Ereignisse wird die Scheidung zwischen „Falschem" und „Echtem" oder „Wahrem" jetzt noch klarer vollzogen als in den vorangegangenen Teilen des Romans. Während die Menschen jetzt nicht mehr mit Entschiedenheit der einen oder der anderen Gruppe zugesellt werden, unterscheidet Tolstoj nunmehr zwischen *Ereignissen*, wie sie wirklich waren, und *historischem Geschehen*, das durch menschliche Sinngebung anhand ihm nicht angehörender Werte mit Bedeutung be-

haftet worden ist. Mit dem zunächst nur angedeuteten Gedanken (III, I, I), daß der wahre Gehalt des historischen Prozesses „prädestiniert" sei, obwohl er den Menschen, die ihre Ziele verfolgen, „unvernünftig und unverständlich" erscheine, setzt sich Tolstoj bis zum Ende des Romans auseinander, ohne dabei allerdings eine letzte Klarheit zu erreichen.

Tolstoj verwendet jetzt weitaus häufiger als vorher den bei ihm sicher von Swift und Voltaire stammenden Kunstgriff der Entleerung eines scheinbar sinnvollen Seins durch einen für dessen Sinn „blinden" Blick „nichtverstehender Augen". Dabei verwendet er das einfache, übrigens seit der Antike bekannte Mittel, Dinge und Beziehungen nicht mit ihrem allgemeingebräuchlichen Namen, sondern durch Wörter, die nur eine Seite des zu bezeichnenden Dinges oder der Beziehung betreffen, und zwar diejenige Seite, die an sich nicht sinntragend ist, zu benennen.* Dieser Kunstgriff kann ebenso auf ganze, ausführliche Bilder und lange Szenen angewandt werden. Die einfachsten Beispiele für die Verwendung dieses Kunstgriffes sind solche wie die Verwunderung Tolstojs darüber, daß Murat „König von Neapel" *„genannt wird"*; oder seine Mitteilung bei der Erwähnung des russischen Sieges bei Krasnoe, daß „sechsundzwanzigtausend Gefangene gemacht wurden, Hunderte von Kanonen und irgendein Stock (kakuju-to palku), den man Marschallstab nannte, erobert wurden", sowie allgemeine Behauptungen wie die, daß man Siege danach einschätze, wieviele „an Stöcken befestigte Stoffetzen, die man Fahnen *nennt*", man vom Feind erobert habe! Auf diese Art und Weise werden nicht nur Siege für nichtig und lächerlich erklärt, sondern auch alle anderen Errungenschaften der Kultur: auch die Ärzte werden auf diese Weise „bekämpft" (Vgl. „obwohl ihn die Ärzte kurierten [...], genas er").

Die „impressionistischen" Schilderungen der Personen werden auch in der Fortsetzung des Romans beibehalten: Frau Bolkonskij hat ihre Oberlippe an ihren Sohn vererbt, der in einer Szene auftretende Bilibin legt auch jetzt seine Stirnhaut in Falten, und Mar'ja Bolkonskij wird bis an das Ende des Romans von der Erwähnung ihrer „strahlenden" Augen begleitet. Neu ist das „kleine Bäuchlein" Napoleons (diesen Zug entnahm Tolstoj allerdings den Schilderungen des Kaisers aus der Zeit seiner Verbannung).

Das Schicksal der Helden wird auch dann weiter verfolgt, wenn sie sich nicht auf dem Kriegsschauplatz befinden (sondern sich z. B. in Petersburg aufhalten). Andrej Bolkonskij wird in der Schlacht von Borodino tödlich verwundet und versöhnt sich während seines langen Hinsiechens mit Nataša, die ihn pflegt. Sein Vater stirbt, und seine Schwester muß, weil sich die französischen Truppen nähern, aus dem Familiengut fliehen. Pierre Bezuchov bleibt in Moskau, als dieses von den Franzosen besetzt wird, wird gefangengenommen und auf dem Rückzug der Franzosen mitgeschleppt, bis er und seine Mitgefangenen von Partisanen befreit werden. Während dieser Zeit stirbt seine Frau Ělen.

---

* Vgl. meinen Comenius-Aufsatz in „Harvard Slavic Studies" I, S. 117 ff. und (anders) E. Auerbach: Mimesis. 1946, S. 356 ff.

Der idyllische Epilog des Romans schildert zwei glückliche Ehepaare: Pierre heiratet Nataša, die ihre lebhaftes Temperament verloren hat und nun völlig im Familienleben aufgeht; Mar'ja Bolkonskij verbindet sich mit dem älteren Sohn Rostovs, Nikolaj, der im Laufe der Romanhandlung nur eine ziemlich bescheidene Rolle gespielt hatte. Die Erlebnisse dieser Menschen schildert Tolstoj in den letzten Teilen des Romans mit einer noch verstärkten Intensität der psychologischen Analyse. Die Erlebnisse der Helden werden meist „in zwei Schichten" dargestellt: die Gedanken und Gefühle der Menschen steigen aus einer irrationalen, ihnen meist selbst nicht bewußten Tiefe auf, treten in das klare Licht des Bewußtseins und überraschen dort vielfach die Erlebenden, die sich selbst über die Wendung ihres Seelenlebens wundern . . .

Die Kriegsereignisse werden am eingehendsten behandelt; in ihnen spielen neu auftretende Gestalten eine Rolle. Im Mittelpunkt dieser Ereignisse stehen vor allem Kaiser Napoleon, Feldmarschall Kutuzov und der nur auf wenigen Seiten des Romans auftretende Mitgefangene Pierres, Platon Karataev, ein Berufssoldat aus dem Bauernstand. Die Kriegsereignisse werden doppelschichtig geschildert: obwohl die Heldentaten der Russen natürlich nicht verschwiegen werden, ist der Roman keine Lobpreisung dieser Taten. Es kann also keine Rede davon sein, daß Tolstoj eine Art „Ilias" geschrieben habe, was seine Geschichtsphilosophie ja ohnehin kaum zugelassen hätte. Tolstoj teilte die patriotische Begeisterung von 1812, die sowohl den einzelnen russischen Menschen wie auch sämtliche Schichten des Volkes ergriffen hatte; seine Hauptthese war und blieb jedoch, daß „jeder Mensch für sich selbst lebe" und „seine Freiheit gebrauche, um seine persönlichen Ziele zu erreichen", Ziele also, die sehr weit von den Zielen des historischen Prozesses entfernt sind. Deshalb bietet Tolstoj sehr eingehende Schilderungen einzelner Episoden, die erlauben, zunächst alles andere als die Vernichtung der großen Armee Napoleons zu erwarten. Weite Teile des russischen Volkes leben in einer erstaunlichen Ferne zum geschichtlichen Geschehen, was nicht nur das Leben der Petersburger Gesellschaft (mit Ėlen Bezuchovs aufsehenerregenden Liebesabenteuern), sondern auch das der Moskauer Bevölkerung vor und sogar während der Besatzung erkennen läßt. Es kommt nicht nur in der besetzten Stadt, sondern auch bei den heldenhaft kämpfenden Teilen der beiden Armeen zu Plünderungen, die sich wiederholt den sicheren Sieg entgehen lassen, weil sie ein zu starkes Interesse an der Beute haben. Aber auch auf den Kommandohöhen der beiden Armeen gibt es genug Menschen, die die Erfolge der eigenen Seite vereiteln, weil sie aufgrund theoretischer Überzeugungen (die Fachleute der Kriegswissenschaft) oder aus dem Streben nach persönlichen Erfolgen heraus handeln und andere handeln lassen. Das wird in einer Reihe von Szenen gezeigt und bewiesen, in denen der Humor, wie sonst nur selten bei Tolstoj, in den Vordergrund tritt.

Am Anfang der Geschichte des Jahres 1812 steht eine geschichtsphilosophische Betrachtung Tolstojs, in der die Worte „Fatum" und „Hand Gottes" fallen. Die dichterische Darstellung steht jedoch weit über dieser unklaren

und unvorsichtigen Äußerung. Wichtig ist aber, daß die geschichtlichen Helden bei Tolstoj ganz anders aussehen als in den historischen Darstellungen. So tritt Napoleon als ein bereits dem Untergang geweihter Mensch vor den Leser. Ein Teilnehmer am Österreichischen Feldzug, der ihm im Angesicht der „ewigen Natur", im Anblick des Himmels mit fernen schwebenden Wolken sah, erblickte in ihm einen „kleinen nichtigen Menschen". Während des Russischen Feldzuges wird Napoleon nach Tolstoj durch seine persönliche Eitelkeit und die daraus erwachsende Pose geleitet, so daß alles, was er denkt, sagt, schreibt und tut, durch seine innere Falschheit bestimmt ist (auf diese Darstellung ist wohl die „Entthronung" Napoleons durch Proudhon — s. oben — von Einfluß gewesen). Das wird in zahlreichen Szenen, für die Tolstoj historische Urkunden verwendet, nicht nur behauptet, sondern auch gezeigt (man darf hier nicht fragen, ob dieser Napoleon Tolstojs der historische Napoleon ist). Napoleon gegenüber steht der russische Heerführer Kutuzov, der auf eine unergründliche Weise die geheime Richtung der Geschichte spürt und seine Aufgabe darin erblickt, sich durch die an ihn mit historischer Notwendigkeit herantretenden konkreten Forderungen des Tages leiten zu lassen (man braucht auch in diesem Falle nicht zu fragen, ob der historische Kutuzov vorgestellt wird). Aber am Ende muß man sich doch an das Wort „Fatum" oder seine etwas milderen Synonyme erinnern und die in der Darstellung Tolstojs nicht ausgesprochene Voraussetzung erkennen, daß der Untergang Napoleons und folglich auch der Sieg Rußlands im historischen Prozeß vorausbestimmt waren. Tolstojs Geschichtsphilosophie scheint doch eine recht komplizierte Synthese der Geschichtsphilosophie Urusovs und einiger Elemente der Philosophie Schopenhauers gewesen zu sein.

Aber vielleicht die wichtigste Gestalt, mit deren Art sich Tolstoj auch später noch beschäftigt hat, ist der bescheidene russische Soldat Platon Karataev. Diese Gestalt hat eine seltsame Bedeutung: am Siege Rußlands hat er keinen großen Anteil, und daß er Pierre Bezuchov aus einer geistigen Krise retten kann, erreicht er auch nicht durch seinen Taten, sondern nur durch sein *Sein*. Aber eben dieses sein Sein als ein bestimmter Menschentypus läßt es zu, daß die finstere Vorstellung des historischen Fatalismus überwunden werden kann. Im historischen Prozeß erscheint der fast völlig außerhalb dieses Prozesses stehende Karataev als „eine ewige Verkörperung des Geistes der Einfachheit und der Wahrheit". So sieht ihn Pierre, der damit wohl Tolstojs eigene Gedanken ausspricht. Karataevs Charakterzüge sind: *Demut und Liebe*. Seine „Demut" (wenn man dieses Wort hier gebrauchen darf) besteht darin, daß er in seinem Privatleben denselben Standpunkt einnimmt, wie Kutuzov in seiner Stellung als oberster Heerführer der russischen Armee. Er verlangt nichts vom Leben; er nimmt das Gute und das Böse vielmehr ohne aktiven Widerstand entgegen. Er hat keine egoistischen Interessen und glaubt wohl (Tolstoj sagt das nicht ausdrücklich) an eine höhere Leitung des Lebens im Großen wie im Kleinen. Der aktive Zug seines Charakters ist die Liebe, die aber bei ihm wenig Gemeinsames mit dem hat, was Pierre Bezuchov, ja ein jeder Kulturmensch, unter Liebe ver-

steht. Die Liebe Karataevs ist nicht auf einzelne Personen oder Objekte gerichtet, sondern „universal" (oder — wie ein Forscher sagte — „kosmisch"). Er läßt sich durch die Liebe nicht an einzelne Personen oder Dinge binden; und man kann trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb — in keinem der Einzelfälle an der Macht seiner Liebe zweifeln und sie stets ohne zu zögern als eine Brudergabe empfangen. Tolstoj hielt Karataev für einen typischen Vertreter des russischen Nationalcharakters. Karataevs Portrait ist aber nur eine Vorzeichnung für die spätere moralische Weltanschauung Tolstojs.

„Krieg und Frieden" ist ein wahrhaft gewaltiges Werk, dessen dichterische Kraft selbst durch die oft aufdringliche Tendenz und die in vielem sehr problematischen geschichtsphilosophischen Betrachtungen nicht abgeschwächt wird. Der Forschung fiel Tolstojs unglaubliche Fähigkeit auf, Quellen organisch in seinem Werk zu verarbeiten: nicht ganz zu Unrecht hat man einige Seiten des Romans als „Montagen" bezeichnet (V. Šklovskij). Fast „in crudo" nahm Tolstoj ganze Abschnitte historischer Werke und aus Erinnerungen in sein Werk auf, d. h. er überholte solche Fragmente fremder Werke oder urkundlicher Berichte nur in Einzelheiten des Ausdrucks oder der Satzkonstruktion und verwandelte dadurch diesen rohen Stoff in das Gold *seiner* Dichtung. Auch in späteren Werken diente ihm diese Fähigkeit.

Nach seiner Veröffentlichung blieb das Werk nicht unverändert. Tolstoj überarbeitete bereits den ersten Teil leicht. Im Vergleich mit der ursprünglichen Fassung weisen schon die Einzelveröffentlichungen allerlei Veränderungen auf, die vor allem die geschichtsphilosophischen Teile betreffen. — Im Epilog des Romans finden wir noch Anspielungen auf die weitere Geschichte der Helden, die uns vor allem in Pierre Bezuchov und dem noch jugendlichen Sohn von Andrej Bolkonskij spätere Dekabristen vermuten lassen. Allerdings ließ Tolstoj, wie es scheint, schon damals den Plan, einen Dekabristen-Roman zu schreiben, fallen . . . Er sammelte vielmehr Stoff für einen Roman über Peter den Großen, verzichtete aber auf die Bearbeitung des gesammelten Materials. Auch andere Pläne (so einen „Bylinen-Roman") führte er nicht aus. Eine dichterische Arbeit hat er jedoch nach einigem Zögern und Schwanken aufgenommen und nach einigen Unterbrechungen auch zu Ende geführt; nämlich seinen zweiten großen Roman „Anna Karenina".

10. „Anna Karenina" ist in einem etwas anderen Sinne ein „großer Roman" als „Krieg und Frieden". Die Handlung von „Anna Karenina" spielt in der Gegenwart, deren Probleme ausführlich behandelt werden, was das Werk zu einem Sozial- und Gesellschaftsroman macht. Zu den Gegenwartsfragen, die einer zuweilen weitausholenden Behandlung unterzogen werden, gehören die Reformen jener Zeit, vor allem die Gerichtsreform und die Bauernbefreiung (Selbstverwaltung = Zemstvo) mit ihren Folgen, wie den Verfall des Gutsbesitzes der Adligen, aber auch die Einstellung der russischen Gesellschaft zum slavischen „Befreiungskrieg" von 1877 sowie allerlei „neue Strömungen" (vom Pietismus bis zum Spiritismus). Auch die damals moderne bildende Kunst und Musik, Pädagogik und Wirtschaft, sogar die

Arbeiterfrage und die „Emanzipationsbestrebungen" der Frauen sind Gegenstände, über die die handelnden Personen des Romans und zuweilen auch der Verfasser selbst ihre Meinung äußern. In den Entwürfen zu „Anna Karenina" sind noch weitere Probleme angedeutet, von denen in der endgültigen Fassung nicht mehr die Rede ist.

Vor diesem komplexen Hintergrund wird nun das durch das Schicksal der Heldin vertretene Thema — der Ehebruch — behandelt. Trotzdem beschränkt sich die Anzahl der „Haupthelden" keineswegs auf das „Dreieck", das Anna, ihr Mann Aleksej Karenin und ihr Liebhaber Graf Vronskij bilden — der Gutsbesitzer und Landwirt Konstantin Levin bildet einen zweiten Brennpunkt der Handlung, und die Ehe Levins mit Kitty Ščerbackij ist als ein Gegenstück zum Liebesverhältnis zwischen Anna und Vronskij für das Sujet des Romans von besonderer Bedeutung. Die beiden Paare sind durch einen guten Bekannten Levins, den Bruder Annas, Stiva (Stepan) Oblonskij, der mit einer älteren Schwester Kittys verheiratet ist, verbunden. Neben Konstantin Levin treten noch dessen zwei Brüder, der „verkommene" und kranke Nikolaj und der gelehrte Sergej. Ungeachtet der großen Anzahl der Hauptpersonen und der Mannigfaltigkeit der behandelten Probleme ist es nicht möglich, in Bezug aus „Anna Karenina" noch von jener „Dezentralisation" der Komposition zu sprechen, die für „Krieg und Frieden" so kennzeichnend war. Der Aufbau des Romans (drei Schwerpunkte: Gegenwartsprobleme, Liebesverhältnis Anna—Vronskij, Ehe Levin—Kitty) ist so außerordentlich kunstvoll, daß der Leser die beiden Liebespaare, die fast nur durch Oblonskij und seine Frau miteinander in Verbindung stehen, nie aus dem Auge verlieren kann. Alle Personen, auch die Nebenpersonen (nicht nur der mit besonderer Sorgfalt geschilderte Stiva Oblonskij, sondern auch alle nur gelegentlich auftretenden) sind mit der Tolstoj eigenen Schärfe der Zeichnung dargestellt.

Das Thema des Ehebruchs war seit der Romantik und, nachdem die Romane George Sands in Rußland gewirkt hatten, wiederholt in der zweitrangigen russischen Literatur behandelt worden. Vielleicht sollte „Anna Karenina" eine Antwort Tolstojs auf die von den Kritikern (Belinskij) verurteilte eheliche Treue Tat'janas (in „Evgenij Onegin") sein, die ihren Mann, dem sie „gegeben war", nicht verließ, um mit Evgenij Onegin, den sie liebte, zu leben (Ludolf Müller). Später meinte Čechov, mit seinem „Duell" auf Tolstojs „Anna Karenina" geantwortet zu haben. Die Kritik der Ehe gehörte zu den aktuellsten Problemen der damaligen Literatur. In seinem Roman schildert Tolstoj wiederum die ihm am besten bekannte Welt — die höhere Gesellschaft. Außer dem reichen Gutsbesitzer Levin sind fast alle handelnden Personen Fürsten und Grafen oder wenigstens Gardeoffiziere und höchste Beamte. Darin, daß die handelnden Personen zu den Spitzen der Gesellschaft gehören, liegt einer der Gründe für die Ablehnung des Romans durch viele Kritiker jener Zeit. Daß der Roman trotzdem binnen kurzem als ein Kleinod der russischen Literatur allgemein anerkannt wurde, war ein großer Sieg der dichterischen Kunst Tolstojs.

Die Handlung dieses Romans ist eigentlich recht einfach. Anna, die schon seit langem mit einem trockenen und ihr innerlich fremden Mann verheiratet ist, der, obwohl er keineswegs geistig leer ist und bereits einen achtjährigen Sohn mit seiner Frau hat, dieser nur in der Gesellschaft und im Ehebett zu begegnen scheint, erlebt ihre erste echte Liebe zu dem glänzenden Gardeoffizier Graf Aleksej Vronskij, dessen Werbungen sie nachgibt. Für beide — Anna und Vronskij — führt diese Liebe, im Gegensatz zu den zahlreichen leichten „Romanen", die sich in ihrer Umgebung abspielen, zu dem tragischen Bruch ihres Lebens. Anna muß ihren Sohn verlassen und Vronskij seinen Dienst quittieren. Da Annas Mann, Karenin, nicht in eine Scheidung einwilligen will, müssen Anna und Vronskij, die nun bald im Ausland, bald auf dem Gute Vronskijs zusammenleben, weitgehend mit der Gesellschaft brechen. Die Beziehungen zwischen Anna und Vronskij werden natürlicherweise mit der Zeit weniger leidenschaftlich; und die unkonventionelle „freie Ehe" wird Tolstojs Meinung nach dort, wo ein normales Eheleben beginnen müßte, in ihrem Wesen erschüttert. Anna beginnt, an der Festigkeit ihrer Bindung zu Vronskij zu zweifeln. Durch falsche Auslegung einiger Äußerungen und Handlungen Vronskijs steigert sich ihr Zweifel zur Verzweiflung, die schließlich zu ihrem Selbstmord unter den Rädern eines Eisenbahnzuges führt. Auch Vronskijs Leben ist durch Annas Selbstmord ruiniert . . .

Die Idylle der Verliebtheit Levins und seiner Heirat mit Kitty Ščerbackij bleibt auch nicht problemlos, da Levins religiöses Suchen und sein innerer Kampf um die letzten Fragen durch seine Heirat keinesfalls erleichtert werden . . . Die sozusagen „vorletzten" Schritte Levins zum Glauben werden am Ende des Romans nur angedeutet.

Die einzelnen Personen werden in „Anna Karenina" nicht mit einer solchen Einseitigkeit geschildert wie die Personen in „Krieg und Frieden"; sie sind vielmehr menschliche Gestalten, in denen sich sehr verschiedene Charakterzüge vereinigen. Auch auf Vronskij und Anna trifft das zu. Vronskij, der sein Verhältnis zu Anna nicht anders als eine „echte Ehe" betrachtet und dem geistige Interessen nicht fremd sind, ist doch von einem solchen Standesbewußtsein beherrscht, daß er geistig tief unter ihm stehende Regimentskameraden ernst nimmt, während er andererseits *standesgemäß* nicht ebenbürtige Offiziere mit offensichtlicher Herablassung behandelt; seine Kunstinteressen sind nicht tief, und seine Mitarbeit bei der ländlichen Selbstverwaltung ist wenigstens zum Teil durch Eitelkeit bestimmt usf. Anna ihrerseits kann ihre Leidenschaft, die Tolstojs Meinung nach von echter Liebe noch sehr weit entfernt ist, nicht überwinden; auch ihre Sorge um die Meinung der Gesellschaft — in den Augen Tolstojs eine fragwürdige Eitelkeit — trägt zu ihrem Untergang bei. — Auch bei Levin und Kitty handelt es sich nicht um idealisierte, „fehlerlose" Gestalten. Oblonskij dagegen, der am Anfang als ein seine Familie vernachlässigender Lebemann geschildert ist, wird von Tolstoj mit einigen sympathischen Zügen ausgestattet. So ist er in seinem Umgang mit anderen Menschen, die er mit einer gewissen Distanzlosigkeit als „Freunde" bezeichnet und denen er, wenn auch mit dem ihm

eigenen Leichtsinn, zu helfen versucht, gleichermaßen frei vom Standesdünkel Vronskijs und von der hochmütigen Verachtung der Geschäftsleute, wie sie Levin zur Schau trägt. Sogar der unsympathische Karenin zeigt sich in einigen Szenen als ein denkender und fühlender Mensch ... Mit einem Wort, in „Anna Karenina" wird uns eine Galerie lebendiger Menschen vorgeführt, die nichts von der Einseitigkeit der Gestalten in „Krieg und Frieden" und in Tolstojs späterem Roman „Auferstehung" an sich haben.

Die geistige Gärung, die bereits 1874 bei Tolstoj begann, hat in „Anna Karenina" relativ wenige Spuren hinterlassen; auch die beiläufig behandelten Themen (s. oben) bieten nur leichte Anklänge an die Weltanschauung des alten Tolstoj. Auffällig sind nur die stärkere Ablehnung der Organisation des Staates, die der Leser jedoch auch als kritische Einstellung nur dem *gegenwärtigen* Zustand dieser Organisation gegenüber auffassen kann, und die gelegentlichen Stellungnahmen gegen den Militarismus.

Die äußeren Züge der impressionistischen Schilderung sind im Vergleich zu den früheren Werken Tolstojs abgeschwächt, doch nicht verschwunden. „Anna Karenina" ist auch heute noch — mit ihren besonders in den ersten Kapiteln starken Anklängen an die Einfachheit des (keinesfalls „realistischen") Stils Puškins (auch an dessen als Fragmente veröffentlichte Entwürfe) — stilistisch und sprachlich ein Musterbeispiel russischer Prosa. Für seine Schilderungen der menschlichen Psyche verwendet Tolstoj, vor allem im zweiten Teil des Romans, neue Mittel der Darstellung. Während am Anfang des Romans die Erlebnisse der Helden ziemlich klar umrissen werden, versinken im weiteren Verlauf die Gründe für Erlebnisse und Handlungen in eine rational nicht erfaßbare Seelentiefe, was besonders auf die Krise in der Ehe Levins und die letzten Stunden von Annas Leben zutrifft. Tolstoj selbst hat den „unmotivierten" Charakter von Annas Stimmungen und Launen, die ihre Handlungen bestimmen, da aus ihnen, obwohl sie selbst völlig unbegründet und unklar sind, oft unerwartet klare (aber falsche) Gedanken hervorspringen, die zu Entschlüssen reifen (vgl. VII, 26—31):

> „Alles" begann mit einem kleinen unbedeutenden Streit. Annas „Gereiztheit hatte keine äußere Ursache". Ihre Eifersucht hat kein Objekt: wenn sich eine ihrer Vorstellungen als falsch erweist, „sucht sie einen anderen Grund für ihre Empörung" gegen Vronskij. Auch die Gedanken und Gefühle Vronskijs sind z. T. unklar, z. T. versteht er die Intensität der Erlebnisse Annas nicht, was ja um so weniger möglich ist, je mehr sie über „seine" Worte empört ist, die er *nur* „in ihrer Einbildung gesagt habe", die sie ihm aber „genauso wenig verzeihen kann, als ob er sie wirklich gesagt hätte". Annas Stimmungen schwanken noch lange: bald kommt ihr „ein unklarer Gedanke, den sie sich nicht ins Bewußtsein rufen kann (soznat')", bald will sie „Vronskij Schmerz zufügen", und als dieser Wunsch schwächer wurde, „erschreckte sie sich, daß sie ihre Absicht aufgab"; auch über ihren eigenen Wunsch „zu vergessen", sich zu beruhigen, „erschrak sie". — Dann wird ihr alles *scheinbar* „klar": „das ist *klar* — er liebt eine andere", „sie sah das *klar* — es war keine Vermutung", „sie *wußte*, daß er nicht wiederkehren würde" usf.
>
> Genauso erlebt sie dann das alltägliche Bild der Straße, als sie zu Frau Oblonskij fährt und dort auch Kitty trifft. Sie empfindet ohne Grund, daß die beiden sie für eine „unmoralische Frau" halten, und glaubt, „alle verachten" zu dürfen.

Diese Stimmung wird vertieft: „*alles* ist abscheulich (gadko)", „wir *alle* hassen einander", „*alles* ist unwahr, *alles* ist Lüge, *alles* ist Betrug, *alles* ist das Böse". Aus dieser unklaren Stimmung oder vielmehr aus dem Dösen in einer Art Halbbewußtlosigkeit auf dem Bahnhof, wo sie schließlich anlangte, wacht Anna plötzlich erschüttert auf und wirft sich endlich unter den Zug — allerdings mit dem letzten Gedanken: „Was tue ich? . . . Wozu?"

Kompositionell aber wird der Selbstmord Annas durch *Vorzeichen* von langer Hand vorbereitet; schon am Anfang erfährt sie, daß auf dem Moskauer Bahnhof ein Eisenbahner von einem Zug überfahren worden ist; später wird sie wiederholt durch einen häßlichen Traum beunruhigt, in dem ein alter Mann „unverständliche französische Worte spricht" und „auf Eisen klopft" — unmittelbar vor ihrem Selbstmord bemerkt sie dann wirklich einen Eisenbahner, der an die Räder der Waggons klopft, um sie zu prüfen, wodurch sie an diesen Traum erinnert wird. Durch diese Reihe von, wie es scheint, an sich zufälligen Erlebnissen wird ihre Entscheidung vorbereitet. Diese Omina sind, wie eine Reihe anderer Bilder (ein Schneesturm, die erlöschende Kerze usf.) Träger einer symbolischen Funktion. Man darf wohl davon sprechen, daß Tolstoj in „Anna Karenina" bewußt *Symbole* verwendet hat (Ejchenbaum, U. Busch).

Tolstoj äußerte über den Sinn seines Romans verschiedene Meinungen. Seine *späteren* Äußerungen kann man nicht anders als mit einer gewissen Skepsis aufnehmen. Am wahrscheinlichsten ist, daß Tolstoj durch das Motto des Romans lediglich darauf hinweisen wollte,* daß ein Ehebruch mit Notwendigkeit eine „Vergeltung" nach sich zieht — *gleichgültig woher* diese Vergeltung auch kommen mag. Ob Tolstoj zuerst an „*Gottesstrafe*" dachte, kann man weder aufgrund des veröffentlichten endgültigen Textes noch aufgrund der veröffentlichten Entwürfe mit Sicherheit feststellen. Was das biblische Motto anbetrifft, weiß man allerdings, daß Tolstoj ursprünglich ein ähnliches Motto aus Schopenhauer (!) wählte.

Der tragische Ausgang von Annas Ehebruch erklärt sich im Roman u. a. auch durch die Weigerung Karenins, in eine Scheidung einzuwilligen. Da der Leser bezweifeln muß, daß Anna auch zum Selbstmord getrieben worden wäre, wenn sie Vronskij nach der Scheidung ihrer Ehe hätte heiraten können, scheint der Tod Annas nur das Ergebnis einer „Schicksalsfügung" zu sein . . . Das vermindert jedoch den künstlerischen Wert des Romans ebenso wenig, wie die in ihm enthaltenen klar oder andeutungsweise ausgesprochenen Tendenzmotive . . .

11. Obwohl Tolstoj, nachdem er „Anna Karenina" abgeschlossen hatte, seinen Lebensweg ohne dichterisches Schaffen fortsetzen wollte (s. § 4), sah er doch bald ein, daß Kunstwerke nicht weniger dazu geeignet waren, seine Ansichten zu verbreiten als „theoretische" Schriften. Zu den Kunstwerken, mit deren Hilfe er seine Ansichten propagieren wollte, gehört auch sein

---

* Aus Paulus' Römerepistel XII, 19, und Hebräerepistel X, 30 — es ist ein Zitat aus Pentateuch V, XXXII, 35.

letzter Roman „Auferstehung" (= Voskresenie, begonnen 1889, abgeschlossen 1899).

Bereits 1887 hatte Tolstoj von dem bedeutenden russischen Juristen A. F. Koni die Geschichte eines Geschworenen gehört, der in einer des Diebstahls angeklagten Prostituierten während der Gerichtsverhandlung diejenige Frau erkannte, die er vor Jahren als junger Mann verführt hatte und die nach dieser Verführung „auf die schiefe Bahn" geraten war. Sie starb im Gefängnis, als der Geschworene seine Schuld durch eine Heirat mit der Angeklagten sühnen wollte. Tolstoj versuchte zunächst, Koni zu bewegen, diese Geschichte literarisch zu bearbeiten, griff aber später selbst zur Feder.

Der Roman „Auferstehung", den Tolstoj mehrmals bearbeitete, bevor er ihm seine endgültige Gestalt gab, ist auch in mehreren Fassungen veröffentlicht worden: mit zahlreichen Zensurkürzungen in einer populären Illustrierten („Niva"), gleichzeitig in einer nicht gänzlich authentischen Fassung im Auslande (russisch und in Übersetzungen) und erst später in seiner endgültigen Gestalt. — Tolstoj änderte das Sujet der Mitteilungen Konis, indem er die Angeklagte, der er den Namen Katja Maslova gab, aufgrund eines Formfehlers bei der Gerichtsverhandlung nicht zu Gefängnis, sondern zu Zuchthaus in Sibirien verurteilen läßt und dann sie und ihren Verführer, der den Namen Fürst Nechljudov erhält, auf ihrem Weg nach Sibirien verfolgt.

In „Auferstehung" ist so gut wie nichts mehr von „Dezentralisation" zu spüren: die beiden Hauptgestalten, besonders Nechljudov, stehen allein im Mittelpunkt. Selbst die Erlebnisse der Maslova erfahren wir vorwiegend aus Äußerungen in ihren Gesprächen mit Nechljudov oder anderen Personen. Die Komposition der im Vergleich zu den ersten Romanen Tolstojs kurzen „Auferstehung" ist einfach: den einführenden Teil bildet die Darstellung der Gerichtsverhandlung, bei der Nechljudov die Maslova erkennt; darauf folgt die Geschichte der Bemühungen Nechljudovs um die Kassation des auf einem Mißverständnis beruhenden Urteils; da diese Bemühungen fehlschlagen, kann auch die von Nechljudov erwirkte und verspätete Begnadigung die Überführung der Maslova nach Sibirien, wohin ihr Nechljudov folgt, nicht verhindern. Erst in Sibirien wird Katja Maslova eben zur Ansiedelung in Sibieren „begnadigt", und erst dort muß Nechljudov seinen Plan, sie zu heiraten, aufgeben. Katja Maslova hatte es bis dahin stets abgelehnt, Nechljudov zu heiraten. Dafür hatte sie verschiedene Motive: sie lebte in dem Bewußtsein, aus dem normalen Leben ausgestoßen zu sein, sie wußte um ihre gesellschaftliche Unebenbürtigkeit, und der Gedanke, daß sie Nechljudov letzten Endes gleichgültig sei und sich dieser durch die Heirat mit ihr nur vor sich selbst moralisch rechtfertigen wolle, empörte sie. Sie entschließt sich endlich, einen politischen Verbannten zu heiraten, den sie auf dem langen Weg nach Sibirien kennengelernt hatte. Den kurzen Abschluß des Romans bilden die Gedanken, die sich Nechljudov beim Lesen des Evangeliums machte, nachdem er Katja Maslova hatte verlassen müssen:

diese Betrachtungen spiegeln in kurzen „Geboten" die Grundgedanken der damaligen Anschauungen Tolstojs wider.

Der Roman ist fast ein rein didaktisches Werk. Die Kunst Tolstojs äußert sich vor allem darin, daß die „Auferstehung" trotz ihrer sehr aufdringlichen Tendenz als Kunstwerk empfunden wird. Der tendenziöse Charakter des Romans wird besonders deutlich durch den ständigen Gebrauch des von Tolstoj auch früher oft verwendeten Mittels der „entlarvenden Entleerung" der sozialen Einrichtungen und der diesen Einrichtungen dienenden oder in ihrem Schutz gedankenlos dahinlebenden Menschen, zu denen die Gefangenen und die sie bewachenden Soldaten und Wächter, die Juristen und die als Geschworene an der Rechtsprechung mitbeteiligten Zivilisten, die Beamten und Kirchendiener, aber auch die Verwandten und Bekannten Nechljudovs, bei denen er Hilfe oder auch nur Verständnis sucht, gehören. Tolstoj beschränkt sich nicht auf das einfache Mittel der „Entleerung" menschlicher Anstalten durch einen „voltaireianischen" (s. oben § 9) Blick mit den Sinn nicht erkennenden Augen, sondern predigt seine Ansichten vielfach auch direkt. Typisch ist die Darstellung des Gottesdienstes (I, Kap. 39 f.) — die Schilderung der Kommunion zeigt die Art dieser Kritik am deutlichsten:

> Man nimmt an, daß der kommunizierende Priester „ein Stück des Leibes Gottes gegessen und einen Schluck seines Blutes getrunken habe". „Danach zog der Priester den Vorhang (der den Altar vom Kirchenraum trennt; D.T.) zurück, öffnete die mittlere Tür (das sog. Kaisertor, D.T.), nahm eine vergoldete Tasse (den Kelch, D.T.) in die Hände, ging mit ihr durch die mittlere Tür hinaus und lud diejenigen ein, die ebenso wie er wünschten, Leib und Blut Gottes, die sich in der Tasse befanden, zu genießen (poest')"

Im darauf folgenden Kapitel (40) lesen wir eine Betrachtung darüber, daß der im ganzen im gleichen Stil geschilderte Gottesdienst mit der echten Lehre Christi nichts zu tun habe; und Tolstoj gibt seiner Verwunderung darüber Ausdruck, daß dies weder der Priester noch die Gemeinde bemerkten. In ähnlicher Art und Weise werden die Menschen abgehandelt, denen Nechljudov auf seiner Suche nach Hilfe begegnet, wobei es gleichgültig ist, ob sie seiner Absicht vollkommen ablehnend, gleichgültig oder sogar mitfühlend gegenüberstehen. Die Grundtendenz dieses Teiles ist die Kritik an der Welt der Juristen und an den hochadligen Kreisen. Alle einzelnen Menschen, die Tolstoj wie stets plastisch schildert, sind als eitel und nichtig dargestellt.

Der Roman vereinigt zwei kompositionell verschiedene Linien: Nechljudovs „Wiederauferstehung" ist eine einmalige „Wendung zum Guten". Die ihn betreffenden Kapitel schildern ihn fast als statisch „monomanen", von einem einzigen Gedanken beherrschten Menschen, dessen Handlungen alle ausschließlich auf das Erreichen eines einzigen Zieles gerichtet sind und der über alle Menschen, auch über solche, die aufrichtig bestrebt sind, ihm zu helfen, in einer zuweilen groben und kränkenden Art hinwegsieht. Katja Maslova dagegen steht in einem Entwicklungsprozeß, der durch die Einwirkungen ihrer neuen Umgebung, vor allem der „politischen" Häftlinge, in Gang gekommen ist. Die „Wiederauferstehung" Nechljudovs übt, wie es

scheint, keinen entscheidenden Einfluß auf sie aus. Es ist unklar, ob Tolstoj die Absicht hatte, einen solchen Einfluß zu zeigen.

Auf seiner Reise nach Sibirien lernt Nechljudov die ihm fremde Welt der „Verbrecher" kennen. Tolstoj unternimmt hier eine teilweise Ehrenrettung der kriminellen und vor allem der „politischen" Verbrecher, indem er zeigt, daß diese Menschen im Grunde genommen nicht schlechter sind als ihre Richter und Kerkermeister. Neu ist Tolstojs Einstellung zu den politischen Gefangenen, denn er betrachtet sie jetzt als Menschen, die, auch wenn sie falsche Wege einschlagen, um die Mängel in der Gesellschaftsordnung zu beheben, doch die gleichen gesellschaftlichen Einrichtungen ablehnen wie er. Dabei übersieht Tolstoj jedoch nicht, daß es unter den Kriminellen moralisch völlig verkommene und unter den „Politischen" egoistische, eitle und unmoralisch handelnde Menschen gibt. Simonson, der sein Schicksal mit dem der Maslova verbinden will, wird als besonders rein und edel geschildert. Die Schilderung positiver und negativer Menschentypen auch in diesem Kreis der Zuchthäusler und Verbannten gehört wiederum zu den großen Leistungen Tolstojs.

Nicht zu vergessen ist auch, daß Tolstoj mit Landschafts- und Naturschilderungen nicht gerade sparsam umgeht. Einen Frühlingstag in der Großstadt schildert er wie folgt:

> „Am Vorabend fiel der erste warme Frühlingsregen. Überall, wo es kein Pflaster gab, ergrünte plötzlich das Gras; die Birken in den Gärten bedeckten sich mit grünem Flaum; Faulbäume und Pappeln bogen ihre langen duftenden Blätter gerade, und in den Häusern und Geschäften nahm man die Fenster heraus und reinigte sie (. . .). Auf den Straßen, die auf der linken Seite, im Schatten, kühl und feucht, aber in der Mitte bereits abgetrocknet waren, dröhnten ununterbrochen schwere Lastwagen, klirrten Droschken und klingelten Pferdebahnwagen. Ringsum zitterte die Luft von verschiedenartigen Lauten und vom Getöse der Kirchenglocken (. . .). Die aufgeputzten Menschen gingen ein jeder zu seiner Gemeindekirche".

Von seinen stilistischen „Erfindungen", den impressionistischen Mitteln der Darstellung, macht Tolstoj in seinem letzten Roman wenig Gebrauch. Seine Sprachkunst hat ihn aber auch in diesem tendenziös-didaktischen Werk durchaus nicht verlassen.

12. Zu den Werken, die Tolstoj nach seiner religiös-moralischen Umkehr schrieb, gehören auch einige Novellen, von denen er mehrere noch selbst veröffentlichte, während andere (z. T. nicht abgeschlossene) erst aus seinem Nachlaß erschienen.

1884 begann er die Arbeit an der Novelle „Der Tod des Ivan Il'ič" (= Smert' Ivana Il'iča, veröffentlicht 1886). Zehn Jahre bevor Tolstoj diese Novelle schrieb, wurde eine Umkehr in seinem Leben dadurch bewirkt, daß ihn plötzlich in einer Nacht mit ungeheurer Kraft das Bewußtsein ergriff, das Leben des Menschen im Angesicht des alles vernichtenden Todes habe keinen Sinn. In seiner Novelle zeigt Tolstoj nun mit der ihm eigenen Darstellungskraft dieses Bewußtsein bei einem Durchschnittsmenschen, wobei die innere Leere des ganzen Lebens eines solchen Menschen enthüllt wird, indem Tol-

stoj dessen „normales" und gleichmäßig „glückliches" Leben einem wohl zu strengen Gericht unterzieht. — 1891 erschien die Novelle „Kreutzersonate" (= Krejcerova sonata), an der Tolstoj seit 1887 gearbeitet hatte. Der ursprüngliche Titel „Wie ein Mann seine Frau tötete" ist eine kurze Inhaltsangabe. Diese in der Form eines Bekenntnisses des Mörders seiner untreu gewordenen Frau abgefaßte Novelle geht mit den Ehetraditionen der Kulturgesellschaft, ja darüber hinaus mit dem Geschlechtsleben überhaupt ebenso unbarmherzig streng ins Gericht wie der „Tod des Ivan Il'ič" mit dem Leben eines Durchschnittsmenschen. Die „Kreutzersonate" ist eher wegen ihres Themas als wegen Tolstojs Erzählkunst weltberühmt geworden.

Von der Mitte der achtziger Jahre an schrieb Tolstoj auch mehrere „Volkserzählungen", die für das Volk (oder für Kinder) bestimmte Erzählungen oder in Märchenform gekleidete kunstvolle Tendenzwerke sind, in denen er sich einer lexikalisch und z. T. auch phraseologisch volkstümlichen Sprache bediente. Alle diese „Volkserzählungen" sind Predigten über die religiös-moralischen Ansichten Tolstojs, also über die Liebe, über die Nichtanwendung von Gewalt dem Bösen gegenüber und über die verderblichen Wirkungen der Zivilisation auf den Menschen. Sie setzen die von Tolstoj bereits viel früher begonnene Reihe kurzer Novellen, die in seiner Fibel und den bereits vor 1875 erschienen „Russischen Lesebüchern" veröffentlicht wurden, fort. In einigen Fällen beweist Tolstoj auch in den „Volkserzählungen" seine unvergleichliche Kunst der literarischen „Montage" (vgl. oben § 9) — er überholt stilistisch seitenweise Volksmärchen oder -legenden und bringt seine eigenen Ansichten in knappen Ergänzungssätzen unter.

1896 begann Tolstoj an seiner Novelle (povest') „Chadži-Murat" zu arbeiten, die erst aus dem Nachlaß erschien. Die Novelle schildert ein Kapitel aus der Geschichte des russischen Kaukasuskrieges, und zwar die Tragodie eines Führers der Bergbevölkerung, der sich 1851 in russische Kriegsgefangenschaft begab. In „Chadži-Murat" wird die Gegenüberstellung eines „Naturmenschen" und der zivilisierten Gesellschaft noch schärfer herausgearbeitet als in den „Kosaken", deren Motive hier wieder aufklingen, weil Tolstoj inzwischen davon überzeugt ist, daß man die moderne Kultur gänzlich ablehnen muß.

Alle weiteren Novellen oder Novellenfragmente Tolstojs sind auf irgendeine Art und Weise didaktische Werke.

13. Zu Tolstojs Oeuvre gehören auch einige Theaterstücke. Außer der nicht abgeschlossenen „antinihilistischen" Komödie „Die angestecke Familie" (Zaražennoe semejstvo, 1864) und der satirischen Darstellung der spiritistischen Interessen der „gebildeten" Kreise in „Die Früchte der Bildung" (= Plody prosveščenija, 1890) schrieb Tolstoj zwei Dramen.

In „Die Macht der Finsternis" (Vlast' t'my, 1896) ist mit „Finsternis" natürlich die moralische, die Macht des Bösen, und nicht die intellektuelle, die als Unbildung in Erscheinung tritt, gemeint. Die ganze Handlung spielt sich ausschließlich in der bäuerlichen Welt ab. Daran läßt sich erkennen, daß

Tolstoj daran gedacht hat, mit diesem Werk moralisch auf die bäuerlichen Zuschauer einwirken zu können. „Die Macht der Finsternis" konnte aber nur — und selbst das lediglich, nachdem der starke Widerstand der Theaterzensur überwunden worden war — auf den Bühnen der großen Städte gezeigt werden. Für das Volkstheater war sie zunächst verboten.

Das Drama gehört, wie etwa „Polikuška", zu den düstersten Bildern vom Leben der russischen Bauern. Der Kampf der Kräfte des Bösen und des Guten um die Seele des jungen Bauern Nikita, die sich in seiner Mutter und seinem Vater verkörpern, ist das Sujet des Dramas. Die Mutter Nikitas hilft der Frau des vermögenden kränklichen Bauern, bei dem Nikita arbeitet, ihren Mann zu vergiften. Die Witwe heiratet darauf Nikita. Nikita, der auch früher schon ein Mädchen verführt hat, wirft ein Auge auf die Stieftochter seiner Frau, die er auch verführt. Auf den Rat seiner Mutter hin ermordert er das Kind, das dieses Mädchen zur Welt gebracht hat. Nach diesem Mord erwacht aber sein Gewissen, und sein Vater, der ihn stets von seinem falschen Weg abhalten wollte, gewinnt jetzt die Oberhand. Nikita bekennt seine Verbrechen vor zahlreichen Gästen und wird verhaftet. Nikitas Vater ist, entgegen allen Erwartungen, kein Predigertyp, sondern ein Mann, der seine Ermahnungen in nahezu unverständlichen Worten stammelt. Er ist vielmehr eine symbolische Gestalt für das in jedem Menschen, auch in Nikita, lebendige Gewissen. — Es ist eigenartig, daß das von finsteren und abstoßenden Szenen volle Werk doch eine durch die letzten Szenen hervorgebrachte, reinigende und beglückende Wirkung auf den Zuschauer oder Leser ausübt. In diesem Sinne erinnert die Wirkung der „Macht der Finsternis" an die der Tragödien von Sophokles . . .

Das zweite Bühnenwerk Tolstojs „Der lebende Leichnam" (= Živoj trup) erschien erst aus dem Nachlaß des Dichters und ist nicht endgültig durchgearbeitet. Der Hauptheld ist Fedor Protasov, ein „guter, aber schwacher Mensch", der, als er fühlt, daß er nicht mehr von seinem zügellosen Leben lassen kann, einen Selbstmord simuliert, also zum „lebenden Leichnam" wird, um seine Frau zu „befreien". Als sein Betrug entdeckt wird, gilt seine Frau, die inzwischen einen anderen Mann geheiratet hat, als Bigamistin und kommt vor Gericht. Protasov erschießt sich, nachdem er erkennen mußte, daß seine Frau nicht mit einem Freispruch rechnen konnte. „Der lebende Leichnam" ist eine Reihe gut gestalteter Szenen, in denen zahlreiche immer gut gezeichnete Personen auftreten. Eine *bestimmte* moralische Tendenz ist in dem Stück kaum zu finden, wenn man von der satirischen Schilderung des russischen Eherechts absieht. Ungeachtet einiger Unklarheiten im Aufbau und der zahlreichen (nicht weniger als 50) auftretenden Personen hatte „Der lebende Leichnam" einen außerordentlichen Erfolg auf den russischen Bühnen, einen Erfolg, der sich jetzt im Ausland wiederholt.

Alle Theaterwerke Tolstojs legen Zeugnis von der Höhe seiner dichterischen Kunst auch auf dramatischem Gebiet ab.

14. Eine einheitliche Charakteristik der stilistischen Grundelemente der Werke Tolstojs wird schon durch den zeitlichen Umfang seines Schaffens

(fast sechzig Jahre) unmöglich gemacht. Eine weitere Schwierigkeit für eine eindeutige Charakteristik seines Stils ergibt sich daraus, daß Tolstojs weltanschauliche und dichterische Quellen den Traditionen der russischen Literatur weitgehend fremd waren (so mit einer gewissen Überspitzung Ejchenbaum, vgl. auch oben!).

Sicher ist jedenfalls, daß Tolstoj seiner Intention nach ein konsequenter Realist war. Schon in den „Sevastopoler Erzählungen" schreibt er: „Der Held meiner Erzählung, den ich immer in seiner ganzen Schönheit wiederzugeben versuchte und der immer schön war, ist und sein wird — ist die *Wahrheit* (pravda)". Mit den anderen Realisten ist Tolstoj in seinem Versuch, Typen zu schildern, und in seiner metonymischen Stilistik einig. Eine für ihn kennzeichnende Eigenart ist jedoch sein dichterischer *Egozentrismus*, der ihn Helden zeichnen läßt, die seltsame unwiederholbare Individualitäten sind und als „Ausnahmefälle" dem Verfasser selbst durch ihre Neigung zu Selbstbeobachtung und Selbstprüfung ähnlich sind. Während die „Typen" vor allem durch Dialoge und äußere, impressionistisch gewählte und geschilderte Einzelzüge charakterisiert werden, zeichnen sich die „Sonderlinge" besonders durch ihre tiefbohrenden Selbstanalysen aus, die an Tolstojs, in seinen Tagebüchern niedergelegten Bekenntnisse und an seine „Beichte" erinnern. Den „Sonderlingen" fehlt zuweilen jede Kennzeichnung ihrer äußeren Erscheinung (wir können z. B. kaum sagen, wie Levin aussieht), was D. Merežkovskijs These, daß Tolstoj immer von der äußeren Erscheinung seiner Helden zu ihrem inneren Leben übergehe, zuwiderläuft. Von Tolstojs *äußerer* Schilderung seiner Helden kann man kaum behaupten, daß sie für ihn besonders kennzeichnend ist. Es ist die *dynamische* Schilderung der Helden, die uns in Tolstojs Werken auffällt.

Tolstojs Helden stehen — gelegentlich auch in seinen kleineren Werken — zueinander in einer Beziehung der Parallelität oder der Antithese, so auch schon in seinen frühen Werken „Kindheit", „Frühe Jugend", „Jugend" und in den „Sevastopoler Erzählungen", in denen die einander gegenübergestellten Menschen der gleichen Familie angehören. Die Mittel der Gegenüberstellung sind mannigfaltig, vor allem sprachlich. Aber auch sonst stehen die Helden stets in verschiedenen geistigen Verwandtschaftsbeziehungen zueinander (wie Stiva Oblonskij und Anna Karenina als Bruder und Schwester oder wie die Schwestern Kitty und Frau Oblonskij usf.).

15. Die konkreten Stilmittel Tolstojs sind mannigfaltiger als die Kompositionsschemata seiner Werke.

Kennzeichnend ist die außerordentlich reiche Sprache, die außerdem bei verschiedenen Personen und in verschiedenen Werken stark variiert wird. Tolstojs sprachliche Mittel reichen von der volkstümlichen und unbeholfenen Sprache einiger seiner bäuerlichen Helden und der „Unbeholfenheit" der Mischsprache (russisch-französisch oder auch russisch-englisch), die er Vertreter der obersten Gesellschaftskreise gebrauchen läßt, bis zur ausgeglichenen Sprache der „Volkserzählungen" oder seiner eigenen, besonders in

„Anna Karenina" ... Trotzdem ist Tolstoj die „sprachliche Buntheit" Gogol's oder Leskovs fremd und, wie wir aus seinen Äußerungen wissen, unsympathisch.

Ein weiteres Kennzeichen von Tolstojs Sprache ist die Kunst der „Montage" (s. oben § 9), mit deren Hilfe er den Eindruck der „Wahrheitstreue" und Wirklichkeitsnähe seiner Bilder zu erzielen vermag.

Auffällig ist auch die „Objektivität", mit der Tolstoj Menschen und Ereignisse zeichnet. Allerdings vermag er nicht immer die Verbindung von „guten" und „schlechten" Zügen in einer Gestalt deutlich zu machen; seine Neigung zur didaktischen Tendenz hält ihn zuweilen davon ab. „Unbarmherzig" ist er jedenfalls oft auch seinen Lieblingsgestalten gegenüber, nicht nur etwa in der Schilderung der „negativ" geschilderten Gutsbesitzerin in den „Drei Todesfällen", sondern auch bei solchen Gestalten wie Sonja in „Krieg und Frieden", die von Anfang an als „leere Blüte" dargestellt wird und der kein gutes Los zugewiesen wird, und selbst Nataša gegenüber, die nach ihrer Heirat mit Pierre zu einer verwelkten, temperamentlosen Ehefrau wird; auch Kitty ist während ihres Kuraufenthaltes in Bad Soden und nach ihrer Heirat mit Levin irgendwie kraft- und gesichtslos.

Tolstoj wurde durch zwei seiner weltanschaulichen und stilistischen Lehrer, durch Rousseau und Voltaire, zu dieser Unbarmherzigkeit seiner Zeichnung hingeleitet. Seine mit der Zeit immer stärker werdende Abneigung gegen Zivilisation und Kultur läßt ihn alle die Personen, denen die „Natürlichkeit" — oder auch das Verständnis für die „natürlichen Menschen", bzw. die Neigung zu ihnen — fehlt und die der „Kultur" gegenüber nicht kritisch eingestellt sind, in zunehmendem Maße „schwarz" zeichnen. So hält er unbarmherzig und nicht ganz gerecht Gericht über Ivan Il'ič und über zahlreiche Nebengestalten der „Auferstehung" sowie über die russische Umgebung des gefangenen Chadži-Murat ...

Mit Hilfe seiner „Entlarvungstechnik" (K. Leont'ev), die Tolstoj von Voltaire erlernte, schildert er verschiedene Erscheinungen der Kulturwelt und auch einzelne Menschen als nichtig, leer und unmenschlich (vgl. oben §§ 9 und 11).

Die Elemente des impressionistischen Stils — unter dem nicht nur das kunstvolle Herauslösen einzelner Züge verstanden werden darf, die dann zur Charakterisierung einzelner Gestalten verwendet werden (zunächst in „Krieg und Frieden" für das Äußere der Helden, in „Anna Karenina" dann für das innere Leben der Menschen), sondern zu dem auch, was manchmal noch auffälliger ist, das *Weglassen wesentlicher Züge* der Wirklichkeit gehört — benutzt Tolstoj hauptsächlich in seiner frühen und mittleren Zeit (bis einschließlich „Anna Karenina"). Später verwendet er die impressionistischen Mittel in Verbindung mit seiner „Entlarvungstechnik".

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Tolstoj vielfach und auf verschiedene Weise „Symbole" verwendet; oft sind sie Vorzeichen, Omina des weiteren Ganges der Handlung. Tolstojs mannigfaltige symbolische Bilder (Vronskij sei als Annas glücklicher Liebhaber ein „Mörder" II, 11; vielleicht

ist aber auch schon Vronskijs Unglück beim Pferderennen ein Vorzeichen und damit ein Symbol; auch sein Selbstmordversuch könnte uns als ein Vorzeichen erscheinen, vgl. noch oben § 10) sind umständliche Ersatzmittel für die fast völlig fehlenden Metaphern. Eine besondere Bedeutung als Vorwegnahme der späteren stilistischen Tendenzen der russischen Literatur („Symbolismus") kann man dieser Symbolik wohl kaum zumessen.

16. Wir berührten schon verschiedene Fragen der Weltanschauung Tolstojs. Nach der Wendung der achtziger Jahre trat Tolstoj mit zahlreichen weltanschaulichen und theologischen Schriften hervor. Er begann 1880 an einer „Beichte" (Ispoved') und an einem theologischen Traktat zu arbeiten. 1883 gab er eine Darstellung seiner religösen Ansichten in „Worin besteht mein Glaube?" Verschiedene kleinere Schriften, und der aesthetische Traktat „Was ist Kunst?" folgten (s. § 4).

Diese Schriften können wir hier nicht behandeln. Die Ablehnung jeder Machtorganisation führte bei Tolstoj zu Ansichten, die man als „Anarchismus" bezeichnen kann, wenn man dieses Wort vom Beigeschmack des Politischen freihält und vor allem nicht mit der Vorstellung der Gewaltmittel verbindet, die von Anarchisten verwendet werden können (s. weiter unten).*

Die Religionsphilosophie Tolstojs ist ein unter dem starken Einfluß der protestantischen „liberalen Theologie" entstandenes System der rationalistischen und moralistischen Religionslehre (E. Benz). Dieses sein System bestimmt Tolstojs Interpretation des Evangeliums wie auch die religiösen Motive in seinen Spätwerken.**

Für die Dichtung Tolstojs sind besonders die ethischen Folgerungen, die er aus seiner Sozialphilosophie und aus seiner Religionsauffassung zog, von Bedeutung. Der Hauptgedanke seiner Ethik ist die im Gegensatz zu seinen konsequent rationalistisch begründeten sozialpolitischen und religiösen Anschauungen keinesfalls rational zu begründende Forderung nach „Loslösung" des Menschen von allen historischen Gegebenheiten und das damit verbundene utopische Programm einer sittlichen Erneuerung der Menschheit durch einen Verzicht auf Entscheidungen, die zur Gewaltanwendung führen würden. Für seine Forderung, sich „dem Bösen nicht zu widersetzen", findet Tolstoj vermeintliche evangelische Argumente. Diese ethische Lehre, die Tolstoj übrigens für das Wesen der ethischen Anschauungen des russischen Volkes hielt, führt zu einem ganzen Knäuel auch von Tolstoj selbst nicht zu lösender Widersprüche. Tolstoj lehnt die Kultur als eine den Menschen „verderbende" Kraft ab (nicht ohne von Rousseau beeinflußt zu sein, aber mit dem ungeheuren Pathos der Negation) und verlangt die Rückkehr des „Kulturmenschen" zu seinem „natürlichen Zustand", der weder Wissenschaft noch Technik (im weiteren Sinne des Wortes — von der Eisenbahn bis zur Medizin und sogar bis zur Geburtshilfe) kennt und in dem schließlich auch die

---

* Vgl. darüber meine zit. „Geistesgeschichte" II, S. 127 ff.

** Darüber s. auch G. Florovskij: Puti russkogo bogoslovija. 1937, S. 282 ff. und 402 ff. sowie V. Zen'kovskij: Istorija russkoj filosofii. I. 1948, S. 391 ff.

Kunst der Kulturwelt abgelehnt werden müßte. Er kommt zu der Erkenntnis, daß ästhetischer Genuß den Menschen davon abhalte, dem Guten zu dienen. In seinem Traktat über das Wesen der Kunst verlangt er dann endlich, daß das Verständnis und der Geschmack der großen Masse des Volkes als Kriterium für das Schöne in der Kunst zu dienen habe.

Diese, sicherlich eigenartige, Einstellung Tolstojs hat man meist für „unverständlich" gehalten und als eine seltsame Verirrung des großen Dichters beurteilt und abgelehnt, und zwar sofort, nachdem sein ästhetischer Traktat erschienen war, wie auch später in historischer Sicht. Man hat höchstens auf Parallelen — vor allem auf die Verurteilung der Dichtung in Platos „Res publica" — hingewiesen. Die Ansichten Tolstojs waren aber keinesfalls ganz und gar „unverständlich", mögen sie auch abwegig sein. Die Werke der Wortkunst besitzen nicht nur eine bestimmte ästhetische Form, sondern sind auch immer an irgendwelche Leser, an irgendeine „Gemeinde" gerichtet. Die dichterische Form soll doch der Gemeinde den Zugang zu den Werken sichern. Während ästhetisierende „formalistische" Werke für eine kleine Gemeinde bestimmt sind, schaffen Dichter, die einem ästhetischen Maximalismus huldigen, sogar ohne Rücksicht auf das Vorhandensein irgendeiner Lesergemeinde, in der Hoffnung, daß eine solche erst erobert oder gebildet werde. Letzteres versuchen meistens Verfasser von „dunklen" Werken (in der russischen Literaturgeschichte z. B. die Futuristen — s. Band II, 2). Tolstoj glaubte, auf ästhetische Anforderungen verzichten zu dürfen und zu sollen, um für die Dichtung eine möglichst große Gemeinde (das ganze russische Volk und — theoretisch — die ganze Menschheit) zu gewinnen und zu sichern. In seinem Traktat meint er, obwohl er vorwiegend an die Dichtung denkt, mutatis mutandis alle anderen Kunstgattungen mit. Darin liegt der Sinn der „unverständlichen" ästhetischen Ansichten Tolstojs. In diesem Sinne ist Tolstoj wohl mit Plato einig, der der Dichtung gegenüber einen skeptischen Standpunkt einnimmt, weil er den Staat als eine allumfassende Gemeinde im Auge hat.

Im persönlichen Leben Tolstojs blieb sein nihilistisches ästhetisches Kriterium ebenso ohne Anwendung wie in seiner dichterischen Praxis. Er ließ sich, ungeachtet der unbarmherzigen Ablehnung in seinem Traktat, weiterhin Werke der klassischen Musik vorspielen und spielte sie selbst. Er arbeitete mit dem gleichen Eifer an der dichterischen Prägung seiner Entwürfe wie in seinen frühen Jahren. Tolstoj konnte sich nicht dazu bringen, den nihilistischen Maximalismus seiner Ansichten den Sieg über die Rechte der Schönheit davontragen zu lassen.

XIV. ZEICHEN DER KRISE

1. Die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts brachten eine Stimmungswende in fast allen Kreisen der russischen Intellektuellen, was aus folgenden zwei Gründen große Bedeutung für die Entwicklung der russischen Literatur hatte: die Intellektuellen waren 1. die „Verbraucher" der literarischen Produktion und 2. bildeten ziemlich weitgehend das Darstellungsobjekt in den Werken der russischen Dichter. Die Dichtung war doch in einem beträchtlichen Ausmaß die Kanzel für politische, soziale, moralische und religiöse Predigten, weil die Dichtung am ehesten in der Lage war, das in Rußland immer noch vorherrschende Gesetz des Schweigens zu brechen, für dessen Aufrechterhaltung die Zensur zu sorgen hatte, die die Behandlung zahlreicher — und gerade der akuten — Fragen des russischen Lebens unmöglich machte.

In den sechziger und siebziger Jahren war politischer Radikalismus verschiedener Schattierungen die herrschende Stimmung unter den Intellektuellen. In den achtziger Jahren änderte sich das Bild. Es gibt verschiedene Schilderungen dieser Änderung und vor allem verschiedene Auffassungen und Erklärungen der neuen Stimmungen. Man sprach vom Auftreten einer neuen „skeptischen" Generation, die die utopischen und maximalen Programme des politischen Radikalismus nicht mehr anerkennen konnte; man bezeichnete die Lebensaufgaben, die sich die neue Generation stellte, als eine Art „Minimalismus", als die Bereitschaft, sich auf „kleine Taten" (malye dela) zu beschränken, und erkannte, daß die heldenhafte Stimmung der Revolutionäre, die bereit waren, für ihre Tätigkeit Gefangenschaft und Verbannung auf sich zu nehmen oder sogar mit dem Leben zu bezahlen, erlosch; man versuchte auch, die „skeptische Stimmung" der neuen Generation mit den praktischen Mißerfolgen der älteren Generation zu erklären; man habe erkannt, daß es nur noch geringe oder gar keine Hoffnung mehr gebe, die weitgesteckten Ziele der radikalen Intellektuellen zu erreichen; man glaubte auch, daß die politische Reaktion der achtziger Jahre, die die Reformen der sechziger Jahre wesentlich eingeschränkt hatte und einen starken politischen Druck ausübte, am Verzicht der Intellektuellen auf politische Aktivität schuld sei; man sprach auch davon, daß die neue Generation „realistischer", wirklichkeitsnäher geworden sei und daß sie „es vorzog zu leben" und nicht mehr für weitgesteckte und unerreichbare Ziele kämpfen wollte ... Keine dieser Formulierungen geht über eine Kennzeichnung von Symptomen hinaus; und keine bietet mehr als die Nennung *einer* Ursache der Stimmungsänderung, keine beachtet das *Ganze* der Geistesentwicklung. An die Literatur stellte die neue geistige Atmosphäre neue Anforderungen: Schilderung dieser neuen Stimmungen, Befriedigung der neuen Interessen und einen eventuellen Verzicht auf die Predigt, deren die „neue Generation" nicht mehr bedurfte ...

2. Auch der Umstand, daß, nachdem bereits in den sechziger Jahren die Vertreter der „Volksfreunde" (narodniki) meist durch den Tod, zum Teil auch durch Verbannung aus der Literatur ausgeschieden waren (s. Kap. VI), um 1880 die einflußreichsten Dichter verstarben, ist der Beachtung wert. Nekrasov starb schon 1877, Dostoevskij und Pisemskij starben 1881 und 1883 Turgenev und Mel'nikov-Pečerskij. Gončarov verstummte 1869, nachdem sein dritter Roman „Obryv" erschienen war. Tolstoj betrat um 1880 seinen eigenen Weg, auf dem ihm keinesfalls viele seiner früheren Anhänger zu folgen vermochten. Freilich lebten und schrieben noch mehrere Vertreter des Realismus, aber Ostrovskij (gestorben 1886) galt kaum als ideologischer Führer, und Leskov (gestorben 1895) blieb eine einsame Gestalt im russischen Geistesleben. Saltykov-Ščedrin (gestorben 1889) war der einzige, der seine kämpferische Stimmung behielt. Aber auch er hatte weite Kreise des lesenden Publikums, die früher seinen Worten andächtig gelauscht hatten, bereits verloren. Die Krise wurde durch den Tod und das Schweigen der Dichter nur verstärkt, aber *nicht* hervorgerufen.

Saltykov-Ščedrin empfand den Charakter der Zeit als die Herrschaft des „triumphierenden Schweines". Es gelang ihm aber, wie gesagt, nicht, weite Kreise anzusprechen. Auch die jüngeren „narodniki" (s. VI, § 11) erreichten mit ihrer Botschaft keine so große Lesergemeinde mehr wie in den sechziger und siebziger Jahren. Die bedeutenderen Vertreter derselben (allerdings bereits wesentlich abgewandelten) Richtung — N. K. Michajlovskij (1842—1904) und Gleb Uspenskij (1843—1902) — vermochten es nicht, die für Rußland so typische belehrende und führende Literatur zu schaffen. Michajlovskij war ein reiner Publizist, der in seinen Schriften zu viele Themen nur andeutungsweise zu berühren gezwungen war, so daß seine Stimme nur für „Eingeweihte" vernehmbar war. Gleb Uspenskij entfernte sich immer weiter vom rein dichterischen Stil und entwickelte sich zum publizistischen Stil hin — außerdem endete er zu früh in geistiger Umnachtung ... Neue stilistische Elemente boten der Prosaiker Vsevolod Garšin (1855—1888) und der Versdichter Semën Nadson (1860—1887). Die Schaffensperiode der Dichter Vladimir Korolenko (1853—1921) und Anton Čechov (1860—1904) war länger.

Damals und auch später bezeichnete man diese Zeit als *„bezvremenje"* — dieses schwer in einer anderen Sprache wiederzugebende Wort bedeutet „graue", „gesichtslose" Epoche, in der nichts Bedeutendes geschieht und die ohne *inneren* Gehalt dahinfließt. Aber Kunst — und Dichtung im besonderen — gehört zu den ewigen Bedürfnissen des menschlichen Geistes, und diesem Bedürfnis kam die neue Dichtung entgegen, die einen neuen Gehalt und auch eine neue Gestalt hatte.

3. Im weiteren werden wir sehen, wie die neue Dichtung entstanden ist. Sie entsprach den Anforderungen der neuen Lesergemeinde, die zunächst eher unterhalten als belehrt sein wollte und auf gar keinen Fall danach verlangte, irgendwohin geführt zu werden. Diese neuen Leser lasen sicherlich

auch die Werke der alten und neuen „narodniki"-Dichter, insofern man deren Werke als „Berichterstattungen" aufnehmen oder sich durch den satirischen oder humoristischen Charakter der Berichte fesseln lassen konnte . . .

Aber die „inhaltlose Zeit" selbst brachte neue Menschen hervor, Menschen, deren Interessen nicht mehr auf sozial-politische Probleme beschränkt waren oder für die wenigstens diese Probleme nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses standen. Diese neuen Menschen waren noch nicht sehr zahlreich, aber sie bezogen wieder — wie es in der ersten Hälfte des Jahrhunderts bereits üblich gewesen war — das europäische Geistesleben und die europäische Dichtung neben der europäischen Wissenschaft, die sich allmählich aus den Fesseln einer materialistischen und positivistischen Weltanschauung befreite, in ihr Blickfeld ein, weil ihre Interessen durch die russische Literatur allein nicht mehr befriedigt werden konnten. Die Wege, die die einzelnen Vertreter dieser kleinen Gruppe einschlugen, waren sehr verschieden: sie führten zu den philosophischen Traditionen der vierziger Jahre, zu den älteren Epochen der Philosophie und für manche in die religiöse Problematik; einige andere gingen den Weg zur modernen europäischen bildenden Kunst (nur wenige zu den Impressionisten, eher fühlten sie sich zu den verschiedenen Vorgängern des „modernen" Jugendstils hingezogen) und in der Dichtung vor allem auf die westliche Theater-, Prosa- und Versdichtung zu.

4. Das Neue hat immer einen großen Reiz, außer in Zeiten, in denen Anschauungen herrschen, die auf alle Fragen bereits eine Antwort geben (oder, wie man glaubt, wenigstens geben *können).* Eine solche „glückliche", *innerlich* befriedigte, aber unproduktive und ihre Ideale nicht erreichende Epoche erlebte das geistige Rußland auch in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Als der Glaube an die Grundlagen der Weltanschauung dieser Zeit verloren ging, entwickelte sich ein besonders feines Gefühl für alles *Neue,* zu dem man sich auch ohne besonderen Grund hingezogen fühlte. Das Alte verblaßte und verlor seine Anziehungskraft auch dann, wenn sich das Neue objektiv nicht mit diesem Alten messen konnte. Eine wesentliche Kraft, die die starke Wirkung der ersten, oft zweifelhaften „Entdeckungen" der Suchenden unterstützte, war diese nicht immer zu begründende Enttäuschung am Alten. Wie es scheint, sind in dieser Zeit z. B. die Werke Dostoevskijs beinahe ganz aus dem Blickfeld der suchenden Vertreter der „neuen Generation" verschwunden. In der Literatur kamen zunächst die „neuen Realisten" (Garšin, Korolenko, Čechov, Gor'kij usf.) zur Geltung, dann aber die *wirklichen* neuen Menschen, die einen neuen dichterischen Stil schufen und deren Werke eine neue Thematik hatten.

RUSSIAN REPRINT SERIES

im Wilhelm Fink Verlag München-Allach

N. I. Kostomarov, Der Handel des Moskauer Reichs im 16. und 17. Jh. (Očerk torgovli Moskovskogo gosudarstva v XVI i XVII stoletijach). St. Petersburg 1862, 300 Seiten, Leinen DM 40.—

V. O. Ključevskij, Der Bojarenrat Altrußlands (Bojarskaja Duma drevnej Rusi). 4. Auflage Moskau 1909, 554 Seiten, Leinen DM 64.—

A. A. Kornilov, Studien zur russischen Sozialgeschichte und zur Bauernfrage (Očerki po istorii obščestvennogo dviženija i krest'janskogo dela v Rossii). St. Petersburg 1905, VII, 475 Seiten, Leinen DM 56.—

A. E. Presnjakov, Die Entstehung des großrussischen Reiches (Obrazovanie velikorusskogo gosudarstva). Petrograd 1918, VI, 460 Seiten, Leinen DM 56.—

S. F. Platonov, Die Zeit der Wirren (Smutnoe vremja). Prag 1924, 247 Seiten, Leinen DM 28.—

S. F. Platonov, Boris Godunov. Petrograd 1921, 157 Seiten, Leinen DM 24.—

V. L. Burcev, Hundert Jahre (1800—1896). Gesammelte Aufsätze zur russischen politischen und Sozialgeschichte (Za sto let (1800—1896). Sbornik po istorii političeskich i obščestvennych dviženij v Rossii). London 1897, XII, 267+164 Seiten, Leinen DM 56.—

A. V. Ekzempljarskij, Groß- und Teilfürsten Nordrußlands in der Tatarenzeit (Velikie i udel'nye knjaz'ja v severnoj Rusi v tatarskij period s 1238 po 1505 god). I-II. St. Petersburg 1889—1891, zus. X, 1182 Seiten mit 10 Falttafeln, Leinen DM 156.—

M. K. Ljubavskij, Geschichte des litauisch-russischen Reiches bis zur Lubliner Union (Očerk istorii Litovsko-Russkogo gosudarstva do Ljublinskoj unii vključitel'no). Moskau 1910, II, 376 Seiten, Leinen DM 44.—

A. E. Presnjakov, Das Fürstenrecht in Altrußland (Knjažoe pravo v drevnej Rusi). St. Petersburg 1909, VIII, 315 Seiten, Leinen DM 40.—

Die Briefe und Berichte der Jesuiten über Rußland vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jhs. (Pis'ma i donesenija iezuitov o Rossii konca XVII i načala XVIII veka). St. Petersburg 1904, III, 382 + 11 Seiten, Leinen DM 48.—

M. D. Priselkov, Geschichte der russischen Annalistik vom 11. bis 15. Jh. (Istorija russkogo letopisanija XI-XV vv). Leningrad 1940, 188 Seiten, Leinen DM 24.—

A. I. Sobolevskij, Der Einfluß des Westens auf die russische Literatur vom 15. bis 17. Jh. (Zapadnoe vlijanie na literaturu Moskovskoj Rusi XV-XVII vekov). St. Petersburg 1899, 159 Seiten, Leinen DM 20.—

E. P. Karnovič, Bemerkenswerte Reichtümer von Privatpersonen in Rußland (Zamečatel'nye bogatstva častnych lic v Rossii). St. Petersburg 1874, VIII, 380 Seiten, Leinen DM 44.—

A. S. Archangel'skij, Nil Sorskij und Vassian Patrikeev (Nil Sorskij i Vassian Patrikeev). St. Petersburg 1882, XII, 283, 21 (IV) Seiten, Leinen DM 40.—

N. P. Pavlov-Sil'vanskij, Werke. I. Staatsbeamte. Intriganten und Denunzianten; II. Studien zur russischen Geschichte des 18. und 19. Jhs.; III. Feudalismus im Rußland der Teilfürstentümer (Sočinenija. I. Gosudarevy služilye ljudi. Ljudi kabal'nye i dokladnye; II. Očerki po russkoj istorii XVIII-XIX vv.; III. Feodalizm v ydel'noj Rusi. Obščina i bojarščina. Feodal'nye učreždenija). St. Petersburg 1909/10, 3 Bände: zus. DM 140.—; I. X, 336 Seiten, Leinen DM 40.—; II. 401 Seiten, Leinen DM 48.—; III. XVI, 506 Seiten mit einer Tafel, Leinen DM 60.—

V. Val'denberg, Altrussische Theorien über die Grenzen der Zarenmacht (Drevnerusskie učenija o predelach carskoj vlasti). Petrograd 1916, XI, 463 Seiten, Leinen DM 58.—

M. D. Priselkov, Studien zur kirchenpolitischen Geschichte des Kiever Reiches (Očerki po cerkovno-političeskoj istorii Kievskoj Rusi X-XII v.v.). St. Petersburg 1913, XV, 414 Seiten, Leinen DM 52.—

A. I. Nikitskij, Die innere Geschichte Pskovs (Očerk vnutrennej istorii Pskova). St. Petersburg 1873, X, 344 Seiten, Leinen DM 44.—

A. E. Presnjakov, Vorlesungen über die russische Geschichte. I. Das Kiever Reich; II. Westrußland und das litauisch-russische Reich (Lekcii po russkoj istorii. I. Kievskaja Ruś; II. Zapadnaja Ruś i Litovskoo Russkoe Gosudarstvo). Moskau 1938/39, VI, 280 + 248 Seiten, Leinen DM 64.—

A. N. Zercalov, Aufsätze zur russischen Geschichte (Stat'i po russkoj istorii). Moskau 1893-1897, zus. XX, 229 Seiten, Leinen DM 30.—

S. V. Roždestvenskij, Landbesitz in Verbindung mit Wehrpflicht im Moskauer Reich des 16. Jh. (Služiloe zemlevladenie v Moskovskom gosudarstve XVI veka). St. Petersburg 1897, V, 403, IV Seiten, Leinen DM 50.—

S. F. Platonov, Werke. I. Aufsätze zur russischen Geschichte der Jahre 1883-1912; II. Altrussische Sagen und Erzählungen über die Zeit der Wirren als Geschichtsquelle (Sočinenija. I. Stat'i po russkoj istorii (1883—1912); II. Drevnerusskie skazanija i povesti o Smutnom vremeni XVII veka kak istoričeskij istočnik). 2. Auflage, St. Petersburg 1912, 2 Bände: zus. DM 124.—; I. 528 Seiten, Leinen DM 64.—; II. XXI, 474 Seiten, Leinen DM 60.—

M. F. Vladimirskij-Budanov, Abriß der russischen Rechtsgeschichte (Obzor istorii russkogo prava). 6. Auflage, Kiev 1909, VI, 699 Seiten, Leinen DM 80.—

M. A. D'jakonov, Die Sozial- und Staatsstruktur Altrußlands (Očerki obščestvennogo i gosudarstvennogo stroja drevnej Rusi). Moskau 1908, XV, 511 Seiten, Leinen DM 62.—

D. S. Lichačev, Die russischen Annalen und ihre kulturhistorische Bedeutung (Russkie letopisi i ich kul'turno-istoričeskoe značenie). Moskau-Leningrad 1947, 507 Seiten, (mit neuen bibliographischen Angaben, die der Autor eigens für unsere Ausgabe nachgetragen hat), Leinen DM 60.—

A. A. Šachmatov, Einführung in die russische Sprache (Vvedenie v kurs istorii russkogo jazyka). Petrograd 1916, 146, IV Seiten, Leinen DM 20.—

S. F. Platonov, Die Vergangenheit des russischen Nordens. Die Kolonisierung des Küstengebiets (Prošloe russkogo severa. Očerki po istorii kolonizacii pomor'ja). Berlin 1924, 107 Seiten, Leinen DM 16.—

S. F. Platonov, Die soziale Krise der Zeit der Wirren (Social'nyj krizis smutnogo vremeni). Leningrad 1924, 208 Seiten, Leinen DM 24.—

S. F. Platonov, Studien zur Geschichte der Zeit der Wirren (Očerki po istorii smuty v Moskovskom gosudarstve XVI-XVII vv). 3. Auflage, St. Petersburg 1910, XV, 624 Seiten, mit einer Karte und einer Falttafel, Leinen DM 76.—

M. V. Šachmatov, Die Kompetenz der Exekutive im Moskauer Reich (Kompetencija ispolnitel'noj vlasti v Moskovskoj Rusi). Prag 1936, 201 Seiten, Leinen DM 28.—

Der Domostroj, nach den Handschriften hrsg. von A. Orlov (Domostroj po konšinckomu spisku i podobnym k izdaniju prigotovil A. Orlov). Moskau 1910, IV, 172 + IV, 142 Seiten mit vier Tafeln und zwei Falttafeln, Leinen DM 40.—

G. A. Džanšiev, Die Epochen der Großen Reformen (Epocha velikich reform). St. Petersburg 1907, 10. posthume und erweiterte Auflage, LXXXVII, 855, IX Seiten, mit 18 Tafeln, Leinen DM 120.—

D. S. Lichačev, Die Kultur Altrußlands (Kul'tura Rusi. Epochi obrazovanija russkogo nacional'nogo gosudarstva). Moskau 1946, 160 Seiten mit Illustrationen und Tafeln, Leinen DM 24.—

A. E. Presnjakov, Das Moskauer Zarenreich (Moskovskoe carstvo). Petrograd 1918, 139 Seiten, Leinen DM 20.—

A. A. Kizevetter, Historische Studien (Istoričeskie očerki). Moskau 1912, 503 Seiten, Leinen DM 60.—

N. Kareev, Inwiefern kann man von russischem Feudalismus sprechen? Zur Theorie Pavlov-Sil'vanskijs (V kakom smysle možno govorit' o suščestvovanii feodalizma v Rossii? Po povodu teorii Pavlova-Sil'vanskago). St. Petersburg 1910, IV, 145 Seiten, Leinen DM 20.—

Einzeltitel

N. I. Kostomarov, Gesammelte Werke (Sobranie Sočinenij. Istoričeskie monografii i issledovanija) St. Petersburg 1903, 8 Bände, zus. (XVII), LVIII, 6080 Seiten mit zwei Tafeln, Leinen DM 700.—; Die Preise der Einzelbände: Band 1 DM 92.—; Band 2 DM 80.—; Band 3 DM 60.—; Band 4 DM 92.—; Band 5 DM 100.—; Band 6 DM 100.—; Band 7 DM 88.—; Band 8 DM 132.—

V. S. Ikonikov, Versuch einer russischen Historiographie (Opyt russkoj istoriografii). Kiev 1891, 4 Bände zus. 4940 Seiten, Leinen DM 600.—; Die Preise der Einzelbände: Band 1 DM 144.—; Band 2 DM 200.—; Band 3 DM 144.—; Band 4 DM 144.—

J. Baudouin de Courtenay, Abriß der polnischen Sprachgeschichte (Zarys historji języka polskiego). Warschau 1922, 164 Seiten, Leinen DM 14.—

S. F. Platonov, Moskau und der Westen (Moskva i Zapad). Berlin 1926, 158 Seiten, Leinen DM 20.—

J. und A. Novák, Tschechische Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart (Přehledné Dějiny Literatury české od nejstarších dob až po naše dny). 4., überarbeitete und erweiterte Auflage 1936-1939, 1804 Seiten, Leinen DM 140.—

Bibliographisches Jahrbuch der UdSSR 1935 (Ežegodnik Knigi SSSR 1935). Moskau 1936, 1608 Seiten, Leinen DM 120.—

Bitte beachten Sie den dem Band beiliegenden Prospekt Zur Neueren russischen Literatur.

SLAVISTISCHE FORSCHUNGEN

Herausgegeben von Reinhold Olesch

1: Reinhold Olesch

Juglers Lüneburgisch-Wendisches Wörterbuch

1962. Gr. 8°. VIII, 339 Seiten, 1 Faltkarte. Leinen DM 48,—

2: Hildegard Schroeder

Russische Verssatire im 18. Jahrhundert

1962. Gr. 8°. XII, 304 Seiten. Leinen DM 32,—

3: Hans-Walter Wodarz

Satzphonetik des Westlachischen

1963. Gr. 8°. VIII, 224 Seiten, 23 Tafeln,
1 Übersichtskarte. Leinen DM 36,—

4: Peter Nitsche

Geographische Terminologie des Polnischen

1965. Gr. 8°. VIII, 339 Seiten. Leinen DM 48,—

5: Renate Lachmann-Schmohl

Ignjat Đorđić

Eine stilistische Untersuchung zum slavischen Barock

1964. Gr. 8°. X, 282 Seiten, 1 Porträt. Leinen DM 36,—

6: M. Hellmann, R. Olesch, B. Stasiewski, F. Zagiba (Herausg.)

Cyrillo-Methodiana

Zur Frühgeschichte des Christentums bei den Slaven 863 - 1963

1964. Gr. 8°. VIII, 506 Seiten, 34 Tafeln,
2 Falttafeln. Leinen DM 86,—

BÖHLAU VERLAG KÖLN GRAZ

Kleine slavische Biographie

1958. VIII, 832 Seiten, Kl.-8°, Leinen DM 34.—

WILHELM LETTENBAUER

Russische Literaturgeschichte

2., vermehrte und verbesserte Auflage

1958. XII, 336 Seiten, Leinen DM 22.—

VSEVOLOD SETSCHKAREFF

N. V. Gogol

Leben und Schaffen

(Slavistische Veröffentlichungen, Band 2)

1953. 192 Seiten, broschiert DM 14.—

VSEVOLOD SETSCHKAREFF

Nikolai S. Leskov — Sein Leben und sein Werk

1959. VI, 170 Seiten, Leinen DM 16.—

VSEVOLOD SETSCHKAREFF

Alexander Puschkin — Sein Leben und sein Werk

1963. VII, 204 Seiten, Leinen DM 26.—

Taras Ševčenko

Sein Leben und sein Werk

Unter der Redaktion von JURIJ BOJKO und ERWIN KOSCHMIEDER

1965. XVI, 492 Seiten mit 12 einfarbigen und 8 mehrfarbigen Tafeln, Leinen DM 68.—

OTTO HARRASSOWITZ · WIESBADEN