

Roland Opitz

# DER RUSSISCHE ROMAN

Sechzehn Kapitel  
aus der 150-jährigen Geschichte  
zwischen  
Puschkin und Aitmatow

ALEXANDER PUSCHKIN  
MICHAIL AITMATOW  
IWAN TURGENEW  
FJODOR DOSTOJEWSKI  
LEW TOLSTOI  
BORIS PILNJAK  
MICHAIL BULGAKOW  
MICHAIL SCHOLOCHOW  
LEONID LEONOW  
VLADIMIR NABOKOV  
BORIS PASTERNAK  
TSCHINGIS AITMATOW

Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen 2009

# DER RUSSISCHE ROMAN



ROLAND OPITZ

*Der russische Roman*

Sechzehn Kapitel aus der 150-jährigen Geschichte  
zwischen Puschkin und Aitmatow

ROSA-LUXEMBURG-STIFTUNG SACHSEN 2009

ISBN 978-3-89819-321-4

© Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V. 2009  
Harkortstraße 10  
D-04107 Leipzig  
Telefon (0341) 9 60 85 31 / Fax (0341) 2 12 58 77  
[www.rosa-luxemburg-stiftung-sachsen.de](http://www.rosa-luxemburg-stiftung-sachsen.de)

Umschlaggestaltung: Jutta Damm-Fiedler  
Redaktion & Satz: Lutz Höll  
Herstellung: GNN Verlag Sachsen/Berlin GmbH,  
Badeweg 1, D-04435 Schkeuditz

# Inhalt

Vorwort.....	7
<i>Onegin - oder Tatjana? Die Geburt des russischen Romans</i>	
Alexander Puschkin: Jewgeni Onegin (1831).....	13
<i>Zwei Kräfte. Puschkins Auffassung von Geschichte</i>	
Alexander Puschkin: Die Hauptmannstochter (1836) .....	26
<i>Das Porträt eines jungen Mannes</i>	
Michail Lermontow: Ein Held unserer Zeit (1840) .....	41
<i>Dornröschen</i>	
Iwan Turgenew: Vorabend (1860).....	60
<i>Ganja Iwolgin, ein »nasses Huhn«</i>	
Fjodor Dostojewski: Der Idiot (1869) .....	76
<i>Das Experiment mit dem Alltäglichen</i>	
Fjodor Dostojewski: Der Jüngling (1875) .....	98
<i>Hegel-Spuren</i>	
Lew Tolstoi: Anna Karenina (1877) .....	122
<i>Rußland im Schneesturm</i>	
Boris Pilnjak: Das nackte Jahr (1921) .....	149
<i>Die Erprobung neuer Schreibverfahren</i>	
Boris Pilnjak: Maschinen und Wölfe (1925) .....	173
<i>Schlafende</i>	
Michail Bulgakow: Die weiße Garde (1925; 1929) .....	190

<i>Ein ganzes, ein in sich geschlossenes Buch</i>	
Michail Bulgakow: Meister und Margarita (1940; 1967) .....	207
<i>Schicksale im Strom der Geschichte</i>	
Michail Scholochow: Der Stille Don (1940).....	236
<i>Ein Philosoph als Romanautor</i>	
Leonid Leonow: Der russische Wald (1953) .....	251
<i>In den Fängen einer tiefen Leidenschaft</i>	
Vladimir Nabokov: Lolita (1955).....	282
<i>Lebensphilosophie</i>	
Boris Pasternak: Doktor Shiwago (1957).....	298
<i>Der alte Mann und das Kamel</i>	
Tschingis Aitmatow: Der Tag zieht den Jahrhundertweg (1980) .....	324
Quellennachweis.....	353
Über den Autor .....	355

## Vorwort

Ein großes Staunen erfaßte am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die deutschen Literaturfreunde, als sie entdeckten, daß die in Europa gänzlich unbekannte Kultur Rußlands eine ganze Kette höchst lesenswerter Romane hervorgebracht hatte. Die Entdeckung kam sehr spät zustande. Iwan Turgenew hatte in den sechziger und siebziger Jahren seinen französischen Schriftsteller-Kollegen das große Dreigestirn der russischen Literatur Puschkin – Lermontow – Gogol nahegebracht; zu der Zeit waren alle drei schon lange nicht mehr am Leben, doch ihre Werke fanden in Frankreich, dann auch bei deutschen Verlagen und Lesern, viel Anklang. Das schnelle Anwachsen der sozialen Probleme und Kämpfe in den achtziger Jahren hatte in Deutschland auch ein erhöhtes Interesse für gesellschaftliche Fragen in der Literatur zur Folge, und die Literaturkenner empfahlen neben den sozialkritischen französischen Schriftstellern, die man in Deutschland schon kannte, auch die »naturalistischen« Werke der Russen. Bald zeigte sich aber, daß die miserablen Lebensverhältnisse am Petersburger Heumarkt (der Adresse Raskolnikows in Dostojewskis *Schuld und Sühne*) nur das eine waren, was die Leser beeindruckte, das andere waren die geistigen, ideologischen Probleme. Hinter dem Napoleon-Kult der jungen Russen verbargen sich Denkmodelle von europäischem Ausmaß, und die unglückliche Anna Karenina bildete genau die Mitte zwischen Emma Bovary und Effi Briest.

Seitdem ist das Interesse für die russische Literatur (für die Romane natürlich besonders) in Deutschland zu keiner Zeit mehr abgerissen. Wenn ich den Raum für meine Behauptungen auf für mich Überschaubares abrunden darf: die in diesem Buch behandelten Kunstwerke gehörten fast alle für die DDR-Leser zum Kerngebiet ihrer Lektüre, und wollte man die Auflagenzahlen addieren (das würde sich lohnen, noch



sind vermutlich exakte Unterlagen dafür zu ermitteln), käme Erstaunliches zustande. Und in den achtziger Jahren entstand gar der paradoxe Fall, daß unsereins öffentlich vor großem Publikum über Werke aus unserer Liste sprach, die es nicht zu kaufen gab, sie waren auch ohne werbende Buchbesprechungen ausverkauft.

Der Schreiber dieses Buches hatte das Glück, vierzig Jahre lang als Lehrkraft an der Universität Leipzig, an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie vor den höchst anspruchsvollen Studenten des Literaturinstituts in Leipzig, der Schriftstellerschule, die russische Literatur von Puschkin bis zur Gegenwart behandeln zu können. Als Lehrkraft – das hieß: immer wieder auf die wesentlichsten Werke einzugehen, und das hieß auch: im heuristischen Seminargespräch die wesentlichsten Probleme der Werke aufzuschließen und auch von nicht ganz so wichtigen, aber für den Spezialisten interessanten Teilfragen immer wieder zur Mitte zurückzufinden, zu den die Charaktere der Leser beeinflussenden Zielen der Autoren.

Ich fand heraus, daß die Hegelsche Dialektik die beste Handhabe für die literaturwissenschaftliche Analyse und auch für die Anregung zur Diskussion bietet: etwas ist nur lebendig, wenn es einen Widerspruch in sich hält. Große Autoren ertasten einen bedeutenden Widerspruch ihrer Zeit und bemühen sich – selten ganz bewußt – den in den Mittelpunkt ihrer Bücher zu rücken, von Werk zu Werk mit immer neuen Anläufen.

Mit dieser Methode zeigte es sich – ich war nicht wenig verblüfft über diese Entdeckung – daß sich durch das russische neunzehnte Jahrhundert drei große Widerspruchsmodelle ziehen, von den drei bedeutendsten Dichtern entwickelt. Bei Puschkin kommt eine allgemeine paradoxe Widersprüchlichkeit zwischen den Menschen und den Dingen und in ihnen selbst zum Ausdruck. Parallelen also. Das ist so, punctum; nach Lösungen und Weiterentwicklungen wird bei Puschkin nicht gefragt. Dostojewski entwickelt daraus die von Michail Bachtin entdeckte, danach viel besprochene und wenig untersuchte Polyphonie, wo Stimme gegen Stimme zu vernehmen ist, die jeweils von unterschiedlichen Interessen ausgehen und gegeneinander reden, was zu tragischen, unentscheidbaren Gegensätzen führen muß. Antinomien also hier statt der Parallelen. Tolstoi schließlich wendet die Puschkin-

schen Anregungen zum Dreischritt des dialektischen Fortschritts, im Sinne des europäischen aufklärerischen Gedankens. Widersprüche also, die sich selbst voranentwickeln. Da ist man denn auch beim marxistischen Denken angekommen, das, so schien es früher, der Literatur im ganzen zwanzigsten Jahrhundert die philosophische Grundlage bietet, mit der dauernden Suche nach den gesellschaftlichen Hauptkräften, mit der Gestaltung des neuen Menschen, was angeblich das wesentliche Interesse der Autoren ausmacht. Beim Nachdenken über Scholochows *Stillen Don* wurde mir aber immer deutlicher, daß das fest eingeübte Suchen nach den positiven Helden und die Bewertung der unendlich vielen Figuren vom Blickpunkt solchen Suchens her dem Werk nicht gerecht wird und zu Fehltrüben führt. Vor und dann noch mehr nach der »Wende« führten Untersuchungen über die philosophischen Grundlagen der Werke vor allem Bulgakows und Pasternaks zu der Erkenntnis, daß die nackte und bloße politische Bewertung ihrer Bücher zu den katastrophalen Fehltrüben über diese großen Dichter geführt hatte – in Ost und in West! Man hatte – mit unterschiedlichem ideologischen Interesse – die Romane auf ihre politische Ausrichtung hin beurteilen wollen und nach den philosophischen Fundamenten nicht gefragt.

Die aber findet man nicht in erklärenden Sätzen des Autors, wie es in den Werken früherer Jahrhunderte üblich war. (Ein Lesetip: die vorletzten Kapitel der Romane – nicht die letzten! – wurden in der Zeit der Aufklärung von den Autoren gern genutzt, dem aufmerksamen Leser Fingerzeige zum Verständnis des Werkes zu geben.) Dem erfahrenen Romancier Arnold Zweig verdanken wir den Hinweis, daß die Philosophie eines Autors in der Komposition seiner Werke zu ergründen sei. Daran habe ich mich immer gehalten, und die von mir angewandte Methode ist eindeutig definierbar, es geht immer um die Suche nach dem Weltbild der Autoren, das sich aus der Personenkonstellation ihrer Werke ergibt. So habe ich auch meine früheren Bücher über Leonid Leonow (1972) mit dem Untertitel »Philosophie und Komposition« versehen und über Fjodor Dostojewski (2000) mit »Weltbild und Werkstruktur«.

Also begannen meine Seminar-Debatten, begann auch die Werkanalyse jeweils mit einer gezielten Frage nach den Beziehungen zwischen zwei Hauptfiguren. Beispiele: Puschkin wollte mit der *Hauptmanns-*

*tochter* einen Roman über den großen Bauernkrieg schreiben. (Wollte er das wirklich? Diese Frage blieb zunächst außerhalb der Betrachtung.) Warum braucht er dazu die dauernde Konfrontation zwischen dem Aufrührer und dem jungen Offizier Grinjaw? Oder: Was erbringt die Beziehung von Vater und Tochter in Leonows *Russischem Wald*? Oder: Ganja und der Fürst wurden in Dostojewskis *Idiot* als Widerspruchspaar aufgebaut. Warum verschwindet Ganja nach dem ersten der vier Romanteile aus dem Buch? Oder: Warum wurde in der hitzigen Diskussion nach der Veröffentlichung von Bulgakows *Meister und Margarita* so wenig Aufmerksamkeit dem Schicksal der Titelfiguren gewidmet?

Ein ganz subjektives, provokatives Herangehen, gewiß, und ausgelegene Gesamtanalysen werden nicht angestrebt. Doch wissen wir ja, daß jede Wahrheit zunächst eine subjektive Wahrheit ist, und man schreibt immer Versuche oder Anläufe zur Wahrheit und nie Gesichertes. Die Erkenntnistheoretiker spötteln über den »Lehrbucheffect«: Erfahrene Wissenschaftler, die von den komplizierten, widersprüchlichen, endlosen Wegen zur Wahrheit wissen, nehmen sich beim Verfassen eines Lehrbuches ernsthaft vor, nur Gesichertes aufzuschreiben. Nein, das hier ist alles strittig und kann – mit ernsthaften Argumenten freilich nur – bestritten werden.

Aus einem besonders wichtigen Grund aber muß ich auf der subjektiven Sicht beharren. Alle Literaturwerke (wie auch alle Werke der anderen Künste), vom Sonett bis zum Roman, bieten individuelle Sichten der Autoren auf die Welt, und das Individuelle bleibt an ihnen haften, so lange sie gelesen werden. Der Kreis der geschilderten Erlebnisse, die Eigenheiten der Personen und ihre Einschätzung, der Verlauf der Handlung, aber auch der Satzbau, die Bilder und Vergleiche, die Stimmung – all das verweist auf einen bestimmten Autor, der zu einer bestimmten Zeit unter bestimmten sozialen Verhältnissen lebte. Der Autor überträgt sich selbst auf den Leser, und der wiederum wird dem Werk nur gerecht, wenn er von seiner Sicht, seinen Erlebnissen, seinen Berufserfahrungen her, das Buch liest und beurteilt. Diese vielfältigen – eigentlich unendlich vielen! – Urteile gehören zur wissenschaftlichen Arbeit am Kunstwerk, und ich habe mich immer wieder bemüht, diese Urteile zu notieren, im Buch kommen sie an mehreren Stellen vor. Da-

mit wird aber nicht einem dummen Relativismus das Wort geredet, der meint, daß es nur unendlich viele Kunst-Urteile geben könne und keine Wahrheit über Kunstwerke. Die Seminar-Diskussionen hatten durchweg auch das Ziel, zu einer Wahrheit über das jeweilige Werk und seinen Autor zu gelangen – aber eben zu einer solchen, die die vielen Einzel-Meinungen einschließt: im besten Falle als Einzel-Anläufe zur Erhellung des vom Autor gestalteten Weltbildes. Viele Zähler, die sich auf einen Nenner beziehen, die mit ihren individuellen, subjektiven Äußerungen das Objektive ertasten. Der Verfasser dieses Buches behauptet also, daß seine subjektiven Anläufe auf die Wahrheit durchaus Allgemein-Interessierendes erbringen.

Allerdings – wenn der Autor sich so wichtig nimmt, hat das mindestens eine negative Folge: das hier ist nicht eine ausgewogene Geschichte des russischen Romans. Aus Gründen, die nur schwer nachzuvollziehen und schwer zu erklären sind, fehlen die hochwichtigen Romane, Bücher mit Weltgeltung, von Gogol, Gontscharow, Gorki, Platonow, Granin, Wladimow und vielen anderen. Daß Dostojewski etwas mehr Platz bekommt, erklärt sich leicht; schon Thomas Mann wußte, daß man von dem nicht wieder loskommt, wenn man sich auf ihn einläßt. Überdies ist einiges auf meine Arbeit in der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft zurückzuführen, zu deren Präsident ich 1999 für vier Jahre gewählt wurde.

Der Autor und sein Buch kennen also voller Selbstbewußtsein ihren bescheidenen Platz. Es soll nämlich überhaupt nicht der bedeutende Sammelband *Der russische Roman* beiseite gerückt werden, den Bodo Zelinsky 1979 herausgegeben hat, und auch nicht die vielen gewichtigen und meist auch feinsinnigen Analysen zu unserem Thema, die in dem von Walter Jens mit einem sehr großen Mitarbeiterstab veranstalteten Kindlers Literatur-Lexikon (1988-1992) enthalten sind. (Die »russischen« Kapitel erschienen auch als Einzelband 1997.) Die zweibändige russische Literaturgeschichte (unter der Leitung von Wolf Düwel, Helmut Grasshoff und anderen erarbeitet, Aufbau Verlag Berlin 1986) wird noch lange einen bedeutenden Platz in der deutschen Romanforschung behalten, auch die spezifischen Arbeiten *Russische Prosa im 20. Jahrhundert*, München 1993, von Karlheinz Kasper herausgegeben, *Vom »Tauwetter« zur Perestroika* mit Willi Beitz als Herausgeber, Bern

## 12 Roland Opitz: Der russische Roman

1994, und die von Reinhard Lauer verfaßte kenntnisreiche *Geschichte der russischen Literatur*, München 2003. Diesen großen Arbeiten haben wir vieles zu verdanken.

## Onegin – oder Tatjana? Die Geburt des russischen Romans

Alexander Puschkin: Jewgeni Onegin (1831)

Fjodor Dostojewski ist mit Onegin hart ins Gericht gegangen. Er habe kein Vertrauen zu seiner Heimat, heißt es in der Puschkin-Rede, den Freund töte er »einfach aus einer hypochondrischen Laune heraus«, er sei »ein sittliches Embryo«, und in ihm liege, wie in seinesgleichen, »oft so viel geistige Knechtseligkeit«. Tatjana habe mit ihrer zweifelnden Frage, ob er gar eine Parodie sei, die Wahrheit erraten. Sie dagegen sei »eine Gestalt von positiver Schönheit«, ein »fester Charakter«, und man müsse in ihr die »eigentliche Heldin des Poems« sehen, der Autor hätte ihren Namen als Titel wählen sollen.<sup>1</sup>

Diese Auffassung hat ihre Anhänger und Fortsetzer gefunden. Wjatscheslaw Iwanow hat 1938 in Deutschland einen Aufsatz über Puschkins Roman veröffentlicht,<sup>2</sup> der Dostojewskis Standpunkt noch verstärkte: mit Jewgeni werde der »ungesunde Individualismus und moralische Anarchismus verurteilt und verdammt«, er sei »umdüstert von den Mächten des Bösen« und »jeder schöpferischen Kraft beraubt«, während Tatjana zum innersten »Begriffen der überirdischen Wahrheit« gelange, der Voraussetzung für den am Ende möglichen seelischen Frieden. Auch Dmitrij Tschizewskij stieß in dieses Horn: in Onegins Brief offenbarten sich bloße Leidenschaft und unverhüllter Egoismus,

1 Fjodor M. Dostojewski: Über Literatur. Leipzig 1971. S. 228ff.

2 Wjatscheslaw Iwanow: Der Ursprung des russischen Romans: Eugen Onegin. In: Hochland. 35. Jg., Bd. 1. Oktober 1937 – März 1938. Kempten / München. S. 443-445.

»er denkt nur an sich selbst«. <sup>3</sup> Und der Spezialist unserer Gegenwart verallgemeinert, daß »die Verdammung und Verdrängung Onegins zugunsten Tatjanas spätestens seit Dostojewski Allgemeingut« geworden ist und sich bis heute fortgesetzt hat. <sup>4</sup>

Parallel zu dieser Denkrichtung entwickelte sich aber eine andere, ihr Gegenteil. Wissarion Belinski, oppositioneller Intellektueller in einem diktatorisch regierten Land, sammelte sorgsam alle Äußerungen des Protests in Onegins Reden und in seinem Betragen, er bezog von daher geistige Unterstützung. Er betonte auch den charakterlichen Reifeprozeß Onegins bis hin zu seiner Liebeserklärung. Dank Onegin, wird in Anlehnung an Puschkins Verse hervorgehoben, vollzog sich in Tatjana ein »Akt des Bewußtwerdens; ihr Geist erwachte.« Tatjanas Absage an seine und ihre Liebe wird als Tribut an ebenjene Verhältnisse gewertet, die eine »Entweihung des Gefühls und der reinen Fraulichkeit« zu nennen seien. <sup>5</sup>

Eine solche positive Bewertung erhielt Onegin vielfach in sowjetischer Zeit. Zunächst Grigori Gukowski, dann Georgi Makogonenko und schließlich Juri Lotman haben sich auf die Handschriften und Absichten Puschkins gestützt, die eine Annäherung Onegins an die Dekabristen nahelegen. Das setzt einen Reifeprozeß in Onegin voraus, und dann werden Vorwürfe an Tatjana formuliert: sie habe diese Reife nicht gesehen. Sergej Bondi rekonstruierte den Sinn der erhaltenen Vierzeiler aus dem vernichteten Kapitel und brachte auch die Absicht Puschkins in die Debatte, den Roman in zwölf Kapiteln zu schreiben, was Raum

3 Dmitry Cizevsky in: A. S. Puškin: Evgenij Onegin. Cambridge 1953. S. 290. Zit. nach: Leonore Scheffler: Das erotische Sujet in Puškins Dichtung. München 1968. S. 163.

4 Rolf-Dietrich Keil: [Rezension zu] Beatrice v. Sambeek-Weidli: Wege eines Meisterwerks und dies.: »Evgenij Onegin« A. S. Puškina. Bibliografija, beide Bern u. a. 1990 (= Slavica Helvetica, 34 und 35). In: Zeitschrift für slavische Philologie. Bd. LI. H. 2/1991. S. 433.

5 V. G. Belinskij: Polnoe sobr. soč. Bd. 7. Moskau 1955. S. 497, 501.

geschaffen hätte für Bewegungen des Titelhelden in großen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens.<sup>6</sup>

Frappierend an dieser Konfrontation zweier entgegengesetzter Standpunkte ist zweierlei: Zum einen fällt auf, daß die Bewertung Oeginis und Tatjanas voneinander abhängig ist. Wer Oegin kritisiert, kann Puschkins Wort von dem »lieben Ideal« uneingeschränkt übernehmen; wer Oegin dagegen aufwertet, muß auf Begrenztheiten der insgesamt auch durchaus positiv bewerteten Frau aufmerksam machen wollen. Zum anderen ist zu beobachten – und das ist noch überraschender – daß sich für beide Bewertungsmodelle ausreichend Argumente finden lassen, für beide! Und beide geben, jede für sich genommen, keine ausreichende Erklärung für die Rätsel des Romans.

Natürlich steht Eugenius, »der Edle«, weit über dem geistigen Durchschnitt seiner Zeit. Die Berührungen Oeginis mit Tschadajew, Kawerin und auch Tschazki sind nicht zufällig. Er dient – eine Ausnahme in seiner Zeit – dem Staat weder als Offizier noch als Beamter. An der Stelle der von einem Gutsbesitzer zu erwartenden Apologetik stehen Zweifel und Skepsis, und Lotman betont zurecht den ablehnenden Charakter der Worte хандра, тоска und скука (Schwermut, Trübsal und Langeweile), die in jener Zeit, so wie im zwanzigsten Jahrhundert Zeit die Worte Ekel und Abscheu, die Nichtkonformität ausdrücken. Zum anderen hat Wjatscheslaw Iwanow nicht unrecht mit seiner Verbindungslinie von Oegin zu Raskolnikow: in Puschkins Versen über die Napoleon-Manie sei die Theorie des Petersburger Studenten schon vorgeformt:

Мы почитаем всех нулями,  
а единицами – себя.  
Мы все глядим в Наполеоны;  
двуногих тварей миллионы  
для нас орудие одно ...

6 Vgl. vor allem G. P. Makogonenko: Roman A. S. Puškina »Evgenij Oegin«. In: Ders: Izbrannye raboty. Leningrad 1987. S. 341-439; Ju. M. Lotman: Roman A. S. Puškina »Evgenij Oegin«. Kommentarij. Leningrad 1983.



... daß alle uns als Nullen gelten,  
und nur wir selber als die Eins.  
Wir werden zu Napoleonen;  
zweibeiniger Wesen Millionen  
sind nur noch Mittel unserer Macht.<sup>7</sup>

Und wenn nun beide zitierten, einander konträr gegenüberstehenden Standpunkte richtig wären, aber nur zusammen, in einem Widerspruch, der keine Lösung kennt? »So hat uns die Natur geschaffen, neigt sie zu Widersprüchen doch«, heißt es im *Onegin*, und ich verdanke Rolf-Dietrich Keil die Beobachtung, daß dieser Satz die arithmetische Mitte des Romans ausmacht. Ich möchte die These begründen, daß Puschkins Denken ein antithetisches ist, daß er für seine Charaktere Alternativen entwickelt, daß diese Antithetik die Kompositionsstruktur seiner Werke bestimmt und weitgehend sogar den Satzbau.

Vor allem Tatjana greift bei ihrem Nachdenken über Onegin's Wesen ganz hoch, zu absoluten Entgegensetzungen:

Созданье ада иль небес,  
сей ангел, сей надменный бес,  
что ж он?

Bald Höllenbrut, bald Himmelsbild,  
ihr Engel rein, ihr Dämon wild,  
was ist er nun?

Doch schon in ihrem Brief hatte sie formuliert:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,  
или коварный искунитель ...

7 Wjatscheslaw Iwanow: Der Ursprung des russischen Romans: Eugen Onegin. S. 446. – Deutsche Zitate aus dem Roman nach Alexander Puschkin: Jewgeni Onegin. Deutsch von Rolf-Dietrich Keil. München / Zürich 1987 (= Serie Piper, 690).

Wer bist Du? Engel, der mich hütet?  
Versucher, der Verderben brütet?

Und in ihrem Traum ist er für sie »lieb und schrecklich« zugleich. Was gäbe uns das Recht, von diesem Gegensatz nur die eine oder die andere Seite zu akzeptieren? Wissen wir doch, daß der Autor diese Entgegensetzungen übernimmt oder sogar Voltairianische Paradoxe daraus macht: in der allerersten Strophe schon, wo er seine Gleichgültigkeit gegenüber dem sterbenden Onkel mit der vorgetäuschten Liebe zu ihm konfrontiert; das wiederholt sich im achten Kapitel, wo er der »gesitteten Menge« hinterherläuft, ohne ihre Meinungen und Leidenschaften zu teilen. Tatsächlich: derselbe Onegin, der seine Individualität sorgsam vor den Berührungen der adligen Norm abschirmt, wird zum gefügigen Opfer der antiquierten und verkommenen Duellnormen eines Sarezki. Das eine geht nicht ohne das andere.

Nicht nur Onegin gibt es doppelt, andere Hauptfiguren auch. Tatjana, die in ihrer Seele Russin ist, kann keinen russischen Brief schreiben, und ihre Lektüre vereint französische Liebesromane mit dem Traumdeutungswerk des Martyn Zadeka. Sie bleibt am Ende im Widerspruch zwischen Aristokratie und russischem Volksleben, zwischen rauschendem Salon und besinnlicher Einsamkeit. Onegin ist zutiefst verwundert, daß Tatjana doppelt existiert, sie ist beim Wiedersehen eine andere, nur mühsam erkennt er in ihr die Züge der früheren Tatjana. Die beiden einander entgegengesetzten Perspektiven Lenskis sind bekannt, doch muß auch die Konfrontation zwischen Lenski und dem Ulan gesehen werden, der Olgas Glück macht. Schon ihre Mutter hatte einen feurigen Grandison geliebt, den matten Dmitri aber geheiratet, sie wird nicht müde, darüber zu seufzen. Die Schwestern Olga und Tatjana heiraten beide nicht den ausführlich vorgestellten Geliebten, ansonsten sind sie unvereinbare Gegensätze, die beiden Freunde Onegin und Lenski auch, und der Autor findet Gegensatzbilder dafür:

Волна и камень,  
стихи и проза, лед и камень  
не столь различны меж собой.

Nicht Stein und Fluten,  
nicht Vers und Prosa, Eis und Gluten  
sind von Natur so sehr entzweit.

Für Tatjana sind Onegin und ihr Ehemann, der Fürst N., Gegensätze. Nicht gegensätzlich und daher wohl unerträglich waren die Freier Tatjanas auf dem Lande, die Herren mit den sprechenden Namen Petuschkow, Bujanow und Pychtin. Doppelt und gegensätzlich sind in dem Roman die beiden Briefe und die anschließenden Gespräche, bei denen jeweils einer redet, der andere hört zu, ohne ein Wort zu erwidern.

Dmitri Blagoj hat für dieses Kompositionsprinzip den etwas unscharfen Begriff der Symmetrie gewählt.<sup>8</sup> Ich möchte mich eher auf eine wenig bekannte Untersuchung Lotmans<sup>9</sup> beziehen, in der die Widersprüchlichkeit, die von ihm nicht näher bestimmt wird, als das Gestaltungsprinzip des Dichters auch im Kleinen hervorgehoben wird. Lotman macht vor allem auf den Schluß des ersten Kapitels aufmerksam: Puschkin spricht von seiner strengen Durchsicht des Textes und von den aufgefundenen Widersprüchen, die zu korrigieren er nicht die Absicht habe. Ein solches Bekenntnis ist in der Weltliteratur vermutlich einmalig, keinem zweiten Autor würde man das durchgehen lassen. Welcher Verlagslektor würde etwa zwei unmittelbar aufeinander folgende Metaphern wie die am Ende des sechsten Kapitels stehen lassen: »Весна моих промчалась дней« und »Полдень мой настал«? (»Der Frühling meiner Tage ist enteilt« und »Mein Mittag ist gekommen«.) Frühling und Mittag stehen als Gegensatzpaar. Im achten Kapitel wird betont, daß Onegin den Brief Tatjanas aufbewahrt als Zeugnis, aus dem das Herz spricht, doch im dritten Kapitel liegt die Reliquie vor dem Dichter. Onegin ist einerseits Puschkins Freund, andererseits Ausgeburt seiner Phantasie. Nur zehn Strophen liegen zwischen dem Bekenntnis der engen Freundschaft des Erzählers und des Titelhelden einerseits und andererseits der wichtigen Notiz:

8 D. D. Blagoj: *Masterstvo Puškina*. Moskau 1955. S. 198.

9 Ju. M. Lotman: *Roman v stichach Puškina »Evgenij Onegin«*. Speckurs. Tartu 1975. S. 8-32.

Всегда я рад заметить разность  
между Онегиным и мной.

Und stets vermerk ich mit Genusse,  
worin ich nicht Onegin gleich.

Auf diesen letzten Gegensatz verwies vor allem Ulrich Busch.<sup>10</sup>

Dies sei, könnte eingewendet werden, das übliche romantische Spielen mit der Welt, die romantische Ironisierung der wirklichen Vorgänge. Dem kann man insoweit zustimmen, als etwa das poetische Denken E. T. A. Hoffmanns viel für die Entdeckung der Janusköpfigkeit der Welt beigetragen hat: die Realität des Marktes in Dresden am Schwarzen Tor, wo am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, ein junger Mensch einen Korb mit Äpfeln und Kuchen umrennt, ist in dieser Konkretheit unbestreitbar, aber nicht minder real ist das Flüstern und Lispeln der Kristallglöckchen im Holunderstrauch, und am Ende weiß man nicht, wo mehr Wahrheit ist – in der Welt des Konrektors Paulmann mit seiner Tochter Veronika oder in der des Archivarius Lindhorst und der Serpentina. Alles gibt es in doppelter Ausführung. Das führt bei Hoffmann zur Entdeckung des »Doppeltgänger«-Motivs, das, mit Puschkin beginnend, in der russischen Literatur eine so große Rolle gespielt hat.

Widersprüchlich, auf Gegensätzen aufgebaut, ist im *Onegin* nicht nur die Beziehung der Figuren zueinander und der Figuren in sich, widersprüchlich zueinander und in sich sind auch die Bilder und die Sätze und Satzteile. Hinzuweisen ist auf die berühmte Winterszene am Anfang des fünften Kapitels. Die Winterwelt der russischen Bauern und ihrer Kinder wird in den ersten beiden Strophen gemalt, dann wird in ironischer Polemik die Winterpoesie Pjotr Wjasemskis und Jewgeni Baratynskis dagegegehalten. Auffallend häufig arbeitet Puschkin mit Alternativsätzen: nicht nur mit ili-ili-Konstruktionen (davon gibt es mehr als vierzig im Roman), sondern auch mit den Abwandlungen to - to (über die Tänzerin Istomina: то стан совет, то разовьет - sie

10 Nachwort zu Alexander Puschkin: Eugen Onegin. Deutsch von Ulrich Busch. Zürich 1981. S. 222-223.

biegt und streckt ihre Figur), mit ni - ni (die Feder zeichnet jetzt ни женских ножек ни голов – weder Füßchen noch Köpfe von Frauen), und selbst i - i kann zu Entgegensetzungen verwendet werden: ему и больно и смешно (es tut weh und verführt zum Lachen), heißt es über den Bauernjungen, der an die Finger friert, und Onegin ist für Tatjana lieb und schrecklich zugleich. Auch ohne das verbindende i ist dasselbe möglich:

Прими собранье пестрых глав,  
полусмешных, полупечальных,  
простонародных, идеальных.

Dieser Kapitel Bunterlei,  
die halb zum Lachen, halb zum Weinen,  
Volkston und Ideal vereinen.

So heißt es in der Widmungsstrophe, und nur einige Zeilen weiter:

Ума холодных наблюдений  
и сердца горестных замет.

(sorglose Frucht von)  
Verstandes kalter Registrierung  
Und Herzens schmerzlichem Gewinn.

Alle diese Konstruktionen mit wiederholten Partikeln haben bei Puschkin die Tendenz zum Wildwuchs: statt der erwarteten Zweigliedrigkeit mit innerem Gegensatz stehen drei, fünf, in einem Fall gar neun Glieder, die als Varianten ein Gebiet abstecken, ohne daß ein Ende logisch zwingend wäre. Das ist jene von Karl August Varnhagen von Ense hervorgehobene Tendenz zur Aufzählung, bei der die Gegenstände nur genannt werden, ohne daß sie beschrieben oder Teil der Handlung würden. Das unerwartete Zusammenstellen von Dingen (das ja auch ein Konfrontieren ist) regt die Phantasie an. Das Additive im Stil Puschkins verleitete die Zeitgenossen zu Parodien auf den Roman. Nikolai Polewoi machte sich den Spaß, die Widmungsstrophe von hinten

nach vorn zu lesen, mit der letzten Zeile zuerst und der ersten zuletzt, und er mußte am ganzen Text nur zwei Worte ändern.<sup>11</sup>

Die Dinge und Sätze stehen in Puschkins Roman nebeneinander, meist gegeneinander. Schaut man von den stilistischen Feinheiten wieder auf das Werkganze, so muß man feststellen, daß auch die Personen neben- und gegeneinander stehen, ohne daß sich aus den Widersprüchen etwas ergeben würde. Die Widersprüche sind nicht wie etwa in Goethes *Faust* der Antriebsmotor der Handlung, sie bringen bei Puschkin nichts voran. Gerade erst *wegen* der allseitigen Widersprüchlichkeit der Welt hat man im *Onegin* den Eindruck, daß sich nichts entwickeln kann und wird, daß alles so eben bleibt. Die Widerspruchsseiten existieren schlechthin nebeneinander. Das wird vor allem in den Beziehungen zwischen Onegin und Tatjana und damit an der Schlußkonstellation zu beobachten sein. Eben *weil* die Widerspruchsseiten in Puschkins Denken ewig nebeneinander existieren, können die beiden jungen Menschen kein Glück finden, das Denkmodell sagt viel aus über die schlimme Situation zweier Liebender, die nicht zueinander finden können.

Und das Denkmodell liefert einen neuen Romantyp. Dostojewskis Meinung, Puschkin hätte seinen Roman mit Tatjanas Namen überschreiben sollen, nicht mit dem Onegins, kann man nicht zustimmen, denn ein Autor wählt den Titel nicht nach einem »lieben Ideal«, und Onegin steht dem Autor – das wollte Dostojewski nicht sehen – nicht weniger nah. Hätte Puschkin den Titel nach der Häufigkeit des Auftretens und nach der Intensität des Handelns seiner Figuren gewählt, so müßte der Roman »Onegin und Tatjana« heißen. Er tritt in 164 der insgesamt 378 Strophen<sup>12</sup> aktiv oder passiv hervor – was übrigens sehr wenig ist! – sie in 157, also fast gleich oft. Die Widersprüchlichkeit zwischen ihnen bestimmt den Roman über weite Strecken: der übersättigte Spötter und das liebende kleine Fräulein; der scheinbar über den Adelsnormen stehende Individualist und das fast bäurische Sich-Eingliedern in die dörfliche Lebensweise und die Folkloretradition; die scheinbare

11 Vgl. V. V. Vinogradov: *Stil' Puškina*. Moskau 1941. S. 351f.

12 Wir rechnen die beiden Briefe, das Lied der Bauernmädchen und die Widmungsstrophe mit ein.

Natürlichkeit des Lebens Onegins in Petersburg und die wirkliche Natürlichkeit im Umgang Tatjanas mit Park und Wald – all das liegt offen vor dem Leser. Beide entwickeln sich: aus dem unreifen Verächter eines aufkeimenden, ewigen Gefühls wird er zu einem Liebenden, sie vom Landmädchen zur »Gesetzgeberin des Salons«, und auch ihre Liebe ist reifer und tiefer geworden.

Puschkin braucht sie beide, um sein Amalgam aus Europäischem und Volksechtem (so Thomas Mann über ihn<sup>13</sup>) zusammenschmelzen zu können, und sie sind in ihrer Widersprüchlichkeit voneinander abhängig, ohne zueinander kommen zu können. Es entsteht ein Werk mit zwei Brennpunkten, eine elliptische Struktur, wie sie in Lessings *Minna von Barnhelm* und Goethes *Iphigenie auf Tauris* schon vorgeformt war. Gerade die russische Literatur hat diesen Kompositionstyp gepflegt und weiterentwickelt, es genügt, auf *Schuld und Sühne* und dann vor allem auf *Anna Karenina* und *Auferstehung* zu verweisen, aus der neueren Literatur auf Bulgakows *Meister und Margarita*, Leonows *Russischen Wald* und Rasputins *Leb und vergiß nicht*, auf Granins *Bahnbrecher* und *Dem Gewitter entgegen*, und auch Pilnjaks *Maschinen und Wölfe* ist so gebaut. Während aber Dostojewski mit Leidenschaftlichkeit die beiden Widerspruchsseiten so expressiv gestaltet, daß ein Weiterleben ohne ihre Entscheidung und Zusammenführung nicht möglich scheint, während Tolstoi wie in einer Hegelschen Triade die nicht funktionierende Ehe Oblonskis mit der freien Liebe seiner Schwester so konfrontiert, daß in der Lewin-Geschichte eine Synthese gedacht werden kann,<sup>14</sup> sind für Puschkin die Gegensatzseiten als mathematische Parallelen ewig und unvermittelbar. Der erste russische Roman ist gleich ein Sonderfall des europäischen Romans: Nicht ein (in der Regel männlicher) Held trägt die Handlung, der sich als bedeutendes Individuum entwickeln darf, sondern zwei, die einander widersprechen, gegeneinander stehen. Der russische Roman ist von Anfang an ein Roman mit zwei Handlungszentren, ein elliptischer Roman.

13 Thomas Mann: Über Puschkin. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Stuttgart (1977). S. 839.

14 Dragan Nedel'ković: Teza, antiteza i sinteza u »Ani Kareninoj«. In: Ders.: Unverzalne poruke kn'izevnosti. Novi Sad 1973. S. 225-254.

Nur so ist auch das Romanende im *Onegin* zu interpretieren. Noch herrscht in der neueren Puschkin-Literatur das Bedauern darüber vor, daß die Einsicht des Autors in die politische Realität von Zensur und sicherem Verbot den 9-Kapitel-Plan oder gar den noch weiter gefaßten Plan mit zwölf Kapiteln verhinderte: die Reise bot Möglichkeiten zur Konfrontation des Helden mit der russischen Wirklichkeit, woraus politisches Denken der Figur und auch das Zurückdrängen des Individualismus möglich gewesen wäre. Vielleicht war gar an eine Einbeziehung des 14. Dezember gedacht gewesen. Noch 1829 hatte der Autor im Gespräch mit Jusefowitsch eine dekabristische Perspektive oder einen Tod im Kaukasus für möglich gehalten.<sup>15</sup> Ein »Album Onegins« zeichnet sich in den verworfenen Manuskripten ab, mit einer positiveren Einschätzung Onegins.

Was alles daraus hätte werden können, wissen wir nicht. Es gibt aber wohl keinen Grund, dem nachzutruern, da wir einen geschlossenen, vollendeten Roman vor uns haben. In dem Moment, als der Autor den Brief Onegins an Tatjana geschrieben hatte – das geschah erst am 5. Oktober 1831 – war der Roman aus einem Guß, jetzt entsprach das Ende der tatsächlichen Anlage des ganzen Werks mit der spezifischen Sicht Puschkins auf die Wirklichkeit, mit der Betonung der jeweils nebeneinander und gegeneinander gesetzten Widerspruchsseiten. Auch wenn man nicht weiß, was der Autor aus den anderen heterogenen Plänen und Vorarbeiten gemacht hätte: wie er vollendet ist, ist er erst recht ein Puschkin-Werk. Onegin ist er selbst nur in der Einheit von »ungesundem Individualismus« und breitem gesellschaftlichem Interesse, so wie Tatjana sie selbst ist nur in der Einheit ihrer tiefen Liebe mit der Erkenntnis der Unmöglichkeit eines Glückes, und der Roman wird durch beide Kräfte zu einer Einheit zusammengeschmolzen. Es hat schon seine Richtigkeit, daß Dmitri Pissarew mit seiner vulgär-materialistischen Ausgangsbasis den Puschkinschen Roman nicht begreifen konnte: nicht die politische Position, die der Demokrat herausstellt, ist dabei das Entscheidende, sondern seine weitgehende Unfähigkeit, in Widersprüchen zu denken.

15 Puškin v vospominanijach sovremennikov. Moskau 1950. S. 396.



Wir haben hier nicht die Möglichkeit, die geschilderte Kompositionsstruktur auf ihre Allgemeingültigkeit in Puschkins Werk zu prüfen. Nur einige Anmerkungen zu dem anderen großen Roman, *Die Hauptmannstochter*, seien gestattet.<sup>16</sup> Der Titel verharmlost den Inhalt, Maria Mironowna wird erst am Ende einmal aktiv, und ihr gilt auch sonst nicht das wesentliche Interesse des Autors. Das Thema wurde früher gelegentlich bestimmt als »Übergang eines Adligen auf die Seite des Bauernaufstandes.«<sup>17</sup> Schaut man genau hin, so ist das gerade nicht das Thema. Aus der ursprünglich einheitlichen Person des Schwanwitsch, die historisch belegt ist und in allen Vorarbeiten Puschkins auftritt, ist im endgültigen Text eine Doppelfigur geworden: die des Überläufers Schwabrin und die des Grinjaw. Letzterer ist empört darüber, daß Schwabrin, ein Adliger, vor Pugatschow, dem »злодей, беглец из казаков« (»Übeltäter, Kosakenflüchtling«) auf den Knien liegt, und auch der General weiß in Bezug auf den Verräter nur: »fangen, richten und aufhängen!« Grinjaw dagegen, dem Pugatschow zweimal das Leben rettet, betont im ganzen Verlauf der zugespitzten Ereignisse, daß er seinem Offizierseid und seinem Adel verpflichtet bleiben wird. Offen erklärt er dem Bauernführer: »fordere nichts, was gegen meine Ehre und gegen das christliche Gewissen wäre.«

Das ist wichtig: Puschkin konnte die historisch belegte Figur so nicht gebrauchen, er mußte sie erst für seine Zwecke verändern. Bei Dostojewski und in der neueren Zeit bei Leonow wird das häufig geschehen: daß die ursprünglich einheitlichen Figuren sich bei näherer Betrachtung, bei entsprechendem Druck auf sie (so Leonow<sup>18</sup>) in Gegensatzpaare aufsplintern. Puschkin betont die Unmöglichkeit für den Adligen, auf die Seite der Bauern überzugehen. Andererseits begreift der anfangs noch recht naive Grinjaw allmählich, daß seine Versuche, Pugatschow von den Marodeuren zu trennen und auf seine Seite zu ziehen, nicht gelingen können. Die beiden Handlungslinien laufen anfangs und auch später immer wieder parallel nebeneinander her: Grinjaw lebt in der Festung, dann in Orenburg als Offizier, während

16 Ausführlicher dazu im nächsten Aufsatz unseres Buches.

17 D. D. Blagoj: *Masterstvo Puškina*. S. 247f.

18 E. Starikova: *Roždenie geroja*. In: *Kul'tura i žizn'*. Nr. 5/1964. S. 13.

Pugatschow sein Heer um sich sammelt und die Festungen der Reihe nach einnimmt. Bei den Zusammentreffen erweist sich der Rebell als Souverän in seinem Reich; Grinjaw ist ihm natürlich ausgeliefert, wird aber nicht zu seinem Anhänger. Diese sozialen Entgegensetzungen sind in Puschkins Vorstellungen ewig, er kann sich Veränderungen nur als allmähliche Verbesserungen der Sitten vorstellen, und der russische Aufruhr erscheint ihm als sinnlos: »Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный« – »Gott lasse uns nicht den russischen Aufruhr schauen, den sinnlosen, gnadenlosen«. Es macht keinen Sinn, sich gegen ewige Gegebenheiten stemmen zu wollen.

Poetisch überhöht findet sich in Puschkins Vorstellung von den ewig nebeneinander und gegeneinander laufenden Linien in dem Märchen vom Adler und vom Raben, das er Pugatschow in den Mund legt, aber auch in der ständigen Doppelung der Handlung, die mal als Liebessujet, mal als Bericht vom Bauernkrieg auftritt.

Ewige Antithesen werden sich zeigen, welches größere Werk Puschkins man auch nimmt. Das in historisch-philosophischem Sinne sehr reife Poem *Der eherne Reiter* scheint diese Sicht zu relativieren, da der anfangs großartige Staatenlenker und Stadtgründer allmählich zum Götzen, zum »истукан« verkommt, während die Tragödie des kleinen Mannes am Ende das Feld beherrscht. An den Rand des Manuskripts wird gar auch mal ein Pferd ohne Reiter gemalt. Doch ist auch in diesem auf eine weite historische Perspektive gerichteten Werk die Ewigkeit der parallel laufenden Kräfte – der hohen Staatlichkeit und großen Geschichte einerseits, der Unwiederholbarkeit individuellen menschlichen Lebens andererseits – zu bedenken. Petersburg mußte gebaut, der russische Staat gefestigt werden. Das von der Geschichte unbemerkte Individuum hat aber ein Recht auf Leben und Glück. Wo diese beiden Wahrheiten zusammenstoßen, entstehen folgerichtig Tragödien. Die Negierung eines der beiden Prinzipien oder eine irgendwie geartete Weiterentwicklung und Überwindung, gar Harmonisierung scheint für Puschkin nicht möglich.

## Zwei Kräfte. Puschkins Auffassung von Geschichte

Alexander Puschkin: Die Hauptmannstochter (1836)

Drei bekannte Werke Puschkins, in denen er große Ereignisse und bedeutende Personen der russischen Geschichte in den Mittelpunkt rückt, sollen hier behandelt werden, und zwar die *Hauptmannstochter*, *Boris Godunow* und der *Eherne Reiter*. Wir wollen sie über die Geschichtsauffassungen ihres Autors befragen, aber nicht einfach über thesenhafte zitable Sätze, in denen er diese Auffassungen ausdrücken würde – die finden sich in sehr geringer Zahl, und sie treffen nicht das Entscheidende. Künstler pflegen die wesentlichen Positionen ihrer Weltanschauung nicht in publizistische Sätze zu fassen, sie würden ihrem Beruf untreu werden und zu dem des Journalisten oder des Wissenschaftlers überwechseln. Puschkin hat das freilich hin und wieder getan: die *Geschichte Pjotrs* und die *Geschichte Pugatschows* sind historiographische Arbeiten, mit reichem Faktenmaterial, das er sich mit viel Fleiß, vor allem aber mit traumwandlerischem Blick für das Wichtigste aus Archiven holte und – im Falle des Pugatschow-Aufstands – mit Aussagen aktiver Teilnehmer ergänzte. Beide Bücher gehören bis heute zum Grundbestand der historischen Literatur zu den beiden Themen. Sogar eine Arbeit mit dem Titel *Notizen zur Geschichte der französischen Revolution* war 1831 in Arbeit, die offenbar bis in die Gegenwart geführt werden sollte; sie wurde aber bald abgebrochen.

Und doch sagt ihr Autor wenig über den Sinn der Ereignisse und über die Gesetzmäßigkeiten der Geschichtsprozesse. Umgekehrt: erst die künstlerische Darstellung der einen oder anderen historischen Erscheinung gibt dem Schriftsteller die Möglichkeit, den Faktenstrom in eine Parabel zu verwandeln, in eine Suche nach den inneren Tendenzen eines Prozesses oder des tatsächlichen Gewichts der aktiven Ge-

schichtskräfte. Der Künstler Puschkin sieht tiefer, weiter und genauer als der Historiker Puschkin.

Als Hauptmethode meiner Betrachtungen wähle ich, wie in meinen anderen Arbeiten auch, die Beziehungen zwischen den handelnden Personen. Ich werde mich dabei um eine kritische Sicht dessen bemühen, was bisher zu dem behandelten Gegenstand geschrieben und gesagt wurde. Es möge mir nicht als Unbescheidenheit angekreidet werden, wenn ich mit dieser Kritik bei mir selbst beginne. Die vor unseren Augen vor sich gehenden welthistorischen Prozesse sind von solchem Ausmaß, daß sie unser gesamtes geistiges Bild berühren, und wenn wir nicht einfach starr bei Früherem beharren, bieten sie die Möglichkeit, auch unseren Gegenstand, die russische Literatur, in neuem Licht zu sehen. Ich habe im Verlaufe meiner vierzigjährigen Universitätsarbeit alle alten Vorlesungs- und Seminar-Ausarbeitungen aufgehoben, und dadurch bieten meine Bekenntnisse eine gewisse Garantie auf Authentizität.

Die Empörung der Marina Zwetajewa, die so klug und ansteckend über die Titelheldin des Puschkinschen historischen Romans, eine sentimentale Heulsuse, zu spotten wußte, war meine Empörung auch, und ich las das Buch wie die Dichterin als Roman über Pugatschow, wobei ich nicht sah, daß es auch ein Roman über Grinjaw ist. In anderen Interpretationen des Romans, die schon geringeren Einfluß auf mich hatten, konnte ich lesen, daß Puschkin ein großes Epos über den Volksaufstand geschrieben habe. Noch weniger konnte ich die Auffassung akzeptieren, dies sei die Geschichte eines Adligen, der auf die Seite des Volkes übergeht, – diese Auffassung übersah, daß einen solchen Frontwechsel Puschkin mit der Geschichte des nichtigen Schwabrin erzählt hat, der seine Haut durch den Verrat der Offiziersehre retten wollte. Verbreitet war in der Puschkinforschung die Tendenz, den Roman als Darstellung eines Kulminationspunktes im Kampf der russischen Bauernschaft gegen die Leibeigenschaft anzusehen; die Tendenz zielte darauf, daß erst die soziale Revolution des zwanzigsten Jahrhunderts und die Umgestaltungen im Leben der Bauern nach der Revolution das realisierten, was die Pugatschow-Bewegung gewollt hatte. Die klugen Worte von Friedrich Engels im *Deutschen Bauernkrieg*, die Bauern seien »allein nicht imstande, eine Revolution zu machen«, und »nur

durch eine Allianz mit anderen Ständen« hätten sie »eine Chance des Sieges bekommen«<sup>19</sup>, waren eine Warnung vor der Idealisierung des Pugatschow-Aufstandes. Puschkin zeigt von hohem geistigem Blick aus die elementare Wucht, aber auch die Sinnlosigkeit der Explosion: »Eng ist meine Straße,« läßt er Pugatschow sprechen, und er läßt ihn auch bekennen, daß die Bauern jeweils nur in ihrem Gouvernement und nur außerhalb der Saat- und Erntezeit zum Aufstand bereit seien, und der Aufstand sei ohnehin nur Mord und Raub. Alles zielt auf Umverteilung und Vernichtung vorhandenen Reichtums, nicht auf neue Formen der gesellschaftlichen Produktion. Dieses Chaos verbündet sich mit einer Vielzahl nationaler Probleme: der Aufstand wird von kolonial unterdrückten Völkern durchgeführt zusammen mit den Kosaken, die das Imperium eigentlich vor dem Zorn dieser wilden Völkerschaften schützen sollten. All das zeigt, wie tief der Romanautor die Perspektivlosigkeit des Geschilderten begriff, und den folgenschweren Satz Puschkins »Schütze uns Gott davor, den sinnlosen und gnadenlosen russischen Aufruhr zu sehen« hätten wir besser nicht auf angebliche Illusionen der Adelsaufklärung bei Puschkin zurückführen dürfen.

Lassen wir dagegen unsere damaligen eigenen Illusionen über die historische Bedeutung des gezeigten machtvollen, aber tragisch resultatlosen Ausbruchs beiseite, so sehen wir, daß der Romancier uns ein Gleichnis über die Unvereinbarkeit zweier entgegengesetzter, ewig und stets selbständiger historischer Kräfte erzählt. Der Leser erinnert sich, daß die Reise Grinjows am Anfang des Romans zum Militärdienst in die Festung Orenburg leicht mit einer bösen Irrfahrt im Schneesturm hätte enden können. Die Gefahr wird durch einen unglaublichen Zufall besiegt: durch das erste der vier Zusammentreffen Grinjows mit Pugatschow, der den richtigen Weg weiß und findet. Wenn aber der Schneesturm – darüber wurde viel Richtiges geschrieben – in dieser Szene eine symbolische Bedeutung hat, dann ist auch das zufällige Zusammentreffen mit Symbolkraft behaftet. Der junge Mann (er ist erst sechzehn und kann die notwendige soziale Erfahrung noch nicht haben) reagiert auf die Hilfe dankbar mit dem Geschenk des Hasenpelzes. Der Pelz ist offensichtlich zu klein für den kräftigen Bauern, doch Grinjaw

sieht die dünne Kleidung und möchte helfen. Dieses Geschenk ist nun schon das dritte Symbol, und es führt uns mitten hinein in das unwahrscheinliche Gleichnis, das Puschkin uns im weiteren erzählt. Das Geschenk ist so reich ausgefallen, daß der Diener Saweljtsch während des zweiten und des dritten Zusammentreffens Grinjows mit Pugatschow immer wieder und bis zur Aufdringlichkeit davon reden wird. Das normale Verhalten der Adligen zu den Bauern wird im Buch vorgeführt: General Traubenberg hatte »strenge Maßnahmen« gegen die unzufriedenen Kosaken unternommen, und die hatten ihn dafür erschlagen. Aber auch der gutmütige Hauptmann Mironow, der Kommandant der lächerlichen Belogorsker Festung, verbreitet sich mit selbstzufriedenem Ernst darüber, daß die »Kirgisen belehrt« wurden, und die grausame Folter des siebzigjährigen Baschkiren, der schon am Aufstand des Jahres 1741 teilgenommen hatte, ist für ihn eine ganz normale Sache. Der gleiche Baschkire wird am nächsten Tag an der Hinrichtung Mironows teilnehmen. Der schwimmende Galgen auf dem Fluß ist als Bedrohung für die Aufständischen gedacht, doch er ist auch der Anfang einer noch größeren Verbitterung unter den Bauern.

Angesichts einer solchen gegenseitigen Grausamkeit, die lediglich eine Zuspitzung des im Rußland des 18. Jahrhunderts ganz normalen sozialen Lebens darstellt, ist die Geschichte des Hasenpelzes und seiner Folgen etwas Phantastisches, und der erfahrene Schriftsteller führt uns den phantastischen Charakter des Berichteten mit allen möglichen Mitteln vor. So sind die nächsten Zusammentreffen des Offiziers und des Bauernführers nicht weniger zufällig als die erste Begegnung. Pugatschow selbst, nicht einer seiner Unterführer, leitet die militärisch unbedeutende Aktion gegen die Belogorsker Festung, und nur so kann er den wunderlichen alten Saweljtsch wiedererkennen und Grinjaw das Leben schenken. Als dann Grinjaw samt Diener das zweite Mal in die Hände der Aufständischen fällt (in der Berdsker Vorstadt), ist wiederum Pugatschow anwesend. Ihr Wiedersehen hat eine weitere unwahrscheinliche Aktion zur Folge: der Anführer eines gewaltigen Aufstands ist ohne jegliches Zögern bereit, den ganzen folgenden Tag der Rettung Maschas aus den Fängen Schwabrins zu widmen. Nicht weniger zufällig ist dann am Ende auch noch das erneute Treffen Grinjows mit dem Major Subrin, dem der junge Mann ganz am Anfang

eine unwahrscheinlich große Summe am Billard verloren und gar auch noch ausgezahlt hatte. Derlei Unwahrscheinlichkeiten häufen sich, und Akulina Timofejewna, die Frau des Popen, kann die Erklärung nur darin finden, daß »die Kraft des Kreuzes mit uns« ist. Ein Traum wird eingeführt: nach der Rettung aus dem Schneesturm träumt Grinjaw von dem Mushik, der sie gerettet hatte, und die Mutter erzählt ihm, der Retter sei sein Brautvater. Wenige Kapitel weiter wird sich dann Pugatschow in der realen Handlung als Brautvater für Grinjows Hochzeit empfehlen, und man ist angesichts solcher erstaunlichen Wiederholung versucht zu fragen: ist die reale Handlung auch wirklich real oder ein Wachtraum? Den Leser wird die Frage Grinjows im vorletzten Kapitel, ob nicht alles mit ihm Vorgefallene ein einziges großes Traumerlebnis war, schon nicht mehr verwundern.

In der Tat, die Geschichte eines menschlichen Verhaltens, einer Freundschaft gar zwischen einem aufständischen Bauern und einem Offizier des Zaren ist unwahrscheinlich und einem Traum ähnlich. Die Erwähnung des Don Quijote im »Weggelassenen Kapitel« gehört wie dieses ganze Kapitel nicht mehr zum Roman, aber auch im kanonischen Text erinnert Grinjaw einige Male an den Helden von La Mancha, der mutig für eine liebe Illusion kämpft. Eindrucksvoll ist, wie Grinjaw von Orenburg wegreitet, um seine Dulcinea-Mascha zu befreien: »Ich setzte mich auf mein gutes Pferd, und Saweljtsch ritt auf seinem dünnen, hinkenden Klepper, den ihm einer der Stadtbewohner abgegeben hatte ... Ich ritt flotten Galopp. Saweljtsch konnte kaum folgen und rief alle Minuten lang mir hinterher: 'Langsamer, Herr, um Gottes willen langsamer!'« Ist das nicht eine Cervantes-Szene?

Schon bald bekommt nach den Träumen und Träumereien alles wieder seine Ordnung. Die wechselseitigen Versuche Pugatschows und Grinjows, den anderen aus seiner angestammten Schicht herauszuholen und auf die eigene Seite zu ziehen, erweisen sich als Illusionen. Der kluge Mushik weiß, daß ihm der Weg zurück abgeschnitten ist, während der Offizier niemals seinen Schwur, seine Adelsprivilegien, seine Kultur verraten wird. Grinjows Übergänge aus einem Feldlager ins andere werden von beiden Seiten mit Mißtrauen beobachtet. Die vorsichtigen Helfer Pugatschows warnen ihren Anführer vor seinen leichtsinnigen Schritten mit Argumenten, wie sie jeder militärische

Abwehrdienst auf den Lippen hat, und die Untersuchungskommission der Zarin am Ende des Romans urteilt über den vermeintlich schuldigen jungen Adligen mit der Logik einer Staatssicherheitsbehörde. Noch im Verlauf des Aufstands sehen wir die gemetzelten Opfer der Strafabteilungen; Grinjows Versuch, mit einer großmütigen Tat die gewöhnliche gegenseitige Grausamkeit außer Kraft zu setzen, erweist sich als vergeblich.

Somit ergibt sich als Schlußfolgerung aus dem erzählten Gleichnis: in der russischen Geschichte wirken zwei Kräfte. Die Vorstellung, die beiden Kräfte könnten miteinander menschlich umgehen, ist freundlich, aber illusionär, man verändert die Geschichte nicht mit Hasenpelzen. Die Grausamkeit der einen Seite wird von der Gegenseite mit größerer Grausamkeit beantwortet. Im Aufstand des Volkes offenbart sich zweifellos eine gewaltige Macht und eine große Poesie. Doch ich bekenne, daß ich auch, nach meinen alten Vorlesungsskripten zu urteilen, Pugatschows Märchen vom Adler und vom Raben einseitig gedeutet habe, als heroischen Vorsatz des Aufständischen, daß es besser sei, wie der Adler kurz und mutig zu leben, statt wie der Rabe ein endloses Leben zu führen und sich von Aas zu nähren. Und ich hatte die Wiederlegung des Märchens durch Grinjaw nicht bedacht: der Rabe pickt in Kadavern herum, doch auch der Adler lebt von Mord und Raub – wieso ist er also besser? Die poetische Kraft des Märchens ist natürlich groß, doch sie wandelt sich für den Erzähler Pugatschow in Ausweglosigkeit und historische Perspektivlosigkeit. Auch das andere glänzende Zeugnis der russischen Volksdichtung im Roman, das wuchtige Trinklied der Bauernführer, spricht von der gleichen Perspektivlosigkeit, es entstammt der reichen russischen Gefängnisfolklore.

Zu verurteilen ist aber nicht schlechthin diese zweite Kraft, sondern nur ihr Versuch, mit Grausamkeit, mit Raub und Totschlag die andere Kraft zu eliminieren, die ihr entgegensteht. Denn beide sind sie ewig, und nur gemeinsam machen sie die russische Geschichte aus und die russische Kultur. Im Unterschied von vielen russischen Denkern des 19. Jahrhunderts sah Puschkin die Garantie für die Entwicklung aller Komponenten seines Landes im unzerstörbaren Verschmelzen zweier Seiten, zweier Kräfte, zweier Quellen.



Kenner der europäischen philosophischen Entwicklung werden einwenden, daß eine solche Entdeckung zweier ewiger Kräfte, die sich parallel entwickeln, so originell nicht ist. Kants Entdeckungen in der *Kritik der reinen Vernunft* waren damals schon fast sechzig Jahre alt, und selbst die *Wissenschaft der Logik* Hegels war dreißig Jahre früher geschrieben worden als Puschkins Roman. Und doch ist die Auffassung der Bauernbewegung als ewiger zweiter Kraft der russischen Geschichte ein wesentlicher geistiger Fortschritt. Puschkins Gedanke führt auf den Begriff des Widerspruchs, der freilich noch nicht als Selbstbewegung der Wirklichkeit in einer progressiven Entwicklung gedacht wird, sondern als Äußerung der paradoxen Existenz der Welt.

Im Zusammenhang mit dem *Jewgeni Onegin* hatte ich den wichtigen Satz schon einmal zitiert aus dem Versroman: »So hat uns die Natur geschaffen, neigt sie zu Widersprüchen doch«, und ich hatte auf die allgemeine Widersprüchlichkeit in der Welt dieses Romans hingewiesen: Onegin begreift nicht, wieso Tatjana vor ihm auch als ihr eigenes Gegenteil auftreten kann, und sie ihrerseits errät seine Janusköpfigkeit. Nichts ist so gegensätzlich wie die Freunde Onegin und Lenski, und die Mutter von Tatjana und der ihr entgegengesetzten Olga trauert über den Widerspruch zwischen jenem stürmischen Grandison ihrer Jugend und dem langweiligen Ehemann in der Gegenwart.

All das sind antithetische Widersprüche, die auch tragische Folgen haben können, doch sind sie allgegenwärtig, und so kann sich der Voltairianische Geist mit solcher paradoxen Welt abfinden. Nirgends folgt bei Puschkin daraus ein Zweikampf, der irgendeine positive Entwicklung beinhalten würde. Die Gegensätze existieren. Das klug denkende Subjekt wird ihre Universalität erkennen, auch die Ausweglosigkeit der oder jener Situation, des einen oder des anderen Schicksals, doch alle möglichen Versuche, diesen Paradoxen zu entgehen, werden ausweglos bleiben. Der Begriff einer Perspektive ist mit solchem Denken unvereinbar, und damit hatte die Puschkin-Forschung zu allen Zeiten ihre Schwierigkeiten. Pugatschow stellt im Verständnis seines Autors eine wuchtige, elementare Antwort des Volkes gegen Rechtlosigkeit und Grausamkeit dar, doch jeder Versuch, in ihm eine positive Antwort auf die Leibeigenschaft zu sehen, eine Garantie der zukünft-

tigen Bauernbefreiung und der Umgestaltung der sozialen Ordnung, wird in Puschkins Werk von außen hineingetragen – heute sehen wir zudem auch noch, daß solche Versuche aus unrealen Vorstellungen über das russische Bauernleben entstanden waren.

Für den Verfasser der *Hauptmannstochter* liegt die Zukunft nicht in der sozialen Umgestaltung, sondern im Verzicht auf den grausamen Umgang mit den Bauern der verschiedenen Nationalitäten – aber auch im Vermeiden des sinnlosen und gnadenlosen russischen Aufruhrs. Am Ende des »Weggelassenen Kapitels« lesen wir Warnworte des Autors, die so häufig nicht zitiert werden: »Jene, die sich bei uns alle möglichen Umstürze ausdenken, sind entweder zu jung und kennen unser Volk nicht, oder es sind hartherzige Leute, denen der fremde Kopf einen Pfennig wert ist und der eigene Hals einen Dreier.« (Im Original: »люди жестокосердые, коим чужая головушка полушка, да и своя шейка копейка.«) Wenn wir ein solches Bekenntnis Puschkins nicht nur als späte Antwort auf den Dekabrismus lesen und nicht als freiwilliges Opfer an die Illusionen der Adelsrichtung in der Aufklärung, dann können uns solche Worte den Blick auf die einzige für Puschkin denkbare Perspektive öffnen, die Perspektive einer ruhigen parallelen Entwicklung zweier gleichberechtigter Geschichtskräfte, und solche Geschichtsbetrachtung ist dann nur Teil eines allgemeinen Verständnisses der Welt und ihrer Teile: alles besteht aus zwei polaren und unvereinbaren Seiten, die im idealen Fall nicht gegeneinander kämpfen, sondern koexistieren. Möglichkeiten für irgendeine Synthese, für einen Übergang auf eine höhere Entwicklungsstufe, für irgendeine Veränderungsperspektive kann ich in solchem Denken nicht entdecken.

Mit den anderen beiden genannten Werken Puschkins, auf die wir so ausführlich nicht eingehen können, verhält es sich nicht anders. Belinski hatte den berühmten Schlußsatz im *Boris Godunow* »das Volk schweigt« zu einer dichterischen Leistung von Shakespearescher Größe gemacht, und damit hatte er zweifellos recht. Doch sei – und hier müssen wir dem sensiblen Kritiker widersprechen – in diesem Schweigen des Volkes die »furchtbare, tragische Stimme der neuen Nemesis« zu hören, die ihr Urteil über das neue Opfer spricht, über jene, die die An-

gehörigen Godunows beseitigt haben.<sup>20</sup> Der Kritiker meinte hier eine Perspektive zu entdecken, die der Dramatiker nicht angegeben hatte.

Tatsächlich ziehen sich zwei große Kraftlinien durch die Tragödie. Die eine ist die der Herrscher. Natürlich gibt es unter ihnen Interessengegensätze und Konflikte. Der falsche Demetrius stiehlt dem Bojarenklüngel die russische Krone, und Puschkin betont die Kräfte des polnischen Königreichs und der katholischen Kirche, die hinter dem Usurpator stehen. Zu einem Zusammentreffen des Eroberers mit dem Titelhelden des Dramas kommt es bezeichnenderweise aber nicht, und Godunow stirbt an einer Krankheit in seinem Bett, nicht im Gefolge eines historischen Zusammenstoßes. Wozu sollten sie auch auf der Bühne gegeneinander auftreten? Sie beginnen beide nacheinander ihre Herrschaft mit einem Kindermord, und so wird Puschkin die Ähnlichkeit und Perspektivlosigkeit zweier Abenteurer betonen. Folgerichtig scheint ihm das, was er da schreibt, eine Komödie zu werden; in Briefen an den Dichter Pjotr Wjasemski vom Juli und vom September 1825 teilt er mit, daß er dabei sei, eine »Komödie des wahrhaftigen Unglücks für den Moskauer Staat, über den Zaren Boris und über Grischka Otrepjew«<sup>21</sup> zu schreiben. Eine Komödie über zwei Gauner also, die der Reihe nach den russischen Staat berauben wollen und beide scheitern.

Nach der Fertigstellung des Werks im November 1825 ist dann nur noch von einer Tragödie die Rede. Nicht die Wünsche und Taten der beiden stehen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, sondern die Gegenkraft, die zweite Linie der Geschichte, die für Puschkin ebenso ewig ist wie die andere: die des Volkes. Was denken die Menschen, als ihnen auf dem Feld vor dem Jungfrauenkloster durch Propaganda und Nötigung zugemutet wird, wieder und wieder für den einen Herrscher zu stimmen? Schon in der ersten Szene läßt Puschkin zwei der Bojaren – Schujski und Worotynski – über das Volk sprechen. Später wird Godunow über die im Volk fehlende Dankbarkeit klagen, einmal wird derselbe Schujski, dann Basmanow den Zaren vor der Erregbarkeit

20 Vissarion Belinskij: Polnoe sobranie sočinenij. Bd. 7. Moskau 1955. S. 534.

21 Aleksandr Puškin: Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach. Bd. 10. Moskau 1958. S. 153f., 185.

der Masse zu einem Aufruhr warnen oder vielmehr mit einem solchen Aufruhr drohen, und am Ende des Stücks wird der Autor seinen Ahnherrn, den Bojaren Gawrila Puschkin, im Gespräch mit Basmanow die entscheidende Lehre aus den Geschichtsverläufen ziehen lassen: nicht die Kraft der Armee sei entscheidend und schon gar nicht die Hilfe der fremden Macht Polen, sondern die Meinung des Volkes. Die äußert sich auch im beredten Schweigen am Ende: wenn in diesem Schweigen die Stimme der Nemesis zu hören ist, dann als Stimme der Verurteilung der Grausamkeit und nicht als frühes Wetterleuchten einer irgendwie bald heraufziehenden neuen Zeit.

Puschkin hat damit eine große Entdeckung gemacht, und Schillers *Wallenstein* und *Wilhelm Tell* mögen manches dazu beigetragen haben. Er greift in eine der verworrensten Perioden der russischen Geschichte, mit Zarenmördern und falschen Zaren, mit Fremdherrschaft und Bauernaufständen, und filtert daraus die Erkenntnis, daß ohne die Unterstützung des Volkes nichts von Bestand ist, selbst dann nicht, wenn das Volk schweigt. Ein Paradox? Natürlich, und vermutlich war Puschkin selbst verblüfft über die Klarheit, mit der er es zu fassen kriegte. Seine Tragödie sei nun fertig, schreibt er an den gleichen Wjasemski, er habe sie sich eben selbst laut vorgelesen, dabei in die Hände geklatscht und wieder und wieder ausgerufen: »Heisa, Puschkin, heisa, Hundesohn!« Und er deutet auch den Grund für die Freude an: er habe die Tragödie zwar in »gutem Ton« geschrieben, doch, heißt es weiter: »ich konnte einfach nicht alle meine Ohren unter der Kappe des Gottesnarren verbergen, – sie schauen hervor!«<sup>22</sup> Ein Gottesnarr kommt in der Tragödie tatsächlich vor, er sitzt auf der Kirchentreppe und erinnert den Zaren Godunow an den ermordeten Zarewitsch, und für die Seele des Herodes dürfe er, der Narr, nicht beten, die Gottesmutter verbiete das. Das Volk schweigt also doch nicht immer.

Puschkins Entdeckung darf aber nicht vereinfacht werden: die Kraft des Volkes ist für ihn nicht die einzige, sondern eine von zweien. Das Wechselverhältnis von Volk und Macht habe den Autor des *Godunow* interessiert, betont Boris Tomaschewski in seiner großen Arbeit *Pusch-*

22 Ebenda. S. 188f.

*kins Historismus*.<sup>23</sup> Es ist keineswegs billiger Stolz eines Adligen, wenn Puschkin seinen Ahnherrn im Stück so Bedeutendes tun läßt, das ja nur teilweise durch Karamsins Forschungen abgedeckt ist. Die Kraft des Adels bleibt für den Dramatiker bestehen, auch die der Zaren, sobald sie bereit sein werden, sich auf Recht und Gesetz und die Interessen des Landes zu besinnen. An eine Beseitigung dieser Kraft kann Puschkin nicht ernsthaft gedacht haben, denn nur das Zusammenspiel beider Kräfte ergibt den Lauf der Geschichte.

Im Falle des *Ehernen Reiters* habe ich gelegentlich selbst die Suche nach der Perspektive auf die Spitze getrieben. Es ist aber auch zu verlockend: Am Anfang des Poems sehen wir den Staatenlenker und Stadtgründer, der am Meer stehend die Elemente in die Schranken weist, und der verkommt im Verlauf des Poems zum »кумир«, zum Götzen, dessen Aktivität sich auf die Verfolgung eines Wahnsinnigen reduziert, während der kleine Beamte, der am Anfang, nur an sich denkend, im Bett liegt, zum Helden einer Tragödie heranwächst. Diese kreuzweise Entwicklung gibt es im Poem tatsächlich, und man kann sie, was noch vor kurzem versucht wurde, auch mit einem 650-Seiten-Buch nicht wegreden.<sup>24</sup> Sie läßt sich gar philologisch exakt nachweisen. Der erste Auftritt des großen Reformators ist wirklich grandios: er *steht* mit ausgestreckter Hand an der Küste des Baltischen Meeres, weist die Bauarbeiten an, die ein bis dahin in der Geschichte ungekanntes Ausmaß haben, und ein Stadtensemble wird nach seinen Plänen errichtet werden, in dem sich die europäische Aufklärung ihr anschauliches Bild gibt. Der Pluralis maiestatis, in dem er spricht, paßt zu den Dimensionen seines Tuns. Seine Größe wird noch bedeutender, bedenkt man die historischen Hintergründe, die der damalige russische Leser vor Augen hatte: selbst Iwan Grosny hatte sich einst 25 Jahre lang im Livländischen Krieg (1558-83) vergeblich bemüht, einen Zugang Rußlands zur Ostsee sicherzustellen. Die Schweden hatten auch dem jungen Pjotr I.

23 Boris Tomaševskij: Puškin, kniga vtoraja. Materialy k monografii. Moskau / Leningrad 1961. S. 173.

24 Igor Panfilowitsch: Aleksandr Puškina »Mednyj vsadnik«. Deutungsgeschichte und Gehalt. München 1995. (= Specimina philologiae slavicae. Supplementband 38)

in der Schlacht von Narwa (1700) eine Niederlage beigebracht, und erst die Schlacht von Poltawa (1709), die Puschkin in einem anderen Poem gewürdigt hatte, brachte eine Entlastung. Pjotr aber ließ nach dem Debakel von Narwa die Siedlungen an der Newa von schwedischen Truppen reinigen und begründete seine neue Hauptstadt 1703, sechs Jahre vor Poltawa, auf fremdem Territorium – das erst mit dem Ende des Nordischen Kriegs 1721 an Rußland angegliedert werden konnte. Europäische Machtpolitik, russisches nationales Selbstbewußtsein, verkörpert in der Geste des großen Herrschers am Anfang des Poems.

Jewgeni, die zweite Figur des Werkes, *steht* nicht vor uns bei seinem ersten Erscheinen, er *liegt*, und er denkt nicht über Rußland und Europa nach, sondern über sich, und nicht im Plural Pjotrs, sondern über sein schweres Leben, seinen begrenzten Verstand und das kleine Gehalt, das eine Heirat mit der geliebten Parascha kaum zuläßt. Während der beginnenden Überschwemmungskatastrophe – man kann die Hochwassermarken vom November 1824 an den Petersburger Häusern heutzutage noch sehen – treffen sich die beiden »Gegenspieler«: Pjotr *steht* auf seinem Pferd, das Hochwasser wird dem Granitfelsen nichts anhaben. Jewgeni, der über den Fluß zu dem geliebten Mädchen fahren wollte, rettet sich auf einen Marmorlöwen, er *sitzt* darauf und gibt ein klägliches Bild ab. Seine Gedanken aber, betont der Dichter, gelten nicht der eigenen Not, sondern dem Mädchen und ihrer Mutter, und er geht zum Plural über: ist *unser* ganzes Leben nur ein Nichts? In einem Einschub bekommen wir den 1824 noch herrschenden Zaren Alexander I. zu sehen, der auf dem Balkon des Winterpalasts *sitzt* und darüber meditiert, daß Zaren den Elementen nicht Einhalt gebieten können – das aber war Pjotrs große Tat in der Einleitung gewesen.

Der Bronzesar und Jewgeni treffen sich ein zweites Mal: der junge Mann hat inzwischen sehen müssen, daß sein Glück zerstört und Parascha zum Opfer der Katastrophe geworden ist. Er *steht* vor dem Denkmal, auf dem der Zar *sitzt*, und da er in dem großen Menschen den Verursacher seines Unglücks sieht (die Erinnerung an das erste Zusammentreffen ist noch wach in ihm), erhebt er im Wahnsinn die Faust zur Drohgebärde – an ebenderselben Stelle hatten sich die mutigen jungen Adligen 1825 zur Drohgebärde des Dekabristenaufstands erhoben. Dem Wahnsinnigen scheint es, als ob der Götze auf seinem Pferd mit

den klirrenden Hufen ihn verfolgt, und sein Ende vor dem Hintergrund der trostlosen finnischen Sumpflandschaft macht den Rest des Poems aus, aus dem der Rächerzar inzwischen verschwunden ist.

Für die beiden gegenseitigen Welten, die der Dichter aufbaut, hat er zwei gegenseitige rhythmische Klänge, – die doch aus demselben Versmaß bestehen, dem vierfüßigen Jambus:

На берегу пустынных волн  
стоял Он, дум великих полн,  
и в даль глядел ...

Er stand am weltumspülten Strand  
in tiefem Sinnen, unverwandt  
ins Ferne schauend.<sup>25</sup>

Majestätische Größe im Klang des Verses, so beginnt die Dichtung. Und sie endet an fast demselben Fleck, an den der Fluß Paraschas zerstörtes Haus hingespült hat, mit tragendem, klagendem Klang:

Был он (das Haus) пуст  
и весь разрушен. У порога  
нашли безумца моего,  
и тут же хладный труп его  
похоронили ради Бога.

Das Haus war leer. Auf seiner stillen  
gebrochnen Schwelle lag Eugen ...  
Sie gruben ihn, nicht wissend, wen  
dasselbst auch ein, um Gottes willen.

Jewgeni wird fast an derselben Stelle begraben, an der der große Erneuerer des Landes gestanden hatte.

Was stellt dieses Poem in seiner Gänze, in seiner Widersprüchlichkeit dar? Kann die Sentenz gelten, daß der Staatenlenker zu dem ohn-

25 Deutsch hier und im Weiteren von Wolfgang Groeger.

mächtigen Balkonzar einerseits und zu dem rächenden Ungeheuer andererseits verkommen ist, während das Volk mit seinem ungeschützten Leben, seinen Sorgen und seinem gegenseitigen Solidaritätsgefühl den freigewordenen Raum der vorwärtsschreitenden Geschichte einnimmt? Der Handlungsverlauf suggeriert das. Daß Puschkins Gedanken gelegentlich auch einmal eine solche Richtung gingen, zeigt die Zeichnung des Dichters auf dem Rand seines Manuskripts: der Fels des Falconet-Monuments, die Schlange, das Pferd – und kein Reiter darauf.<sup>26</sup> Das Roß ohne Reiter, das Volk ohne Herrscher – Puschkins spritziger Geist konnte sich selbst das vorstellen, und es ist wohl kein Zufall, daß man diese freche Zeichnung so selten druckt: sie sagt keinem Herrscher zu, welche historische Richtung er auch vertreten mag. Noch frappierender – die Situation gibt es im Poem selbst: kurz vor der heldenhaft-sinnlosen Drohung Jewgenis meditiert Puschkin über Größe der Gedanken und Kraft der Gestalt Pjotrs auf dem Denkmal, und plötzlich hat das Pferd keinen Reiter: »Wohin galoppierst du, stolzes Roß, und wohin wirst du deine Hufe setzen?« Im Original:

Куда ты скачешь, гордый конь,  
и где опустишь ты копыта?

Mit einem unmerklichen Übergang aus der Präsensform ins Futur. Wozu solche Fragen, wenn doch der Reiter die Richtung angibt?

Nein, solche Gedankenspiele Puschkins zur Hauptsache seines Denkens zu machen, heißt ihn unzulässig zu modernisieren und seinem intensiven Nachdenken über das Volk eine Perspektive zu geben, die ihm nicht entspricht. Doch ist auch die gegenteilige Deutung nicht richtiger, die den bedeutenden Staatsmann, der angesichts der ausweglosen Lage und Bedrohung das Roß mit starker Hand an den Zügeln hochreißt, zum Bestimmungspunkt macht; die Tragödie der unbekanntenen kleinen Familie wäre dann bloß eine unvermeidliche Folge. Wir haben Belinski, der doch als erster und damals als einziger den genialen Dichter gebührend gewürdigt hat, an dieser Stelle ein zweites Mal zu widersprechen und damit all denen, die solcher Selbstlosigkeit der kleinen Leute und

26 Vgl. Leonid Grossman: Puškin. Moskau 1958. S. 437.



ihrer bedingungslosen Opferbereitschaft das Wort geredet haben. »Wir verstehen mit betroffener Seele,« leitet der Kritiker die Schlußfolgerungen aus seiner Analyse des *Ehernen Reiters* ein, »daß nicht Willkür in diesem ehernen Reiter sich verkörpert, sondern der vernünftige Wille ... Und mit demütigem Herzen erkennen wir den Sieg des Allgemeinen über das Einzelne, ohne daß wir uns vom Mitgefühl gegenüber dem Leid dieses Einzelnen lossagen würden ... Beim Blick auf den Giganten ... werden wir uns bewußt, daß dieser Bronzeriese das Los der Individualitäten nicht schützen konnte, daß die historische Notwendigkeit hinter ihm steht.«<sup>27</sup>

Auch das also eine Puschkin-Deutung, die im zwanzigsten Jahrhundert ihre Anhänger fand: die Masse der kleinen Leute habe sich als unvermeidliches Opfer dort einzubringen, wo sich die herausragende Persönlichkeit als Verkörperung der Geschichte begreift. Sie entspricht Puschkins Werk ebensowenig wie die vereinfachende These vom künftigen Dominieren des Volkes. Vielmehr stehen auch in diesem Poem zwei Seiten eines Widerspruchs gegenüber: die Interessen des Reichs und das Leben der Menschen, die Größe der Geschichte und die Empfindung des kleinen Mannes. Der Widerspruch kann zu bitteren Tragödien führen und auch zur Zerstörung des Staats, der gelegentlich in die Hand von Ganoven gerät. Lösbar, überwindbar ist der Widerspruch für Puschkin nicht.

## Das Porträt eines jungen Mannes

Michail Lermontow: Ein Held unserer Zeit (1840)

Dieser Roman ist das Werk eines fünfundzwanzigjährigen Autors, und erschienen ist er vor mehr als 150 Jahren. Man mag argwöhnen, daß ein so großer zeitlicher Abstand sich heute zwischen das Buch und die Leser stellen könnte. Doch siehe: Es liest sich so frisch wie nach seinem ersten Erscheinen. Gewiß ist die Situation unserer Welt heute eine andere. Und doch steht heute wie damals die Frage nach dem Beitrag jeder Generation zum Schicksal des Landes, und schlecht wären wir beraten, wollten wir auf die bohrenden Fragen des jungen scharfsinnigen Offiziers mit blauäugiger Selbstzufriedenheit antworten. »Wozu habe ich gelebt? Zu welchem Zweck bin ich auf die Welt gekommen?«, fragt er sich selbst vor dem Duell. Das sind die größten Fragen, die in der Weltliteratur möglich sind – stellen wir sie konsequent genug? Geht unsere Literatur sie so selbstkritisch und so quälend an? Aus leicht einsehbaren Gründen wird der Titel des Buches heutzutage häufig als eine ironische Floskel zitiert – geht die Suche nach Antworten so tief wie in der gründlichen sozialpsychologischen Studie des jungen Autors? Wir sind mit Antworten schnell bei der Hand, oft noch bevor wir unsere Fragen formuliert haben. Oberflächlich sind oft die Klagen, daß eine ganze Gesellschaftsschicht der Klügsten sich als überflüssig ansehen muß. Das geht nicht tief.

Dieser Debutant dagegen setzt die Erfahrungen der Weltliteratur in Bewegung (zitiert werden neben anderen Rousseau, Goethe, Byron, Scott, Balzac und Puschkina), um in einer kunstvollen Komposition alles auf die Frage nach dem Sinn des Daseins zuzuspitzen. Der Buchtitel lenkt die Gedanken des Lesers zunächst auf ein Porträt des Zeitgenossen; die dahinterliegende ethisch-philosophische Frage nach

den Möglichkeiten für Heldentum darf nicht übersehen werden. Die Handlungschronologie wird gebrochen, die Geschichten sind so angeordnet, daß wir uns gleichsam auf Petschorin zubewegen, immer näher an ihn heranrücken. Die »richtige« Abfolge der Handlung würde folgendermaßen sein: *Taman, Prinzeß Mary, Bela, Der Fatalist, Maxim Maximytsch, Vorwort zu Petschorins Tagebuch*. Die Möglichkeit, die Episoden so zu mischen, zeigt natürlich auch die Ziellosigkeit im Leben des »Helden«, die Abenteuer sind beliebig, und sie führen zu nichts, außer zu einer Verschärfung der Ausweglosigkeit. In der im Roman gegebenen Anordnung aber erfahren wir zunächst die Erlebnisse und Betrachtungen Maxim Maximytschs über Petschorin; für den einfachen Kaukasusoffizier sind Denkweise und Lebensprobleme des hauptstädtischen jungen Mannes ein Rätsel, und das Auftreten Petschorins in der Skizze *Maxim Maximytsch* dementiert einige seiner hausgemachten Erklärungen. Jetzt tritt der Erzähler als ein Dritter hinzu, und der liefert uns ein psychologisch tiefotendes Porträt: Hinter den Äußerlichkeiten werden Seelenregungen gesucht, eine zufällige Geste liefert Aufschlüsse über die Empfindungen und die Lebensstellung des jungen Adligen. Die Selbstaussagen Petschorins im Tagebuch stellen ihn noch authentischer vor.

Das ermittelte psychologische Ergebnis wird keineswegs geradlinig beurteilt, was damals so viel Verwirrung anrichtete, daß Lermontow für die zweite Auflage noch ein Vorwort zum Roman schrieb, mit einer Polemik gegen die konservativen Literaturkritiker. Stepan Schewyrjow, Slawophile und Literaturprofessor der Moskauer Universität, sah nur Amoral, und der Autor müsse doch begreifen, daß Rußland die westlichen Untugenden des Materialismus und Skeptizismus nicht mitgemacht habe. »In Rußland gibt es eine solche Krankheit nicht«, wurde kategorisch erklärt. Stepan Buratschok, ein in der Literatur dilletierender Schiffbauingenieur, rügte das ungesunde Interesse des Schriftstellers an der moralischen Krankheit, noch mehr das fehlende Bemühen, den Kranken zu heilen. Und selbst der in früheren Jahren so progressive Nikolai Polewoi wollte einen positiveren Helden als jene »kranke Schöpfung«. Aufgabe der Kunst sei es, dem Menschen in seinem Widerstreit zwischen den irdischen und himmlischen Prinzipien zu helfen, und diese Hilfe bleibe aus. Die Kritiker konnten nicht wissen, daß ihr Urteil

mit dem des Zaren übereinstimmte. Der nämlich schrieb am 24. Juni 1840 an seine Frau, er sei enttäuscht, daß nicht Maxim Maximytsch als Held aus dem Roman hervorgehe. Und er wurde kategorisch: »Solche Romane verderben die Sitten und verderben den Charakter ... Das ist ein klägliches Buch, das die große Verdorbenheit des Autors zeigt.«

So blieb es fast nur dem demokratischen Kritiker Wissarion Belinski vorbehalten, die tiefe Erschütterung der klügeren und feiner empfindenden Leser auszudrücken und den Roman als einen Fortschritt in der Entwicklung der russischen Literatur zu verstehen. Der bestehe vor allem in der Wahrheit, mit der hier gesellschaftliche Probleme der russischen Wirklichkeit dargestellt werden. Offenbar hat der Roman auch für Belinskis eigene Entwicklung Bedeutung gehabt: Gerade in jener Zeit verließ der Kritiker und Philosoph die Position einer »Aussöhnung« mit der Wirklichkeit, fand er hin zu einer tieferen, kritischen Sicht der Realität, auf deren Erkenntnis und Veränderung es letztlich ankomme. Im Verlaufe des Jahres 1840 schrieb er sechs Rezensionen und Aufsätze über Lermontow.

Der kritische Geist und die Unmöglichkeit, sich mit der Wirklichkeit abzufinden, sind für uns heute das Hervorstechende in Petschorins Charakter. Die dafür aufgewendete Energie ist ungeheuer groß, und es ist Lermontows eigene Energie. Es darf aber nicht übersehen werden, daß diese Energie sich in einer Art Harakiri aufbrauchen muß, wie das später auch Nastasja Filippowna in Dostojewskis *Idiot* erlebt. Das sieht man nicht nur an den waghalsigen Mutstücken wie der Überwindung des Amok laufenden Kosaken im *Fatalist*, sondern auch an den Proben seiner Überlegenheit über Frauen, die er nicht oder nur halbherzig liebt. Und während er in Ermanglung sinnvoller Tätigkeit zweifelhaftes Bravourleistungen vollbringt, wird in paralleler geistiger Aktion über das Vollführte nachgedacht. In dem Mann stecken, wie er selbst (im Moment der Lebensgefahr) beobachtet, wirklich zwei Menschen: Tat und Reflexion, scharfsinnige Zeitkritik und leere Aktion, Opposition zur Adels-gesellschaft und fatale Integration – man denke nur daran, wie er sich in der mondänen Schar der Kurgäste bewegt, als einer, der dazugehört. Diese Widersprüchlichkeit im Innern, die für die Tolstoische »Dialektik der Seele« eine wesentliche Voraussetzung bietet, war von Puschkin bei der Analyse des Onegin schon sehr weit getrieben

worden. Lermontow bezieht sich auch offen darauf: Die Petschora ist gleich der Onega ein nordrussischer Fluß, doch ist sie nördlicher, reißender als der ruhigere Wasserlauf in der Nähe von Petersburg. Und für die damalige Zeit ist mitzudenken: Die Petschora war kaum schiffbar, ihre gewaltigen Energien konnten nicht genutzt werden.

Puschkin hatte also die Aufgabe gestellt, und Lermontow hat sie auf verschiedene Weise zu lösen versucht, Petschorin hat seine Vorläufer und seine Variationen im Werk des jungen Dichters gehabt. Sein ganzes kurzes Leben hat er über den Zeitgenossen und Altersgefährten nachgedacht und in durchaus verschiedenen Gestalten verkörpert. Drastisch steht der Gegensatz zwischen dem scharfen analytischen Geist und der Unmöglichkeit einer sinnvollen Tat mit dem Charakter Arbenins in dem Drama *Maskerade* vor uns. Würde der an der Seite seiner geliebten Frau Nina das inhaltlose Leben seines Standes mitleben, würde ihm nichts geschehen. Doch er will nicht dahindämmern, sondern tätig sein; das führt ihn unweigerlich in die Katastrophe, und er wird selbst zum Mörder seines Glücks.

Das Drama war die erste Arbeit Lermontows, um deren Drucklegung er sich ernsthaft bemühte: Im Oktober 1835 reichte er eine Fassung in drei Akten der *Dramatischen Zensur bei der III. Abteilung der Privatkanzlei Seiner Kaiserlichen Majestät* (die III. Abteilung war die politische Polizei) ein, einen Monat später bekam der Autor sie »zwecks nötiger Änderungen« zurück. Auch die zweite Fassung (in vier Akten) ging im Januar 1836 zurück, mit dem persönlichen Wunsch des obersten Geheimdienstchefs Benckendorff, die Vergiftung Ninas solle entfallen und durch »eine Versöhnung zwischen Herrn und Frau Arbenin« ersetzt werden. Im November 1836 kam dann mit dem Verbot der dritten Variante (in fünf Akten), die dem Wunsch natürlich nicht entsprach, das endgültige Aus für das Stück, das erst nach Lermontows Tod gedruckt werden konnte, zunächst noch mit starken Streichungen. Versuche aus den Jahren 1843, 1846, 1848, die *Maskerade* auf eine Bühne zu bringen, wurden gleichfalls von der Zensur unterbunden, und noch 1862 bekam das Moskauer Kleine Theater Schwierigkeiten mit den Behörden.

Natürlich paßte dem Chef der Gendarmen die Satire nicht, mit der der Hochadel attackiert wurde. Unschwer ist zu erkennen, daß der Titel

des Stücks den Charakter der Gesellschaft meint, in der die Menschen Eigenes, sofern es überhaupt vorhanden ist, sorgsam hinter Masken verbergen, und die eingelernten Spielregeln wichtiger sind als menschliches Gefühl. Noch bei der Lektüre der Szenen aus dem Adelsleben in Tolstois Romanen wird man an das Lermontowsche Jugendstück erinnert, das seinerseits viel von Gribojedows Komödie *Verstand schafft Leiden* (1824) hat. Es ist auch so entstanden wie das Vorbild: Die Autoren verbrachten ganze Monate auf Adelsbällen, in exklusiven Gesellschaften, bei Empfängen; die Eindrücke wurden allmählich zu Typen verdichtet. Doch im Unterschied zu dem elf Jahre älteren Werk, das in den Ideen der Dekabristen, der aufständischen Adligen von 1825, noch eine Stütze finden konnte, setzt Lermontow in neuer Situation die widersprüchliche Einschätzung der progressiven Adligen fort: Er ist durch seine kritische Sicht des Adelslebens weit über die Zeit erhaben – und lebt in ihr, den Konventionen und dem maskenhaften Gebaren durchaus folgend. Lermontow wollte eine Zeitlang dem Stück den Namen der Zentralgestalt als Titel geben, und er hätte nicht unrecht daran getan. Der Spötter Arbenin hat seine Sphäre weit hinter sich gelassen, einem Hamlet gleich kann er das Maskenspiel sogar selbst inszenieren und die Puppen nach seinem Willen tanzen lassen, jedenfalls durchschaut er alles – bis auf eine lächerliche Kleinigkeit, die erweist, wie eng er in den Konventionen gefangen ist, wie wenig menschliche Substanz in ihm selbst steckt. Hamlet wußte die große Welt der Renaissance-Ideale hinter sich, deren realer Gehalt ihm Schwierigkeiten machte, Arbenin ist ein Spieler – nichts mehr, er nennt sich selbst so. Kein Ideal, kein Lebensziel, keine Taten, und so kehrt sich auch die *Othello*-Handlung um, wo eine Intrigenwelt dem Helden sein Glück neidete. Arbenin ist kein Held, er ist geschickter im Intrigieren als seine Gegner, wirksamer beim Verleumden, brutaler beim Zerstören menschlichen Glücks, darunter des eigenen.

Das alles ist vom Verfasser zutiefst durchlebt. Seit seiner Ernennung zum Gardeoffizier nutzte Lermontow die gebotenen »gesellschaftlichen« Möglichkeiten weidlich aus, drang in immer »höhere« Kreise vor, sich dabei auch auf die Beziehungen der Großmutter stützend. Dort war er seines scharfen Geistes und seiner spitzen Zunge, auch seiner lebendigen Art wegen bald beliebt und gehaßt zugleich. Jetzt

fand der schon lange andauernde Roman mit »Miß Black-Eyes«, der schwarzäugigen Katja, ein für Lermontow unrühmliches Ende. Ohne sie eigentlich zu lieben, bemühte er sich am Ende des Jahres 1834 lange um sie, bis sie ihm ein Liebesgeständnis machte (was eine Dame nicht tun durfte). Nun schrieb er ihr einen anonymen Brief, der ihr die Erfüllung ihrer Wünsche unmöglich machte. Die überlegene Spöterin des Jahres 1830 war zum wehrlosen Opfer geworden. Da haben wir Arbenin in jugendlicher Ausführung: Die Macht über die Mitmenschen wird geprobt, die Spielregeln der Gesellschaft werden beherrscht, die eigene Liebe wird in den Schmutz getreten. Und es ist noch mehr: Selbstquälerisches Studium solcher »dämonischer« Kräfte in der eigenen Brust, denn in der kritischen Sicht Arbenins liegt die Bejahung seines überlegenen Spotts und Verneinung der Idealtüchtigkeit, darüber hinaus aber auch noch die dumpfe Erkenntnis, daß die eigene »Position« nichts Positives hat, von ein paar Literaturtraditionen abgesehen. In so verzweifelter Situation war selten ein Dichter.

Verzweiflung über die Resultatlosigkeit der eigenen Taten prägt auch den Charakter des Helden im *Dämon*, einem Poem Lermontows, das ihn zu Lebzeiten berühmt gemacht hat, ohne daß es gedruckt worden wäre. Es erschien in Rußland erst 1860, freilich vorher schon in zwei unterschiedlichen russischsprachigen Fassungen 1856 und 1857 in Karlsruhe. Bezeichnend für Rußland ist aber auch, daß es ebenso wie das Gedicht auf Puschkins Tod in unzähligen Abschriften im Lande Verbreitung fand, und selbst der Kronprinz ließ sich durch Vermittler bei dem offiziell wieder in Ungnade gefallenem Dichter im Jahre 1841 eine Abschrift bestellen, die dann wenig Beifall fand: Das Sujet sei nicht angenehm, und der Poet solle doch patriotische Gedichte schreiben. Verständlich ist die Ablehnung freilich: die »stolze Feindschaft mit dem Himmel« war das Hauptthema. Lermontow hat daran sein Leben lang gearbeitet, die erste Fassung in knapp hundert Versen entstand schon in der Schulzeit, 1829, dann wurde bis 1834 jedes Jahr eine neue Redaktion geschrieben, indem vor allem immer neue Argumente gegen den Herrscher der Welt eingebaut wurden. Im September 1838 sollte ein Schlußpunkt gesetzt werden, doch schon drei Monate später war eine neue Fassung fertig. Schließlich änderte Lermontow auch noch, als er die Abschrift für den Hof herstellte. Man darf sicher sein, daß diese

Arbeit weitergegangen wäre, daß neue Erkenntnisse über die Zeit und über eigene Bestrebungen die Bewertung weiter verändert hätten.

Der Dichter gewann aus verschiedenen Anregungen der Weltliteratur (zu denen unter anderem Goethes Mephisto zählt) eine ganz originale, eigene Interpretation der Legende vom »gefallenen« Engel, der sich der Macht Gottes entgegengestellt hatte. Nicht das absolute Prinzip des Bösen, sondern das absolute Prinzip der Verneinung wird damit gefaßt, und zwar in kosmischer Größe, zunächst noch, als vorhegelsches Prinzip, ohne die schöpferische, tätige, dadurch auch weniger schroffe dialektische Vermittlung von Bejahung und Verneinung als zweier Kräfte, die der Weiterentwicklung dienen. Hier wird verneint, entschieden und kategorisch; deshalb wirkte das so begeisternd auf die Zeitgenossen, und deshalb war das nicht druckbar. Der Schriftsteller Wassili Botkin schrieb 1842 an Belinski, hier komme »die Verneinung alles Patriarchalischen, jeglicher Autorität, Überlieferung, der bestehenden gesellschaftlichen Bedingungen und Bindungen« zum Ausdruck. Das entsprach dem beginnenden Vormärzdenken in Europa.

Der Dichter legt alle seine emotionalen Kräfte in die Reden des Dämon, doch der öffnet sich nicht der Welt, sondern verschließt sich ihr. Nicht Kampf macht sein Dasein aus, nur Verneinung, Zweifel, Unmöglichkeit einer Tat. Den welthistorischen Legenden entsprechend, die den auf ewig Verfluchten (etwa dem Fliegenden Holländer) eine Errettung durch Liebe gestatten, scheint auch hier eine solche Rettung möglich, die ihm jedoch, zum Unterschied von seinen Leidensgenossen, nicht verheißen worden war im Augenblick der Verfluchung. Der Dämon, großartig in seiner Ablehnung von Anfang an, gewinnt noch unermeßlich an innerer Größe und (kalter) Leidenschaftlichkeit, als er der schönen Tamara ansichtig wird. Das betörende Liebeslied am Ende des ersten Teils, dann das Gespräch mit der Geliebten, der große Monolog darin und der Schwur am Ende dieses Gesprächs mit der mächtigen Beschwörung »Ljubí menjá!« (Люби меня! – Liebe mich!) – das sind Verse von emotionaler Energie ohne Beispiel, ihnen kann sich kein Leser entziehen, Himmel und Hölle scheinen gleichermaßen alle Register eines gewaltigen seelischen Instruments zu ziehen, damit derartige Gefühlseruptionen möglich werden. Solche Größe scheint aller normalen menschlichen Sprachlogik zu spotten, man gerät in den Sog der



unerhörten, alles in Frage stellenden Reden, die nichts, gar nichts gelten lassen. Nur wenige Dichter haben Seelenerlebnisse so groß gesetzt, weite kosmische Räume und gar die Kulturgeschichte der Menschheit mobilisiert, bloß um ein Gefühl adäquat wiederzugeben.

Glück ist jedoch unmöglich für einen solchen dämonischen Charakter, der Fluch ist absolut wie die Verneinung, und der Dämon tut das Seinige zur Tragödie, er kann nicht anders. Mit brutaler Hand wird der Bräutigam Tamaras aus dem Weg geschafft, damit ER sich ihr nähern kann – die Situation ist dieselbe wie in Lessings *Emilia Galotti*, wo der Mord gleichfalls am Hochzeitsmorgen und auf gleiche Art geschieht. Der Allesverneinende plötzlich im Gewand des Prinzen von Guastalla? Welche Abgründe! Wieder und wieder mischt sich der Dämon in Tamaras Seelenkämpfe ein, und er schreckt vor nichts zurück, reicht es ihm doch aus, daß ER liebt. Sie, die »das göttliche Gift seiner Liebko- sung« wohl spürt, kommt gar nicht dazu, sich (etwa mit Motiven der Aufopferung für seine Errettung, oder um im Leben wenigstens einen großen Moment, den einer erfüllten Liebe, zu spüren) zu einem Gefühl durchzuringen, und so wird der große Moment zur Tragödie, in der alles unlösbar verquickt ist: Liebe, Leid, Vorwurf, Bitte, hoffnungsloser Abschied. Der Engel, der zuvor noch durch Dämons Liebe aus dem Raum vertrieben werden konnte, hat nun ein leichtes Spiel, ihre Seele zu entführen, und die Tragödie des großen Unglücklichen ist unermeßlich größer als vorher, und die Tragödie ist von nun an ewig. Auch das ist vom Dichter tief empfunden, die Qualen sind Qualen seiner eigenen Brust.

Mit zunehmender Arbeit zeigte es sich aber auch, daß der Autor über seine Figur hinauswachsen mußte. Dmitri Mereshkowski hat, von Friedrich Nietzsche beeinflusst, Lermontow zum Dichter des Übermenschentums und der absoluten Verneinung machen wollen, zum Nachtgestirn der russischen Poesie. Das übersah die Widersprüchlichkeit der Lebenslage des Dichters und schmälerte seine Leistung. Schon am Anfang des Poems läßt uns Lermontow die Schönheit der georgischen Landschaft empfinden, die auch heute noch für jeden unvergeßlich bleibt, der nach langer Fahrt über schwierige Straßen, an kahlen Felsen und ewigem Schnee vorbei, oder nach langem Flug in einem Langstreckenflugzeug, sich plötzlich, von einer Minute zur anderen, im duften-

den Paradies findet, mit rauschenden Bächen voll verschiedenfarbener Steine, mit schlanken Zypressen und weitausholenden, efeubewachsenen Platanen, mit einer tausendstimmigen Vogelwelt, »und Glanz und Leben und Lärm der Blätter« – alle menschlichen Sinne werden vom Dichter aktiviert. Doch »in der fruchtlosen Brust des Verbannten weckte der Glanz der Natur keine neuen Empfindungen, keine neuen Kräfte« – auch dafür hat der Dämon nur Verachtung und Haß. Dasselbe mit den Menschen: Das Los eines irdischen Geschöpfs, so beschwört er Tamara, sei eines Augenblicks ihrer Sorge nicht wert. Dummköpfe oder Heuchler seien die Menschen, Kleingläubige oder Kalte, scheinbare Freunde oder Feinde, die nicht hassen noch lieben können, ohne dabei Angst zu bekommen. »Was sind die Menschen? Was ihr Leben, ihre Arbeit? Die sind vorüber, gehen vorüber ...« Natürlich ist das nicht Lermontows Situation, dessen Lyrik unverkennbar reicher ist, der sich um Menschen sorgt, die unklaren Schicksale der Welt in seinem Herzen, seinen intimsten Empfindungen wiederfindet – und doch nicht weiß, wie die Misere zu beseitigen ist, mit wem, in wessen Namen, ob Besseres möglich und wie es erreichbar wäre. Die Schmerzen des Dichters wurden nicht geringer dadurch, daß er selbst in seinen letzten Jahren die Allgemeingültigkeit des Prinzips der kühnen, totalen Ablehnung in Frage stellte. Er wurde um eine Erfahrung reicher: was nicht ging. Was aber konnte gehen? War überhaupt eine andere Welt denkbar? Waren andere Menschen möglich als die unfruchtbaren Skeptiker?

Lermontow erprobte noch eine andere, also schon eine vierte Variante des Zeitgenossen, die gleichberechtigt neben Arbenin, den Dämon und Petschorin trat: mit dem Poem *Mzyri*, der Beichte eines Klosternovizen, der aus dem Klostergefängnis ausgebrochen war. Seinen alten Entwurf einer »Beichte« hatte Lermontow zwischenzeitlich schon einmal in einer allerdings recht »literarisch«, eigenwillig interpretierten russischen Geschichte ansiedeln wollen (*Der Bojar Orscha*, 1835-36). Das Kennenlernen der freiheitsliebenden Bergvölker und der wilden Kaukasusnatur schuf einen besseren Boden für den Stoff. Ein Gespräch mit einem Klosterdiener in Georgien hatte ihm den unmittelbaren Anstoß dafür gegeben, und die georgische Volksdichtung lieferte vielfach variierte Berichte über den Sieg eines jungen Mannes im Kampf mit einem Raubtier. Herausgekommen ist eines der freiheitsliebendsten und

freiheitsverkündendsten Werke der russischen Literatur, vergleichbar mit Gorkis *Sturmvogel*. Die von den Zensurbehörden angebrachten Streichungen konnten dem Poem wenig anhaben, hier kam der Aufruhr hinter jeder Zeile hervor, ohne daß direkte gesellschaftliche Angriffe vorgetragen worden wären.

Ein noch nicht geweihter Mönch, der seit der Kindheit im Kloster lebte, bricht in einer Gewitternacht aus seinem Gefängnis aus, irrt zwei Tage auf der Suche nach dem fernen Heimatdorf durch die Berge, sieht ein Mädchen von fern, erlegt ohne Waffe einen Panther – und findet sich, zu Tode entkräftet, vor den Toren seines Klosters wieder. Das ist schon die ganze Handlung, sie wird vom Dichter auf kleinstem Raum erzählt. Die Psyche des Helden in der Selbstdarstellung einer Beichte, nach der Rückkehr, macht den tatsächlichen Inhalt. Seine Freude am lebensgefährlichen Kampf mit dem Raubtier, seine Freude an der wilden, unerschlossenen, unermesslich reichen Natur, seine Bestätigung der Richtigkeit des Ausbruchs, trotz der unvermeidlichen Niederlage, sind zentrale Themen des Poems. Der traditionelle vierfüßige Jambus bekommt durch die konsequent maskulinen Endungen ungewöhnliche Dur-Klänge, trotz des Monologs, der nur wenig Aktion, viel Nachdenklichkeit, auch Entkräftung wiederzugeben hat. Ein Sterbender, Scheiternder hält entschieden fest an seinem Aufbegehren. Noch Gorki sah, mit dem Blick auf dieses Poem, das »glühende Streben zur Tat, zur aktiven Einmischung in das Leben« als eine entscheidende Tendenz in Lermontows Poesie.

»Nur wenig und in Sklaverei habe ich gelebt. Ach, solcher Leben hätt ich gern zwei dahingegeben für eins, doch sturmbewegt und frei« – ein kurzes Kämpferleben wird dem langen in der Lethargie des Zweifels und der Resignation vorgezogen. Es muß freilich ein Kämpferleben in der »Geistesverwandtschaft« mit der wilden Natur sein. Paradoxiertweise steht dem jungen Mann der Panther, sein Todfeind, »geistig« näher als der Beichtvater. Der Dichter zieht alle Register seines Könnens, brennt auf den wenigen Seiten ein Feuerwerk von Personifizierungen der Natur und Naturalisierungen der Person, von Vergleichen und Hyperbeln, von synästhetischen Synonymketten und Lautmalereien ab, das den Leser des Originals sich eins fühlen läßt mit einer so stolzen, gleichsam aufrührerischen Natur.

Das ist bestes geistiges Erbe der Französischen Revolution und der Aufklärungsphilosophie, die »Natur« und »Natürlichkeit« dort setzte, wo von würdigem Menschendasein die Rede sein sollte. Das spürte man in Rußland. Belinski schrieb begeistert: »Was für einen mächtigen Geist, was für eine Hünennatur hat dieser Mzyri!« Und sofort konterte einer der Dunkelmänner, der schon zitierte Buratschok: »Genug nun von dem ›mächtigen Geist! Der ›mächtige Geist! in einem Bären, in einem Panther ... in Robespierre, in Pugatschow, in dem wilden Bergjungen ... ist ein und derselben Art: ein wilder ungezügelter Wille, der für ein Tier natürlich, für einen Menschen jedoch verbrecherisch ist.« Das mußte dem Gendarmeriechef zu denken geben. Dem Verzweifelnden, Tatenlosen war hier ein historisch neuer Typ an die Seite gestellt worden.

Mzyri, der Kämpfer, tritt also neben den Spieler Arbenin, den allesverneinenden Dämon, den gewandten Spötter Petschorin, doch auch er ist allein in seinem Aufbegehren, auch er leidet, wenngleich ihm seine Tat wenigstens einen kurzzeitigen Sieg gebracht hatte.

Petschorin ist detaillierter und eindringlicher gestaltet als seine Vorläufer und Varianten. Das gelingt dem Autor vor allem dadurch, daß er die Widersprüchlichkeit seiner Gegenwart in allen Komponenten der dichterischen Welt seines Romans faßt. Widersprüchlich ist der kompositionelle Aufbau des *Helden unserer Zeit*, ständig setzt der Verfasser gegensätzliche Charaktere gegeneinander, so daß die Handlung zielstrebig vorangeht. Petschorin steht gegen Maxim Maximytsch, er steht aber auch gegen Gruschnizki. In dem einen hätte er einen Freund haben können, doch ist er zur Freundschaft nicht geschaffen. Der andere könnte eine ebenso tiefe Feindschaftsbeziehung entwickeln, doch nicht einmal einen richtigen Gegner kann die Zeit dem Helden besorgen, und so bleibt es bei läppischen Spötteleien Petschorins über die Eitelkeit des »Rivalen«, beim Belauschen von Gesprächen, beim rechtzeitigen Enttätseln von kleinlichen Intrigen – was für eine inhaltlose Epoche! Und hatten wir oben angemerkt, daß die Komposition des Buches kunstvoll auf den Sinn des Daseins hinarbeitet, so müssen wir hier präzisieren: Das Duell ist der kompositionelle Höhepunkt, auf den alles zuläuft. Ein Duell um eine Frau, die keiner der beiden liebt!

Man kann den Felsen noch besichtigen, auf dem die Tragödie (oder soll man »Farce« sagen? oder »Mord«?) vor sich geht, der Roman dient dabei gleichsam als Reiseführer, und man staunt über die Sensibilität Petschorins für die Schönheit der Landschaft. Das macht ihn dem Dämon unähnlich, er empfindet die Natur sehr tief. Und ist doch in der Lage, nach den »ehernen« Ehrenregeln der Intrigengesellschaft diese Schönheit zu schänden. Natürlich gehört Mut dazu: Das Plateau ist nicht größer als ein Schulzimmer, und nach allen Seiten hin sind die Abhänge schroff.

Noch ein starkes Gefühl zeichnet Petschorin aus: seine Liebe zu Vera. Man darf vermuten, daß Lermontow hier auf seine eigene Beziehung zu Warwara Lopuchina anspielt, die er schon seit der Studentenzeit kannte und liebte, die dann aber auf traditionelle Weise mit einem älteren Mann verheiratet wurde, der Briefe, Zeichnungen und Gedichte Lermontows an Warwara aus der Jugendzeit vernichtete; später übergab sie anderes noch erhaltenes Material an eine Freundin. Dieser Warja sind mehrere Gedichte gewidmet, und an vielen anderen Stellen, wo von tiefer uneingeschränkter Liebe die Rede ist, ist sie gemeint. Und doch hat Vera recht, wenn sie sich in ihrem erschütternden Abschiedsbrief über solche Art zu lieben beschwert. Wie peinigend muß es für sie gewesen sein, das erfolgreiche Werben ihres Geliebten um eine andere Frau (auch diese beiden stehen als Gegensätze zueinander) mitzuerleben und ständig den endlosen Kurklatsch um diese »Liebe« mitzuhören! Als Petschorin in der Nacht von Vera weggeht, kann er sich nicht enthalten, ins Fenster der anderen hineinzuschauen, um zu sehen, wie sie seinetwegen leidet – was für Eitelkeiten in einem Charakter, der zu Großem fähig schien! »Du liebst mich wie Dein Eigentum«, wirft ihm Vera vor, »wie eine Quelle von Freuden, Aufregungen und Schmerzen, die miteinander wechselten, ohne die das Leben langweilig und eintönig ist.« Die Vorwürfe, die die Fürstentochter Mary oder ihr Gegenteil, die wilde Tschetschenin Bela, ihm machen könnten, sind beträchtlich größer.

Auch Maxim Maximymtsch könnte ihm Vorwürfe machen. Der schon nicht mehr junge Stabskapitän, der wie andere seiner Art mit größter Selbstverständlichkeit die Bürden des zaristischen Kolonialkrieges trägt, als ginge es um eigene Lebensinteressen, kann weder die Probleme

me verstehen, die der aufregende junge Mann mit sich herumschleppt, noch die Seelenkälte, die in ihm steckt. Eine Idealisierung dieses Mannes aus dem Volk, wie man sie in der Lermontow-Literatur gelegentlich antrifft, kann nicht richtig sein. Hätte der Verfasser ihn als eine Art Ausweg aus den Gesellschaftsproblemen gesehen, hätte er die Reihenfolge der Erzählungen so anordnen müssen, daß wir die Gespräche mit ihm als Kulminationspunkt erleben und nicht das Duell. Über seiner Selbstlosigkeit und Herzensgüte darf seine geistige Anspruchslosigkeit nicht vergessen werden. Wie schon vorher Puschkin, so konnte auch Lermontow sich den Geschichtsverlauf nicht als eine alternative Entscheidung Rußlands für eine von zwei vorhandenen Kräften vorstellen, sondern als geistige Weiterentwicklung. Die hohen Lebensansprüche, das hohe geistige Niveau, die europäische Bildung dürfen auch dann als Werte nicht aufgegeben werden, wenn sie den adligen Helden in eine Krise manövriert haben. Und aus der Krise der Tatenlosigkeit, der sinnlosen Vergeudung kostbaren Lebens können nur Kräfte führen, die nichtadliger Herkunft sind. Woher sollten die damals, am Ende der dreißiger Jahre, kommen? Indem der Autor mehr sieht als sein Held, mit dem er viel Gutes und viel Schlechtes teilt, empfindet er die Ausweglosigkeit noch tiefer und wirklich auch tragischer als Petschorin.

Bei aller Nähe Lermontows zu seiner Figur ist somit eine Identifikation von beiden nicht zulässig. Die aber interpretierten viele hinein, die in Deutschland mit bürgerlichem Maß an den Roman herangingen, und das will auch in der Gegenwart nicht aufhören. Arthur Luther brachte das in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf: In Petschorin sei »Lermontows innerstes Wesen verkörpert«, und andere sprachen nach ihm von »Petschorin alias Lermontow« oder vom »autobiographischen« Helden des Romans. Das Widerspruchsdenken war damals in Rußland, geschult an den Denkleistungen Voltaires und der deutschen Philosophen sowie an den Großen der europäischen Literatur, im geistigen und literarischen Leben hoch entwickelt, und auch Lermontows Leistung ist nur zu erschließen, wenn das bedacht wird.

Wir müssen der Lermontowschen Leistung noch gerechter werden, indem wir sie in diese Entwicklung der europäischen Literatur hineinstellen. Man hat in der russischen Literaturgeschichte für Petschorin den Begriff eines »überflüssigen Menschen« gebraucht. Der Kritiker

Nikolai Dobroljubow vor allem hatte in einem Aufsatz eine Kette gebildet aus jungen Literaturhelden adliger Herkunft, die so wie Petschorin aus ihrer Opposition zur Adelsgesellschaft nichts machen konnten: Puschkins Onegin, Turgenews Rudin, Herzens Beltow (aus dem Roman *Wer ist schuldig?*) standen gleichfalls, an den Spitzenleistungen des europäischen Denkens geschult, geistig weit über ihrer Umgebung, doch blieb ihr Suchen ziel- und ergebnislos, ihre Ablehnung der Gegenwart führte zu nichts. Das Etikett »überflüssig« entsteht da nicht aus einem modernen Zynismus heraus, der glaubt, auf Gruppen von Menschen verzichten zu können, sondern meint die Resultatlosigkeit hoher geistiger Anstrengungen, die sich im weiteren historischen Fortgang noch zur gutmütigen Faulheit eines Oblomow oder aber zur scharfsinnigen Morallosigkeit eines Stawrogin verschärfen konnte.

Das ständige Insistieren auf das Wort vom »Überflüssigen« hat die Slawistik übersehen lassen, daß hier, im Rußland zwischen 1825 und 1870, lediglich eine ausgesprochen russische Variante eines allgemeinen europäischen Prozesses fixiert wurde. Shakespeare hatte mit Hamlet, dem anerkannten Urahn aller der hier genannten literarischen Figuren, am Beginn des bürgerlichen Zeitalters (genauer: in der Zeit seiner ersten großen Krise) erstmalig den modernen jungen Mann in den Mittelpunkt geholt, der die riesigen neu entstandenen Räume für seine geistigen Möglichkeiten, gleichzeitig die Gefahren durchzuprobieren hatte. Wieland war mit seinem Agathon diesem Weg der geistigen Befreiung des Intellektuellen gefolgt, noch eindrucksvoller Goethe mit seinen jungen Bürgern. Nie war vorher die geistige Befreiung des Menschen so intensiv in den Charakteren der jungen Einzelnen (männlichen Geschlechts) beschworen worden wie hier. In Frankreich, wo die bürgerlichen Verhältnisse nicht nur gedanklich, sondern real geschaffen worden waren, hatten die Schriftsteller ihre jungen Helden tief in die gesellschaftlichen Verhältnisse eintauchen lassen.

Balzac gibt seinem Rastignac eine Karrieremöglichkeit vor, und es wird verfolgt, daß Fortschritte auf seinem Weg nur dann gelingen, wenn der junge Mann rücksichtslos gegen menschliche Normen verstößt, während ihm menschliches Gefühl und Versuche zu tätiger Solidarität nur Rückschläge einbringen, die er aber immer wieder aufholt.

Stendhal läßt umgekehrt seinen Julien Sorel in *Rot und Schwarz* keine Karriere machen. Der stolze Sägemüllersohn will sich gegenüber dem verachteten Gelichter in der bürgerlichen Provinz wie im hochadligen Schloß behaupten. Napoleon ist das große Vorbild, das böse Ende des Imperators ist dauernd im unerschrockenen Blick des jungen Mannes. Lebensinhalt: Immer wieder den Sieg davontreten – über den mittelmäßigen Bürger Renal oder über den Marquis de Croisenois. Mit solchen Zielen beginnen beide Liebesgeschichten; daß er dabei tiefste Hingabe und großes Gefühl für Louise Renal wie für Mathilde de la Mole zu entwickeln vermag, unterstreicht seine innere Kraft.

Gustave Flaubert führt in seiner *Sentimentalen Erziehung* den Bürgersohn Frédéric Moreau durch die großen Erschütterungen des Jahres 1848 in den kraft- und fruchtlosen Nachmärz. Moreaus Problem ist bloß, die erwartete Erbschaft zu bekommen. Als er sie endlich hat, geht er sofort nach Paris. Seine Mutter stellt die besorgte Frage, was er denn dort tun wolle. Er darauf: »Nichts.« Das sind deutliche Signale, die eine Endzeit ankündigen: Hans Castorp steht vor dem Tor.

Karriere – stolze Selbstbehauptung – Erbschaft. So wie Lermontow in Rußland, proben die französischen Autoren Kraft und Perspektiven der jungen Männer. Doch ist das in Rußland alles ausgeblieben, sowohl die geistige Befreiung in den bürgerlichen Verhältnissen wie auch die Offenbarung ihrer Krisen. Mühsam wurde von der slawistischen Literaturwissenschaft gegen die Linie der »Überflüssigen« eine Linie des »kleinen Mannes« gezogen (mit dem Puschkinschen Postmeister Samson Wyrin, dem Akaki Akakijewisch aus Gogols *Mantel* und Dostojewskis Makar Dewuschkin aus den *Armen Leuten*), doch die wurde einzig von Mitleid getragen, historische Kraft war da nicht. Die »Überflüssigen« hatten keine Gegenkraft, die aus der Ausweglosigkeit hätte führen können. Wo die bürgerlichen Kräfte dann auftauchten, waren sie von Anfang an von Amoral gezeichnet: der brutale Waldräuber Gorstkin (in Dostojewskis *Brüdern Karamasow*) und ähnliche Typen plünderten bedenkenlos die Staatskasse und die »Kirschgärten« der Adelsgüter, und das »Werk der Artamonows« (in Gorkis gleichnamigem Roman) war schon in der dritten Generation an der eigenen Kraftlosigkeit zugrunde gegangen: Selbstzerstörung.



Warum haben wir in früheren Jahren nicht davon geschrieben, daß diese Schwäche der bürgerlichen Schichten, ihre Unfähigkeit, das zurückgebliebene Reich auf den Weg des Fortschritts zu bringen, die wesentliche Ursache für Rußlands Tragödie gewesen ist? Im geistigen Leben offenbarte sich das ja noch stärker: Dostojewski war wohl erschrocken, daß aus Ganja Iwolgin für die Lösung der Probleme im Roman *Der Idiot* nichts zu machen war. Er war groß angedacht worden und mußte nach dem ersten Viertel des Romans faktisch verabschiedet werden. Kleinlich und perspektivlos auch der andere Versuch, mit Arkadi Dolgoruki (*Der Jüngling*) einen jungen Mann mit nichtadliger Lebensweise zum Helden seiner Zeit zu machen. In den *Brüdern Karamasow* gab es dann gleich zwei Figuren solcher Art: den schäbigen opportunistischen Schreiberling Rakitin und den nun wirklich bürgerlichen Intellektuellen Iwan Karamasow, den trotz seiner umfassenden Bildung und seinen hohen geistigen Fähigkeiten der Teufel holt.

So weit reichen die Probleme, die Lermontow mit der Entdeckung seines aufsässigen Zeitgenossen aufbricht. Der junge Autor bewegt sich auf weltliterarischem Niveau. Kein Wunder, daß man lange nach seinem Tod in verschiedenen europäischen Literaturen sich auf seine Werke wieder besann, und immer auf verschiedene und auf fruchtbare Weise. Vor allem jene Schriftsteller, die sich im zwanzigsten Jahrhundert über die Niveau- und Ausweglosigkeit des bürgerlichen geistigen Lebens zu beklagen hatten, ohne daß sie sich über dessen Grenzen zu erheben vermochten, kamen auf Lermontow zurück. Knut Hamsun hatte es noch mit einem Trend zum Übermenschen versucht. Er erlebte während einer Kaukasusreise 1903 nicht nur eine gewaltige Natur, sondern auch Lermontows Dichtung, den er nun zu den »größten Giganten der Poesie« zählte. Schon zehn Jahre vorher gaben der kompositionelle Aufbau des Lermontowschen Romans wie auch der Charakter Petschorins manche Anregung für den Roman *Pan* und seinen machthungrigen Helden, den Offizier Glan. Das Drama *Königin Tamara* (1903) könnte neben georgischer Folklore auch Lermontows Poesie zur Quelle haben.

Noch weniger bekannt ist, daß sich James Joyce in jungen Jahren ziemlich intensiv mit Lermontows Roman beschäftigte. In zwei Briefen vom 18. und vom 24. September 1905 schrieb er an seinen Bruder

Stanislaus über die Arbeit an einem Roman, der *Stephen Hero* (*Stephen der Held*) heißen sollte, Fragment blieb und später in das autobiographische Buch *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Jugendbildnis*) einging: »Das einzige vergleichbare Buch, das ich kenne, ist Lermontows *Held unserer Zeit*,« heißt es da. »Natürlich, mein Buch ist viel länger, und Lermontows Held ist Aristokrat – ein müder Mann und ein tapferes Tier. Aber in Absicht und Titel und zuweilen in der beißenden Behandlung des Sujets gibt es eine Ähnlichkeit.« Selbst der Titel sollte also auf Lermontow zielen, und den jungen Schriftsteller quälten – auf anderer Gesellschaftsstufe, aber in typologisch ähnlicher Situation – Petschorins Probleme. Joyce baut das noch aus, indem er Lermontows Duelltod, von dem er nur Ungenaues weiß, auf eine falsche Freundschaft in seinem eigenen Leben bezieht. In einem anderen Brief ist ziemlich zusammenhanglos Lermontows Verweis auf Rousseau erwähnt. Das Buch war also fest in seinem Kopf, als er an die Bewältigung seiner großen, von dieser Sicht aus nicht zu bewältigenden Lebensprobleme heranging.

Das wird von Albert Camus fortgesetzt (der zweifelsohne von Joyce' Jugendlektüre nichts wußte). Er kannte die russische Literatur ausgezeichnet, und so wird er seinen »gefallenen« Engel Luzifer, den Winkeladvokaten und Erzähler aus dem Buch *Der Fall*, nicht nur mit Stawrogins Beichte (aus Dostojewskis *Dämonen*) assoziiert haben, sondern auch mit Petschorin (möglicherweise sogar mit dem Dämon). Ein Motto aus dem *Helden unserer Zeit* sollte ursprünglich dem Buch vorangestellt werden. Auch wenn das schließlich weggeblieben ist, verdeutlicht der Gedankenbezug doch, daß es wieder einmal um das Porträt einer fruchtlosen »Generation« gehen sollte. Fruchtlos bleibt das Leben einer Intelligenz, die ihre Verfallszeit scharf zu kritisieren weiß, die herrschende Amoral intensiv empfindet, trotzdem aber nur in den Maßstäben zu denken vermag, die die Zeit vorgibt; diese Erkenntnis gehört zu den großen Leistungen Puschkins. Sein Schüler Lermontow hat sie vertieft, schärfer und bitterer vor uns gesetzt, so daß sie heute noch unter bestimmten Umständen als gegenwärtig nachempfunden werden kann, und entsprechend der inneren dialektischen Widersprüchlichkeit der Stimmungen sind verschiedene Traditionslinien denkbar.

Die bestimmende Linie für die Aufnahme in Deutschland stützt sich neben den bohrenden Fragen vor allem auf die positiven Antworten Lermontows, auf sein Aufbegehren, sein Suchen nach einem Leben und nach Lebensinhalten, die den damals üblichen unähnlich sein sollten. Die Aufgeschlossenheit Karl August Varnhagen von Enses für die russische Kultur brachte es mit sich, daß ihn zunächst der russische Kritiker Melgunow, dann Boris Ixkul, ein junger Russe aus Lermontows Umgebung, der damals (zusammen mit Iwan Turgenew und Michail Bakunin) in Berlin Hegel studierte, auf die gerade in der Zeitschrift *Otetschestwennye sapiski* erschienene Erzählung *Bela* aufmerksam machten. Ixkul half bei ihrer Übersetzung. Die erschien noch im gleichen Jahr 1840 in Varnhagens *Denkwürdigkeiten*, Band 6, und stellt die früheste Übersetzung eines Lermontowschen Werkes in eine europäische Sprache dar.

Friedrich von Bodenstedt setzte die besten Bestrebungen seines nicht unbegrenzten Talents für Lermontows Einführung in Deutschland ein; viel für eine progressive Bewertung Lermontows leistete der Journalist Wilhelm Wolfsohn mit Nachdichtungen und Aufsätzen zur russischen Literatur. Georg Herwegh, von Alexander Herzen in Paris mit Lermontows Dichtung vertraut gemacht, hat das kleine Gedicht *Warum (Omuzo)* von der für die Lyrik gerade dieses Dichters so charakteristischen Alogik der Empfindung her genommen und in deutsche Verse gesetzt:

Ich bin traurig, weil ich dich liebe –

Und ich weiß, der Bosheit Zunge  
Wird dein Leben auch, das junge,  
Nicht verschonen, so blühend es ist.

Ich bin traurig, weil ich dich liebe –

Jeglichen Tag, heiter und rein,  
Jeglichen süßen Augenblick,  
Ach, mit Tränen und tiefster Pein  
Mußt du ihn zahlen dem Geschick.

Ich bin traurig, weil du fröhlich bist.

Franziska Kugelmann erinnert sich, daß Karl Marx seiner Freude über die Meisterschaft des Landschaftsdichters Lermontow Ausdruck gab (den er im Original las). Fontane, der die russische Sprache vor allem anhand der Lyrik erlernte, erklärte Lermontow zu seinem »besonderen Liebling«. Rilke sprach vom »Einfluß«, den neben anderen russischen Dichtern Lermontow auf ihn ausgeübt habe. Franz Liszt empfand die Musikalität der Verse des Russen noch in der gewiß nicht einwandfreien Nachdichtung Friedrich Bodenstedts, er vertonte eins der Lermotowschen *Gebete*, und so erhielt der Text weite Verbreitung in Deutschland. Erich Weinert übersetzte in den Jahren 1939 und 1940 in der sowjetischen Emigration einen ganzen Zyklus von Lermontow-Gedichten (darunter den *Dämon*), wobei ihn die kämpferischen Tendenzen besonders packten. Stephan Hermlin schrieb im Jahre 1949 für die Zeitschrift *Aufbau* einen Aufsatz *Lermontow an der Schwelle der Revolution*, in dem eine einfühlsame Darstellung des Dichters gegeben wird, mit treffenden, knappen Charakteristiken seiner Werke. Solche produktiven Begegnungen deutscher Intellektueller mit Lermontows Dichtung wird es immer wieder geben.

## Dornröschen

Iwan Turgenew: *Vorabend* (1860)

Turgenews Roman *Am Vorabend* könnte auch »Dornröschen« heißen. Jelena, die Prinzessin, wächst in einer Familie auf, die man wohl als eine durchschnittliche russische Adelsfamilie um die Mitte des 19. Jahrhunderts bezeichnen kann: ein Haus in Moskau, ein zweites in der schönen Umgebung der Stadt. Der Vater hat den englischen Klub und Augustina Christianowna als Zerstreuung, hält gern Reden und ist skeptisch. Die Mutter: »»Ach ja, Weber,« äußerte Anna Wassiljewna, ließ sich in den Sessel herab, und eine Träne trat auf ihre Wimper.«

Außerdem ist da noch ein alter, fatter Onkel, Uwar Iwanowitsch, der, außerstande sich zu bewegen, gar nichts tut und selten eine Blüte seines Geistes sprießen läßt. Diese Untätigkeit in so absoluter Form ist wichtig. Ein Jahr vor diesem Buch, 1859, erschien der Roman *Oblomow* von Iwan Gontscharow.

Untätigkeit; der Autor beschreibt über volle fünfzig Seiten hinweg die – dann doch nicht verwirklichte – Absicht Oblomows, aufzustehen und sich anzukleiden. Es besteht dafür keine Notwendigkeit: Was die Bauern erarbeiten, reicht zum Leben aus, und der Dienst im Ministerium, der Versuch, etwas zu studieren oder zu schreiben, etwas zu leisten, selbst der Versuch, sich nach einer Frau umzusehen – wozu? Und dabei ist dieser phlegmatische Oblomow nicht etwa als Verkörperung der negativen Seiten des Adels allein gedacht – nein: Daß er die Unsinnigkeit der Lebensweise und der Institutionen des Adels spürt, verleiht ihm gar noch positive Züge. Er ist der Endpunkt in der Entwicklungslinie der »Überflüssigen«, die ja zu den besten Vertretern ihrer Zeit gehören, da sie etwas Neues suchen.

Aber eben der Endpunkt: Man ändert nichts an den Mißständen, indem man sich aufs Sofa legt. Die Energie, die Rudin noch besaß, ist nicht mehr vorhanden, und jetzt müssen andere, neue Menschen heranwachsen, die wirklich imstande sind zu arbeiten, zu handeln, zu ändern.

An sich ist Jelenas Vater kein schlechter Kerl, und das liebende und weiche Herz der Mutter hätte aus ihr unter anderen Umständen sicher einen wertvollen Menschen machen können. Die zwar bissige, aber lustige Ironie Turgenews gegenüber diesen beiden wird von ätzender Satire abgelöst, wenn von einem Fürsten Tschikurassow oder vom Adel insgesamt die Rede ist. Die Stachows gehören nicht zu den Schlechtesten, aber ihre Lebensweise, ihr Nichtstun, ihre Zugehörigkeit zu diesem Adel machen sie zu nutzlosen Menschen, die negativer sind als ein Oblomow.

Was wird aus einem Kind solcher Eltern, wenn es intelligent und aufgeweckt ist? Jelena wächst allein für sich auf. Das erzieht zum Grübeln über ihre Umgebung. Ihr wird es ein Bedürfnis, regelmäßig am Abend die Eindrücke des Tages zu überdenken. Die Bücher wird sie daher ernster nehmen als ihre Altersgefährtinnen, und selbst ein hochtrabender romantischer Heldenroman kann zum Anlaß für die Unzufriedenheit mit der eigenen Umgebung werden. Die Abneigung gegenüber der Untätigkeit der anderen wird zum Tatendrang. Die kleine Lenotschka pflegt junge Katzen, befreit eine Fliege aus den Spinnweben. Dann hilft sie einem Bettlermädchen, das jedoch stirbt. Zurück bleibt ein ständig zunehmendes, unbefriedigtes Streben etwas zu leisten. »Warum schaue ich mit Neid auf die vorbeifliegenden Vögel? Vielleicht flöge ich mit ihnen, flöge – wohin weiß ich nicht, nur weit, weit weg von hier.« Solche Worte findet man in veränderter Form in dem zur gleichen Zeit geschriebenen Drama Alexander Ostrowskis *Das Gewitter*. Diese Gleichzeitigkeit deutet auf die realen gesellschaftlichen Probleme. Es ist die Zeit des beginnenden Aufschwungs der demokratischen Bewegung, die Zeit wachsender Bauernunruhen; der Zar ist gezwungen, die Leibeigenschaft 1861 aufzuheben, da ein neuer Bauernkrieg drohte. Im Zusammenhang damit setzt auch unter der Intelligenz, die vor allem seit 1849 die eiserne Faust des Zarismus besonders hart zu spüren be-

kam, eine Belebung progressiver Ideen ein; die »schwarzen« sieben Jahre (1848-1855) sind zu Ende. Wie auch schon in *Rudin* läßt Turgenew ein junges Mädchen besonders empfindsam für diese stärkeren Regungen in der Gesellschaft werden. Jelena fühlt sich gefangen, ohne daß sie persönlich von irgend jemandem eingeengt wird – es ist die Lebensweise des Adels, gegen die sie sich, zunächst noch sehr unbewußt, wendet. Sie möchte ihrem Leben einen Sinn geben.

Was aber könnte die Tochter einer begüterten Familie leisten? Sie ist eben doch in der Situation der Märchenprinzessin, die von den immer höher wachsenden Rosenhecken des »Obломowtums« umgeben ist. Nur ein Prinz kann sie zum Leben erwecken. Allerdings darf es nicht einer sein, der, selbst in dem verwunschenen Schloß aufgewachsen, ihr von der Schönheit der Rosen an den Hecken sprechen wird. Befreien kann sie nur jener starke Jüngling, der mit seinem Schwert die Hecken erbarmungslos zerschlägt und die Prinzessin aus dem Schloß entführt. Dabei vergessen wir auch nicht, daß Wille und Kraft des Prinzen allein nicht ausreichen: Die fatalen hundert Jahre müssen zu Ende sein, erst dann kann der Befreiungsversuch gelingen.

Der Roman *Am Vorabend* ist so ganz ein Roman über Jelena. Erstmalig ist eine junge Frau, also eine »Heldin unserer Zeit«, das Zentrum des künstlerischen Kosmos, die jungen Männer kreisen als Planeten um diese Sonne. Die Kompositionsstruktur des Romans ist entsprechend gestaltet: Jelena, die schöne Helena, spürt immer stärker die Sehnsucht nach einem tätigen Leben, und einer nach dem anderen werden die jungen Prinzen vorgeführt. Jelena prüft sie innerlich, sie stellt sich die Frage, ob das auch wirklich Helden sind. Ihre gespannte Aufmerksamkeit, sobald gesprächsweise auch nur von einem halbwegs interessanten Menschen die Rede ist, legt Zeugnis davon ab. Natürlich geht es nicht um Jelena Stachowa allein. Das junge Mädchen steht als Verkörperung Rußlands, das Mädchen und damit das Land prüfen die Vertreter der jungen Generation verschiedener Schichten auf ihre tatsächliche Lebenskraft. Wer wird Dornröschen den erlösenden Kuß geben?

Natürlich nicht Kurnatowski, jener ehrgeizige und energische junge Kollegienrat mit großer Zukunft, ein Karenin in jungen Jahren. Er ist schlicht und praktisch veranlagt, doch ist es die Schlichtheit und die praktische Veranlagung eines zaristischen Beamten. Der ordnet alles

seiner Karriere unter: »Alles ist bei ihm bestimmt: er geht, lacht, ißt, als ob er einen Fall durchnimmt.« So würde er auch seine Ehe führen. Für die Karriere braucht er keine geistigen Interessen, sondern Prinzipien, – Prinzipien des zaristischen Staates wiederum. Das unglückliche Schicksal einer Anna Karenina an der Seite eines reichen und bedeutenden, aber verknöcherten, an eine Maschine erinnernden Bürokraten zeichnet sich hier als eine Möglichkeit für Jelena ab (Tolstois großer Roman entstand siebzehn Jahre später). Doch Jelena ist zur Zeit ihrer Hochzeit bereits reifer als die spätere Anna, und daher ist Kurnatowski eigentlich kein Konkurrent für die anderen Bewerber, er dient nur als Hintergrund, damit die anderen positiver erscheinen.

Und Schubin, der junge, talentierte, lustige Bildhauer? »Es gab eine Zeit, da gefiel ich ihr«, kann er von sich sagen. Er hat eine ausgezeichnete Beobachtungsgabe, so daß Turgenew seine Urteile über andere Personen häufig ihm übertragen kann. Auch wird er schonungslos die Schlußfolgerungen aus diesen Beobachtungen an anderen und auch an sich selbst ziehen. Wird er im Leben etwas Bedeutendes leisten? Vielleicht – sehr wahrscheinlich ist das nicht. »Man muß viel arbeiten!«,<sup>28</sup> sagt Tschchow später; arbeiten aber ist nicht Schubins Stärke. Schubin spielt den Hofnarren bei Stachows oder bei jenem Fürsten, den er nicht leiden kann. Bedeutungsvoll für den Künstler Turgenew sind die ästhetischen Auffassungen des Bildhauers. Schubin beneidet die Künstler der Antike darum, daß sie die Schönheit ohne Mühe einzufangen vermochten. »Ihnen gehörte die ganze Welt ... Wir werfen an einem Punkt die Angel aus und warten ab. Beißt er an – bravo! Beißt er nicht an ...« Schubin steckte die Zunge heraus.«

Nichts zukunftsträchtiges ist in den Kreisen mehr zu spüren, denen Schubin entstammt. Bestenfalls – und Schubin gehört mit seiner Klugheit und Ehrlichkeit zu den Besten – werden sie Teilerfolge, Zufallserfolge erringen können. Der Kampf um die Prinzessin ist zu schwierig – und Schubin hält sich an die niedliche, frische Annuschka oder die kokette Soja. Die Situation ähnelt der in Puschkins *Ruslan und Ljudmila*: der Held zieht aus, die Prinzessin zu suchen, kommt aber an das Schloß mit den zwölf schlafenden Mädchen. Dort bleibt er. Oblomowtum ...

28 Russkie pisateli o literaturnom trude. Bd. 3. Moskau 1955. S. 415.



Zudem liegt Schubins Traumschloß in Italien, nicht um Rußland geht es ihm.

Die größten Aussichten scheint Bersenew zu besitzen. Der junge, gebildete Historiker und Philosoph ist von allen aus Jelenas adliger Umgebung der einzige, der ihr Streben nach einem nützlichen, sinnvollen Leben ernst nimmt, dem es um Jelena geht und nicht um sich. Wie Rudin in Natalja, so läßt Bersenew in Jelena edle und gerechte Gedanken keimen, seine unbeholfenen Reden sind nicht nutzlos. Seine Hingabe bei der Rettung des kranken Insarow ist uneigennützig und heldenmütig. Und doch: Gerade als Schubin meint, Jelena liebe Bersenew, bahnt sich die Niederlage des jungen Wissenschaftlers an. Sein Lebensziel ist eine Professur – nicht eine bestimmte Idee, die er seinen Studenten vermitteln will, sondern eine Professur. Er hat noch viel von der alten Schelling-Begeisterung seines Vaters, er kennt Göttingen, nicht aber die praktischen Bedürfnisse Rußlands. Wieder Oblomowtum, schönes, edler, nutzloses Oblomowtum. Und übrigens ist er ein Esel in Liebesdingen: Er ist es ja, der in Jelena die Liebe zu Insarow ständig schürt. Nicht er gleicht dem Helden, auf den Jelena wartet.

Insarow übrigens auch nicht. Sie hatte etwas Schicksalgeladenes erwartet und sieht nun einen nicht sehr großen, etwas farblosen und unscheinbaren jungen Mann vor sich. Das einzige Interessante für sie ist die Gewißheit, daß Bersenews Erzählung von dem Bulgaren Insarow mehr der Wahrheit entspricht als ihr eigener erster Eindruck. Jelena versucht, sich über die Ursachen für diesen Widerspruch klar zu werden, und dabei entdeckt sie Erstaunliches. Er ist bescheiden – wie Bersenew, doch ohne dessen Unsicherheit. Er ist selbstlos – wie Bersenew, doch ist seine Hingabe einer großen Sache gewidmet. Sein Ziel ist nicht auf ihn allein bezogen, sondern ist Teil eines Ganzen. Seine Hartnäckigkeit, sein demokratischer Stolz, sein glühender Patriotismus – überall Gegensätze zu den doch gewiß nicht schlechten Menschen Bersenew und Schubin.

Vielleicht noch wichtiger als diese guten Eigenschaften ist in Jelenas Augen seine Tatkraft, Rudin war das Reden ein Lebensbedürfnis; er scheiterte, sobald aus dem Reden zielgerichtete Taten werden sollten. Bezeichnend ist in *Am Vorabend* die unterschiedliche Reaktion auf die Beleidigung der Damen durch betrunkene Deutsche. Schubin tritt vor

und hält eine wohlgesetzte, mit der nötigen Dosis Ironie versehene Ansprache, die kein Ende nehmen will. Natürlich ohne Erfolg, Schubin geht ruhmlos ab. Insarow dagegen handelt: Mit geschickten Griffen wirft er den bedeutend stärkeren Deutschen ins Wasser.

Schließlich noch ein Paradoxon: Insarow gewinnt deshalb die Liebe Jelenas, weil er diese Liebe nie als das Wichtigste im Leben betrachtet wird. Die Teilnahme an der Befreiung seines Vaterlandes vom Türkenjoch verlangt den ganzen Menschen, und nur, wenn sich die Liebe darauf einstellt und ihm bei seiner schweren Aufgabe hilft, wird sie annehmbar für ihn sein. Wiederum der ganze Gegensatz zu den adligen Schöngeistern, für die die Liebe neben der Natur und der Kunst das wichtigste Thema der Debatten war, in denen oft die Liebe zum Lebensziel erklärt wurde. Das hinderte Rudin und den Herrn N. (aus der Erzählung *Asja*) nicht daran, gerade in der Liebe völlig zu versagen. Insarow besteht die für Turgenew entscheidende Prüfung durch die Liebe mühelos – eigentlich wird nicht einmal er, sondern sie auf die Konsequenz im entscheidenden Moment geprüft.

Das ist ein großer Sieg Turgenews. Zum ersten Mal kann er nicht nur »sie«, sondern auch »ihn« als Sieger gestalten. Und dabei gehört Insarow nach Lebensweise und Anschauungen nicht zum Adel, sondern zu der immer größer werdenden Schicht der demokratischen Intellektuellen. Man darf dem Autor mit Dobroljubow bescheinigen, daß er ein erstaunliches Gespür für neue Entwicklungstendenzen in der Gesellschaft bewiesen hat. Je stärker die Bauern für Freiheit und Boden auftraten, um so stärker wurde auch die demokratische, antizaristische Bewegung unter der Intelligenz. Der wichtigste Typ des Studenten war jetzt nicht mehr der sich in philosophischen Zirkeln schulende, verzweifelt um eine humanistische Lösung allgemeiner Fragen ringende Adlige, sondern der aus ärmeren Schichten stammende, oftmals hungrige, politische Fragen stellende »Rasnotschinez«. Bisher hatte nur Nekrassow hin und wieder den Versuch unternommen, in Gedichten diesen Typ literarisch zu gestalten. Ihn erstmalig in voller Größe, mit den vielen neuen Problemen und neuartigen Eigenschaften erfaßt zu haben, ist eines der bleibenden Verdienste Turgenews.

Und doch: Man muß Dobroljubow auch zustimmen, wenn er bemängelt, daß Turgenew uns den Helden nicht recht nahezubringen

vermocht hat. Offensichtlich liegt das an Turgenews geringer Kenntnis des Lebensmilieus dieser Menschen. Zweifellos war der Aufenthalt des jungen Demokraten in den Adelsnestern eine zufällige und seltene Erscheinung. Turgenew wählt gerade eine solche Ausnahmesituation, er reißt Insarow – wie später auch Basarow – aus der ihm eigenen Umgebung heraus und läßt alles andere im Dunkel. Insarow trifft mit Menschen zusammen, die nicht seine engsten Freunde und Kampfgefährten sind. Gerade der ständige Gedankenaustausch mit Gleichgesinnten ist aber doch charakteristisch für diese Studenten. Insarow wirkt daher verschlossen und einseitig. Turgenew nimmt sonst jede Möglichkeit der Prüfung seiner Figuren wahr. In diesem Roman erscheinen plötzlich zwei geheimnisvolle Bulgaren; doch von ihnen wird uns nur durch Bersenew berichtet. Anstatt Insarow nachzuspionieren und sein Verhalten in dieser ihm gewiß eigenen Umgebung zu schildern, läßt Turgenew Insarow mit den Bulgaren aus dem Roman verschwinden. Hier ist aber neben der zu geringen Kenntnis des Autors noch eine Grenze. Ein Roman über Insarow müßte ein Roman über eine breite gesellschaftliche Bewegung sein; die Form des eng begrenzten Acht-Personen-Romans würde gesprengt, ein neuer Romantyp müßte entstehen. Es ist bemerkenswert, daß Turgenew diesem Drängen des Materials zur Änderung der Romanform in *Neuland* nachgegeben hat. Dort leistete Turgenew vieles zur Begründung des modernen sozialen Romans. Insarow muß sich noch in einer ihm wesensfremden Umgebung bewegen.

Daraus ergeben sich beträchtliche Probleme beim Eindringen in die geistige Welt des jungen Mannes. Turgenew zählt nicht zu den ausgesprochen psychologischen Schriftstellern im Sinne Lew Tolstois, für den die Gestaltung der feinsten Regungen beim Entstehen und Vergehen der Gedanken und Empfindungen der Figuren so wichtig sind. In einem Brief äußerte er sich abfällig über diese Methode Tolstois in *Krieg und Frieden*: »Eine wirkliche Entwicklung gibt es in keinem Charakter ..., immer wieder die alte Unsitte, die Schwankungen, die Vibrationen eines und desselben Gefühls wiederzugeben ... Ach wie sind doch diese quasi-feinen Reflexionen und Gedankengänge lästig

und zuwider.«<sup>29</sup> Zweifellos ist Turgenew hier im Unrecht; er sah bei Tolstoi eine Wiederholung derjenigen Romantiker, die in den literarischen Gestalten nur sich selbst abspiegelten. Turgenew ist ein Meister im Ablesen der geistigen Vorgänge im Menschen an dessen äußeren Reaktionen, an seinem Aussehen, dem Blick, einer plötzlichen Bewegung und dergleichen. Die Porträtzeichnung der Gestalten wird hier zu einem entscheidenden Faktor der psychologischen Meisterschaft. Trotzdem findet Turgenew gerade in diesem Roman eine Menge anderer Möglichkeiten, um in die verdeckte geistige Welt seiner Personen einzudringen. Jelena schreibt einen Brief, sogar ein Tagebuch, und in den ausführlichen Beschreibungen vor, während und nach der Liebeserklärung finden sich viele Empfindungen der jungen Frau in direkter Form, gibt es Bruchstücke eines inneren Monologs. Ähnliches läßt sich über Bersenew sagen – nicht aber über Insarow. Schubin beobachtet und kommentiert jede einzelne Stufe in der Entwicklung der Liebe Jelenas zu ihm, nicht aber den gleichen Prozeß bei Insarow selbst. Ein entscheidendes Gespräch, das zwischen Insarow und Jelena nach dem Ausflug stattgefunden hat, wird uns verschwiegen, nur die Reflexionen Jelenas über das Gespräch werden mitgeteilt. Insarow hatte zu ihr über seine Vergangenheit und seine politischen Ansichten gesprochen – sicher hätte es auch hier Wege gegeben, auf denen ein Eindringen in seine geistige Sphäre möglich gewesen wäre. Bersenew wird uns (oft ironisch) bei seiner Arbeit gezeigt, Insarow nicht.

Turgenew hatte an diesem Punkt seine Schwierigkeiten. Als Vorlage diente ihm nicht, wie sonst, ein lebender Mensch, der gründlich studiert und dann in eine literarische Gestalt geformt und – entsprechend den Auffassungen des Autors – abgewandelt werden konnte. 1855 hatte er von einem benachbarten Gutsbesitzer ein Heft bekommen, in dem ein bulgarischer Freiheitskämpfer namens Katranow geschildert wurde. Neben diesen Notizen waren es wohl die politischen Ereignisse der Zeit des Krimkrieges (1853 bis 1856), die wertvolles Material lieferten. Der Handwerker Filipowski bereitete in der bulgarischen Stadt Tirnowo einen Aufstand vor, als sich die russischen Truppen näherten. Der

29 Brief an P. Annenkov vom 26. (14.) 2. 1868, in: I. S. Turgenew: *Sobranie sočinenij*. Band 12. Moskau 1958. S. 385f.

bulgarische Revolutionär Rakowski sammelte eine Hundertschaft und wollte sich dem russischen Heer anschließen. In Odessa und in anderen russischen Städten gab es Hilfsorganisationen für die Befreiung Bulgariens. Viele bulgarische Revolutionäre, darunter der Dichter Christo Botew, erwarben ihre Bildung in Rußland, wobei sie gewöhnlich mit den russischen revolutionären Demokraten und ihren Ideen eng in Berührung kamen.

Außer diesem bulgarischen Material gab es noch eine Menge von Beobachtungen, die Turgenew an seinen Bekannten aus demokratischen Kreisen, vor allem an den Redaktionsmitgliedern des *Sowremennik*, Tschernyschewski und Dobroljubow, gemacht hatte. Aber ein Prototyp, wie ihn etwa Bakunin für Rudin abgegeben hatte, existierte nicht, so daß dem Autor der Weg in die geistige Welt seines Helden erschwert war.

Turgenew kompliziert diesen Weg aber noch zusätzlich: Insarow ist ihm nur teilweise sympathisch. Der Adlige Turgenew ist als Künstler gewissenhaft genug, um die Überlegenheit des Demokraten über die Vertreter der herrschenden Schichten anzuerkennen. Und doch: Schubin gestaltet nicht nur ein Heldenporträt Insarows, sondern auch noch einen Ziegenbock mit den Gesichtszügen des Bulgaren. Freilich ist Schubin eifersüchtig, und überdies hat er das Wesen Insarows nicht begriffen, als er Bersenew eine Charakteristik des Nebenbuhlers gibt. Seine Äußerungen über Insarow zielen aber immer wieder in dieselbe Richtung: »keine Poesie«, Trockenheit und Kraft«, »keine Anmut, kein Charme«. Der etwas enge geistige Horizont des Demokraten fällt besonders neben der hochentwickelten inneren Kultur der Adligen ins Auge. Turgenew sieht, daß nur die stärkste Konzentration auf die Aufgaben Insarow zu Ergebnissen führen kann, und gerade das ist ja seine Stärke. Gleichzeitig befürchtet der Autor hier eine innere Überspanntheit. »Den heutigen Tag kann ich einem Spaziergang widmen«, formuliert Insarow, und wenig später unterstreicht der Autor noch einmal: »Er hatte diesen Tag der Vergnügung gewidmet.« Insarow scheint selbst diese Entspannung wie eine Arbeit zu betreiben (vorhin hatten wir Ähnliches bei dem Beamten Kurnatowski festgestellt!). Neue, interessante Dinge, wie etwa die Philosophie Feuerbachs, wird er erst dann in Angriff nehmen, wenn er überzeugt ist, daß er das wirklich auch

braucht. Das geringe Interesse gegenüber der Kunst ist in Turgenews Augen zwar aus der Entwicklung Insarows her begreiflich, es ist aber auch ein Zeichen für dessen einseitige Bildung.

Turgenew verheimlicht seine eigenen politischen Sympathien doch nicht. Zeitgenossen berichten von heftigen Zusammenstößen vor allem mit Dobroljubow in der Redaktion des *Sowremennik*, und neben den hohen Einschätzungen Turgenews für den jungen leidenschaftlichen Kritiker gibt es auch das Wort von der »Brillenschlange« Dobroljubow. Dabei konnte man Dobroljubow und Tschernyschewski – den beiden führenden Köpfen der revolutionären Demokratie – eine engen Horizont oder eine einseitige Bildung wahrlich nicht nachsagen. Turgenew gehörte aber nicht zum engeren Freundeskreis dieser Gruppe, so daß er vieles nicht wußte, und außerdem waren ihm ihre revolutionären Ziele fremd. Von einer dienenden Rolle der Kunst gegenüber der revolutionären Bewegung wollte Turgenew gar nichts hören, wobei er diese Forderung Dobroljubows im engen, agitatorischen Sinne auffaßte.

Diese Antipathien, mehr aber noch die philosophische Konzeption Turgenews, führen schließlich dazu, daß der Held des Romans sterben muß. Die Logik der ungewöhnlichen Charaktere hat dazu geführt, daß Insarow und Jelena ihre Bereitschaft zur Tat und gleichzeitig ihre Liebe über alle widrigen Umstände hinweggerettet haben. Der Roman ist eigentlich spätestens mit der Abreise der beiden zu Ende, die Probleme des Romans sind positiv gelöst. Und doch fügt der Autor noch eine neue (epilogartige) Erzählung an den Roman an: die Geschichte vom Tod des Helden. Die Logik der Charaktere und Ereignisse des Werkes bedingt diesen Ausweg keineswegs, und auch medizinisch gesehen, ist der Tod ein – nicht einmal sorgfältig motivierter – Zufall. Nur an einer Stelle gibt es einen Anhaltspunkt: Mitten im höchsten Liebesglück kommen Insarow plötzlich Gedanken, die für Turgenew, nicht aber für den demokratischen Kämpfer charakteristisch sind: Man kann vom Schicksal dafür bestraft werden, daß man zu glücklich ist. Doch das sind vorübergehende Schatten, die die beispiellose Geschlossenheit des Charakters nicht beeinträchtigen. Die einzig mögliche literarische Erklärung für den Tod des jungen Bulgaren könnte sich aus einem allmählich entstehenden Konflikt zwischen der Sache Insarows und seiner Liebe oder aber aus einem seiner einseitigen Charakterzüge ergeben. Turgenew

spürt aber sicher, daß er dann der historischen Wahrheit untreu geworden wäre. Für die Adligen konnte es solche Konflikte geben, nicht aber für Insarow. So kommt es, daß der Autor, der seinen skeptischen Gedanken von dem sinnlosen Tod eines jeden Helden der Geschichte auch hier durchsetzen will, an die Stelle der Logik der Charaktere eine Logik der philosophischen Gedanken *außerhalb* des Romangeschehens setzen muß. Jelena nimmt das traurige Motiv von der Strafe für zu groß gewordenen Glück wieder auf, und an den düstersten Stellen geht das Wort allmählich an den Autor über, der dann selbst seine Schlüsse zieht. Die Erzählung artet hier und dort zu einem Traktat aus: Das Glück des einen beruhe auf dem Unglück des anderen; kein Wohltäter der Menschheit dürfe die Hoffnung nähren, er habe das Recht zu leben; der Tod hält uns wie ein Fischlein in seinem Netz gefangen – alles Gedanken des Autors, die sich aus dem Roman nicht ergeben, die ihm aufgepfropft sind. Sie sprechen von einer herannahenden Krise in Turgenews Weltsicht, die zwar durch den gesellschaftlichen Aufschwung jener Jahre noch zurückgehalten wird, aber unterschwellig heranreift.

Den Hintergrund für die düsteren Ahnungen und für das traurige Ende der Liebe bilden die herrlichen Venedig-Bilder. Thomas Mann hat das in seiner Erzählung *Der Tod in Venedig* fortgesetzt und ausgeweitet: Beide Male sterben die entscheidenden Personen in der schönen Stadt. Doch der Tod des Schriftstellers Gustav Aschenbach vollzieht sich in einer kranken Stadt, das Morbide faßt die vielfältigen Untergangsmotive in der bürgerlichen Welt des 20. Jahrhunderts. Turgenew spart nicht mit schillernden Farben und zarten Pastelltönen, um die Tage Jelenas und Insarows zu etwas Traumhaftem, unbeschreiblich schönem werden zu lassen. Die Luft ist voll silbriger Zartheit, über den Kanälen liegt ein seidiger Schimmer. Der blaßgoldene Widerschein des Mondlichts legt sich in der hellen, samtweichen Nacht auf die Marmorpaläste, phosphorisch leuchtet das Dach von San Marco. Der Tod des geliebten Dmitri ist für Jelena um so schmerzhafter, das unbarmherzige Schicksal ist um so grausamer, da es solche Schönheit erblühen läßt und im gleichen Atemzug das Leben eines guten Freundes sinnlos zerstört. Nur an einzelnen Stellen zeigt Turgenew, daß diese fatalistischen Gedanken auch seine Venedig-Eindrücke beeinflusst haben: Der Zauber dieser Stadt ist ein Zauber des Verwelkens, und gerade diese Note der

sterbenden Schönheit erhöht nach Auffassung des Dichters den Reiz der Stadt. Die Grundstimmung ist nicht das Kranke, sondern der Eindruck vollendeter Schönheit.

Thomas Mann, dessen Hauptthema schon damals die Pervertierung aller Werte in der Sphäre des Endzeit-Bürgertums war, empfand solche Widersprüchlichkeit deutlich: Seine bürgerliche Schriftstellerfigur konnte sich dem Zauber des Verwelkens öffnen und geriet damit in den Sog des Untergangs.

Einmal gewonnene Motive können sich in der Weltliteratur fortsetzen. Iwan Bunin bekannte, daß er eines Morgens in einem Moskauer Ladenfenster das Buch *Der Tod in Venedig* gesehen und daß der Titel ihn beschäftigt habe. Ohne das Buch gelesen zu haben, schrieb er in den nächsten Wochen seine geniale Erzählung *Der Herr aus San Franzisko*, die ursprünglich *Der Tod auf Capri* heißen sollte, eine grandiose Vision vom Untergang des Bürgertums.<sup>30</sup> – Wolfgang Koeppen beruft sich in seinem antifaschistischen Roman *Der Tod in Rom* gleichfalls auf Thomas Mann, allerdings mit der Erfahrung des Faschismus und der nachfolgenden Restauration des deutschen Kapitalismus im Bewußtsein. – Der DDR-Autor Werner Heiduczek wird es sich gefallen lassen müssen, daß sein Roman *Tod am Meer* – er könnte auch *Der Tod in Burgas* heißen – in diese Reihe gestellt und an den Vorgängern von Turgenew bis Koeppen gemessen wird.

Doch zurück zu Turgenews Werk. Insarow ist Bulgare, und der Roman heißt *Am Vorabend*. Dobroljubow hatte in einem Aufsatz, der bald nach dem Erscheinen des Romans veröffentlicht wurde, das folgerichtig so ausgedeutet, daß auch in Rußland der Kampf gegen die Türken – die inneren Türken – geführt werden müsse und daß dazu nicht Menschen vom Typ Bersenews oder Schubins, sondern Kämpfer, Demokraten gebraucht werden. So fassen wir auch heute den Roman auf. Turgenew aber meinte etwas anderes damit. Zum Unterschied von Rußland standen in Bulgarien alle Schichten vor einer großen nationalen Aufgabe: der Befreiung des Landes. Die Notwendigkeit der Vereinigung aller patriotischen Kräfte unter Führung der aktivsten und fähigsten Kämpfer lag auf der Hand. An solch eine geschlossene Be-

30 Ivan Bunin: *Sobranie sočinenij*. Band 9. Moskau 1967. S. 368ff.



wegung aller, die gegen die Leibeigenschaft in Rußland waren, dachte Turgenew. Bemerkenswert ist, daß für den Autor zwischen Kurnatowski einerseits und Bersenew-Schubin andererseits eine unüberwindbare Kluft liegt, während die beiden letzteren durchaus bereit sind (mit Resignation freilich), die Überlegenheit Insarows anzuerkennen. Der Roman ist also ein Aufruf zur Einigung aller irgendwie progressiven Kräfte – so wie sich in den vierziger Jahren eine Einheitsfront unter der Leitung des Demokraten Belinski gebildet hatte. Die Geburt solcher Helden erwartete Turgenew.

Das war als Vorwurf an die revolutionären Demokraten jener Jahre geschrieben. Bereits das erste bedeutende Auftreten Tschernyschewskis, die Verteidigung seiner Magister-Dissertation *Die ästhetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit* (1855) stieß bei Turgenew auf ein zwiespältiges Urteil: Der Autor hatte hier, Hegel folgend und ihn gleichzeitig mit Feuerbach überwindend, Grundprinzipien einer materialistischen Ästhetik entwickelt. Das war für den Romanautor unannehmbar, obwohl er selbst auf anderen Gebieten materialistischen Thesen anhing. Tschernyschewski und ab 1857 auch Dobroljubow begannen in der gleichen Zeitschrift *Sowremennik* als Literaturkritiker, dann auch als Autoren unmittelbar politischer und philosophischer Aufsätze hervorzutreten. Der revolutionäre Elan der beiden, die sich bald dank Nekrassows Unterstützung zu den führenden Köpfen der Zeitschrift entwickelten, imponierte auch Turgenew. Jedoch schienen sie ihm alles zu überspitzen, zu schnell und zu geradlinig vorzugehen, anstatt durch allmähliches Manövrieren die Regierung zur Abschaffung der Leibeigenschaft zu bewegen.

Turgenew übersah hier wichtige Probleme: Das Schicksal der Leibeigenschaft war längst besiegelt. Auch der Zarismus hatte die Notwendigkeit von Reformen begriffen, da sich die Bauern selbst zu befreien drohten. Es ging jetzt um die Frage, wessen Interesse bei den Reformen zu berücksichtigen sei – das der Bauern oder das der Gutsbesitzer. Es gab also nicht mehr den alten Gegensatz von Konservativen auf der einen Seite sowie von Liberalen und Demokraten auf der anderen; es wurde eine Entscheidung für oder gegen die Gutsbesitzer, für oder gegen die Bauern verlangt. Turgenew wollte vermitteln, doch der Ruf zur Einheit war unter diesen Umständen eine liberale Phrase – schönes

und nutzloses, ja sogar schädliches Oblomowtum. Tschernyschewski und Dobroljubow hatten sich bereits für eine revolutionäre Lösung der Probleme durch die Kraft der Bauern selbst entschieden und wurden damit objektiv zu Vertretern der Interessen des Volkes. In ihren Aufsätzen versuchten sie, diesen revolutionär-demokratischen Standpunkt auf alle Probleme der Gegenwart anzuwenden. Aufklärung und Bildung sollten die russischen Bauern auf den revolutionären Kampf vorbereiten, an dessen Ziel eine europäisch zivilisierte, aber auf der genossenschaftlichen Arbeit der Bauern beruhende Gesellschaft stehen sollte. Utopie und revolutionärer Kampf bildeten eine Einheit. Etwa ein Jahr lang bestand sogar eine Geheimorganisation »Boden und Freiheit«. Natürlich – das konnte man damals nicht sehen – ist auch das wieder eine haltlose Illusion: wie sollte eine Bauernmasse siegen, und was hätte sich daraus ergeben können?

Turgenew blieb damals letzten Endes auf liberal-adligen Positionen, so sehr er auch die Überlegenheit der Demokraten spürte und anerkannte. Für ihn waren da gar keine so großen Unterschiede: Auch die Demokraten gehörten ja zu den Gebildeten. Diese gebildete Klasse stand nach Turgenews Auffassung vor der Aufgabe, in zäher und geduldiger reformatorischer Alltagsarbeit das Leben Rußlands umzugestalten.

So war es nicht verwunderlich, daß sich in der Redaktion der Zeitschrift allmählich immer mehr Zündstoff ansammelte, und hin und wieder kam es zu heftigen Auseinandersetzungen. Turgenew als verantwortlicher Mitarbeiter des literarischen Teils hatte die in der Tendenz antifeudale Sammlung von Skizzen Saltykow-Stschedrins abgelehnt, der später zur Ideologie der revolutionären Demokraten fand. Als die Skizzen dann in einer anderen Zeitschrift erschienen, schrieben Tschernyschewski und auch Dobroljubow ausführliche positive Rezensionen zu diesem Werk, und beide Rezensionen erschienen im *Sowremennik*. Als Dobroljubow seinen schon erwähnten Aufsatz über *Vorabend* in der Redaktion vorlegte, stellte der empörte Turgenew dem Chefredakteur Nekrassow ein Ultimatum: entweder Dobroljubow oder ich. Nekrassow war weitsichtig genug, um mit der Entscheidung für Dobroljubow der revolutionären Bewegung die Zeitschrift zu retten, die in den nächsten Jahren als konsequente Interessenvertreterin des

Volkes und als Erzieherin einer großen Gruppe von Revolutionären eine überaus bedeutsame Rolle spielte. Leicht ist dieser Entschluß Nekrassow nicht gefallen, denn schon vorher hatten Dmitri Grigorowitsch, Lew Tolstoi, Alexander Ostrowski und andere bedeutende Schriftsteller die Zeitschrift verlassen. Folgeschwer wurde das Ultimatum für Turgenew selbst, da sich in den kritischen Jahren um 1861 seine Bindungen zu den progressiven Kreisen lockerten – gerade als er sie am nötigsten gebraucht hätte.

Vor seinem Weggang aus der Redaktion legte er aber in einer Rede am 10. Januar 1860 über *Hamlet und Don Quijote* noch einmal seine Auffassungen über die beiden von ihm hervorgehobenen Typen progressiver Menschen jener Zeit dar. Don Quijote gilt für Turgenew als Verkörperung derjenigen, die die selbstlose Hingabe für andere zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben. Ihr Ziel sei unreal, meint Turgenew, Cervantes' Held sei sogar komisch in seiner Verirrung. Und doch sei »dieser verrückte wandernde Ritter das moralischste Geschöpf der Welt.«<sup>31</sup> Shakespeares Figur dagegen erscheint dem russischen Schriftsteller als Verkörperung der Reflexion, des qualvollen und ergebnislosen Zergliederns, der Ideallosigkeit. Hamlet sei ganz auf sich konzentriert, zur echten Tat nicht fähig, da er endlos über Ursachen und Folgen einer möglichen Aktion meditieren werde. Im besten Fall könne er durch seine Klugheit Schüler erziehen – die Parallele zu Rudin liegt auf der Hand. Auch dieses Durchdenken, Reflektieren sei aber nötig für die Welt, und Hamlet müsse man eigentlich mehr bemitleiden als Don Quijote, da er ohne seine Schuld zu Untätigkeit und Egoismus verurteilt sei, diesen Mangel selbst spüre, ihn aber nicht von sich weisen könne. Auch hier spricht also der Skeptiker Turgenew: Auf der einen Seite sind Tatkraft und komische Beschränktheit, auf der anderen Klugheit und Egoismus. Und doch wird die Skepsis durch die tiefe Verehrung für die Kämpfer des Quijote-Typs gemildert. »Sie gehen unentwegt vorwärts, den geistigen Blick auf das nur ihnen erkennbare Ziel gerichtet, sie suchen, fallen, stehen wieder auf und finden schließlich ... Und wenn es solche Menschen nicht mehr geben sollte, dann möge sich das Buch der

31 Ivan Turgenew: *Sobranie sočinenij*, Band 11. Moskau 1956, S. 171.

Geschichte schließen! In ihm wird nichts mehr zu lesen sein.«<sup>32</sup> Neben den Verirrungen Turgenews gab es also auch noch diese ehrliche Sympathie für Tschernyschewski, für Dobroljubow und ihre Gefährten, und die Sympathie hat in den Romanen *Vorabend* und *Väter und Söhne* ihren Niederschlag gefunden.

32 Ebenda. S. 176f.

## Ganja Ivolgin, ein »nasses Huhn«

Fjodor Dostojewski: Der Idiot (1869)

Ganja (richtiger: Gawriil Ardalionowitsch Iwolgin) tritt dem Leser des Romans *Der Idiot* als eine Hauptperson gegenüber. Von ihm ist in der Eröffnungsszene die Rede, er ist die Schwelle beim Eintritt des Fürsten in das Arbeitszimmer und überhaupt in die Wohnung Jepantschins, für ihn liegen 75 000 Rubel bereit, wenn er der Hochzeit mit Nastasja Filippowna zustimmt, er hat sich aber auch schon in die emotionale Welt der schönsten Jepantschin-Tochter vorgedrängt, ganz gegen den Willen der Generalsgattin. In Ganjas Haus kommt Myschkin, wo der ihm noch am ersten Tag der Bekanntschaft sein Lebensprogramm erläutert. Hier aber findet auch der erste Auftritt der Nastasja Filippowna statt und gleich danach der von Rogoshin, und es wird bald deutlich, daß Ganja diesen anstürmenden Charakteren und Gefühlsgewalten nicht gewachsen sein wird, ganz im Gegensatz zu Myschkin. Und so geht das, noch immer am gleichen Tag, weiter zu der Geburtstagsfeier der jungen Frau, der er angetraut werden soll: er ist hier nun wirklich die Hauptperson, er verliert das für ihn deponierte Geld und bekommt die höhere Summe, Rogoshins 100 000 Rubel, geschenkt – dafür, daß die Geldgier seinen Charakter noch nicht völlig zersetzt hat. Er wird das Geschenk später zurückgeben.

Die zielstrebige Handlung, mit der schnellen Abfolge von emotionalen Höhepunkten, packt den Leser so stark, daß er zunächst einige der Probleme übersieht, die mit Ganja verbunden sind. Zum einen: die große Szene am Kamin, am Ende des ersten Teils des Romans (der vier Teile hat), ist der letzte bedeutendere Auftritt dieses »Helden« im Gesamtwerk. Zum anderen: zwei jungen Frauen stehen drei junge Männer gegenüber; da scheint einer überflüssig zu sein. Die tragische

Vierecks-Konstellation im letzten Teil, die nur eine tödliche Lösung zuläßt, verzichtet ganz auf Ganja. Und schließlich: Dostojewski, der seine Charaktere nicht nur aus beobachteten Gegenwartstendenzen entwickelt, sondern ihnen auch bedeutende literarische Traditionen zuteilt, hat keine literarische Erbe-Linie für diesen jungen Mann. Myschkin, der Christusgleiche, nimmt durch seine Schweiz-Erlebnisse Rousseau und Pestalozzi in sich auf, Vor- und Vatersname stammen von Tolstoi, und Aglaja spielt mit ihm ihr literarisches Spiel um Puschkins »armen Ritter« und um den liebevollen, hilflosen, törichten Don Quijote. Rogoshin könnte in einem Shakespeare-Stück vorkommen, er ist der Kaufmann von Venedig, aber auch Othello; er ist so grenzenlos in seiner Liebe wie in seiner Eifersucht, daß die Gefühlstiefe ins Verderbliche umschlägt, ins Satanische gar – was ihn nicht zum platten christlichen Teufel macht, zum bösen Antipoden etwa des guten »Idioten«. Aglaja, Goethes Muse des Gebens aus dem zweiten Teil des *Faust*, ist nicht nur und nicht so sehr ein Surrogat aus beunruhigenden Meldungen der Kriminalstatistik, sondern ein neuerlicher Auftritt von Goethes jugenhaftem Mädchenkobold Mignon. Nastasja Filippowna findet sich mit tiefem Gefühl in dem Gegensatz zwischen Flauberts großem Roman über Emma Bovary und dem Kitsch um die Kameliendame, die »Traviata«, zurecht, der Autor hat in seiner Bewunderung für sie auch noch einen literarischen Faden zurück zur Figur der Hero aus Shakespeares *Viel Lärm um nichts* und von da zu Ovids *Heroiden* gezogen (darüber hatte ich an anderer Stelle geschrieben).<sup>33</sup>

Das Evangelium, Ovid, Cervantes, Rousseau, Goethe, Puschkin, Flaubert, Tolstoi und immer wieder Shakespeare – und Ganja Iwolgins scheint nichts davon abbekommen zu haben. Nicht einmal der Name gibt etwas her: Der Engel oder Erzengel Gabriel (aus hebräisch »Mann Gottes«, »Stärke Gottes«) hat im Alten Testament (Daniel, Kap. 8-12) den Untergang des Reiches zu prophezeien, von dem Gott nur das auserwählte Volk ausnehmen werde. Im Neuen Testament (Lukas, Kap. 1) ist Gabriel der Engel der Verkündigung, und er verkündet zunächst der Elisabeth, daß sie nun endlich das langersehnte Kind bekommen wird,

33 Roland Opitz: Aglaja und Nastas'ja Filippowna. in: Ders.: Fedor Dostoevskij – Weltsicht und Werkstruktur. Frankfurt a. M. u. a. 2000. S. 55-66.

das sie Johannes nennen soll. Sechs Monate später – so die zweite Verkündigung – wird das Mädchen Maria ihren Jesus auf die Welt bringen. Von diesen wiederholten Auftritten des Engels ist in Gawriil Iwolgins Taten und Reden kein Echo zu entdecken, der Sekretär des Generals Jepantschin ist kein Verkünder des Wortes und des Willens Gottes.

Hier verbergen sich Probleme; es wird sich zeigen, daß sie Probleme eines neuen charakterlichen und sozialen Typs sind, den Dostojewski entdeckt hat, der ihn davor und danach lange Zeit beunruhigt hatte. Die Klärung fiel ihm nicht leicht, doch er wußte (und er sprach das auch aus), daß hier vieles von seiner künstlerischen Spezifik zu finden war, daß diese Entdeckung ihn von seinen Schriftsteller-Kollegen in Rußland unterschied.

Dostojewski hat aus der Zeit seiner Arbeit am Roman *Idiot* viele Notizen hinterlassen, wir können uns Auskunft holen über die Gedankengänge des Autors zu mehreren wichtigen Romanfiguren. Ganja spielt in diesen Notizen neben Myschkin die Hauptrolle – übrigens selbst noch in den Notizen über die Arbeit an den Romanteilen II-IV. Auffällig ist, daß sie beide, Ganja und der Idiot, in den Notizen und also auch in den Gedanken fast immer nebeneinander stehen, zusammengehören. Leibliche Brüder, wie etwa in Schillers *Räubern*, sind sie nicht, aber als Halbbrüder erscheinen sie an manchen Stellen (vor allem 9; 203),<sup>34</sup> oder sie führen sich wie zwei Brüder auf (9; 177). Mitunter wechseln sie ihre Namen (der »Idiot« ist später der »Fürst«, noch ohne Personennamen; Ganja ist der »Sohn«), und häufig weiß man nicht, wer von beiden gemeint ist, wenn nur das Personalpronomen »он« verwendet wird oder einfach die Verbform in der 3. Person Singular. Unmerklich tauschen sie Eigenschaften oder Handlungen gegeneinander aus; auch die zwischenzeitlich gefundene leicht peiorative Koseform Ganetschka läßt noch die Zuteilung guter Eigenschaften und Handlungsweisen auf ihn zu, und am 4. November 1867 notiert der Autor: »Ганечка – идеально-прекрасное лицо.« (9; 195: »Ganetschka – eine ideal-schöne Person.«) Dazu vermerken wir, daß Dostojewski seinen Plan, einen »positiv-schönen Menschen« in dem in Arbeit befindlichen Roman zu

34 Die Band- und Seitenzahlen in Klammern im Text beziehen sich auf: F. M. Dostojewskij: Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Leningrad 1972-1988.

gestalten, am 1. Januar 1868 im Brief an Sonja Iwanowa (28/II; 251) geäußert hat – da war doch wohl Fürst Lew Nikolajewitsch in dieser Rolle. Früher war in den Lebenswünschen des Idioten die Geste eines Übermenschen für möglich gehalten, mit moralisch negativen Taten: »Буду банкиром, царем иудейским и буду всех держать под ногами в цепях.« (9; 180: »Ich werde Bankier, König der Juden und werde alle unter meinen Füßen in Ketten halten.«) Das wird später, freilich ohne die Sklavenhalter-Attitüde, zu Ganjas Absicht. »Du wirst ein Mensch höher als alle. Du darfst vor keiner Tat Halt machen«, sagt die Umezkaia, aus der später Aglaja wird (9; 184) – es fällt auf, daß diese Formel positive wie verbrecherische grenzenlose Taten als mögliche einschließt. Bald darauf ist »сын – байроновский характер. Мрачен.« (9; 204: »Der Sohn – ein Byron-Charakter. Düster.«) Davon ist im endgültigen Romantext noch ein Rest geblieben: In der Szene vor dem im Kamin brennenden Geld steht Ganja »im Frack, mit dem Hut in der Hand und mit Handschuhen«, schweigend, mit gekreuzten Armen. »Ein irres Lächeln ging über sein wie ein Tuch blaßes Gesicht.« (8; 145) Freilich ist die düstere Blässe und das Kreuzen der Arme hier Ausdruck eines inneren Kampfes, nicht der stolzen Weltverachtung.

So wird in Antinomien gedacht, deren Gegenseiten nicht nur untrennbar zusammengehören, auch austauschbar sind, ohne daß sie sich zu unverbindlichen Ambivalenzen abmildern. Antinomisch werden die Taten und Charaktereigenschaften gedacht, antinomisch ist die Stellung der beiden Figuren. »Он до такой степени болезненно горд«, heißt es, und es ist wohl der Idiot gemeint, »что не может не считать себя богом, и до того, *вместе с тем*, себя не уважает, ... что не может бесконечно и до неправды усиленно не презирать себя.« (9; 180: »Er ist bis zu einer solchen Stufe stolz, daß er sich nur als Gott denken kann, und er schätzt sich *gleichzeitig* so wenig, ... daß er sich unendlich und bis zur Unwahrheit verachtet.«) Das Antinomische des Satzes ist durch die doppelte Verneinung noch verstärkt: »daß er nicht kann sich nicht für Gott zu halten.« Und noch weiter an der gleichen Stelle: »Или властвовать тирански, или умереть за всех на кресте.« – »Entweder tyrannisch herrschen, oder für alle am Kreuz sterben.« Und beide stehen sie (wie auch noch im fertigen Roman) zwischen den beiden jungen Frauen. Die Gero des Entwurfs sagt dem Sohn, um die Situation



zu verwirren, daß sie ihn liebt (so etwas sagt Nastasja Filippowna dem späteren Ganja an keiner Stelle), und wenig später bekennt sie dem Sohn, daß sie den Idioten liebt (9; 178 und 180).

Solche antinomischen Wechselspiele zielen zweifellos auf die Schaffung eines Brüderpaars, das den Leser zu ethischen Alternativantworten provozieren soll. Die beiden gefundenen Charaktere mit ihren oszillierenden Eigenschaften schienen für den zukünftigen Roman ausreichend, und auch im fertigen Text zielt Auffälliges darauf, daß Ganja und Myschkin die großen Gegenspieler werden sollten. Die mildernde Einmischung Myschkins in Ganjas dauerndes Aufbrausen treibt den zur Verzweigung und zu dem Satz, den der aufmerksame Leser grundsätzlich nimmt: »вечно, что ли, ты мне дорогу переступить будешь!« »Ewig wirst du mir wohl im Wege stehen!« (8; 99) »Вечно.« Stärker als die Geld- und Machtgier ist die gewaltlose Milde. Auch die Ohrfeige Ganjas an Myschkin zielt auf diesen Hauptgegensatz, und Dostojewski wußte, daß man eine solche auffällige Tat, die von allen Beteiligten sofort und nur eindeutig eingeschätzt werden kann, nicht auf nebensächliche Konflikte verwendet; die Wiederholung der Geste durch Schatow gegen Stawrogin zielt auf das Grundsätzliche in den *Dämonen*. Die Zusammentreffen von Ganja und Myschkin wiederholen sich im Verlaufe des ersten Handlungstags mit steigender Intensität und Spannung.

Und nun noch Rogoshin. Was veranlaßt den Autor, diese dritte Gestalt zusätzlich in den Roman einzubauen? Die Notizbücher geben dazu keine Auskunft, das erste Mal taucht Rogoshin hier am 7. März 1868 auf, und da war der Anfang des *Idiot* schon geschrieben. An eine Szene im Eisenbahnwagen war auch vorher schon gedacht (9; 175 und 177), – warum sollte sich der in die Heimat zurückkehrende kranke Fürst nicht mit dem jungen Mann in mittlerer Petersburger Amtsstellung im Zug treffen? Doch Rogoshin löst Ganja schnell in seiner Hauptperson-Rolle ab, er schiebt »Ganka« (das klingt viel verächtlicher als »Ganetschka«) beiseite, und Rogoshins Attentat mit dem biblischen Brotmesser auf Myschkin übertrifft die Ohrfeigen-Szene. War aus Ganja nicht mehr an Leidenschaft und Tatkraft herauszuholen? Und was macht Parfen Rogoshin zu einem so starken Charakter?

Auffällig ist das Fehlen dessen im Leben des Kaufmanns, was man Arbeit nennen könnte. Sein Reichtum ist ihm als Erbe zugefallen, Resultat einer – so wird uns versichert – beispiellosen Geldgier und eines rücksichtslosen Geizes des düsteren Vaters. Der hat zu Lebzeiten seine beiden Söhne nicht an seinem Geschäft beteiligt, und nun scheint der von beiden, der uns vorgestellt wird, keine Ahnung zu haben, was er zu tun hat. Das ist aber auch nicht das Problem des Autors. Dostojewski ist weniger als Balzac, der sich zum Sekretär der französischen Gesellschaft berufen fühlte,<sup>35</sup> an den ökonomischen Prozessen und ihren Protagonisten interessiert. Beim Reichwerden der alten Wucherin in *Schuld und Sühne* sind wir zugegen; offenbar hat auch Rogoshins Vater das Geschäft des Geldleihens betrieben, allerdings in größerem Maßstab. Lushin (noch aus *Schuld und Sühne*) bereicherte sich, vermuten wir, auch schon durch andere, modernere Gewerbe. In den *Brüdern Karamasow* führt uns der Autor mit Gorstkin einen weiter entwickelten Typ vor: der kauft Wälder auf und beteiligt sich mit Holzschwellen am Eisenbahnbau, ist also Kaufmann und Industrieller zugleich. Und ein beispiellos brutaler Typ ist er, der an der erbarmungslosen Entwaldung Rußlands beteiligt ist, einem der größten Vergehen an der Natur im 19. Jahrhundert auf der Erde, der mit dieser Brutalität aber so reich wird, daß an ein solides Wachsen und Gedeihen einer Firma im europäischen Verstande nicht zu denken ist. Quartalssäuer.

Rogoshins Geschäfte scheinen eine Zeitlang von allein zu laufen, er muß sich darum nicht kümmern, und am Ende fällt sein Vermögen ohnehin seinem Bruder zu. Nastasja Filippowna wird sich über seine Unbildung und noch mehr über seine geringen geistigen Interessen beklagen, in den Wochen ihres Zusammenlebens wird das Kartenspiel zum einzigen möglichen »geistigen« Zeitvertreib. So ist dieser Kaufmann also nicht die würdige Fortsetzung jener Galerie großer Geldleute, wie sie seit der Renaissance in der europäischen Literatur und Malerei zu finden sind. Auf Dürers Porträts treten uns selbstbewußte, hochgebildete, zielstrebige Männer entgegen, die wohl durchaus bei den gefährlichen Überlandreisen auch mit der Waffe umzugehen wußten und mit

35 Honoré de Balzac: Vorwort zur »Menschlichen Komödie«. In: Gerhard Wiese (Hrsg.): Honoré de Balzac. Salzburg 1980. S. 82.

der eigenen offensichtlichen Körperkraft, sie stammen aus einer »Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte.«<sup>36</sup>

Von der Art ist Rogoshin nicht. Wofür wir ihn trotzdem bewundern, ist seine Fähigkeit zu totaler Hingabe in seiner Liebe. Gewiß, den Autor stört das Triebhafte, Düstere, doch staunt auch er über die Grenzenlosigkeit und Intensität dieses Gefühls in seinem Geschöpf. In einer Zeit des Strebens nach Geld und des kleinlichen Intrigierens verweist die Fähigkeit zur selbstvergessenen, hemmungslosen Liebe auf eine Charakterstärke, die Rogoshin an die Seite der eindrucksvollsten Gestalten in der Weltliteratur treten läßt. Da wird auch deutlicher, daß Ganja nicht lieben kann. Der gemahnt an Buridans Esel, seine Unentschiedenheit zwischen den zwei Frauen ist ein Abwägen von möglichen Vorteilen. »Любовь из тщеславия«, schreibt der Autor verächtlich hin, »Liebe aus Eitelkeit«, auf Ganja bezogen, und er setzt die »страстно-непосредственная любовь« Rogoshins dagegen, »die leidenschaftlich-unmittelbare Liebe«. (9; 220). In den Notizen Dostojewskis für den letzten Teil des Romans findet sich die Überlegung, ob Rogoshin sich nicht auch in Aglaja verlieben könnte (9; 216). Das wird schnell wieder fallen gelassen. Gewiß, es erbrächte eine zusätzliche Festigkeit für das Viereck Nastasja Filippowna – Myschkin – Rogoshin – Aglaja, doch für den düsteren und leidenschaftlichen jungen Mann ist ein Zerflattern seines Gefühls nicht denkbar. Er liebt ganz, und die tragischen Folgen daraus ergeben sich zwangsläufig.

Neben diese beiden Arten zu lieben – Liebe aus Eitelkeit (die keine Liebe ist) und leidenschaftliche Unmittelbarkeit – setzt Dostojewski die dritte, die »любовь христианская«, die »christliche Liebe« Myschkins. Die kann sich nicht auf einen Partner beschränken, und sie wird nicht kleiner, wenn sie unentschieden bleibt. Damit tritt aber in den Roman eine völlig neue Art von Gegensätzlichkeit. Das wäre ein lohnender wesentlicher Gegenstand für das Nachdenken eines Philosophen: Der Gegensatz zwischen Rogoshin und Myschkin entspricht weder dem naiven Plus-Minus-Denken von gut und böse noch der christlichen Gott-und-Teufel-Vorstellung (von der der Autor offenbar ausgeht und

36 Friedrich Engels: Dialektik der Natur. In: Karl Marx / Friedrich Engels: Werke. Bd. 20. Berlin 1962. S. 312.

von der er sich entfernt). Diese Widersprüchlichkeit ist aber auch mit Kants Antinomie-Denken nicht abgedeckt, auf das sich Dostojewski gleichfalls stützt, und noch weniger mit der These-Antithese-Dialektik Hegels. Die beiden jungen Männer kommen aus verschiedenen Sphären (im Roman bildhaft deutlich gemacht mit den Schweizer Bergen und den »Tiefen« Rußlands), verkörpern unterschiedliche Substanzen (ethische Geistigkeit und fleischliche Diesseitigkeit), doch können sie durchaus zu Kreuzbrüdern werden. Die beiden Arten zu lieben schließen einander nicht aus, und Rogoshin bringt am Ende nicht Myschkin um. Das ist eine Gegensätzlichkeit völlig neuer Art, die dem Roman sehr viel Reiz und innere Schönheit gibt.

Doch unser Thema ist Ganja, der in dem Gegensatz keine Rolle spielt. Im Unterschied (im Gegensatz) zu Rogoshin arbeitet er aber wirklich. Wir erleben ihn im Arbeitszimmer Jepantschins; wenn da auch viel von den eher privaten Dingen rund um die Affäre mit Nastasja Filippowna die Rede ist, so gibt es doch Andeutungen auf zu Erledigendes. Auch von Assistenzen für die Tätigkeit Jepantschins in der Aktionärs-gesellschaft wird gesprochen. Später, als er nach dem Platzen der geplanten Hochzeit die Arbeit beim General aufgeben mußte, erfahren wir, daß er im Auftrag Myschkins eine verworrene und ziemlich delikate Angelegenheit schnell, mit Anstand und Umsicht zu regeln verstand: die versuchte Erbschleicherei einer Bande kleiner Gauner um den jungen Mann Burdowski. So hätte er doch, nimmt man an, weiter arbeiten können. Er muß nicht nur für sich sorgen, sondern auch für seine Eltern und Geschwister. Eine Zeitlang ist das wohl so ganz gut gelaufen, wäre da nicht die Intrige um die zu verkaufende Frau entstanden, mit ihm als Werkzeug und möglichem Gewinner. Anfällig wird er für die verderbliche Rolle durch seinen großen Lebenswunsch, reich zu werden; in fünfzehn Jahren sollen alle ihn bewundern: »Schaut auf Iwolgjin, den König der Juden.« Dann werde er, meint er, auch als ein Mensch mit Ideen und Talenten gelten, denn »das Geld ist um so widerlicher und hassenswerter, als es sogar Talent verleiht.« (8; 105) Das Ziel könne man erreichen, wenn man durchhält und das gewonnene Geld nicht verschwendet. Und er werde mit den ausgehandelten 75 000 Rubeln seine Firma gleich groß aufziehen, nicht wie sein Schwager Ptizyn, der mit Kopekengeschäften im Straßenhandel anfangen mußte.

Ganja liegt im Trend der Zeit. Das »Enrichissez-vous!« des französischen Ministers Guizot in einer Rede von 1843 fand in Europa und auch (freilich in viel zu geringem Maße) in Rußland ein Echo, und andeutungsweise personifiziert der Romanautor die Tendenz in dem Pariser Bankier James Rothschild. Sein Name wird im *Idiot* zweimal genannt (8; 384 und 387). Im *Jüngling* kommt Dostojewski auf ihn als Leitbild für Arkadi zurück: ununterbrochene Hartnäckigkeit sei nötig, und man müsse eine sich bietende günstige Gelegenheit zum Gewinn auch nutzen. Freilich werde er, meditiert Arkadi, nicht mit seinem berühmten Koch und mit einer freigebigen adligen Mittagstafel angeben und sich nicht zum Baron machen lassen, sondern beim alten Mantel und bei einem Schinkenbrot bleiben.

Arkadi bezieht sich hier auf Fakten, die damals allgemein bekannt waren.<sup>37</sup> Der Erlaß des österreichischen Kaisers über die Verleihung des erblichen Adels an vier der fünf Rothschild-Brüder stammt vom September 1816 und war direkte Folge einer großen Finanzhilfe der Rothschilds an das durch den Krieg zerrüttete Österreich, später wurde das Dekret auch auf den fünften Bruder (Nathan in London) erweitert. Der Kaiser hatte damit seine eigenen antisemitischen Gesetze außer Kraft gesetzt – für diese eine Familie. Den berühmtesten Koch Europas, der zuvor Koch beim englischen Prinzregenten und beim Zaren in Petersburg gewesen war, hatte James Rothschild angestellt, und der wurde vor allem für die Küche im 1859 fertig gewordenen pompösen Schloß in Ferrières gebraucht, wo drei Jahre später (im Februar 1862) sogar einmal der französische Kaiser samt Hofstaat zu Gast war. 1870 residierten hier einige Zeit der preußische König mit Bismarck und Moltke, bevor sie nach Versailles umzogen. Das alles waren natürlich herausragende Nachrichten für die große europäische und auch für die russische Presse.

Dostojewski läßt seine jungen Leute ziemlich pauschal urteilen: Ganja Iwolgin (in den Notizen zum Roman) und später Arkadi Dol-

37 Ich entnehme die Fakten über die Familie Rothschild und die Urteile über sie aus: Derek Wilson: Die Rothschild-Dynastie. Wien / Darmstadt 1989 und Herbert R. Lottman: Die Rothschilds in Frankreich: Geschichte einer Dynastie. Hamburg 1999.

goruki sprechen von Rothschild im Singular, und gemeint ist wohl stets James Rothschild in Paris, der auffälligste unter den fünf Brüdern. Keine Rolle spielt, daß es die Rothschild-Bankhäuser mehrfach gab: der älteste, Amschel Rothschild, führte das Haus seines Vaters in Frankfurt am Main weiter, während Nathan zunächst nach Manchester, dann nach London ging, Salomon in Wien zum mächtigen Financier Metternichs avancierte (den nannte man in der Familie liebevoll »Onkel Metternich«), James seine Geschäfte vor allem mit Louis-Philippe machte; später gründete Carl noch eine Bank in Neapel, die sofort zur Herrscherin im Königreich der beiden Sizilien wurde. Zugespitzt läßt sich sagen, daß Dostojewski überall, wohin er auch kam, mit einer Großbank Rothschild konfrontiert war.

Unklar ist, ob der Schriftsteller wußte, daß Joseph Paxton,<sup>38</sup> der Architekt des von ihm so verhaßten Kristall-Palasts in London (1851), danach drei Rothschild-Schlösser entworfen und ihren Bau geleitet hatte: eben jenes Riesenschloß Ferrières für James Rothschild, zuvor ein Schloß in Montmore (England) und eins am Ufer des Genfer Sees für zwei der Rothschild-Neffen aus der nächsten Generation. Diese Aktivitäten des berühmten Architekten blieben nicht ohne öffentliches Aufsehen.

Vor allem der halbgebildete Arkadi dämonisiert die Rothschildschen Reichtümer: der Bankier habe als junger Mann früher als andere vom Tod des Herzogs von Berry gehört und dadurch Millionen verdient, daß er die Nachricht an den Richtigen weitergab (13; 39). In den Vorbereitungsunterlagen für den Roman ist gar von fünfzig Millionen, die er dafür bekommen haben soll, die Rede (16; 156). An dieser »Anekdote« (so nennt Dostojewski das Gerücht – 16; 46) ist aber nichts Dämonisches. Zu den bemerkenswerten Leistungen der Bankier-Brüder gehört die Einrichtung eines höchst effektiven Nachrichtensystems, an dem sie gelegentlich auch ihre Regierungen beteiligten: in einer Zeit ohne technische Informationsmittel kam es schon darauf an, daß man Nachrichten, die auf die Börse Einfluß haben konnten, eher bekam als die Konkurrenz – und auch eher als die Regierung. Natürlich war der Mord am

38 Dazu: Roland Opitz: Der Kristallpalast. In: »Neues Deutschland« vom 9./10. Februar 2002.

Herzog von Berry (1820), dem zweiten Sohn des späteren Königs Karl X., von Bedeutung: der Ermordete war der damals letzte bourbonische Thronerbe, er stand dem späteren König Louis-Philippe, dem König der Bourgeoisie, nicht im Wege. Es ging den Rothschilds nicht um Anekdoten. Nathan empfing die Nachricht vom Sieg bei Waterloo, den er selbst maßgeblich vorfinanziert hatte, Stunden vor dem Eintreffen des diplomatischen Boten. Nathan eilte zum Premierminister, doch der schlief und war nicht zu erreichen. So griff Nathan allein nach sämtlichen an der Börse verfügbaren britischen Staatsanleihe-Papieren.

Auch hielten die fünf Brüder, wie in jüdischen Familien üblich, auf bemerkenswerte Weise bei ihren Geschäften (und mit ihrem Informationsdienst) zusammen, bis hin zum wiederholten Ausgleich der Gewinne zwischen den einzelnen durchaus selbständigen Häusern. Als der Herzog von Wellington bei seinen antinapoleonischen Feldzügen durch Spanien und Südfrankreich (ab 1808) für seine Soldaten kleine französische Goldmünzen in der unvorstellbaren Summe von 600 000 Pfund Sterling brauchte, war einzig die Firma Rothschild mit ihren fünf Großbanken in der Lage, in ganz Europa dieses Geld schnell flott zu machen und über Nathan in London an die Truppen weiterzugeben.

Statt des schmierigen Kleingeldwuchers der alten Aljona Iwanowna und des düsteren Großwuchers von Rogoshins Vater hier das Geschäft mit Staatsanleihen der größten europäischen Mächte. (Den Übergang zur Finanzierung von Industrie-Unternehmen, die Verbindung seines Bankkapitals mit dem Industriekapital also, beschritt erst James Rothschild in seinen letzten Lebensjahren.) Das schafft Ruhm, der dem eines Königshauses ähnlich ist, der ins Dämonische hinüberwächst – was im Falle der Rothschilds auch noch einen antisemitischen Einschlag bekam.

Dostojewski setzt solche landläufigen Vorstellungen über die königliche Kraft des Reichtums dezent, aber groß ein. Wir kommen auf Ganjas Prophetie zurück, in fünfzehn Jahren werde man ihn »Иволгин – король иудейский« nennen. Wie übersetzt man das? »Judenkönig«? Oder mit der I.N.R.I.-Inscription des Kreuzes »Judaeorum Rex«? Sein Gesprächspartner ist Myschkin, der sich sein Leben lang wie Jesus aus Nazareth verhalten will. In den Vorarbeiten zum Roman habe ich

die Formel an vier Stellen gefunden, allerdings als »царь иудейский« (9; 180, 183, 212, 214).

Vor allem in der französischen Publizistik war wohl der Vergleich des Hauses Rothschild mit den Königshäusern verbreitet. Der einflußreiche Journalist Émile Barrault gab mitten im Revolutionsjahr 1848 seiner Verwunderung Ausdruck, daß James Rothschild nicht wankt und nicht weicht, während »Louis-Philippe fällt, ... sowohl die konstitutionelle Monarchie als auch die parlamentarische Debatte verschwinden.« Und dann, auch das mit Staunen und ohne Neid: »Der Jude, König unserer Zeit, hat seinen Thron behalten!« Berichtet wird von einem antisemitischen Pamphlet gegen »Rothschild I., König der Juden«. Carl, der neapolitanische Zweig der Familie, hatte mit einer Anleihe die Finanzen des Vatikans gerettet und war vom Papst empfangen worden. Ein Journalist läßt seinen Bericht darüber mit der Folgerung enden: »Wäre die Welt nicht glücklicher, wenn alle Könige abdankten und die Familie Rothschild auf ihre Throne gesetzt würde?«

Derlei ließe sich vieles finden. Balzac, ziemlich mittellos, aber mit zerrütteten Finanzpapieren, hat bei einem Gastmahl am Tisch des James Rothschild die Bitte geäußert, der Bankier möge ihm helfen, da Ordnung zu schaffen, und er berichtet in einem Brief an seine spätere Gemahlin von dem Abend beim »Fürst des Geldes«. Heinrich Heine nannte den Wohnsitz des James Rothschild »das Versailles der absoluten Geldherrschaft«. Und die preußischen Offiziere gaben sich 1870 beim Dinner in dem von ihnen okkupierten Schloß Ferrières geistreich: das Monogramm JR auf den Servietten könne nur »Judaeorum Rex« heißen. Von Bedeutung für unseren Zusammenhang könnte sein, daß Charles Fourier in seinem Werk »La fausse industrie« (1835) schon von dem Pariser Rothschild als dem »König von Judäa« geschrieben hatte. Ob diese Schrift zur Lektüre des Petraschewski-Kreises und somit vielleicht auch Dostojewskis gehört hat?

Ganja Iwolgjin bringt es nicht zum Judenkönig, Arkadi Dolgoruki auch nicht. Warum? Ganja kommt noch am gleichen Tag, an dem er den Plan entwickelt, zweimal in die Situation, die den großen Anfang bieten könnte. Im ersten Fall (Heirat mit Nastasja Filippowna) würde vermutlich die junge Frau schließlich ihr Nein sagen, doch sie offeriert gleich den zweiten Fall: mit den bloßen Händen solle er das schon bren-



nende Geldpaket mit 100 000 Rubeln aus dem Kamin holen, es werde dann ihm gehören. Ganja verharrt in der beschriebenen Byron-Geste, wendet sich ab – und bricht an der Tür bewußtlos zusammen.

Die Szene ist verschieden interpretierbar, und der Autor hält die Bewertung in der Schwebe. Nastasja Filippowna äußert ihre böse Absicht, ein letztes Mal in seine Seele zu schauen und ihn dabei zu quälen, was er so lange Zeit mit ihr getan habe. Hat Ganja die Probe bestanden? Ist da etwas Menschliches in ihm, das die Gier nach einem um jeden Preis zu erringenden Reichtum besiegt hat? Oder, noch größer: ist da überhaupt im Menschen etwas Gutes angelegt, das ihm den Weg nach brutaler Macht versperrt? Es fällt auf, daß Dostojewski derlei Proben wiederholt. So rücksichtslos offen die Szene hier auch angelegt ist, so ist ja Rodion Raskolnikow so ähnlich schon geprüft worden: der Raubmord gelingt, doch der erfolgreiche Täter ist nicht fähig, entscheidende Reichtümer an sich zu reißen, und das bißchen, was er mitnimmt, kann er nicht anrühren. Stattdessen wird er auch weiterhin, wie zuvor schon, seine letzten jämmerlichen Kopeken an andere Notleidende weitergeben. Kein Zweifel, die zahlreichen Raubmorde in unseren modernen Städten enden höchst selten mit solcher Harmlosigkeit und Selbsteinkehr. Dostojewski aber bleibt dabei: nach Raskolnikow und Iwolgin spürt auch Arkadi Dolgoruki noch die Scheu, sein erstes verdientes Geld und dann einen reichen Spielgewinn rücksichtslos als Anfang des Weges hin zu Rothschilds Reichtum zu nutzen: er gibt Geld, wo es für das Mädchen Rinotschka gebraucht wird, und seiner Mutter zahlt er unverlangt einiges in die Wirtschaftskasse. In den Arbeitsnotizen zum *Jüngling* läßt Dostojewski Wersilow über seinen Sohn spotten: so wird man kein Rothschild, sondern »мокрая курица« (16; 30), »ein nas-ses Huhn« – das war das ironische Wort für Beamte, die keine Bestechungsgelder nahmen, sich bei jeder Gelegenheit mit ihrer Prinzipien-treue brüsteten und sie aber gleichzeitig bereuten.

Ist da etwas in Ganja (wie auch in den anderen beiden), ist da gar etwas in jedem Menschen, das ihm die offensichtliche Brutalität bei der Selbstbereicherung verbietet? Und hätte Ganja somit seine Probe auf Menschlichkeit mit der Abkehr vom Kamin und mit der Ohnmacht bestanden? Nein, so einfach macht es uns der Schriftsteller nicht. Das wäre eine romantische Naivität, die der Wahrheit widersprechen müß-

te. Nicht nur die Zeit Dostojewskis – die Periode der ursprünglichen Akkumulation, in der gesellschaftlicher Fortschritt an die Fähigkeit der Bürger zur Schaffung geballter Kapitalien gebunden war – auch heute ist nicht Seelengröße zu orten, wo es um Reichtum geht. Natürlich spielen sich die Szenen nicht wie bei Ganja Iwolgin ab, in einer großen Abendgesellschaft, vor allen Leuten: die großen Finanzvergehen werden am Schreibtisch getätigt, mit dem Ausstellen von Banküberweisungen.

Dostojewski hat die Brutalitäten wenigstens geahnt. Nicht nur Lushin und Gorstkin: der Wirt in Mokraje oder Fjodor Karamasow als Besitzer einer Kette von Schnaps-Kneipen in verschiedenen Nachbardörfern – der Schriftsteller weicht der Realität und ihren Zukunftstendenzen nicht aus. Ganja Iwolgin aber ist dem nicht gewachsen und seinem geplanten Lebensziel nicht, er ist ein nasses Huhn. Nastasja Filippowna schickt ihm die Riesensumme noch hinterher, als Geschenk dafür, daß er die Probe gleichsam bestanden hat, doch er bringt es fertig, das durch Myschkin zurückzugeben. (Symptomatisch: wir erfahren nicht, was später mit dem Geld geworden ist, nicht einmal, in wessen Hände es gerät.) In dieser Unentschiedenheit aber entdeckt Dostojewski einen historisch neuen Typ. Ganja gibt das Geld zurück und wird das sein Leben lang bereuen, denn eine solche Gelegenheit, den Weg zum »Judenkönig« zu beginnen, wird nicht wieder kommen, und beide möglichen Frauen hat er verpaßt. Selbstüberwindung, Stolz auf die eigene menschliche Größe, Ablehnung auch der Jepantschins und Tozkis, die ihn zum Instrument ihres schmutzigen Geschäfts machen wollten – und lebenslängliche Reue, verbunden mit lebenslänglicher Selbstgefälligkeit.

Was macht ein Autor mit einer solchen Entdeckung, mit einem Menschen, der ein so verworrenes Bündel von unlösbaren, aber offensichtlich gewordenen Widersprüchen in sich hat? Dostojewski zeigt es uns in seinen reichen Notizen über mögliche Wege für Ganja: er weiß mit dem nicht weiter. Er entläßt ihn kurzerhand aus dem Romangeschehen, der im ersten Teil allgegenwärtige junge Mann verschwindet. Im ganzen zweiten Teil taucht er nur einmal auf. Auch geredet wird über ihn wenig, ganze Kapitelblöcke laufen ohne eine einzige Erwäh-

nung ab (8; 158-196, 234-253, 274-305 u. a.). Wir erfahren, daß Gawriil Ardalionowitsch unter den Gästen der improvisierten Geburtstagsfeier bei Myschkin ist, aber erst nach fünf Seiten bekommt er das Wort für ein paar allerdings wesentliche Sätze: »Чувство самосохранения – нормальный закон человечества,« heißt es da (8; 311): »Das Gefühl der Selbsterhaltung ist das normale Gesetz der Menschheit.« Myschkin hatte, wissen wir noch, in seinem einsamen Nachdenken ganz etwas anderes formuliert: »Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества.« (8; 192) »Das Mitleid ist das wichtigste und vielleicht das einzige Gesetz im Dasein der ganzen Menschheit.« Das ist doch Material genug für eine große, grundsätzliche Auseinandersetzung zwischen zwei Antipoden, doch zu einem Streit zwischen den »ewig« Gegensätzlichen kommt es nicht. Auch in Lebedews anschließende »Dissertation« über den Kredit als zweifelhaften Rettungsanker für die Menschheit und über die menschenfresserischen Ideen des Thomas Malthus greift Ganja nicht ein. In den weiteren Kapiteln streitet er sich kleinlich mit seinem Vater und mit dem todkranken Ippolit herum und verliert zunehmend an Format. Er verfällt vor unseren Augen: seine Arbeit bei Jepantschin hat er aufgegeben, um eine andere Stelle scheint er sich nicht zu bemühen. Ptizyn beschleunigt die Heirat mit Ganjas Schwester Warja und übernimmt den Unterhalt für die gesamte Familie, auch für Ganja, der bisher diesen Lebensunterhalt tapfer bestritten hatte. Nun ist er das, was die Adligen Stepan Werchowenski und Wersilow spöttisch über sich selbst sagen: »приживальщик«, »ничегонеделатель« – Schmarotzer, Nichtstuer.

Und was hatte der Autor noch mit ihm vor! »Все для Ганечки«, »alles für Ganetschka«, hatte es schon zeitig einmal geheißen (9; 170), und das wiederholt sich: »Все внимание на Ганю« (9; 220), »главное лицо – Ганя« (9; 224: »die Hauptperson ist Ganja«), »характер Гани вырастает сообразно страсти до колоссальной серьезности« (9; 228) – das alles meint den zweiten und dritten Teil, nach der großen Geburtstagsfeier bei Nastas'ja Filippovna. Dann zweifelnd, mitten in der Arbeit am zweiten Teil: »NB. Ганя и его роль« (9; 229): »Ganja und seine Rolle«, und gleichsam in einer Arbeitspause, etwas erschrocken über den Selbstlauf der Handlung: »А Ганя? Его роль?« (9; 245)

Nach weiteren zehn Tagen: »Главный вопрос теперь – Ганю?« (9; 259) Plötzlich scheint eine Lösung in Sicht zu sein: »EВРИКА С ГАНЕЙ.« (9; 262), doch schreibt der Autor nicht auf, was er da gefunden hat, und es geht so fort bis zur letzten Unentschiedenheit: »? Что делать с Ганей?« (9; 272) Hin und wieder hat in diesen Notizen Ganja die 100 000 Rubel zu stehlen, damit ins Ausland zu fliehen, und noch ganz am Ende der Schreibzeit steht da: »Ганя банкиром.« (9; 283) »Ganja als Bankier«, doch trauen Autor und Leser das dem nun schon nicht mehr zu, auch nicht die Rolle eines »трагический характер«, eines »tragischen Charakters«, die ihm eine Figur (wohl der spätere Jewgeni Pawlowitsch) zudenkt (9; 270). Wünsche und Vermutungen, und nichts kommt heraus dabei. Am Rande einer Notizseite ist später dazu geschrieben: »Ганя пробует сойтись с Рогожиным« (9; 252), »Ganja versucht mit Rogoshin einig zu werden«, – doch was hätten die beiden miteinander zu tun, wo wir die Verachtung Rogoshins gegenüber dem Falschspieler Iwogin noch aus dem ersten Teil nicht vergessen haben. Wiederholt soll Ganja den Fürsten bespitzeln, ihm das gestehen, worauf der Fürst antworten soll, daß er von der Spitzelei gewußt hat – doch wozu so viel Aufwand, wenn Myschkin sich gar nicht bemüht, etwas zu verbergen? Alle Überlegungen Dostojewskis zu Ganja laufen ins Leere.

Auch die Bemühungen, Ganja mit Aglaja zusammenzubringen. An eine »отчаянная любовь« (9; 229), eine »verzweifelte Liebe« zu dem scharfsichtigen Mädchen, die der Autor aufbauen möchte, können wir nach den Intrigen am ersten Handlungstag nicht glauben. Daß es ihm gelingen könnte, in ihr Vertrauen einzudringen (9; 251), auch nicht. Daß sie nach einem Streit mit ihrer Mutter eine Zeitlang bei Warja und Ganja leben sollte (9; 241), wird im Roman auf eine einstündige Verzweiflungsaktion des Mädchens reduziert. Doch der Autor läßt nicht locker: »NB. Аглая бежала к Гане« (9; 275, »Aglaja lief zu Ganja«), und es kommt zu einer Verlobung, und zwei Seiten weiter ist noch einmal von einer Flucht Aglajas zu Ganja (9; 277) die Rede. Der Autor scheint sich zu solchen unmöglichen Lösungen überreden zu wollen, um der Figur die anfangs gewährte Hauptrolle auch weiter zu erhalten. Er nimmt sich vor, »NB). Придумать роли в интригах Гане, Ипполиту и проч.« – »Rollen erdenken in den Intrigen für Ganja, Ippolitu und die anderen« (9; 218) – ohne jeden Erfolg. Selbst die in der spätro-

mantischen Unterhaltungsliteratur üblichen Zuspitzungen werden versucht: »Ганя душит Аглаю« (9; 219), »Ganja erdrückt Aglaja«, Aglaja »на Ганю плюнула«, »hat Ganja angespuckt« (9; 251, noch einmal 261), auch eine Ohrfeige war vorgesehen (9; 283), doch die hatten wir schon. An vier verschiedenen Stellen der Notizen taucht der Plan für eine offenbar groß anzulegende Szene auf, wo Ganja, um Aglaja seine Liebe zu beweisen, einen Finger an der Kerze verbrennt (9; 219, 234, 254, 285). Kolportage für Backfische. Auch das wird im fertigen Roman reduziert: über eine verlegen hingelogene Liebeserklärung Ganjas lacht Aglaja, sie fragt ihn, ob er zum Beweis seiner Liebe den Finger über dieser Kerze hier verbrennen würde? »Гаврила Ардалионович был, говорили, ошеломлен предложением и до того не нашелся, выразил до того чрезвычайное недоумение в своем лице, что Аглая расхохоталась на него как в истерике и убежала ...« – »er war entsetzt von dem Vorschlag ... und Aglaja lachte über ihn wie in einer Hysterie und rannte weg« – so liest sich die reduzierte Variante der groß gedachten Szene im Schlußteil des fertigen Buches (8; 479). Und reduziert wird schließlich auch ein Rendez-vous, das offenbar als Szene mit großen Erklärungen in einem Café gedacht war. Das Treffen findet schließlich auf derselben Parkbank statt, auf der kurz zuvor jene wirklich anrührende Szene Aglajas mit Myschkin gewesen war. Ganja, der von seiner Schwester begleitet wird, hat hier nichts zu sagen, auch Aglaja nicht: eine nichtige Szene.

Selten hat ein Autor mit so viel Anstrengungen seiner Figur so viel Gutes tun wollen, selten wurden so viele Möglichkeiten ausprobiert, selten wurden so gute Sätze einer Figur in so gründlich erdachten Dialogen verworfen wie in diesem Falle (9; 236-237). Der angeblich »tragische Charakter«, der Charakter, der, so hieß es doch, zu »kolossalem Ernst« heranwächst, verweigert alle die großen Pläne und Absichten.

Wir sind beim Kern des Problems angekommen. Hier liegt jene große Entdeckung Dostojewskis vor uns, auf die der Autor am Ende zu Recht stolz war. Die Byronischen Großartigkeiten, die hypertrophierten Emotionen und exaltierten Szenen werden auf das Normalmaß zurückgeführt, und das Ergebnis ist nicht angesichts seiner Kleinlichkeit zu verachten, sondern leidenschaftslos zu konstatieren. Wir sind Zeu-

gen geworden, wie der Schriftsteller in seinen hartnäckigen Notizen offenbar ziemlich gegen seinen eigenen Willen in sich selbst mit den alten und altgewohnten Vorstellungen von Romanhelden aufräumt, die Herausragendes leisten und dadurch für die Leser interessant werden. Der Held mußte auf Normalmaß reduziert werden. Das Ergebnis ist die Entdeckung des durchschnittlichen, alltäglichen Menschen. Myschkin hatte schon in dem großen Gespräch zu zweit im ersten Teil Ganja ins Gesicht gesagt, er halte ihn durchaus nicht für einen schlechten Menschen und erst recht nicht für einen Übeltäter – da war die Sache mit der Ohrfeige schon gewesen, und Ganja hatte seine Gier nach den 75 000 Rubeln schon offen gezeigt, auch seine Nicht-Liebe zu Nastasja Filippowna. Vielmehr halte er, Myschkin, Ganja für den allgewöhnlichsten Menschen, für ziemlich schwach und kein bißchen für originell. Das wurde als Beleidigung aufgefaßt und sollte doch gar keine sein. Formulieren wir es etwas paradox: Myschkin hatte damit schon am Anfang des Romans die bescheidenen Möglichkeiten Ganjas konstatiert, während der Autor noch ein halbes Jahr lang sich um Aufsehen erregende Situationen für den bemühte.

Erst am Anfang des vierten (des letzten) Teils steht dann die große publizistisch formulierte Erörterung über die gewöhnlichen Menschen. Das sind nicht mehr die Dewuschkins und Marmeladows, die trotz heftiger Bemühungen zu keinem menschenwürdigen Leben kommen, auch nicht jene, die ohne Schuld aus »besseren« Kreisen kommen und nach »unten« rutschen wie Ichmenew in den *Erniedrigten und Beleidigten*. Diesen Romantitel konnte man noch lange für ein dichterisches Programm Dostojewskis halten; auch das Schicksal der Nastasja Filippowna ist so angelegt. Solchen Menschen kann man keinen Ausweg aus der sozialen und noch mehr aus der psychischen Katastrophe anbieten, der Leser muß beobachten, wie vor seinen Augen wertvolle Menschlichkeit unrettbar verkommt. Mit Ganja dagegen (und Dostojewski setzt in der Erörterung im vierten Teil gleich noch seine Schwester Warja und deren Mann Ptizyn dazu) wird ein anderer Weg begangen: ein wenig Geld ist da oder kann erarbeitet werden; Ganjas momentane Haltlosigkeit wird ihn am Ende nicht ganz zerstören. Eine gewisse Bildung ist vorhanden, ein vernünftiges Auftreten und gutes Aussehen auch – das könnte ein

ganz normales Schicksal ergeben, mit andauernden eitlen Wünschen, sich durch eine Entdeckung – sei es die Entdeckung des Schießpulvers oder die Entdeckung Amerikas – vor allen auszuzeichnen.

Das Schicksal verweist den Menschen – den einzelnen Menschen – auf sich selbst zurück. So etwas hatte Dostojewski schon vorher einmal aufgeschrieben, und er war dabei vor den Konsequenzen nicht zurückgeschreckt: In den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* (1864) war dem kleinen Beamten das Leben eines Dewuschkin oder Baschmatschkin vorherbestimmt, die individuellen Charakteranlagen, die ihn von den Vorbildern abhoben, waren nicht entscheidend. Doch fiel ihm durch Erbschaft ein kleines Barvermögen zu – und der kleine Beamte verabschiedete sich in den »Untergrund« eines Lebens für sich allein. Er hing von niemandem mehr ab, war niemandem gegenüber verantwortlich, es gab nichts Verbindendes mehr zwischen ihm und den Mitmenschen. Daß er dem moralisch nicht gewachsen war (»Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить« – 5; 174: »Ich sage, die Welt kann untergehen, doch ich muß immer Tee trinken dürfen«), tut nichts zur Sache, auch die Moral wird zur nicht obligatorischen Beigabe, und das eben erkennt der Schriftsteller als die große Gefahr. Die Gesellschaft der Menschen ist keine mehr, sie entläßt jeden, und jeder ist auf sich gestellt. Daß er sich dann über andere überheben will, ist eine logische Folge und nicht etwa eine böse Entstellung von Vorgegebenem. »Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить« (5; 175), »ohne Macht und Tyrannei über irgendwen kann ich doch nicht leben«, notiert der Einzelgänger am Ende seiner Aufzeichnungen; das Ende entspricht dem Anfang mit der beispiellosen Häufung des Wortes »ich« auf den ersten paar Zeilen.

Zu dieser Entdeckung des alltäglichen, aber souveränen Durchschnittsmenschen mit seinem engen Bezug nur auf sich selbst gehört eine andere Entdeckung: die der Masse auf den Straßen der großen Stadt Petersburg. Das ist etwas grundsätzlich anderes als das Publikum, das Akaki Akakijewisch in Gogols *Mantel* auf den Petersburger Straßen sieht, wenn er erstmalig im Glücksgefühl über sein teures Kleidungsstück um sich blickt: daß die Straßen in seiner Wohngegend einsamer und dunkler sind als zum Zentrum zu, wo man einen hochgestellten Menschen im Biberpelz sehen kann und eine junge, ganz und

gar ansehnliche Dame. Dostojewskis Kellerloch-Bewohner geht gern, bekennt er, durch die Straßen »в сумерки, именно когда там густеет толпа всякого прохожего, промышленного и ремесленного люду, с озабоченными до злости лицами, расходящегося по домам с дневных заработков« »in der Dämmerung, wenn dort eine Menge aller möglichen Vorbeigehenden sich ballt«. Die »грошова суетня« (»Groscheneile«), die »наглая прозаичность« (»die unverschämte Prosa«) die »уличная толкотня« (»Drängelei auf den Straßen«) fällt ihm auf (5; 165). Das Auseinandergehen ist betont: die Menschen, die doch in einem Gemeinwesen miteinander tätig sind, haben eigentlich nichts Gemeinsames, nichts wirklich innerlich Verbindendes.

Im *Idiot*, vier Jahre nach den Notizen aus dem Untergrund des Einzelnen, ist die nun nachhaltiger am Schicksal Ganja Iwolgins festgemachte Entdeckung der durch nichts hervorgehobenen Durchschnittsmenschen wiederum mit einer solchen Klage über das Fehlen allgemeiner Werte verbunden. Lebedew ist es hier, der in der Offenheit des Weinrauschs, aber mit trefflicher Gedankenschärfe konstatiert: der Reichtum der Menschen habe gegenüber dem zwölften Jahrhundert gewiß erheblich zugenommen, doch keine Idee sei auszumachen, die die gegenwärtige Menschheit auch nur halb so fest vereinigen könnte. »Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало. – »Mehr Reichtum, aber weniger Kraft, und kein verbindender Gedanke ist da.« (8; 315) Diese Heftigkeit verweist auf die eigene Sorge des Autors über seine Zeit, in der nicht mehr Barmherzigkeit und Mitleid das Bestimmende sein sollen, sondern der Selbsterhaltungstrieb.

Mit Arkadi Dolgoruki im *Jüngling* wird Dostojewski seine Analyse des unoriginellen, des »ordinären« Zeitgenossen fortsetzen. Die jungen Leute sind nicht mehr so wie Rodion Raskolnikow schicksalhaft an ein Leben in der Ausweglosigkeit gekettet. Die Reformen der Zarenregierung vom Anfang der sechziger Jahre, so schwach sie auch waren und so wenig konsequent sie durchgesetzt wurden, haben Rußland stärker verändert als die Reformen des Zaren Peter I. Die jungen Leute sind nicht mehr Überflüssige, und sie könnten als freie Menschen handeln – wenn sie denn könnten und wenn sie überhaupt wollten. In jedem Fall wären sie nicht mehr Teil des großen verbindenden Ganzen, das allein für Dostojewski ein lohnendes Dasein für die Menschen darstellt. Ras-



kolnikow wollte ein Napoleon werden – das ging nicht. Ganja Iwolgin wollte sich zu einem Rothschild hinaufbereichern – doch schon die Idee hatte den Krebschaden in sich, daß nicht an eine staaterhaltende und staatsverändernde Finanzmacht gedacht war, sondern an einen Reichtum, der Bewunderung hervorruft. Da bleibt als Alternative schließlich nur das Kellerloch. Arkadi, jünger als Ganja und geistig ganz unbedarft, kann es nicht besser – was für eine erbärmliche Generation, nach den Petschorin und Rudins! Der weitere Weg Rußlands bis 1917 ist damit vorgezeichnet, ist absehbar geworden.

Der Autor des *Jünglings* hatte recht, wenn er in seinen Selbstkommentaren zu dem Roman die »zufälligen Familien« in seinen Büchern als Gegensatz zu den Gutsbesitzerfamilien in den anderen damals geschriebenen russischen Romanen sieht: die Familie Wersilow im *Jüngling* ist das Gegenteil zur Familie Rostow in *Krieg und Frieden*. Ein Vorwort zum *Jüngling*, das dann nicht vollendet und veröffentlicht wurde, sollte hervorheben, daß bisher über das Leben der Ausnahmen geschrieben worden war, »*моя есть жизнь общего правила ... Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека русского большинства и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону.*« »Mein Leben ist das der allgemeinen Regel.« (16; 329) Er ist stolz, daß er als erster den Menschen der russischen Mehrheit aufgespürt habe. Arkadi war damit gemeint, aber auch der Kellerloch-Mensch, der Untergrund-Mensch, und Ganja Iwolgin war da gleich noch mit eingeschlossen. »*Только я один вывел трагизм подполья.*« (ebd.) »Nur ich allein habe die Tragik des Untergrunds vorgeführt.« Widerwärtig und tragisch ist Ganja nun wirklich, wir sehen seine Energie in der Erbärmlichkeit eines »nassen Huhns« verkommen. Und der Verfasser geht noch heftig gegen seine Kritiker vor, die meinten, sie könnten Dostojewski als »*поэт подполья*«, »als Dichter des Untergrunds« abstempeln und ihn damit erniedrigen. »*Дурачки. Это моя слава, ибо тут правда.*« (16; 330) »Dümmlinge. Das ist mein Ruhm, denn hier ist Wahrheit.«

Die Energien der jungen Leute reichen nicht aus für einen erfolgreichen Weg hin zu den großen bestimmenden Charakteren des bürgerlichen Zeitalters, man geht ins Kellerloch. Und das ist nicht mehr der Weg der ziellosen Überflüssigen, der großen Einzelgänger. Petschorin

konnte nur noch hoffen, daß er mal »irgendwo auf dem Weg« zu Tode kommen könne – durch die Kugel eines Kaukasiers? durch einen Unfall auf den schwierigen Gebirgspfaden? durch ein sinnloses Duell? Rudins Ruhelosigkeit führt ihn auf die Pariser Barrikaden, wo nicht für seine Interessen gekämpft wird. Dostojewskis Untergrund-Mensch geht wie Ganja Iwolgin, wie Arkadi und wie viele andere den Weg in die Taten- und Wirkungslosigkeit.

## Das Experiment mit dem Alltäglichen

Fjodor Dostojewski: Der Jüngling (1875)

Der Roman *Der Jüngling* wird im Unterschied zu fast allen erzählenden Werken Dostojewskis in Deutschland nicht gern gelesen, nicht gern übersetzt und gedruckt und nicht gern kommentiert. Insgesamt sind sechs Übersetzungen ins Deutsche gedruckt worden, davon nur eine Neuübersetzung nach 1945; man greift auf die alten Übertragungen von E. K. Rahsin und H. Röhl zurück.<sup>39</sup> Von *Schuld und Sühne* dagegen sind 21 verschiedene Übersetzer nachweisbar, und selbst eine stilistische Gipfelleistung wie die von Werner Bergengruen (zuerst 1928) hält neuere Übersetzer nicht von neuen Versuchen ab, sich an Dostojewski zu messen. Dieser Gegensatz offenbart ein Unbehagen am *Jüngling*, das keineswegs nur in Deutschland zu beobachten ist. Die ersten neun Bände der *Materialien und Forschungen*, zwischen 1974 und 1991 in Leningrad von Georgi Fridlender herausgegeben, brachten nicht einen Aufsatz, der speziell dem *Jüngling* gewidmet wäre. Biographien, russische wie deutsche, enthalten zum vorletzten Roman Dostojewskis häufig nur ein paar karge Absätze, und auch der Autor dieser Zeilen ist dem Buch zunächst ausgewichen.<sup>40</sup>

Hat es nicht mehr Aufmerksamkeit verdient? Es fällt auf, daß bei Umfragen unter Schriftstellern unserer Gegenwart, die ihre liebsten

39 Die Erstdrucke: Walfriede Stein: Junger Nachwuchs. Leipzig 1886; Korfiz Holm: Ein Werdender. München 1905; E. K. Rahsin: Der Jüngling. München 1915; Hermann Röhl: Werdejahre. Leipzig 1921; Fritz Bennewitz: Ein Werdender. Leipzig 1924; Marion Gras-Racic: Der Jüngling. München 1965.

40 Roland Opitz: Fedor Dostoevskij – Weltsicht und Werkstruktur. Frankfurt a. M. 2000.

Dostojewski-Bücher nennen sollen, der *Jüngling* in aller Regel nicht genannt wird. In jüngerer Zeit häufen sich Klagen von Dostojewski-Lesern, sie seien bei der Lektüre des *Jünglings* irgendwo im ersten Drittel stecken geblieben, das dort Verhandelte gehe sie doch eigentlich nichts an.

Es gibt Anzeichen, daß auch dem Romanautor sein Werk ziemlich schwer gefallen sein muß. In den kurzen Mitteilungen über den Fortgang der Arbeit, die in den langen Briefen an Anna Grigorjewna im Juli 1874 aus Bad Ems enthalten sind, ist nicht gerade von Siegen am Schreibtisch die Rede. »Ich habe angefangen zu arbeiten (o weh, vorläufig erst am Plan, und nicht einmal der gelingt), und ich weiß nicht, wohin ich mich vor der Schwermut verstecken soll.« (29/I; 335) heißt es am 5. Juli, und so ähnlich setzen sich die Klagen fort: »Anja, meine Arbeit geht mühsam voran, ich quäle mich über dem Plan.« (29/I; 338) »Ich denke an meinen Plan mit Gereiztheit.« (29/I; 346) Am Ende der Kur wird dann geschrieben: »Nun habe ich hier zwei Romanpläne entwickelt, und ich weiß nicht, für welchen ich mich entscheiden soll.« (29/I; 360) Über allem liegt eine verzweifelte Stimmung, die den Beruf und das Leben betrifft: »Ob nicht gar die Epilepsie mir das Gedächtnis und die Phantasie geraubt hat? Ein trauriger Gedanke taucht im Kopf auf: wenn ich nun gar nicht mehr in der Lage bin zu schreiben?« (29/I; 331) Und ein Jahr später, als das Buch eigentlich schon fertig sein sollte, wird – wieder aus Bad Ems – fast mit den gleichen Worten geklagt: »Mit der Arbeit habe ich noch nicht angefangen. Ich verstehe gar nicht, wie ich irgendetwas schreiben könnte.« (29/II; 40) »Wenn ich wenigstens arbeiten könnte, würde ich mich ablenken können. Doch ich kann das nicht, weil der Plan nicht gelungen ist, und ich sehe große Schwierigkeiten.« (29/II; 43) »Am meisten quält mich der Mißerfolg bei der Arbeit: noch immer sitze ich, quäle mich, zweifle und habe keine Kraft anzufangen. Nein, so kann man keine Kunstwerke schreiben, auf Bestellung und unter dem Knüppel, sondern nur mit Zeit und Freiheit.« (29/II; 46) Und noch am 13. Juli 1875, als die Hälfte des Buches schon gedruckt ist, heißt es: »Der Roman quält mich.« (29/II; 62) Und nicht ein einziges Mal wird die Klageserie durch einen freudigen Akzent unterbrochen.

Auch anderes belegt die Schwierigkeiten des Autors mit seinem Buch. Der Zeitabstand zwischen der Veröffentlichung des Werks (1875) und des vorangegangenen Romans *Die Dämonen* (1871) ist ziemlich groß, andere Arbeiten drängten sich dazwischen. Auf eine der allerersten Seiten seiner Notizbücher für den *Jüngling* schreibt Dostojewski in Versalien: »Um einen Roman zu schreiben, muß man einen oder einige starke Eindrücke in Vorrat haben, die wirklich vom Herzen des Autors durchlebt sind.« (16; 10) Offenbar wird das Fehlen solcher grundsätzlicher emotionaler Erlebnisse signalisiert, sonst hätten eben sie notiert werden können statt der allgemeinen Wahrheit. Offenbar ist aber auch die relativ geringe emotionale Bindung des Schriftstellers an die dargestellten Typen. In den Figuren des Stepan Trofimowitsch und des Karmasinow hatte Dostojewski große geistesgeschichtliche Erscheinungen Rußlands untergebracht und damit seine eigene geistige Biographie: er glaubte, noch einmal mit den, wie er meinte, verhängnisvollen Lehren der Belinski, Granowski und Herzen ins Gericht gehen zu müssen und auch mit der vermeintlich geringen Bindung Turgenews zu Rußland. Von solcher eigenen Betroffenheit ist im Falle Wersilows wenig zu spüren.

Zeitig schon ist vermerkt worden, daß in dem neuen Roman zum Unterschied von den vorangegangenen und auch zu den *Brüdern Karamasow* nicht ein Kriminalfall die Handlung trägt, der wie eine Explosion die normal funktionierenden Alltäglichkeiten wegreißen und tiefe Blicke in die sonst verdeckten inneren Gesetzmäßigkeiten der Gesellschaft zulassen könnte. Versucht wurden solche Sujets durchaus: »Der Jüngling erschlägt Lambert«, steht da (16; 163 und 173), auch »Der Jüngling erschlägt IHN« (16; 166) – Wersilow ist gemeint. Das wird wieder fallen gelassen, auch ist nicht ersichtlich, was der eine oder der andere Mord an tieferen Wahrheiten hätte erbringen können.

Stattdessen wird auf Kleinkram zurückgegriffen. Wieder taucht mit der Dergatschow-Gruppe ein fragwürdiger illegaler politischer Provinzzirkel auf (diesmal in Petersburg), doch nicht die widerlichen Verbrechen der Netschajew-Gruppe mit Feme-Mord und Brandstiftung sind anzuprangern, sondern ein harmloses Debattieren und Spötteln über Rußlands politische Zustände und das Abfassen von wirkungslo-

sen und wirklichkeitsfremden Manifesten. Die Verhaftung der ganzen Gruppe erscheint als Ungerechtigkeit und politischer Skandal, ganz am Rande des Romans. Auch die Aktienfälschung, an der der junge Fürst Sokolski beteiligt ist, trägt die Handlung des Buches nur eine Episode lang. Sie ist mehr im Stile der Produktion von Falschgeld angelegt und offenbart nichts von dem, was im weiteren Verlauf der Geschichte mit Aktien und ihren Derivativen an Verbrechen vollbracht werden wird.

Ganz eine Episode bleibt sogar der Selbstmord des Mädchens Olja. Dostojewskis Frau berichtet in ihren Erinnerungen über die erschütternde Wirkung, die die wenigen Seiten des Romans, auf denen die Geschichte der wahrheits- und gerechtigkeitsliebenden jungen Frau erzählt wird, auf sie ausgeübt hatten;<sup>41</sup> ähnlich erschüttert hat Nekrasow (in dessen Zeitschrift Dostojewskis Buch zuerst erschien) die Erzählung aufgenommen. Die Betroffenheit von Arkadi und Wersilow über das Schicksal der Olja gibt nicht viel her und hat kein Echo im weiteren Romangeschehen.

Die Erschütterungen des Autors über negative Verläufe in der Gesellschaft tragen die Handlungsstränge des Romans nur partiell. Nicht anders ist es mit den positiven Bestrebungen Dostojewskis. In *Schuld und Sühne* sollte die Lazarus-Geschichte aus dem Evangelium nicht nur dem Verbrecher Raskolnikow, sondern dem ganzen jungen Rußland die Rettung verheißen. Im *Idioten* sollte gar Christus in Myschkins Gestalt auf die Erde kommen. In den *Dämonen* sollte mit dem Bischof Tichon eine große Persönlichkeit der russischen Kirchenhierarchie dem Verbrecher Stawrogin noch einen Ausweg anbieten. Makar Dolgoruki im *Jüngling* ist eine rührende Figur aus dem russischen Volkschristentum, er ist bestrebt, die religiöse Botschaft zu leben, doch kann man ihm die Aufgabe einer geistigen Rettung der Nation kaum zuteilen. Seine Leistung besteht im Weggehen, im passiven Sammeln von Eindrücken, in der Freude über die Wunder der Gotteswelt, und da kann er einem barschen Literaturwissenschaftler gar als ein »geschwätziger ... Typ« erscheinen.<sup>42</sup>

41 Anna G. Dostojewskaja: Erinnerungen. Berlin 1976. S. 319.

42 Aage Hansen-Löve: Nachwort. In: Fjodor Dostojewski: Der Jüngling. München 1986. S. 890.

Leonid Leonow beschrieb die Arbeitsweise Dostojewskis gern mit einem Bild aus der Elektrotechnik: die Elektroden werden unablässig aufgeheizt, stärker und stärker, bis schließlich ein Funke überspringt. Das eben scheint im Jüngling ausgeblieben zu sein. Nur selten spürt man in dem Roman den leidenschaftlichen Autor, der uns in seinen anderen Werken von der ersten bis zur letzten Seite beschäftigt und uns gar bis ins Innerste hinein quält, unsere eigenen Leidenschaften herausfordert. Nur mit Mühe hat er Handlungslinien gefunden, auf denen er uns bis zu solcher starken emotionalen Erhitzung führen könnte, die Klagen sind unüberhörbar: »Eine Fabel! Eine Fabel!« »Eine Geschichte! Eine Geschichte!« »Die Fabel BESSER durchdenken, tiefer, WEITER und ERNSTHAFTER.« (16; 22, 44, 45) Daraus resultieren dann auch Probleme des Umfangs. Ständig ruft sich der Verfasser in seinen Notizbüchern zur Kürze auf, dem Beispiel der Prosa Puschkins sei zu folgen: »Nach einer Ordnung schreiben, kürzer, à la Puschkin,« heißt es, und: »kürzer schreiben (Puschkin nachahmen)«, und schließlich: »IN VOLLENDETER SCHNELLER ERZÄHLUNG, AUF PUSCHKINSCHER ART.« (16; 156, 172, 260) Doch trotz solcher Selbst-Abmahnungen des Autors zieht sich das Werk recht lange hin, und die nur gelegentlich ein wenig aufgeheizte Erregung des Lesers kühlt immer wieder ab.

Auch die Literaturwissenschaft quält sich mit dem Buch. Adolf Stender-Petersen nennt den *Jüngling* den »chaotischsten«, den »verwirrendsten aller Romane Dostoevskijs«. <sup>43</sup> Die Verwirrungen gehen unseren aber auch wirklich nicht mehr so recht an. Der junge Ich-Erzähler kommt nach dem in einem Moskauer Gymnasium bestandenen Abitur nach Petersburg und beschreibt ein Jahr später, wie ihm die Verwirrungen gegenübertraten und er sich darin zurechtfinden wollte. Doch ist das wirklich so wichtig, ob Katerina Nikolajewna das Vermögen ihres Vaters, des alten Fürsten Sokolski, früher oder später bekommt oder ob Anna Andrejewna ihr das durch eine Heirat mit dem gelegentlich schon geistesschwachen Alten abluchsen kann? Und ob Wersilow das andere Erbe, das von irgendwoher auf ihn kommt, für sich gewinnen kann oder ob es an die jungen Fürsten Sokolski fällt? »Erben ist unmora-

43 Adolf Stender-Petersen: Geschichte der russischen Literatur. Zweiter Teil. München 1986. S. 295.

lich«, soll der große deutsche Wirtschaftstheoretiker Jürgen Kuczynski in seinen Vorlesungen nachhaltig wiederholt haben, und Dostojewski, der nur einmal ein kleines Erbkapital einer Tante mit seinen Brüdern und Vettern zu teilen gehabt hatte, konnte Erbschaften nicht als eigentlichen Ausweg aus schwieriger Lage ansehen. Überdies werden wir in die Hintergründe dieser strittigen Erbschaft im Roman gar nicht eingeweiht. Auch die kompromittierenden oder helfenden Geheimbriefe, die in der Art des Chagrinleders von einem zum anderen laufen, und die durch Lauschen, Horchen und Spionieren ermittelten Geheimnisse und Lügen können uns relativ uninteressiert lassen, sofern sie nicht Ethisches berühren.

Man behilft sich in der Literaturwissenschaft angesichts dieser Probleme, wie man sich immer behilft: mit Berufsgewohnheiten und Berufstricks. Da wird eine Diskussion angezettelt, ob es sich beim Roman *Der Jüngling* um einen Erziehungsroman oder einen pikaresken Roman handelt. Die Debatte kann man ewig führen, so lange auch weiterhin die konkreten Bedingungen außer acht gelassen werden, die zur Herausbildung der beiden Romantypen geführt haben und den beiden Begriffen notwendigerweise konkrete, an diese Zeit gebundene Inhalte aufprägen. Die Pikaros sind Teil der großen Volksbewegungen des 16. und 17. Jahrhunderts, der Reformation, der nationalen und sozialen (und religiösen) Befreiungsbewegung der Niederlande, dann des Dreißigjährigen Krieges, sie abenteuernd quer durch die aufgerissenen sozialen Strukturen und Machtverhältnisse, stellen sie durch karnevalleske Umkehrungen ganz und gar in Frage und breiten die in solcher Umkehrung gewonnenen Wahrheiten vor uns aus. Arkadi Dolgoruki als Simplizius, als Eulenspiegel, als Pikaro? Das geht wohl nicht, denn seine Aventuren begrenzen sich auf einen engen Kreis verfahrenere halbädlicher Verhältnisse, und Massenbewegungen sind nicht in Sicht.<sup>44</sup>

Mit dem anderen Begriff, dem des Erziehungs-(oder Bildungs-)Romans, ist es nicht anders.<sup>45</sup> Der hat nur Sinn, wenn nach den Ursachen für das Selbstbewußtsein des souveränen Individuums gefragt wird, das sich bei Wieland und Goethe eindeutig als bürgerliches Individuum

44 Vgl. Valerij Kirpotin: Mir Dostoevskogo. Moskau 1983.

45 Evgenij Semenov: Roman Dostoevskogo »Podrostok«. Leningrad 1979. S. 36.



zu begreifen vermag. Und die Illusion gehört dazu, daß dieses Individuum, wenn es erst einmal die großen Kulturtraditionen in sich aufgenommen haben wird, mit Tatkraft eine »natürliche«, menschliche Zeit herbeischaffen wird. Hier dagegen bekommen wir ein paar Internats- und Schulerlebnisse Arkadis berichtet – und noch dazu in der Rückblende, in der Vorgeschichte! – die bewußt an Ähnliches im Leben des David Copperfield angelehnt sind (David und Arkadi durchlaufen beide ihre Internatsschule, beide kommen sie dann in die Hauptstadt London bzw. Petersburg). Dickens bleibt bescheiden, was die Lebensziele seines Helden betrifft. Arkadi dagegen hat in der Gegenwartshandlung nur hinter das eine oder andere Geheimnis zu kommen, hauptsächlich durch Horchen, nicht durch eigene, die Welt prägende Tat. Was Dostojewski am Ende mit Arkadi noch vor hat (in einer eventuellen Fortsetzung) und von ihm erwartet, hat mit dem Buch selbst wenig zu tun.

Belassen wir den Begriffen ihren Inhalt, ihre historische Genese und ihre zeitlichen Grenzen. Alles andere verwandelt unsere Wissenschaft in eine Spielerei mit Worten, die nichts klären.

Die meisten Biographen und Analytiker, darunter die sowjetisch-russischen, versuchen den Roman mit der lieb gewordenen Methode der Suche nach sozialen Typen zu erschließen.<sup>46</sup> Die Ausgangsposition scheint mit den Klassenpositionen der Dostojewski-Zeit gegeben: die Adelsbewegung wird durch die kleinbürgerlich-demokratische abgelöst, und die Schriftsteller werden danach untersucht und bewertet, ob sie die »Vertreter« des Adels gehörig kritisieren und den »Vertretern« der neuen Bewegung gehörige Potenzen zugestehen. Dabei wird übersehen, daß Dostojewski eigentlich so nicht arbeitet, da die ethischen Fragestellungen sich stets energisch dazwischen schieben. Bei *Schuld und Sühne* konnte man mit solcher Suche nach sozialen Typen noch das eine oder andere herausfinden (und im Falle Raskolnikows am Roman vorbei interpretieren), doch schon beim *Idioten* ergibt die Methode nichts. Daß Dostojewski ihr in den *Dämonen* noch Zugeständnisse macht, indem die Liberalen der vierziger Jahre zu den Verantwortlichen für die verfehlte Entwicklung der Demokraten in den Sechzigern

46 V. Dneprov: *Idei, strasti, postupki. Iz chudožestvennogo opyta Dostoevskogo.* Leningrad 1978. S. 23ff.

erklärt werden, indem Stepan Trofimowitsch zum Vater und Lehrer von Pjotr Werchowenski und von Stawrogin wird, gehört nicht zu den stärksten Seiten des Buchs, und es hat ihn das auch nur zeitweilig beschäftigt. Die Analyse des Verfalls und der Verbrechen der »Teufel«, vor allem die Analyse der Psyche Stawrogins beherrscht das Buch.

Auch in den frühen Notizen für den *Jüngling* taucht Turgenews Romantitel *Väter und Söhne* wieder auf, doch ist das vor allem mit der Faszination jenes Buches zu erklären. Der Einstieg in den Roman scheint in die Turgenewsche Richtung zu führen: Arkadi ist der uneheliche Sohn des Adligen Wersilow, er kann selbst also nicht als Adliger leben und wächst daher wie ein Demokrat auf. Doch er ist ja keiner, weder in der Lebensweise noch in der Lebenseinstellung ist er mit Basarow zu vergleichen. Und vielleicht soll sein Vorname ihn gar an Turgenews Arkadi annähern, der nur dem Alter nach zu den Söhnen gehört und in Wahrheit sein Arkadien sucht. (Dann wäre auch denkbar, daß Wersilow seinem Vatersnamen nach ein Bruder der beiden »Väter« aus Turgenews Roman wäre: neben Nikolai Petrowitsch und Pawel Petrowitsch tritt nun der etwas jüngere Andrej Petrowitsch. Er ist auch einer aus dieser Familie.) Aus Dostojewskis Arkadi könnte bei passender Gelegenheit auch ein »Prishiwalstschik«, ein Schmarotzer, werden (ein Wort, das Stepan Trofimowitsch selbstironisch auf sich bezieht) oder ein »Nitschewonedelatel« (das sagt Wersilow von sich), – ein Nichtstuer. Der junge Ich-Erzähler stellt sich selbst zwischen den unbemittelten Wassin und den fürstlichen Gauner Serjosha. Er sieht die unablässigen Bemühungen Wassins, mit eigener Arbeit sein Leben zu fristen, zieht aber das Geld des Fürsten vor, das ihm Kutsche, Frack und noble Gesellschaft sichert. Diese Lebensweise beginnt ihn zu zersetzen; es würden jetzt schon große moralische Anstrengungen seinerseits nötig, dem Sumpf zu entkommen. Zunächst hat der professionelle Erpresser Lambert mit ihm ein leichtes Spiel. Sollte sich Arkadi doch noch zu einem Studium entschließen, dann nur mit Hilfe des Geldes der selbstlosen, liebevoll knurrenden Tante Tatjana Pawlowna. Basarow hat eine solche Tante nicht gehabt und sich sein Studium weitestgehend selbst erarbeitet – was ihn charakterlich stark prägt. Auch Wassin würde das selbst regeln, auch Kraft, doch der endet in der Verzweiflung des Selbstmords.

Ein Blick auf die *Brüder Karamasow* zeigt, daß Dostojewski auch nach dem *Jüngling* nicht die Absicht hatte, den Typ des oppositionellen oder gar kämpferischen Demokraten zu entdecken und als zukünftigen Retter Rußlands ante festum auszuzeichnen. Wir schließen zurück, daß auch Arkadi im *Jüngling* eine solche Rolle und Würdigung nicht zugeteilt bekommt. Seine Figur muß auf andere Art erschlossen werden.

Im Falle Wersilows kann die Suche nach dem sozialen Inhalt des Typs etwas mehr erbringen – wenn man die von Dostojewski angegebenen Fakten auch aufführt, was eigentlich selten geschieht, da man weniger auf die Fakten und mehr auf die Reden achtet. Seine Selbstcharakteristik als Nichtstuer klingt fast noch wie ein Euphemismus: er hat noch nie etwas »getan«, wenig gelernt, nicht gearbeitet. Drei Vermögen hat er durchgebracht im geschätzten Gesamtwert von 400 000 Rubel – eine himmlische Summe. Jetzt soll das vierte Vermögen folgen. Arkadi findet Wersilows strikte Ablehnung dieser Erbschaft für ehrlich, hochmoralisch und heldenhaft, und er bedenkt nicht, daß die Familie (er selbst mit) also weiter das Geld von Tatjana Pawlowna verbrauchen wird. Jeder Mensch sollte im Leben einen Menschen glücklich machen, heißt es. Wersilow hat niemanden glücklich gemacht. Er läßt seine Lebensgefährtin Sofja in Königsberg ohne Geld und ohne Bekannte zurück und macht mittlerweile am Rhein Liebeserklärungen, für seine Beinahe-Heirat mit der schwachsinnigen Lidia holt er sich gar noch die »Erlaubnis« aus Königsberg, von der Mutter zweier seiner Kinder. Insgesamt hat er vier Kinder, doch hat er sich um keins je gekümmert; mit Selbstverständlichkeit überläßt er die Ausgaben und die Sorge für sie den Verwandten und Bekannten. Der Verfall ist allgemein: gleich Stawrogin kann er als Atheist (er möchte sich als Deist sehen) auch mal die Bergpredigt erläutern. Für Alexander Block ist Wersilow schlechthin der russische Intellektuelle, der sich vom Volk losgerissen hat, Nachfolger des Puschkinschen Germann, eines Deutschen, der Rußland nicht versteht.<sup>47</sup> Wenn Dostojewski ihn schließlich als etwas Zweitrangiges bezeichnet, bezieht sich das nicht nur auf seinen Platz im Roman (16; 175). Auch sonst häufen sich die negativen Charakteristiken: er habe

47 A. Archipova: »Podrostok« v tvorčeskom vosprijatiji Aleksandra Bloka. In: Dostoevskij. Materialy i issledovanija. Bd. 3. Leningrad 1978. S. 114-125.

keine Grundsätze (16; 395), er sei »das in sich selbst verliebte russische Mittelmaß, das sich von allem losgerissen und darüber irr geworden ist, daß es sich für ein verdecktes Genie hält und nicht für das Mittelmaß.« (16; 160) »Selbstvergötterung« (16; 105).<sup>48</sup>

Das unbedarfte Mittelmaß hält Reden, und unklar bleibt hier wie in so vielen anderen Fällen auch, inwiefern Wersilow dabei Auffassungen des Autors äußern darf. Er sei einer von jenem Tausend gebildeter Russen, die in Europa die besten und derzeit gar einzigen Europäer seien, und der russische Adel habe nichts Besseres hervorgebracht als dieses Tausend. Bei solchen Worten hält sich das selbstverliebte Mittelmaß für ein verstecktes Genie, zweifellos. Immerhin entdeckt Dostojewski mit Wersilows Worten das Fehlen eines europäischen Denkens in der Zeit des Deutsch-Französischen Krieges und der nachfolgenden Pariser Kommune. Mit dem Friedensvertrag von Versailles wurde der Keim für den nächsten Krieg gelegt, mit dem Niederschießen der Kommunisten der Keim für größere Klassenkämpfe. Aber sollte Dostojewski wirklich Wersilows Gedanken teilen, daß die Russen (genauer: dieses eine Tausend) die Hüter der europäischen Kulturtradition waren? Er hat sie doch gesehen, die russischen Landsleute in Europa: in der Zusammenkunft der Bakuninschen Internationale in Genf, mit ihren Netschajew-Sympathien, und die alten Adelsdamen im Spielsaal von »Roulettenburg«. In den Briefen an die Ehefrau aus Bad Ems kommen ganz negative Äußerungen über die Landsleute: »Es ist immer traurig, auf die Russen zu schauen, die sich im Ausland drängeln. Inhaltslosigkeit, Leere, Untätigkeit und Selbstzufriedenheit in jeder Beziehung.« (29/I; 339) Einer aus dem gelobten Tausend wird da nicht entdeckt.

Noch schwieriger ist es mit der anderen großen Idee, die Wersilow verkünden darf: der vom Goldenen Zeitalter, das auf dem Dresdner Ölgemälde Claude Lorrains *Küstenlandschaft mit Acis und Galatea* angekündigt werde. Das Motiv gab es schon in den *Dämonen* und wird

48 So kann ich unmöglich N. Pruckov folgen, der Wersilows Träume fast unkritisch in die sozial-ethische Utopie Dostoevskijs einfließen läßt. – N. Pruckow: Die sozial-ethische Utopie Dostojewskis. In: Dostojewskis Erbe in unserer Zeit. Hrsg. von Helmut Grasshoff und Gisela Jonas. Berlin 1976. S. 72-126, 205-209.

hier wiederholt, als besonders wichtig. Der von Wersilow berichtete Eindruck von dem Bild stellt sich auch beim heutigen Betrachter noch ein. Die Schwierigkeit: in den Bäumen, im Zentrum des Bildes, versteckt sich ein Riese, ein Zyklop, der der Idylle ein brutales Ende bereiten wird. Waleri Kirpotin hat auf die Bedrohung durch den Zyklop wenigstens hingewiesen, aber den Widerspruch auch nicht auflösen können.<sup>49</sup> Die handschriftlichen Entwürfe Dostojewskis für den Roman enthalten an dieser Stelle Hinweise, die eine Bedrohung andeuten: »Ich wußte, daß alles zum Untergang verurteilt ist«, sagt Wersilow da, und »Ich wußte, daß das untergehen muß.« (16; 416 und 417) Und im endgültigen Text verbindet Wersilow das Bild nicht nur mit dem ersten Tag, sondern auch mit dem »letzten Tag der Menschheit.« (13; 378) Der allerdings hat in seinem metaphorischen Gehalt nichts von der Bedrohung durch den Zyklop. So bleibt das Problem ungeklärt. Sollte Dostojewski, der das Bild mehrfach, bei jedem Besuch der Galerie, angeschaut hat,<sup>50</sup> die Figur übersehen haben? Das ist nicht denkbar. Auch hat der Schriftsteller seinen Ovid gut gekannt. Claude Lorrain hat das Motiv dem dreizehnten Buch der *Metamorphosen* entlehnt. Von den fünf Seiten des entsprechenden Textes sind aber drei allein dem wuchtigen, brutalen Liebes- und Eifersuchtslied des Zyklopen gewidmet, einem Text, der auf Theokrit zurückgeht; die Urkraft des seine Leidenschaft herausbrüllenden Riesen könnte auf noch ältere, ursprünglichere Quellen verweisen. Galatea schildert, wie er in seiner Wut ihren Geliebten Acis vernichtet hat. Die Zweisamkeit der Liebenden steht nur als ein ganz kurzer Moment am Anfang des klagenden Berichts der Nymphe. Das alles weiß Wersilow nicht, er soll als idyllisierender Träumer erscheinen, der die über dem Meer untergehende Sonne und das Leben der Familie in der zeltartigen Behausung am Strand als das Glück nimmt, die drohende Gefahr aber übersieht.

49 Valerij Kirpotin: Mir Dostoevskogo. Ausführlich zu dem Bild und zum Goldenen Zeitalter siehe: Gerhard Dudek: Chrystal'nyj dvorec - Podpol'e - Zolotoj vek. Zur Metaphorisierung gesellschaftlicher Phänomene bei F. M. Dostoevskij. In: Zeitschrift für Slawistik. Bd. 28 (1983). H. 5. S. 673ff.

50 Anna G. Dostojewskaja: Erinnerungen. S. 158.

Wir entdecken in dem orgiastischen Redeschwall Wersilows noch ein ähnliches Motiv. Er beruft sich auf Heinrich Heines Gedicht *Frieden* aus dem *Nordsee-Zyklus*: das segnende Ausstrecken der Hände des Heilands der Welt über Land und Meer passe durchaus zu seinem Deismus. Und wieder vergißt er den Zusammenhang, in dem die befriedende Geste steht. Heine, der kurz zuvor den Übertritt in die christliche Kirche vollzogen hatte, spottet über die karrieristische Nutzung des Glaubens durch den Beamten, der sich »zum Hofrat und dann zum Justizrat und endlich zum Rate bei der Regierung« »hinaufgeförmelt hat ... in der frommen Stadt« an der »heiligen Sprea«, »wo der Sand und der Glauben blüht« und das verzückte Beten ihm eine – Gehaltszulage einbringt. Ausgerechnet die Pointe des Textes hat Wersilow vergessen? Halbbildung, und sein Gesprächspartner Arkadi ist dem natürlich nicht gewachsen.

So erbringen die positiven Aufträge des Autors an Wersilow nichts Klares, und der offensichtliche Verfall noch eines Adligen mehr in der russischen Literatur kann den Leser so sehr nicht erschüttern. Daß Wersilows Gegenspieler, der Fürst Serjoscha, noch mehr verfällt und verfallen ist, schon bis hin zum politischen Denunzianten, kann uns noch weniger rühren, auch nicht, daß mit ihm ein tausendjähriges Fürstengeschlecht zu Ende geht.

Eine Dissertantin hat zwei der weiblichen Hauptfiguren, nämlich die Fürstin Katerina Achmakowa und Wersilows Lebensgefährtin Sofja, ihre Aufmerksamkeit gewidmet und alles sozial und ideologisch Typische in ihnen aufgedeckt.<sup>51</sup> Das ist verdienstvoll, da doch generell die Frauenfiguren in Dostojewskis Werk unterbelichtet sind. Unbehagen bleibt freilich angesichts solcher gegensätzlicher Analyse, da sehr vieles begradigt werden muß: Katerina Nikolajewna (die Namen sind von zwei Zaren, Jekaterina II. und Nikolai I., abgeleitet und verweisen auf eine Herrschernatur) ist auch eine verführerische Schönheit, mit geistigen Ansprüchen, die weder Wersilow noch gar Serjoscha Sokolski oder der verknöcherte deutsche Offizier (mit großer Zukunft)

51 Katharina Susanne Dieterich: Die geistes- und sozialgeschichtliche Dimension des Romans »Der Jüngling« von F. M. Dostoevskij, dargestellt insbesondere am Beispiel der Frauengestalten im Roman. Neustetten 1984 (Dissertation Tübingen 1984).

Bjoring zu erfüllen vermögen. Und eine üble herzlose Dame, eine Art Möchtegern-Vatermörderin, ist sie auch. Sie also zu sehr auf eine »typische Vertreterin der weltlichen, stark westlich beeinflussten russischen Hochkultur« festzulegen,<sup>52</sup> ist recht gewagt. Und umgekehrt kann Sofja nur deshalb in Wersilows Blickwinkel geraten, weil sie durch Tante Tatjana Pawlowna von ihrem »Boden« des bäuerischen Lebens losgerissen wurde. Tolstoi wird später mit Katjuscha Maslowa zeigen, was das für verhängnisvolle Folgen nach sich ziehen kann. Und trotz ihres Vornamens, der auf orthodox-christliche Wahrheit zielt, wird eine strenge kirchliche Bewertung der Figur ihren andauernden Ehebruch nicht außer Betracht lassen können, der sie auch in sich unsicher macht. Frauenfiguren des 19. Jahrhunderts sind nun einmal wegen ihrer indirekteren, vermittelteren Beziehungen zu den sozialen Verhältnissen noch weniger als die Männer zu starren, entindividualisierten Typen, zu »Vertretern« für irgend etwas zu ernennen.

Halten wir also nüchtern fest, daß unser traditionelles Instrumentarium, unsere Berufsgewohnheiten und Methodologien im Fall von Dostojewskis *Jüngling* nicht viel Erfolg hatten. Die Ursache kann entweder sein, daß es sich um ein schlechtes Buch handelt, unwert tieferer wissenschaftlicher Bemühungen – diese Möglichkeit wollen wir vorerst ausschließen. Oder es ist ein ungewohntes, irgendwie neuartiges Buch, das sich den traditionellen Sichten versperrt und auf neue Art gelesen werden will. Kein Forscher kann, so lange er noch für Neues aufgeschlossen bleiben will, ein für allemal an seiner lieb gewonnenen Methode festhalten. Er hat sie in der Auseinandersetzung mit Bekanntem entwickelt und ist daher weder sicher, sie auch bei unerwarteten Neuerscheinungen mit Erfolg einsetzen zu können, noch sind Ungechtigkeiten gegenüber Früherem ausgeschlossen: wie leicht geht man an Werken vorüber, die in das System des eigenen Denkens nicht zu passen scheinen. Ob uns das mit Dostojewskis *Jüngling* auch so gegangen ist?

Der Autor könnte damals unsere heutigen Selbstzweifel geahnt haben, und um uns den Blick in die Tiefen des Buches zu erleichtern, gibt er auf den letzten Seiten der episodisch auch vorher schon auftretenden

52 Ebenda. S. 65.

Figur des Nikolai Semjonowitsch (Arkadi wohnt bei ihm in Moskau während der Gymnasien-Jahre) das Wort zu einer kritischen Einschätzung des von Arkadi verfaßten dicken Manuskripts. Das Verfahren ist nicht unüblich in der Literatur – in solchen Fällen, wo der Autor falsche Sichten seines Werkes befürchten muß. Leonid Leonow verfaßt einen solchen Selbstkommentar (mit Bezug auf Dostojewski) zum Roman *Der Dieb* (zuerst 1927), wo er die die Welt und die Revolution romanisierenden Tendenzen seiner Autor-Figur Firsow ironisch korrigiert. Volker Braun trieb im *Hinze-und-Kunze-Roman* (1985) seinen frivolen Spott mit der Literaturkritik, deren Gegenargumente zu dem Buch vorhersehbar waren: er läßt Frau Professor *Messerle* das Buch verreißen und die ideologische Haltlosigkeit des Verfassers aufdecken, und nach dem Erscheinen des Romans übernahm es tatsächlich Frau Professor *Löffler* (es war nicht die Sigrid, sondern die Anneliese) zum Gaudi des Schriftstellers und der Leser, mit den gleichsam im Buch vorformulierten Argumenten gegen Autor und Buch vorzugehen.

Dostojewski bleibt verhaltener in seinem Autorenkommentar, und wir werden auch nicht vergessen, daß bei ihm keine Figur das Recht auf Verkündung von letzten Wahrheiten bekommt; Nikola Semjonowitschs Aussagen müssen so nicht stimmen. In einem wichtigen Hauptpunkt wenigstens aber kann der fiktive Kommentator sicher sein, die Meinung des Autors zu äußern, und K. Motschulski, vermutlich der einzige in der Dostojewski-Literatur, der der Sache nachgegangen ist, belegt die allgemeineren und vorsichtigeren Sätze des N. S. mit drastischeren und konkreteren Aussagen des Autors in seinen Notizen und Entwürfen für den Roman.<sup>53</sup> *Der Jüngling* entstand als Antwort auf *Krieg und Frieden*, die Familie Wersilow ist die Antithese zur Familie Rostow. Den Familienchroniken der Adelsfamilie, deren Intaktheit nur noch am historischen Material gezeigt werden kann (ihr Zerfall in der Gegenwart ist das Thema gleich der ersten Seiten von *Anna Karenina* und dann des ganzen Buches), müssen die »zufälligen Familien« entgegengestellt werden, und auf deren Darstellung komme es an. Statt des Fürsten Dolgoruki kann nur noch »einfach Dolgoruki« gesetzt werden,

53 K. Močul'skij: Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo. Paris 1980. (Über *Podrostok* S. 400-439.)



ohne Fürstentitel. Diese Entgegensetzung hat Dostojewski aus Drushinins Erzählung *Polinka Saks* übernommen, die er gleich auf den ersten Seiten des Romans erwähnt. Drushinin spricht da von einem Galizki, der von allen als Fürst Galizki angeredet wird und ständig korrigieren muß: nein, »einfach Galizki«.

Es klingt fast vulgärsoziologisch, was Dostojewski in einem Brief an Nikolai Strachow schreibt, der durch die zauberhafte *Anna Karenina* zu einem Tolstoi-Anhänger geworden war: das alles, so Dostojewski, sei doch Gutsbesitzerliteratur. Ein neues Wort, das das Gutsbesitzerwort ersetzen könne, habe es nicht gegeben (29/I; 216). Dostojewski sammelte gar auch noch Material für ein Vorwort zum *Jüngling*, wo diesem Problem viel Platz eingeräumt werden sollte. Tolstoi und Gontscharow (die Namen hätte Dostojewski mit Sicherheit nicht in dem Vorwort genannt) haben nur das Leben der Ausnahmen aufgeschrieben. »Ihr Leben ist das Leben der Ausnahmen, meins aber ist das Leben der allgemeinen Regel ... Ich bin stolz, daß ich das erste Mal einen wirklichen Menschen *der russischen Mehrheit* hervorgebracht und erstmalig seine widerwärtige und tragische Seite vorgeführt habe ...« (16; 329)

Hier ist der Kellerloch-Mensch, der Untergrund-Mensch gemeint. Und, mit Stolz: »Ich allein habe die Tragödie des Untergrunds vorgeführt.« (ebd.) Da kommt es dann doch noch zu dem frivolen Spott über Frau Professor Messerle: die Kritiker schreiben, Dostojewski sei der Dichter des Kellerlochs, und »sie wollen mich damit erniedrigen. Dümmlinge! Das ist mein Ruhm, denn hier ist Wahrheit.« (16; 330) Schade, daß es nicht zu diesem Vorwort kam. Doch hätte sich dann die Öffentlichkeit auch ohne die Nennung von Schriftstellernamen einen falschen Reim auf Dostojewskis Meinung über Tolstoi gemacht, den er doch mit deutlich positiven Einschätzungen der *Anna Karenina*, noch mehr aber mit der Namensgebung »Lew Nikolajewitsch« für Myschkin hoch geehrt hatte.

Es geht also, dürfen wir zwischenzeitlich zusammenfassen, nicht um das Ersetzen eines »Typs«, eines »Vertreters« durch einen anderen, um das Ersetzen der »parasitären Adligen« durch den »jungen Demokraten«, und nicht um die unhaltbare Alternative Wilhelm Meister oder Simplizius Simplizissimus für Arkadi. Es geht Dostojewski um ein neues soziales Milieu, dessen künstlerische Bewältigung auf der

Tagesordnung stehe, das der »zufälligen Familien«. Die Bestimmung dieses Wortes fällt nicht sehr konkret aus und ist wohl nur als Gegensatz zu den »Gutsbesitzerfamilien« zu begreifen. Gemeint ist das – durchaus nicht immer selbstverschuldete – Abrutschen von Familien aus den »oberen« Kreisen in mittlere und untere: durch Mesalliancen und illegale Verbindungen, durch latente Entwurzelung der Gutsbesitzer, ihren Übergang in ein ungesichertes Leben in der Großstadt Petersburg, wo die Familienoberhäupter wegen der fehlenden Ausbildung und geringen Fähigkeit zur Selbstbehauptung scheitern mußten. Die Rede ist also durchaus nicht von Familienbeziehungen allein, sondern von grandiosen sozialen Umschichtungen, deren Sinn und Ziel die Zeitgenossen nur dumpf ahnen konnten. Konstantin Lewin, der den unaufhaltsamen Untergang seines Schwagers Stiwa Oblonski beobachten muß und auch andere Krisenentwicklungen auf den Gütern seiner Nachbarschaft sieht, kommt im Gespräch zu dem nachdenklichen, berühmt gewordenen Satz »Bei uns hat sich das alles umgewälzt und setzt sich gerade erst wieder« – er kann nicht wissen, nach welchen, offensichtlich neuen, Gesetzen sich »das alles« setzen wird.

Genau das ist auch das Zentrum der Gedanken, die sich Dostojewski während der Arbeit am *Jüngling* macht. Es sind zeitgeschichtliche Gedanken, und jeder Versuch, die konkrete Geschichte bei den literaturwissenschaftlichen Betrachtungen über das Buch auszuklammern, muß scheitern. Der Schriftsteller denkt historisch über seine Gegenwart. »Die Grundlagen der Gesellschaft sind unter der Revolution der Reformen zersplittert«, notiert er am 4. Mai 1874, ganz am Anfang der Arbeit an dem Buch. Und weiter: »Das Meer ist trüb geworden. Die Bestimmungen und Grenzen von Gut und Böse sind verschwunden, haben sich abgeschliffen.« (16; 7) Dieser Gedanke wird beibehalten, auch wenn er im Text des Romans so eindeutig nicht ausgesprochen wird, die Notizen sind voll davon: Es gab eine »führende Schicht«, mit ihrer »Ehre und Bekundung der Ehre«. Jetzt hat »allein der Egoismus alle höheren Gedanken ersetzt, jegliche Ehre, jegliche Pflicht.« Die Verbindung ist gerissen und in die »Freiheit der Personen« zerfallen. (16; 17) Und weiter: In der Regierungszeit seit den Reformen »ist die allgemeine Idee verloren gegangen, jegliche allgemeine Verbindung. Alles läuft auseinander. Es gab eine widerliche Ordnung, aber wenigstens

Ordnung. Jetzt ist volle Unordnung in allem.« (16; 185-86) Und noch einmal: »Es gab eine miserable, aber immerhin Ordnung, jetzt gibt es gar keine.« (16; 206) Und schließlich, ganz russisch und unübersetzbar: »у нас все расклеилось« (16; 257) – »bei uns ist alles auseinandergeleimt«, soll heißen: die zusammengeleimten Teile fallen auseinander.

Das ist kein Bedauern über die Reformen und schon gar nicht ein Aufruf, sie zurückzunehmen. Solche Aufrufe ertönten damals allerorten und hatten in vielen Punkten Erfolg, mit dem Ergebnis einer Verlangsamung der russischen Wirtschaftsentwicklung. Dostojewski prüft die Resultate, und er kann nur Negatives finden. Börse und Aktienkäufe sind ihm etwas Unheimliches, auch die »Kaufmannschaft, die Land aufkauft.« (16; 38) »Die Eisenbahnen haben Rußland vielleicht mehr geschadet, als sie Nutzen gebracht hätten,« wird dann zivilisationsfeindlich notiert, doch die negativen Folgen sind ja unübersehbar: »Rußland wird entwaldet ... Es wird für die Kalmücken vorbereitet.« (16; 38)

Für den Roman selbst sind die sozialpsychologischen Folgen wichtiger als die ökonomischen Fakten: »In allem ist die Idee der Zersetzung«, »die Gesellschaft zersetzt sich chemisch«, »Zersetzung ist der hauptsächlichliche sichtbare Gedanke des Romans.« (16; 16-17) Arkadi beobachtet in den abendlichen Straßen Petersburgs die vielen Menschen, die von der Arbeit nach Hause zurückkehren, und er sieht in der Menge »nicht einen allgemeinen, alles vereinenden Gedanken ... alles läuft auseinander.« (13, 64) Das Schlimmste daran: es gibt keine von allen anerkannten Wahrheiten mehr, für die es sich gemeinsam zu leben lohnen könnte. Man ist nicht aufeinander angewiesen, man hat nichts voneinander und hat gegenseitig keine Pflichten. Die verheerende logische Folge: Jeder hat seine persönliche Freiheit, auf die er sich vor allen zurückzieht – in sein Kellerloch, seinen Untergrund. Dieses Kellerloch ist also das zu verteidigende Refugium für jeden in der modernen Massengesellschaft – auf die Erkenntnis und die Durchsetzung dieser Idee im Roman konnte Dostojewski wirklich auch stolz sein. Die Rothschild-Idee Arkadis ist, so dämonisch groß sie zunächst auch aufgemacht scheint, nur eine individuelle Variante davon, eine perspektivlose, wie wir beobachten.

Wenn aber jeder nur wie eine Spinne in der Ecke seine individuelle Freiheit verteidigt, wenn keiner mehr für die anderen im Namen großer gemeinschaftlicher Ziele eintreten wird, dann – und das ist die fatale Folge für die Anlage der Figuren des Romans – gibt es nichts Herausragendes, Bedeutendes mehr. »Der Sieg der Untalentierteit und der Mitte« wird im Roman in einem Absatz gleich dreimal beschworen (13; 76). Die »Zeit der goldenen Mitte und der Gefühllosigkeit« sei angebrochen, formuliert der junge Mann Kraft kurz vor dem Selbstmord (13; 54). In einem Studenten, den Arkadi für einen klugen Menschen gehalten hatte, trat »statt der Originalität« nur eine »erdrückende Eintönigkeit« ans Tageslicht (13;78). Das Wort »gewöhnlich« (обычное, обыкновенное, обыденное) ist eins der häufigen im Romantext, und in aller Regel bekommt das Wort einen negativen Beigeschmack. Arkadi gefällt es nicht, wenn er im Spiegel sein »ordinäres« Gesicht erblickt, – das gedachte Rothschild-Vermögen würde, meint er, sein ordinäres Aussehen vergessen lassen.

Doch Arkadi ist wirklich ein durchschnittlicher Mensch, auch wenn ihm das nicht gefällt. Wassin, der sich solche Selbstgefälligkeiten gar nicht erst erlaubt, bekennt, daß er alle als Gleiche (soll auch heißen: Gewöhnliche, nicht Herausragende) behandelt. Und sie sind ja alle auch gewöhnlich, nicht herausragend: die Leute des oppositionellen Geheimzirkels, der kleine Gauner Fürst Serjossa, der entschiedenere Gauner Stebelkow, der Erpresser Lambert, ja und eben auch Wersilow mit seinem zweifelhaften Anspruch, zu den tausend Besten zu gehören – nichts hat Größe! *Der Jüngling* ist ein Buch über die Kleinlichkeit des normalen, gewöhnlichen Alltags, wie er nach der »Revolution der Reformen« in Rußland eingezogen war.

Der Roman sollte einmal die Überschrift Unordnung bekommen, eine solche negative Charakteristik der angebrochenen Epoche schien die einzig mögliche. »Unordnung und Chaos« seien die entscheidenden Kennzeichen der »zufälligen Familien«, schreibt der integrierte Kritiker Nikolai Semjonowitsch auf der letzten Seite des Buches gleich dreimal. Katerina Nikolajewna und Wersilow gebrauchen das Wort in ihrem letzten Gespräch mit Nachdruck. Und in den eigenen Notizen geht der Verfasser dem Sinn des Wortes ausführlich nach: »Unordnung.

Die ganze Idee des Romans besteht darin, daß jetzt die Unordnung allgemein ist, Unordnung überall und an jedem Fleck, in der Gesellschaft, ihren Angelegenheiten, in ihren Leitideen (die es deshalb auch gar nicht gibt), in den Überzeugungen (die es deswegen auch nicht gibt), in der Zersetzung des Familienprinzips.« (16; 80) Leidenschaftliche Überzeugungen könne es nur noch als zerstörerische Unordnung geben. Und der Autor ahnt die Gefahr, die in diesem Kleinlichen, Gewöhnlichen, Unordentlichen liegt: »Wird Rußland widerstehen können?« (16; 43) Nichts steht mehr fest. »Ein Wind bläst, und alles zerfällt.« (16; 66)

Vorläufig wird aber das Ganze noch durch die eigene Nichtigkeit zusammengehalten. Das viele Hin- und Herfahren und -laufen der handelnden Figuren durch Petersburg, das nur der Kenner der weitläufigen Stadt so recht würdigen kann, ist erstaunlich, doch wird bei genauem Hinsehen deutlich, daß vieles davon aus dem Roman wegbleiben könnte, und da die Figuren bei solchen gegenseitigen unangemeldeten Besuchen die Partner oft gar nicht antreffen, wünschte man ihnen, das Telefon wäre schon erfunden. Nichtig sind auch viele Gespräche, große Passagen des Romans vergehen mit alltöglichstem small talk. Wen Arkadi wie zu grüßen habe, wenn er ins Zimmer tritt, wird erörtert, und ob man, wenn man von einem Abwesenden spricht, ein Personalpronomen im Singular oder im Plural gebrauchen solle, ob man Arkadi gestatten dürfe, daß er von seinem Vater »Wersilow« sagt (13; 84-85). Bei den Freundschaftsbekundungen Arkadis gegenüber Wassin müßte man als Leser nicht unbedingt anwesend sein, und bei mehreren der Gespräche Arkadis mit dem alten Fürsten auch nicht.

Solche auffallende Inhaltsleere ist für die damalige Literatur nichts Einmaliges. Um die europäischen Dimensionen der Überlegungen Dostojewskis wenigstens anzudeuten, möchte ich auf Gustave Flauberts Klagen über die Schwierigkeiten seiner Arbeit an *Madame Bovary* verweisen. Seine Notizen aus jener Zeit sind voller Widerwillen über die bourgeoise Mittelmäßigkeit des Geschehens, das zu gestalten war: »gewöhnliche Situationen und trivialer Dialog.«<sup>54</sup> Im Januar 1852 klagte er in einem Brief an »Madame X« über die Schwierigkeit, fünfzig Seiten hintereinander zu schreiben, auf denen kein Ereignis vor-

54 Gustave Flaubert: Gesammelte Werke. Bd. 7. Minden i. Westf. O. J. S. 107.

kommt, nur das fortlaufende Gemälde eines bürgerlichen Lebens und einer »inaktiven Liebe«, die zwar »furchtsam und tief ist, aber ach!, ohne innerliches Haarzerzausen, denn der Herr ist gemäßigter Natur. Ich habe schon im ersten Teil etwas Analoges gehabt: mein Ehemann liebt seine Frau ein wenig auf die gleiche Art wie mein Liebhaber, das sind zwei Mittelmäßigkeiten im gleichen Milieu, und doch muß man sie differenzieren.«<sup>55</sup> Die Klagen reißen nicht ab: er habe noch nie im Leben Schwierigeres geschrieben, als was er jetzt mache: »trivialen Dialog.«<sup>56</sup> »Wenn ich eine Situation beginne, ekelte sie mich im voraus durch ihre Vulgarität.«<sup>57</sup> Und schließlich, nach zwei Jahren intensiver Arbeit an dem Buch: »Das bürgerliche Sujet ekelte mich an.«<sup>58</sup>

Auch Anna Karenina stellt in einem Krisenmoment ihrer Existenz erstaunt fest, daß ihr Geliebter den gleichen Vornamen hat wie ihr Ehemann. Zwei Mittelmäßigkeiten im gleichen Milieu.

Die stilistische Parallele zwischen Dostojewski und Flaubert kann andeuten, daß die Probleme im Europa des Nachmärz und in Rußland nach den Reformen ähnlich gelagert waren. Größe des souveränen Individuums konnte nicht mehr geboten werden und war auch nicht mehr gefragt. Auf das Kleinliche und Alltägliche der Massengesellschaft kam es an, und Dostojewski mit seinem feinen Nerv für die Lebensprobleme Rußlands und seiner ausgezeichneten Kenntnis Westeuropas konnte mit seinem Roman *Der Jüngling* auf diese neuen ästhetischen Anforderungen reagieren.

Und doch bleibt eine wesentliche Frage offen: wenn »ihr Leben« (das der Figuren in den Romanen Tolstois, Gontscharows und auch Turgenews) das »Leben der Ausnahmen« ist, »meins aber das Leben der allgemeinen Regel« – wie wäre das künstlerisch zu fassen? Geht das überhaupt? Sind es nicht gerade die großen Ausnahmen, die zu den weltliterarischen Höhepunkten geführt haben? Keiner wird behaupten, Faust sei eine Durchschnittsfigur an der damaligen Leipziger Universität gewesen, im Gegenteil: einer, der sich mit Teilerkenntnissen nicht

55 Ebenda. S. 27.

56 Ebenda. S. 53.

57 Ebenda. S. 109.

58 Ebenda. S. 108.

zufrieden gibt und so sehr verzweifelt an der Begrenztheit des eigenen Geistes, daß er seine Seele dreingibt, das zu ändern. Und Hamlet war keine Alltagserscheinung unter den Studenten der Universität Wittenberg: er könnte die normale Haltung eines Absolventen nicht ertragen, der die hohen Renaissance-Ideale zwar mehr oder weniger in sich aufgenommen hatte, angesichts der zu erwartenden Widerstände gegen die hochfliegenden Träume in der Prosa der Umgebung am Ort seiner Berufsausübung sie aber auch zu relativieren in der Lage war. Nein, *ganz* gelten die Lehren für Hamlet oder *gar nicht*, und treffen sie auf die abscheulichen Feudalverbrechen in einem Provinzkönigreich, dann ist bei dem unausweichlichen *Entweder-Oder* auch das eigene Leben einzusetzen. Größe entsteht in der Ausnahme.

Weltliterarische Größe ist auch in den Figuren der anderen Romane Dostojewskis, in Raskolnikow, Myschkin, Rogoshin, in Sonja, Aglaja und Nastassja Filippowna, nicht aber in Arkadi, Wersilow und Katerina Nikolajewna. Flaubert »rettet« seine Emma Bovary vor der Bedeutungslosigkeit mit dem Griff nach dem Rattengift; aus dem Ekel über diesen Selbstmord entsteht weltliterarisch Bedeutendes. Dostojewski erspart seinen Figuren aus dem Jüngling solche Katastrophen, und trotz des an Shakespeare gemahnenden Schlusses mit bewaffneter Erpressung, Ohnmacht, hereinstürmender bewaffneter Hilfe, Niederschlag des Erpressers, neuerlicher hereinstürzender Hilfe, versuchter Tötung, verunglücktem Selbstmord, plötzlichem Irrsinn (das alles auf einer Seite!) bleiben sie alle am Leben und stehen wieder auf. Dem Buch fehlt das Herausragende, Unerhörte, der Leser stolpert aus einer Nichtigkeit in die nächste.

Und doch ist die Bedeutung der ästhetischen Entdeckerleistung Dostojewskis nicht hoch genug anzusetzen. Überall dort, wo die Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts sich mit der Massengesellschaft und den Kellerlochmenschen auseinandersetzen hatten, mußten sie sich mit eben diesen Fragen herumschlagen. Alfred Döblin macht den kleinen Spitzbuben Franz Biberkopf nicht groß auf und bringt ihn auch nicht auf den Weg der Besserung; vielmehr entdeckt er im Gedränge des Alexanderplatzes alle Ansätze der zukünftigen Katastrophe des Platzes, der Stadt, des Landes, des Kontinents. Albert Camus führt die Katastrophe der tödlichen Pest-Epidemie gar vor, und ihre Ursachen wer-

den zum Rätsel für den Leser. Menschliche Größe ist da nur noch in der Figur des Arztes, doch auch der kann nur dort helfen, wo die unerklärliche Krankheit gleichsam sich von allein wieder zurückzieht. Samuel Beckett läßt den Kellerlochmenschen wirklich in ein Kellerloch einziehen, und er beschert ihm dort ein ganz unappetitliches Ende, dem das wirkliche Ende, der Endpunkt nämlich, fehlt. Dostojewski ist wie auch Flaubert diesen Autoren vorangeschritten, und sie haben es ihm in aller Regel auch würdig gedankt.

Zum Schluß haben wir noch auf ein Phänomen einzugehen, das in der Dostojewski-Literatur fast ganz außerhalb der Betrachtungen über den *Jüngling* geblieben ist. Eigentlich hat es nur Julius Meier-Gräfe, bezeichnenderweise ein Schriftsteller, zu packen vermocht, indem er am Anfang und am Ende seiner Analyse das Strömen des Lebens hervorhebt, das sich durch den Roman hindurchzieht. In der Tschechow-Forschung nennt man so etwas später den Untertext, die Unterströmung: während auf der Oberfläche die unbedeutenden Banalitäten des Alltäglichen betrieben werden und dauernd über Belangloses geredet wird, vollzieht sich zur gleichen Zeit unterirdisch, von den Menschen kaum bemerkt und kaum verursacht, ihr Schicksal. So auch hier: man könnte dem Dostojewski-Roman den Titel *Das Werden* geben, klänge das nicht zu abstrakt, vermerkt Meier-Gräfe. »Ein Werden erfüllt« den Roman »vom Anfang bis zum Ende, strömend, überströmend.« Und später: »Das Werden überwindet den Schmerz ... Wo sind die Ideen Arkadis und Wersiloffs geblieben?.. Leben, leben, strömen, strömen heißt es.«

Mir kommt es darauf sehr an. Mindestens seit *Schuld und Sühne* hat Dostojewski das Phänomen »Leben« zum Zentrum seiner geistigen Welt gemacht. »An die Stelle der Dialektik trat das Leben«, hieß es dort, am Schluß des Romans, und Raskolnikow solle sich dem Leben hingeben, das Leben werde ihn hinaustragen aus den katastrophalen »dialektischen« Irrwegen, wird ihm geraten. Dostojewski setzt diese Überlegungen zu einer Lebensphilosophie in seiner Prosa, in der Publizistik, in Briefen fort, auch und ganz nachhaltig im *Jüngling*.<sup>59</sup>

59 Ausführlich dazu: Roland Opitz: Fedor Dostoevskij – Weltsicht und Werkstruktur. S. 15ff.



Wir erleben schon am Anfang, wie die verstiegene Rothschild-Idee durch den Zugriff des Lebens korrigiert wird: das Findelkind Rinotschka veranlaßt ihn, aus dem mühsam Ersparten Geld hinzugeben. Wersilow spottet: so wird man kein Rothschild, sondern ein gutmütiger Beamter, ein »nasses Huhn« (16; 30). Als Arkadi die überaus bescheidenen Verhältnisse kennenlernt, die seine Mutter für die Familie (und auch für ihn) dauernd zu bewältigen hat, zahlt er von sich aus einen Beitrag in die Haushaltskasse, zunächst ohne die Aussicht, etwas zurückzubekommen. Und die Verlockungen des Adelslebens, dem er als »nicht Fürst, sondern einfach Dolgoruki« trotzig zugehören möchte, verursachen irrwitzige Geldausgaben. Der Autor möchte zwar betonen, daß Arkadi bis zum Schluß an seiner idée fixe festhalten will, indem er ihre Realisierung auf spätere Zeiten verlegt, doch »das wirkliche, unmittelbare Leben« (16; 427), die guten oder schlechten Reaktionen auf die banalen Vorfälle, hat die »Idee« bereits überwunden. Schon zeitig hat sich der Schriftsteller um das Ende seines Romans Gedanken gemacht, und er notiert zwei mögliche Schlüsse: gedacht war an den Satz »Das Leben selbst lehrt« (16; 63) – das hätte aufs Philosophische gezielt. Die andere Variante sollte szenisch-symbolisch werden: alle Hauptpersonen sind tot, Arkadi geht bei Sonnenuntergang zur Newa und dankt Gott, daß er noch leben möchte. Dazu hätte noch geschrieben werden können: »Die junge Generation tritt ins Leben.« (16; 75) So direkt geht es am Ende im Buch nicht zu, aber wohl nur deshalb, weil die strömende, alles korrigierende Kraft des Lebens immer schon auf den Leser übergegangen ist, sobald er sich dem Roman und seinen Schicksalen einmal hingegeben hat.

Die Tendenz wird durch die seltsame Doppelung »lebendiges Leben« (»живая жизнь«) noch verstärkt, die Dostojewski auch früher schon in Briefen und Aufsätzen gebrauchte (tastend-vorsichtig meist). Die Formel taucht erstmalig in Dostojewskis Notizheft von 1864/1865 auf (20; 192), danach in anderen publizistischen Arbeiten, in mitunter auffälliger Häufung im *Tagebuch des Schriftstellers* für die Jahre 1876 und 1877.<sup>60</sup> In den künstlerischen Arbeiten wird damit vorsichtiger umgegangen. Schatow in den *Dämonen* begründet so seine Abneigung

<sup>60</sup> Seitennachweise dazu siehe ebenda, S. 25.

gegen die Welt der alten liberalen Intellektuellen, die er als »Feinde des lebendigen Lebens« ansieht. Hier im *Jüngling* wird wieder darauf zurückgegriffen, sogar mit mehrfachen Häufungen auf jeweils einer Seite und mit auffälligen Definitionsversuchen. Wegen der damit verbundenen geistigen Anstrengungen kann die Definition nur von Wersilow vorgetragen werden, was ihr den Wert für den Autor nicht nimmt. Damit die Formulierungen stimmen, notiert Dostojewski den Gang der Überlegung zweimal hintereinander zunächst ins Unreine seines Notizhefts, bevor er es in den Text des Romans einfügt (16; 283 und 284, dann 13; 178). Und dort heißt es (im Gespräch mit dem jungen Fürsten Sokolski, der dem Gegenstand nicht gewachsen ist): »das ist etwas schrecklich Einfaches, das Alleralltäglichsste und in die Augen Springende, jeden Tag und jede Minute vollzieht es sich und ist dabei so einfach, daß wir gar nicht glauben möchten, daß es so einfach ist, und wir gehen natürlich daran vorbei schon viele Jahrtausende, ohne es zu bemerken und zu erkennen.«

Arkadi sitzt dabei, hört es und begreift es auch nur begrenzt, denn er bezieht es eine Zeit später (13; 219) auf sein Schwärmen für Katerina Nikolajewna, – was ja wenigstens als eine Äußerung dieses lebendigen Lebens in ihm gelten kann. Wersilow läßt die enge Interpretation durch den Sohn unkommentiert. Übrigens gibt es in den Notizen Dostojewskis einen Hinweis, daß auch Wersilow selbst etwas an der Sache nicht richtig verstanden haben könnte (16; 326). Dostojewski dagegen macht das zum Zentrum seiner Überlegungen: nach dem Strom des Lebens gilt es zu spüren.

## Hegel-Spuren

Lew Tolstoi: Anna Karenina (1877)

Warum, wird man fragen dürfen, bringt Tolstoi seine unglückliche Anna, deren Ehe mit dem alten Karenin nicht funktionieren kann, nicht mit Konstantin Lewin zusammen? Die beiden hören im Verlauf des Romans voneinander, bringen gegenseitig viel Hochachtung füreinander auf, ohne sich schon persönlich zu kennen, Anna hilft ihm (freilich ohne Absicht), indem sie Wronski von Kiti wegholt, und am Ende des Romans treffen sie sich zu einem Gespräch voller Offenheit und Herzlichkeit. Doch zu der Zeit ist für Anna eine Rettung schon nicht mehr möglich. Aber es wäre doch, darf der Leser phantasieren, so schön gewesen, die beiden klugen, offenherzigen, für gute Menschen aufgeschlossenen Königskinder aus dem Märchen im Glück zusammen zu sehen. Sie haben so viel Gemeinsames: beide möchten nicht einfach existieren, sondern ein sinnvolles Leben haben, das sie sich selbst auch schaffen wollen, Glückssucher sind sie alle beide, mit einer tiefen Gefühlswelt begabt, mit Halbheiten können sich beide nicht zufrieden geben, und die tragischen Seiten des Lebens spüren sie gleichermaßen: er verzweifelt fast am Tod seines unglücklichen Bruders und verirrt sich in Selbstmordgedanken, während sie in ihrer Ausweglosigkeit sich nicht scheut, den Schlußpunkt selbst zu setzen.

Freilich würden wir den von uns gewünschten Roman voller Harmonie nicht lesen wollen, noch dazu 130 Jahre nach seiner Veröffentlichung. Die Unruhe, die Nichtlösung der Widersprüche, die Suche nach den Ursachen des Unglücks gehört zum Lese-Erlebnis, der Bezug auch auf unsere Gegenwart, in der sich billige Harmonie-Lösungen nicht anbieten. Wir gehören nicht zu den Bequemen, denen eine ruhige Ordnung der Dinge und ein Angekommensein in der Bewegungslosigkeit

zusagt. Also grübeln wir lieber über dem Buch. Der Titel lautet *Anna Karenina*, doch Konstantin Lewin hat nicht nur sein selbständiges Leben in einer zweiten Handlungslinie, er tritt in dem Buch sogar häufiger auf als die Titelheldin: in einer russischen Ausgabe mit 860 Seiten<sup>61</sup> treffen wir auf ihn auf 418 Seiten, Anna dagegen begegnet uns (als aktive Figur oder wenigstens als Gesprächsstoff) nur auf 356 Seiten. Wie kommt das? Weiter: Dem Roman ist ein Bibel-Motto vorangestellt: »Die Rache ist mein, ich will vergelten.«<sup>62</sup> Ruft dieses Gotteswort zu einer Strafe für den Ehebruch auf, oder behält sich Gott sein Urteil über Anna (das also auch positiv ausfallen könnte) noch vor? Weiter: Die Frau nimmt uns schon bei ihrem ersten Auftreten für sich ein durch ihre Sicherheit, ihre Figur, ihren Geschmack, ihre glänzenden Augen, die die ganze Welt aufzunehmen scheinen, durch ihr tiefes Gefühl für die Verwandten wie auch ganz unbekannte Unglückliche, und doch ist vom Anfang an die Gewißheit im Autor und sogar auch im Leser, daß sie etwas Falsches tut, und mit dem Unglück des Eisenbahners bei ihrer Ankunft in Moskau ist eine Vorahnung des verhängnisvollen Endes schon im Buch.

Rätseln wie diesem kommt man als Wissenschaftler nur auf die Spur, wenn man nach den Ursprüngen und dem Werden der Erscheinung, also unseres Romans, fragt. Die ersten Überlegungen für *Anna Karenina*, erfahren wir, stammen aus dem Jahr 1870 (geschrieben und veröffentlicht wurde das Werk 1873-1877). Da war zum einen eine Puschkin-Lektüre des Autors, die von einem Prosa-Fragment mit einer Salonzene (wie sie so ähnlich dann gleich zweimal bei der mondänen Fürstin Betsi Twerskaja stattfindet) zum *Jewgeni Onegin* führt. Tatjana hatte am Ende des Puschkin-Romans Onegin mit einem Nein auf sein Werben geantwortet und ihr eigenes Gefühl damit geknebelt. In Tolstois Notizen tauchen nun Kombinationen von Namen auf: Tatjana Karenina oder Anna Onegina; der Lyriker Sergej Jessenin hat ein Jahrhundert nach Puschkin und ein halbes Jahrhundert nach Tolstoi

61 L. N. Tolstoj: *Sobranie sočinenij v 14 tomach*, Bd. 8 und 9. Moskau 1952. Zitate aus *Anna Karenina* belegen wir im Text des Aufsatzes mit dem Verweis auf Band und Seiten, in eigener deutscher Übersetzung.

62 5. Buch Mose 32, V. 35; Römerbrief 12, V. 19; Hebräerbrief 10, V. 30.

seine Lieblingsfigur Anna Snegina daraus gemacht, übrigens ein Bauernmädchen.

Die vermutlich älteste Notiz über Tolstois Vorhaben findet sich im Tagebuch seiner Gattin Sofja Andrejewna, Ende Februar 1870. Ihr Mann hatte ihr erzählt, er wolle über eine Frau schreiben, »die sich verloren hat. Bedauernswert und nicht schuldig.« Schon in seinen Überlegungen vorhandene Männerfiguren könnten sich günstig um sie herum gruppieren.<sup>63</sup>

Es gibt daneben aber noch ein anderes Zeugnis des Autors über die ersten Anstöße zu dem Buch, von einem gewissen W. K. Istomin, einem Bekannten der Familie. Dem antwortete er auf die entsprechende Frage: »Es war gerade so wie jetzt eben, nach dem Essen, ich lag allein auf diesem Sofa und rauchte. Ich war in Gedanken oder wehrte mich gegen die Müdigkeit, und plötzlich tauchte der Ellenbogen eines aristokratischen Frauenarms auf. Ich schaute in die Vision hinein. Eine Schulter erschien, der Hals, dann das ganze Bild einer schönen Frau im Ballkleid, die mich mit traurigen Augen gleichsam bittend anschaute. Die Vision verschwand, doch konnte ich mich schon nicht mehr von dem Eindruck freimachen, er verfolgte mich Tag und Nacht, ich mußte für ihn eine Verkörperung suchen. Das war dann der Anfang der Anna Karenina.«<sup>64</sup>

Das hat Tolstoi wohl seiner Frau nicht erzählt, oder sie hielt es nicht für richtig, das der Nachwelt zu erhalten. Mir gefällt dieses Bild natürlich besser als die dürre Tagebuch-Notiz über die bedauernswerte und von Männerfiguren umstellte Frau, die sich verloren hat. In der Vision treten zwei Figuren einander gegenüber: er bemüht sich, sie immer deutlicher zu sehen, sie schaut ihn mit ihren traurigen Augen bittend an und läßt ihm nun keine Ruhe mehr. Sein intensives Gefühl für sie, ihre Traurigkeit und ihre Bitte gehören zum Bild, er ist nicht nur Autor, sondern eine einbezogene Person, die von nun an von der Figur nicht mehr lassen kann, zu ihr aber in einen Widerspruch tritt. Die Frauenfi-

63 S. A. Tolstaja: *Moi zapisi raznye dlja spravok*. In: *Dies.: Dnevniki*, Bd. 1. Moskau 1978. S. 497.

64 *Jasnopoljanskij sbornik*. Tula 1965. S. 146. Zit. nach K. Lomunov: *Žizn' L'va Tolstogo*. Moskau 1981. S. 93-94.

gur war nur zu schildern und zu erklären, wenn früher oder später eine zweite Figur dazukam, die in vielen Hinsichten den Autor vertreten konnte.

Wir entdecken auf einmal, daß unser Wunsch nach einem gemeinsamen glücklichen Leben für Anna und Konstantin Lewin eine Schimäre war. Das geistige Engelreich, wendet Ernst Bloch spitz gegen eine entsprechende Befriedigungstendenz Hegels ein, das geistige Engelreich in seiner Dialektik sei Selbsttäuschung, und in ein solches geistiges Engelreich wollten wir eben abfliegen.<sup>65</sup> Die Vision auf dem Sofa darf von uns nicht frivol gedeutet werden. Der Autor hat ein tiefes Verständnis für die ausweglose Situation seiner Heldin, – als einen glücklichen Weg wird er die Auflösung des Ehebandes, das Gott geschlossen hat, nie ansehen, und Konstantin Lewin auch nicht. Wir hatten eingangs betont, wie nahe die beiden Hauptfiguren in ihrer Lebensauffassung zueinander stehen, wir müssen bei näherer Betrachtung feststellen, wie groß die Unterschiede zwischen ihnen sind. Diese Unterschiede sind im ganzen Buch als dialektische Widersprüche konstruiert: zwei Seiten gehören gleichsam unlösbar zusammen und bilden doch Gegensätze, unvereinbare sogar. Eine in der »goldenen« Mitte zwischen ihnen liegende Wahrheit kann nicht festgestellt werden.

Die beiden werden in unserem Bewußtsein zusammengebracht dadurch, daß sie beide am Anfang des Romans nach Moskau kommen. Beide mit der Eisenbahn, an zwei aufeinander folgenden Tagen. Vladimir Nabokov hat sich und seinen amerikanischen Studenten den Spaß gemacht auszurechnen, daß das am 11. (Lewin) und am 12. (Anna) Februar 1872 gewesen ist.<sup>66</sup> Sie kommt gleichsam von »oben«, aus der Hauptstadt, aus der Ministerwelt Karenins und aus dem Hochadel, Lewin kommt von »unten«, aus der Bauernwelt seines Gutes. Die Situation erinnert an den Beginn des Romans *Der Idiot* von Dostojewski, wo am Morgen des 27. Novembers 1867 Lew Myschkin und Rogoshin in Petersburg eintreffen, im gleichen Eisenbahnabteil, der eine von »oben« kommend (von den hohen Schweizer Bergen), der andere von

65 Ernst Bloch: *Subjekt – Objekt. Erläuterungen zu Hegel*. Frankfurt a. M. o. J. S. 140 (= Werkausgabe. Bd. 8).

66 Vladimir Nabokov: *Die Kunst des Lesens*. Frankfurt a. M. 1984. S. 262-263.

»unten«, aus Rußlands Tiefen. Sie machen sich hier bekannt, und sie treten als Gegensatzseiten auf, die den Antinomien Kants ähneln: zwar werden sie in freundschaftliche Beziehungen zueinander treten, doch sind ihre Lebensprinzipien so abgrundtief verschieden, daß ein ständiges Anheizen der Gegensätze zu immer bedrohlicheren Situationen und schließlich zur Katastrophe für beide Seiten führen muß, und diese Katastrophe ist nicht zu verhindern.

Anna und Lewin werden im Roman nicht zueinander gebracht, geraten allerdings in beträchtliche räumliche und auch thematische Nähe. Sie will die längst schon verdorbene Ehe ihres Bruders mit seiner Frau Dollis retten, und in der Stunde ihres Eintreffens macht Lewin seinen Anstandsbesuch bei Kiti, der Schwester Dollis, und ihren Eltern. Noch am gleichen Tag ist er dann wieder auf der Heimreise. Ihr unterschiedliches Lebensmilieu hat also auch seine Berührungspunkte, sie gehören beide zum Adel. Doch welche Unterschiede! Er lebt in der Natur. Noch am Ankunftstag in Moskau trifft er Kiti auf der Eisbahn, wo man sich an seine früheren meisterlichen Eiskünste noch erinnert, und er probiert auch gleich mal ein Bravourstück auf den Schlittschuhen, mit dem ein Jüngerer brilliert. Zuhause erleben wir ihn bei Kontrollritten und -gängen über seine Felder, er steht den Tag der Heumahd tapfer mit den Bauern zusammen durch, wir sehen ihn bei den Jagdszenen, und eine durchwachte Nacht auf einem Heuhaufen, mit dem Blick auf die hohen, klaren Sterne, bringt gründliche Gedanken über das eigene Leben wie über das der Bauern.

Anna dagegen lebt fast nur im umbauten Raum ihres Hauses und ihrer Datsche, in Salon und Theater, und die zarte und milde italienische Landschaft (die ja in einen Gegensatz zu Lewins schmuckloser, unendlich weiter mittlerrussischer Landschaft treten könnte) erleben wir nicht. Enge und Weite. Seine meist mit viel Verantwortungsbeußtsein betriebene Arbeit als Gutsherr läßt ihn die Existenzsorgen seiner Bauern direkt erleben, gleichzeitig auch die Zurückgebliebenheit der russischen Landwirtschaft und das Fehlen von vernünftigen Auswegen (etwa durch Intensivierung) und damit die wirtschaftliche Lage des ganzen Landes, die Zerrüttung großer Teile des parasitär lebenden Adels und den brutalen, räuberischen Vormarsch des vor-industriellen

Bürgertums. Lewins private Sorgen und Wünsche haben sich in diese großen Probleme einzuordnen, während für Anna allein das Private, die Isolierung, die Einsamkeit bleibt. Die Ehefrauen Karenins und Oblonskis bekommen keinen und wollen keinen Einblick in die Arbeit ihrer hochgestellten Männer – übrigens wird sich auch das Interesse Kitis für die Gutsarbeit ihres Mannes in engen Grenzen halten. Als einzige Beschäftigung (die Sorgen um die Kinder und den Haushalt sind den Bediensteten überlassen) bleibt für Anna die Lektüre, die sie zum Unterschied von anderen mit Fleiß, Wissen und auch mit Gewinn betreibt – freilich hat Dmitri Mereshkowski recht mit seiner Beobachtung, daß wir nichts über irgendeine eigene geistige Leistung der Frau oder eine sie leitende Idee erfahren.<sup>67</sup>

Lewins Umgang mit den Bauern läßt ihn eine große Zahl ausgeprägter Individuen kennenlernen, die ihm bei aller Gleichheit ihrer Interessen doch mit unterschiedlichen Ansprüchen und Eigenheiten gegenüberstehen. Oft haben sie im Roman keinen Namen, immer aber ein eigenes Schicksal und gar auch eine individualisierte Rede. Anna sieht sich unablässig mit Marionetten konfrontiert; daß sie alle einen eigenen Namen haben, wird für den Autor zum Anlaß für deftigen Spott: sie haben nichts Eignes, all die verwechselbaren Damen wie Marja Semjonowna, Marja Dmitrijewna, Marja Petrowna, Marja Iwanowna. Es gibt gar zweimal die Marja Borissowna (eine Gräfin und eine Fürstin), zweimal auch die Marja Wlassjewna, es gibt einen Brjanzew und einen Brjanski, eine Korsinskaja und eine Korsunskaja, und bei Lisa Merkalowa und Lisa Merzalowa handelt es sich – der Verfasser will das gar nicht bemerken – um dieselbe Person. Gerade eben waren wir Beobachter der großartigen Arbeit des Bauernkollektivs bei der Heuernte gewesen, und wir wurden vom gleichmäßigen Rhythmus der Sensen fasziniert, und nur wenige Seiten später klagt die erwähnte mondäne Lisa Merkalowa, die sich von einem jungen Mann und einem Fünfzigjährigen verehren läßt: »Ich langweile mich ... mir ist schrecklich, schrecklich langweilig ... Immer wieder dieselben. Immer wieder dasselbe.« (8; 320) Anna muß beim Krocket-Spiel mit solchen Barby-

67 Dmitri Mereschkowski: Tolstoi und Dostojewski. Leben – Schaffen – Religion. 2. Aufl. Berlin 1919. S. 196.



Puppen umgehen. Lewin nimmt mittlerweile an der produktiven Arbeit teil, die das Land ernährt.

Am Ende des vierten Romanteils, das möchten wir hervorheben, entwickelt Tolstoi (und mit ihm die Heldin) ein gesteigertes Interesse für die Diener und Pförtner im Haus Karenins, die vorher auch schon da waren, nun aber nicht nur einen Namen, sondern auch eigene, stark anrührende individuelle Züge bekommen: Jegor heißt der eine, Pjotr, den es vorher mit Sicherheit schon gab, wird jetzt mit seinem Namen benannt, und Kapitonytsch, der uns auch schon bekannt war, wird von hier an zum Vertrauten Serjoshas in dem für den Jungen fremder werdenden Haus seines Vaters.

Der Gegensätze zwischen Anna und Lewin sind aber noch mehr. Bei ihr tritt das Gefühl hervor, bei ihm der Verstand, die nüchterne Analyse. Ihr Hunger auf Leben will befriedigt werden: »Sie selbst wollte zu sehr leben«, (8; 109) ist ihr Argument gegen ein banales Buch, das sie beiseite legt. Der vorsichtige Beginn ihrer Liebe läßt sie sehend werden durchaus nicht nur für die entsetzlichen Ohren Karenins, die überlange ungewollte und unbewußt durchlebte Enthaltensamkeit entlädt sich als eine Liebesgier, die man damals im Deutschen »Fleischeslust« nannte. Konstantin Lewin dagegen genießt beim Waldspaziergang mit der jungen Angetrauten »die frohe und von Sinnlichkeit reine« Nähe zu der geliebten Frau (9; 135). Das ist eine Empfindung nicht des Autors, gewiß, sondern der Figur. Doch ist das erste intime Zusammensein zwischen Anna und Wronski vom Autor in düsteres Licht getaucht. Von Scham und Schuld ist da die Rede, von Ekel und Verzweiflung, von Erniedrigung und Vergebung – statt von Glück, Stolz und Erfüllung. Er wird in der Szene gar mit einem Mörder verglichen, seine Küsse scheinen aus der Verbitterung zu kommen, mit der der Mörder die Leiche fortschleppen will. Den beiden ist ihr erstes großes Zusammenkommen mißlungen; daß sie später miteinander mehr Glück hatten, wird nur angedeutet. Nach der Veröffentlichung des Romans wird nur wenige Zeit vergehen bis zu jener Wende Tolstois in seinen düsteren achtziger Jahren, wo er den jungen Menschen in Rußland und Europa Keuschheit und Enthaltensamkeit als Rettungswege für sie und die Menschheit anraten wird. Hier findet Glück wenigstens noch statt: bei Anna nimmt

es ab im weiteren Verlauf des Romans, bei Lewin nimmt es zu. Am Anfang lebte sie auf ihr Glück hin, während er seine unglückliche Werbung um Kiti über Monate mit sich herumschleppt, doch dann kehrt sich das um, und sie verstrickt sich in das unzerreißbare Gewebe des Unglücks, während er sein Familienglück bauen kann (an dem freilich die Schwiegermutter und die ganze Großfamilie teilnimmt).<sup>68</sup>

Schließlich ist darauf hinzuweisen, daß der Autor die beiden Charaktere aus unterschiedlichen, gegensätzlichen Sichtweisen vor uns aufbaut. Ihre am Anfang verschlossene und unverständliche Innenwelt (was hat sie eigentlich all die acht langen Jahre ihrer Ehe gemacht und gedacht?) wird durch das tiefe Erlebnis der Liebe aufgeschlossen, ihre Stärken, ihr Lebenswille, auch ihr Charme treten hervor. Bei Lewin ist das anders. Sein Vaterhaus erweist sich als Erbe früherer Generationen und als Zeuge seiner eigenen noch kurzen Lebensgeschichte, und er hat mit seiner fleißigen Arbeit und einigen klugen Neuerungen das Erbe schon angetreten und fortgesetzt. Schritt für Schritt wird verfolgt, wie er sich weiterentwickelt.

Das ist neu für die jungen Männer in der russischen Literatur. Onegin entwickelt sich nicht, er ist so einfach da und muß enträtselt werden, und mit Petschorin ist das nicht anders, auch mit Tschazki, Rudin, Ras-kolnikow und Oblomow. Sie sind so, wie sie sind, und die Frage steht, ob sie mit ihrem Leben in dem verwunschenen Rußland etwas anfangen können. Tolstoi geht anders vor. Schon in seinem ersten großen Werk, der autobiographischen Trilogie, wird das Werden eines Charakters, die Geschichte einer Seele erzählt, wie er es in den Werken Rousseaus und Goethes vorgefunden hatte. Wir kommen gleich wieder auf diese Charaktergeschichte zurück, zunächst einmal sei zusammenfassend festgestellt, daß uns der Roman mit dem einen Namen Anna Karenina im Titel eine dauernde Konfrontation zweier Figuren vorführt, daß das glücklich-unglückliche Leben der Frau nur in einem Widerspruch erzählt und geklärt werden kann, der an Harmonie und Ausgleich, an ein Zusammenführen der zwei guten und wertvollen Menschen, der zwei

68 Über diese Gegensätze zwischen Anna und Levin schreibt E. N. Kuprejanova: *Vyraženie estetičeskich vozzrenij i nraivstvennych iskanij L. Tolstogo v romane Anna Karenina*. In: *Russkaja literatura*. H. 3/1960. S. 117-136.

Königskinder nicht denken läßt. So hat es Hegel formuliert: »Etwas ist lebendig, nur insofern es den Widerspruch in sich enthält.« »Etwas« meint alles, auch ein literarisches Werk. Daß der Autor die Kraft hat, »den Widerspruch in sich zu fassen und auszuhalten«,<sup>69</sup> wird zu einer der Ursachen, warum bis heute der Roman das am meisten gelesene und am meisten geliebte Buch der russischen Literatur ist.

Der geschilderte große Widerspruch, der den Roman zusammenhält, ist keineswegs der einzige. Wie es eigentlich alle Autoren tun, sucht Tolstoi in jeder handelnden Person eine innere Dissonanz, eine Gegenüberstellung zweier Eigenheiten, Lebenstendenzen oder Problemkreise, deren innerer oder äußerer Streit die Taten und Entwicklungen ergibt. Anna spürt nach der großen Auseinandersetzung mit ihrem Mann, die nicht zum Sieg der Liebe zu Wronski wird, daß sich in ihrer Seele alles zu doppeln beginnt, »wie sich mitunter die Gegenstände in ermüdeten Augen verdoppeln.« (8; 307 und 8; 309) Das Gefühl verstärkt sich während ihrer Krankheit: »In mir ist eine andere ... Ich bin die nicht.« (8; 437) Alle ihre Bestrebungen, ihre Sorgen und Freuden ergeben sich aus dem Wunsch nach Leben und Glück und aus der Unmöglichkeit zu so etwas Selbstverständlichem unter den gegebenen Umständen, zu denen Gesetze und Gepflogenheiten ebenso gehören wie die mit ihr lebenden Menschen.

Im Falle Wronskis benennt Tolstoi den Hauptwiderspruch des Charakters gleich dreimal selbst (8; 326, 327, 379): es sei der zwischen Ehrgefühl und Liebe. Seine tiefe Liebe zu Anna, an der man gelegentlich zu zweifeln geneigt ist (ein Kritiker hatte sich bis zu dem Wort verstiegen, Wronski sei ein Hengst in Uniform), wird also vom Autor gar nicht in Abrede gestellt. Er hat aber so wenig Eigenes, Geistiges in sich, daß sein Ehrgeiz ein Tätigkeitsfeld in der Gesellschaft braucht, wohin Anna schon bald keinen Zugang mehr hat.

Karenin kann seine irgendwie selbstverständlichen Ansprüche auf ein ruhiges Dasein mit Familie und Beruf nicht realisieren, weil sie nur in trockener amtsüblicher Form existieren und vom Leben weg-

69 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Wissenschaft der Logik. Erster Band. Zweites Buch: Die Lehre vom Wesen. Leipzig 1963. S. 81-82 (= Reclams Universal-Bibliothek 9074-9077).

geblasen werden. Sein Charakter ist schon so weit bürokratisiert, daß eine positive Reaktion auf die Katastrophe nicht mehr möglich scheint. Es ist verwunderlich, daß wir ihn als einen alten Mann in Erinnerung behalten; rechnen wir nach, ist er am Ende des Romans etwa 48 Jahre alt; er ist also ein Altersgefährte seines Autors, der so Großes leistet und noch so viel vor hat. Der Gedanke quält mich, daß Karenin seinem Alter nach mein Sohn sein könnte.

Am interessantesten ist – das wurde schon deutlich – die Herausbildung und Entwicklung der inneren Widersprüchlichkeit in Lewin. In den vier Handlungsjahren des Romans ändert er sich stark, und Rückverweise auf Kindheit und Jugendzeit verlängern die Linie nach hinten.

Die Veränderungen betreffen drei Gebiete, die meist getrennt behandelt werden, mitunter aber auch in Verbindungen zueinander treten: seine Auffassungen und Bemühungen um die Bauern und die russische Landwirtschaft, sein Wunsch nach einer Familie voller Liebe und gegenseitiger Hingabe und drittens seine religiösen Vorstellungen. Man könnte die drei Gebiete auch mal als eine Hegelsche Triade genießen.

Über Lewins und in vielen Hauptsachen auch Tolstois Verständnis des russischen Bauernlebens ist viel geschrieben worden. Lenin hatte einen Satz Lewins aus einem Gespräch unter Gutsbesitzern als Charakterisierung der ganzen Epoche zwischen 1861 und 1905 bezeichnet, einen nachdenklichen Satz, der auch die Zweifel und Unsicherheiten des Sprechenden mit erfaßt: »Bei uns jetzt, wo sich das alles umgestülpt hat und sich gerade erst wieder setzt.« (8; 349)<sup>70</sup> Gemeint ist die Aufhebung der Leibeigenschaft und der brutale Vormarsch der Bourgeoisie auch auf dem Land, wo aber bis hin zu 1917 außer der Brutalität nicht viel Bürgerliches zu spüren war, eine wirkliche Modernisierung mit Ansätzen für eine intensiviertere Produktion fand nicht statt. Da konnte sich der Köhlerglaube an eine nichteuropäische Zukunft der russischen Landwirtschaft lange erhalten und bis in unsere Gegenwart hinein großen Schaden anrichten, und natürlich war auch Tolstoi ein Anhänger eines irgendwie besonderen Entwicklungswegs des russischen Dorfes.

70 Wladimir I. Lenin: L. N. Tolstoi und seine Epoche. In: Ders.: Werke. Bd. 17. Berlin 1967. S. 33.

Sein Ausgangspunkt, der sich in der langen Schreibzeit auch nicht ändert, ist die Sorge um das entsetzlich niedrige Lebensniveau der Bauern, nicht nur in der Gegend um Tula, wo das Gut Jasnaja Poljana liegt. Den Sommer 1873 hatte die Familie Tolstoi auf einem Gut im Gouvernement Samara gelebt, sie war Zeuge einer schlimmen Hungersnot geworden. Der Schriftsteller veröffentlichte am 28. Juli des Jahres in der einflußreichen Zeitung *Moskowskije Wedomosti* einen Aufruf zur Hilfe: »Die Lage des Volkes ist schrecklich.« Mit diesem Appell und mit eigener materieller Tat konnte manches gelindert werden – doch was machte das schon bei der Größe des Landes und bei der Unmöglichkeit, solchen Katastrophen an Ort und Stelle entgegenzuwirken? Das Samara-Erlebnis hat die Erörterungen über das Bauernleben im Roman verschärft.

Ein anderer Ausgangspunkt für Lewins Überlegungen ist schon strittiger: Maßnahmen zur Steigerung der Arbeitsproduktivität könne man nur dort durchsetzen wollen, wo sie mit der traditionellen Arbeits- und Lebensweise vereinbar sind. Die Versuche zur Reform der gesamten Wirtschaftsweise des Gutes (Einführung eines Genossenschaftssystems für den ganzen Besitz oder einzelne Produktionszweige, Übergabe großer Teile oder gar des ganzen Gutes an die Bauern) erbringen karge Ergebnisse, da sie auf das jahrhundertealte Mißtrauen der Mushiks stoßen. Im Übrigen muß die Idee eines Wegschenkens des Besitzes an die ungebildeten Bauern als unmoralisch verworfen werden: Besitz verpflichtet, und die Hauptaufgabe eines Gutsbesitzers kann nur darin bestehen, die auf dem Gut Arbeitenden zur verbesserten Arbeit zu führen. Folgerichtig kann uns Tolstoi dort kleine Erfolge vorführen, wo er mit der in den Gutsbesitzerkreisen vielbesprochenen ökonomischen Interessiertheit ernst macht: eine Belohnung für die Bauern, wenn die große Heuwiese noch am gleichen Abend abgemäht wird, eine Lohnzulage für den Bauern bei der Kleesaat, wenn der Klee gut aufgehen wird.

Das Große an Lewins Überlegungen besteht nicht in Ergebnissen, dazu ist ein Roman nicht da, und das russische Dorf hat sich nicht nach ihm gerichtet. Groß aber ist das vorgeführte Verantwortungsbewußtsein, das dem Schriftsteller keine Ruhe läßt und dem Leser bis heute

nicht. Daß Lewins Buch »über die Beziehung des Volkes zum Boden« nicht fertig wird, in dem er nicht einfach eine Weiterentwicklung der Politökonomie anstrebt, sondern eine Neugestaltung der Landwirtschaft als dem für Tolstoi entscheidenden Wirtschaftsgebiet in Rußland, ist wohl nicht entscheidend oder – bei dieser Zielstellung – gar folgerichtig. Mit größter Hochachtung verfolgen wir den Gang seiner Überlegungen, die im Namen der Bauern angestellt werden: vom Blickpunkt der Produzenten sei alles zu durchdenken und zu verändern.

Ein wohlhabender Gutsbesitzer über die Dreißig lebt allein in einem großen Haus, ein unzuverlässiger Verwalter und Agafja Michailowna, die so stark an Puschkins Amme Arina Rodionowna erinnert und sich gern auf bäurische Weise zur Philosophie äußert, sind die einzigen Gesprächspartner in der Einöde. Daß er sich eine junge Frau wünscht und eine Familie begründen will, ist einsichtig. Die zuerst mißlungene, später glückliche Werbung um Kiti ist so persönlich erzählt, daß man Rückgriffe auf des Autors eigene Liebesgeschichte mit Sofja Andrejewna vermuten kann, die allerdings aus einer Arztfamilie stammte. Konstantin Lewin ändert sich in dieser Geschichte in mancherlei Hinsicht, der Jungeselle schließt sich für einen anderen Menschen auf, offenbar das erste Mal. Hochzeit, Schwangerschaft Kitis und die Geburt des Kronprinzen ändern sein Leben – nicht nur im Positiven; Eheglück ist – so der Autor – ohne Widersprüche nicht zu haben.

Der dritte große innere Gegensatz in Lewin betrifft die Weltanschauung, die neben dem Religiösen auch Philosophisches berührt. Die Hochzeit, dann die schlimmen Erlebnisse mit dem sterbenden Bruder, die ein zweijähriges Grübeln nach sich ziehen, öffnen ihn für eine religiöse Weltsicht, die dem Dasein erst einen Sinn zu geben scheint und den Ausweg aus der finsternen Verzweigung in den Selbstmord verbietet. Nach dem kindlichen Glauben an Gott kam die Skepsis der Jugendzeit, in der das Studium alle religiösen Ansätze zerstreute. Nun aber will er glauben, weil das ganze Volk glaubt; Kiti empfindet spöttisch seinen Nicht-Glauben als unnütze Übertreibung: wenn man so gut zu den Menschen ist ... Die vorläufige Lösung des Problems kommt von einem Bauern, der von dem gerechten alten Fokanytsch zu berichten weiß: während andere nur für ihre Not leben und sich den Bauch vollstopfen, »lebt er für die Seele. Denkt an Gott.« (9; 380) Für die Seele leben, nicht

für den Bauch – eine solche religiös-moralische Orientierung hatte Lewin bisher gesucht, und die bildet das Schlußwort zum Roman.

Das Leben und das Schicksal der Bauern und der ganzen Landwirtschaft (das gesellschaftliche Interesse und Engagement) macht die These in Lewins widersprüchlicher Entwicklung aus; Liebe, Ehe und Familie (als das Private) die Antithesis; das religiöse Suchen (das Streben zum Höchsten) die Synthesis.

Bemerkenswert ist, daß alle drei Stränge seiner Gedanken nicht jede für sich immer nur linear erzählt werden, häufig werden Wendungen und gar Entwicklungssprünge hervorgehoben. Oblonski vermerkt im ersten Gespräch mit Lewin in dem eine »neue Phase«: früher habe der große Hoffnungen auf die Semstwo-Einrichtungen gesetzt, jetzt ist er enttäuscht (die Enttäuschung wird dann noch zweimal im Gespräch mit Kitis Mutter und gegenüber Kosnyschew wiederholt). Und in einem neuen Anzug sehe man Lewin, vom besten französischen Schneider, während doch früher die Abneigung gegen die europäische Kleidung vorgeherrscht habe. Oblonski wiederholt das im Russischen seltene und daher auffällige Fremdwort von der »neuen Phase« (8; 24), und im Fortlauf des Gesprächs wird Lewin sich noch an seine »alten Sünden« erinnern und an den inneren Kampf, den er derentwegen überstanden hatte (8; 49). Wenn sich auch die Hochzeitspläne zunächst zerschlagen, möchte Lewin doch ein neues Leben zu Hause führen mit mehr Arbeit, mehr Sparsamkeit (zum Beispiel nicht immer das ganze große Haus heizen) und weniger Luxus, doch scheinen die Spuren des alten Lebens so stark, daß solche Pläne fehlschlagen können. Die weitreichenden Projekte einer Wirtschaftsreform auf dem Gut würden natürlich auch vieles in Lewins Leben ändern, doch die geringe Bereitschaft der Bauern verhindert es, »die ganze frühere Wirtschaft umzukrempeln« (8; 361).

Eine völlig neue Etappe in seinem Leben wird durch die Hochzeit eingeleitet. Die Überlegung dazu gibt es schon, nachdem Kiti ihm einen Korb gegeben hatte: die Hochzeit ist nicht eine Alltäglichkeit, wie die meisten Bekannten meinen, sondern die »Hauptsache des Lebens« (8; 104), er wird sich also an Kitis Stelle nicht irgendeine andere Frau suchen. Eins von den schönen Bauernmädchen? Der Gedanke wird verworfen, wie auch der ganze Plan, als Bauer unter Bauern zu leben. Als

die Hochzeit dann doch noch vorbereitet und gefeiert wird, bedeutet sie in noch höherem Maße, als er das vermutet hatte, eine grundlegende Wende im Leben. »Er glaubte nicht, er konnte nicht glauben, daß das Wahrheit geworden war.« (9; 28) Die Tagesabläufe ändern sich radikal, auch ihr Sinn: Hatte er früher, heißt es, seine Wirtschaftsaktivitäten als Rettung vor der Düsternis des Lebens gebraucht, so scheinen sie ihm jetzt nötig, damit man das Leben nicht in ganz so hellem Licht sieht. Freilich stellt sich bald heraus, daß die gar nicht so sehr nötigen längeren Moskau-Aufenthalte mit irrsinnig hohen Geldausgaben ihn von seinem Leben in der weiten Natur und von seinen sozialen Sorgen um das Bauernvolk abbringen, und so bereitet sich in ihm ein neuer Umschwung vor, ein neuer Sprung in seiner Entwicklung. Die während des Studiums und durch die Lektüre danach erworbenen naturwissenschaftlichen Begriffe »Organismus, seine Zerstörung, die Unzerstörbarkeit der Materie, das Gesetz der Erhaltung der Energie, die Entwicklung« waren an die Stelle seines früheren Glaubens getreten, doch »plötzlich« (9; 372) spürt er, daß ihm damit der Sinn des Lebens abhanden gekommen sei. Das charakteristische Wort »plötzlich« führt ihn an eine neue Phase heran, »das ganze kunstvolle Bauwerk fiel plötzlich zusammen wie ein Kartenhaus« (9; 374), und dadurch erst wird er aufnahmefähig für die gleich danach folgenden Worte des alten Fokanytsch über die Seele und über Gott. Nun fühlte er in sich selbst »etwas Neues, und mit Vergnügen betastete er dieses Neue; er wußte noch nicht, was es darstellt.« (9; 381)

Solche neuen Phasen und Sprünge hatte es in Tolstois eigenem Leben mehrfach gegeben. Im Gutshaus von Jasnaja Poljana zeigt man dem Besucher alle die Zimmer, in denen der ruhelose und immer konsequenter denkende Schriftsteller zu verschiedenen Zeiten gearbeitet hat. Sofja Andrejewna hatte ihm das schönste Arbeitszimmer einrichten lassen, mit den besten Möbeln und einem weiten Blick aus dem großen Fenster. Das schien ihm wohl zu vornehm, zu zentral im Haus und daher auch zu laut, und so zog er in immer bescheidenere Räume, bis er sich zum Entsetzen der Hausfrau für längere Zeit in jenem kalten Speichergewölbe einrichtete, mit einem selbstgezimmerter Tisch und einer selbstgezimmerter Bank; an der Decke sieht man jetzt noch die Ringe, in denen zum Schutz vor den Mäusen ehemals die Speiseregale



aufgehängt worden waren. Es wird berichtet, daß Tolstoi sich wiederholt für zwei-drei Tage in seinem jeweiligen Zimmer einschloß; das Essen war vor die Tür zu stellen. An diesen Tagen durchlebte er seine tiefen geistigen Krisen, und seine kargen, sogar ruppigen Aussagen danach liefen alle auf die Feststellung hinaus, das müsse hier alles noch ganz anders werden. Die Flucht aus Jasnaja Poljana am 28. Oktober 1910 und der Tod in einem unbekanntem Dorfbahnhof war nur der letzte Schritt auf diesem langen Weggehen vom Adelsleben. So hätte auch Konstantin Lewin sterben können.

Die Suche des Schriftstellers nach den Entwicklungssprüngen in den Figuren hat bei Tolstoi eine Besonderheit, die bei seinen zahlreichen Schülern so und vor allem in solcher Konsequenz nicht zu beobachten ist: die Menschen denken und empfinden in seinen Büchern in Widersprüchen. Platz für längere Zitate, an denen allein das bewiesen werden könnte, ist hier nicht, und ich kann nur den Lesern raten, die Nase noch einmal ins Buch zu stecken und an einer beliebigen Stelle das zu verfolgen, vor allem an den Stellen mit geistigen Krisen, wo sich größere Veränderungen vorbereiten. Die zwanzig Seiten, die der Verzweigung, dem Entsetzen, dem Ekel von Anna vor ihrem Selbstmord gewidmet sind, sind voll davon; da spielen auch zufällige Passanten mit ihrem zufälligen Aussehen und ihren zufälligen Worten eine Rolle, gar auch Aushängeschilder von Läden, die Anna sieht und gleich wieder vergißt, da die Gedanken zu der untergegangenen Liebe und zu dem Geliebten zurückkehren, der ihrer überdrüssig zu sein scheint. Die Empfindungen springen hin und her, mit Erinnerungen durchsetzt, und unsereiner möchte gern mit Zuspruch oder mit Widerspruch eingreifen.

Auch an anderen Stellen, und dafür doch ein Zitat: »'Warum wollte ich es ihm sagen, und warum tat ich es nicht?' Und als Antwort auf diese Frage ergoß sich das heiße Rot der Scham über ihr Gesicht. Sie verstand, was sie davor zurückgehalten hatte; sie verstand, daß sie sich schämte. Ihre Lage, die gestern abend geklärt schien, stellte sich ihr jetzt nicht nur ungeklärt vor, sondern ausweglos. Sie erschrak über die Schande, an die sie früher nicht gedacht hatte.« (8; 306)

In ein solches emotionales und gedankliches Durcheinander, in ein solches Auf und Ab der Stimmungen und Erregungen geraten sie alle in dem Roman, und jeder auf seine Art. Oblonski wird sich uns schon

auf der ersten Seite so vorstellen, als er begreift, daß er nicht in seinem Bett wach geworden ist, sondern auf dem Sofa des Herrenzimmers. Wronski quält sich ganz auf seine Art – intensiv, aber kurz –, bevor er den Schuß auf sich abgibt. Selbst in Karenins Gedanken entstehen menschliche Empfindungen, als er seine Lage überprüft, und sein Entschluß, sich nicht schuldig zu fühlen, fällt ihm nicht leicht. Ein Meisterstück ist der kurze Abschnitt über Serjoshas kindliche und trotzjungenhafte psychische Reaktionen auf die Worte seines Onkels, als der in sein Zimmer tritt.

Das treibt der Autor bis ins Komische. Selbst die Art des Jagdhundes Laska zu »denken«, als er seine Pflicht erfüllen und die gesuchten Schnepfen auf dem Morastboden des Waldes entdecken will, wegen seines niedrigen Wuchses mehr mit dem Geruchssinn als mit den Augen, wird so geschildert: die in der Erregung weit geöffnete Nase wittert die Vögel, die bestimmt auf fünf Schritt Entfernung vor ihm sitzen, doch die Witterung kann der Hund nur aufnehmen, wenn er dorthin läuft, wo ihm der vor der Morgendämmerung schwache Wind entgegenweht. Und er ärgert sich über die falschen Kommandos seines Herrn, denen er doch gegen seinen Willen und gegen seinen Hundeverstand folgen muß; das Fiasko ist die Folge.–

Der kluge und überaus sensible Nikolai Tschernyschewski, der die großen Ideen Hegels und dann auch noch Ludwig Feuerbachs in sich aufgenommen hatte, widmete 1856 einen der ersten Aufsätze, die über Lew Tolstoi geschrieben wurden, der Gestaltung des psychischen Prozesses in den wenigen Werken des Schriftstellers, die bis dahin entstanden waren: zwei Teile seines autobiographischen Buches sowie die *Sewastopoler Erzählungen* (über den Krimkrieg) lagen vor; *Krieg und Frieden* erschien erst zehn Jahre später und *Anna Karenina* gar zwanzig Jahre. Der Kritiker hebt das Werden und Vergehen von Gedanken hervor, »die halb träumerischen, halb reflexiven Verkettungen von Begriffen und Empfindungen, die vor unseren Augen wachsen, sich bewegen, sich ändern.« Und weiter: »Ein Gefühl, das unmittelbar aus der gegebenen Situation oder einem Eindruck entsteht, ordnet sich dem Einfluß von Erinnerungen unter, die von der Phantasie hervorgeholt werden, geht in andere Gefühle über, kehrt zum früheren Ausgangspunkt zurück, wandert wieder und wieder, sich dabei verändernd, die

ganze Kette der Erinnerungen entlang.« Und ebenso »führt der Gedanke, von einer ersten Empfindung geboren, zu anderen Gedanken, wird weiter und weiter fortgezogen, verbindet Träume mit wirklichen Empfindungen, Hoffnungen auf die Zukunft mit der Reflexion über die Gegenwart.« Unter den vielen Möglichkeiten für eine psychologische Analyse, schlußfolgert der Kritiker, wählt Tolstoi nicht die Porträtzeichnungen, nicht den Einfluß der sozialen Bedingungen auf die Charaktere, nicht die Verknüpfung der Gefühle mit den Taten und nicht die Beschreibung von Leidenschaften, sondern »den psychischen Prozeß selbst, seine Formen und Gesetze, die Dialektik der Seele – legen wir uns auf einen bestimmten Terminus fest.«<sup>71</sup>

Das ist hegelianisch gedacht, von einem Hegelianer, der ein tiefes Verständnis für die dichterische Arbeitsweise hat. Der Kritiker, den Karl Marx später als den »großen russischen Philosophen Nikolai Tschernyschewski« apostrophierte,<sup>72</sup> gibt in dem gleichen Aufsatz noch eine zweite Entdeckung dazu: die »Reinheit des moralischen Gefühls« zeichne Tolstois Werke aus, und er hat auch noch den Mut zur entschiedenen Prophetie: was immer für neue Seiten sich in dem Schriftsteller bei seiner weiteren Entwicklung auftun werden – diese beiden Züge: Dialektik der Seele und Reinheit des moralischen Gefühls »werden stets die entscheidenden Züge seines Talents bleiben.«<sup>73</sup> Das ist 1856 geschrieben, über einen 28-jährigen Autor, der danach noch 54 Jahre arbeiten wird. Die prophetischen Worte haben sich bestätigt.

Tolstoi wird glücklich auf einen Hegel-Begriff festgelegt. Und was meint Tolstoi selbst dazu? An dieser Stelle beginnt der peinlichste Abschnitt meiner Darlegungen: Tolstoi hielt nicht viel von Hegel, und er kannte ihn wohl auch nur vom Hören-Sagen, zum Unterschied etwa von Turgenew, der in der Studentenzeit nach Berlin fuhr und sich (gemeinsam mit Bakunin und anderen jungen Russen) von Professor Werder, einem authentischen Hegel-Schüler, in das große Gedankenreich einführen ließ. Auch Tolstoi hat ihn immer wieder im Blick – freilich in

71 Nikolaj Černyševskij: (Rezension zu:) *Detstvo i otročestvo. Voennye rasskazy*.

In: Ders.: *Izbrannye literaturno-kritičeskie stat'i*. Moskau 1953. S. 292-293.

72 Karl Marx: Nachwort zur zweiten Auflage des Ersten Bandes des Kapital. In: Karl Marx / Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 23. Berlin 1963. S. 21.

73 Nikolaj Černyševskij: (Rezension zu:) *Detstvo i otročestvo*. S. 300.

einem schiefen. In dem Roman *Anna Karenina* taucht der Name auf, in einer Kette der Philosophen, die Konstantin Lewin mit jenen »Wort-fallen« versorgt hatten wie »Geist, Wille, Freiheit, Substanz«. Durch ihren »künstlichen Gang der Gedanken« führten sie, meint er, vom Leben weg (9; 374). Das Künstliche sollte erst überwunden werden, damit die Worte »er lebt für die Seele und denkt an Gott« in ihm Gehör finden konnten. Neben Hegel werden weitere Schuldige genannt: Plato, Spinoza, Kant, Schelling, Schopenhauer (9; 373-74).

Sofja Andrejewna vermerkt in ihrem Tagebuch am 14. Februar 1870, ihr Mann habe sich den ganzen verflossenen Sommer über mit Philosophie beschäftigt und dabei Hegel für eine »leere Phrasensammlung« gehalten.<sup>74</sup> In seinem Traktat *Was ist Kunst?* schreibt Tolstoi von der »mystischen Ästhetik Baumgartens und Hegels«.<sup>75</sup> Das ist lange nach *Anna Karenina* geschrieben, gibt aber wohl eine auch früher schon gedachte Einschätzung wieder. Man liest bei Tolstoi, Hegel »wollte alles Bestehende rechtfertigen«,<sup>76</sup> die Rede ist von dem »Hegelschen Unfug«,<sup>77</sup> von »Wirrwarr«,<sup>78</sup> und es wird behauptet, die Rederei Hegels über den Geist sei »willkürlich und mit nichts begründet«.<sup>79</sup> Der Beschimpfung ist kein Ende. Noch ein Jahr vor seinem Tod verurteilt er »die bis zur Unwahrscheinlichkeit dumme Lehre Hegels«.<sup>80</sup> Er hat ihn also sein Leben lang nicht gemocht. Hat er ihn gelesen?

Die Hegel-Freunde zitieren gern ein in diesem Zusammenhang unerwartetes, scheinbar positives Urteil Tolstois. In der großen publizistischen Arbeit *Was sollen wir denn tun?* berichtet Tolstoi von dem überwältigenden Einfluß Hegels auf das literarische Milieu im Rußland der vierziger und fünfziger Jahre, der Reifejahre des Schriftstellers. Das He-

74 S. A. Tolstaja: *Moi zapisi raznye dlja spravok*. S. 495.

75 L. N. Tolstoj: *O literature*. Moskau 1955. S. 347.

76 Lew Tolstoi: *Tagebücher*. Bd. III. Berlin 1978. S. 9 (= Lew Tolstoi: *Gesammelte Werke* in zwanzig Bänden. Hrsg. von Eberhard Dieckmann und Gerhard Dudek. Bd. 20).

77 Zit. bei Nikolaj Gusev: *L. N. Tolstoj. Materialy k biografii s 1870 po 1881 god*. Moskau 1963. S. 225.

78 Ebenda. S. 56.

79 Ebenda. S. 645.

80 L. N. Tolstoj: *O literature*. Moskau 1955. S. 600.

gelsche Denken, liest man, »war die Grundlage von allem, es schwebte in der Luft,« drückte sich aus in Aufsätzen, Vorträgen, »in der Erzählprosa, in Traktaten, in der Kunst, in Predigten, in Gesprächen.« Einer, der Hegel nicht kannte, »hatte kein Recht zu reden; wer die Wahrheit erkennen wollte, studierte Hegel. Alles stützte sich auf ihn.«<sup>81</sup> Aus dem Zusammenhang, in dem diese Erinnerungen stehen, ergibt sich allerdings, daß Tolstoi das im Nachhinein als eine falsche Entwicklung ansah, die sich vierzig Jahre später wie von selbst erledigt hatte.

Andererseits aber wollte er damals doch wohl zu denen gehören, die mitreden und die Welt erkennen wollten, also muß auch er Hegel studiert haben, und er hat das auch für sich selbst später als einen Fehler angesehen. Da ergibt sich immerhin die Frage, ob von diesem Studium das eine oder andere in seinem Denken übrig geblieben ist, ob er vielleicht gar die Denkmethode des Philosophen (oder wenigstens ihre Grundlagen) zu seiner eigenen gemacht hat.

Man weiß natürlich, daß in ganz Europa nach der Niederlage der Revolution von 1848 Hegels Einfluß zurückging und dafür die große Stunde Schopenhauers anbrach, und in Rußland verlief das ebenso, nur um zehn Jahre später. Und es verlief so auch im Denken Tolstois.

Schopenhauer, den Ernst Bloch den »grimmigen Antipoden Hegels« nennt,<sup>82</sup> war von ihm in den sechziger Jahren positiver angesehen: in der unmittelbaren Vorbereitungszeit zu unserem Roman, im Jahr 1869, schrieb er an den Dichter Afanassi Fet, er habe sich für Schopenhauer so begeistert und so viel von ihm gelernt, wie kein Student je lernen kann. »Ich weiß nicht, ob ich meine Meinung einmal ändern werde, aber jetzt bin ich überzeugt, daß Schopenhauer der genialste unter den Menschen ist.«<sup>83</sup>

Gar von einem Porträt Schopenhauers ist die Rede, das Tolstoi gekauft und in seinem Arbeitszimmer aufgehängt hat. Doch auch diese tiefe Verehrung, die man noch im Epilog zu *Krieg und Frieden* spüren

81 Lev Tolstoj: Tak čto že nam delat'? Kapitel XXIX. In: Ders.: Sobranie sočinenij v 20 tomach. Bd. 16. Moskau 1998. S. 190.

82 Ernst Bloch: Subjekt – Objekt. S. 117.

83 L. N. Tolstoj: Brief an A. Fet vom 30. 8. 1869. In: Ders.: Sobranie sočinenij v 20 tomach. Bd. 17. Moskau 1965. S. 331.

kann, hat wohl ihre Grenzen gefunden: Konstantin Lewin bekennt, sich zwei-drei Tage für Schopenhauer interessiert zu haben; als er aber begann, vom Leben her auf ihn zu schauen, stellte sich heraus, daß er auch keine wärmende Kleidung für Geist und Seele bot. So sieht es die Romanfigur. Ihr Autor kam auch später nicht von Schopenhauer los, wie etwa die 1887-89 geschriebene, durch und durch pessimistische *Kreutzer-sonate* beweist.

Auch zu anderen Philosophen hat sich Tolstoi hingezogen gefühlt. Sein Interesse für Rousseaus Gedanken liegt in der Jugendzeit und hat vor allem wegen der kritischen Sicht auf die überholte Adelskultur und wegen des positiven Bezugs auf das Reich der Natur, aus dem alles hervorgeht, das ganze Leben über gehalten; die berühmte Eröffnungsszene des Romans *Auferstehung* (1900) beweist das. Nach der Vollendung der *Anna Karenina* sucht Tolstoi intensiv nach einem neuen Lebensinhalt im Sinne der Worte des alten Fokanytsch, dabei bieten ihm die ethischen Lehren Immanuel Kants viel Stoff zum Nachdenken. Außer der *Kritik der praktischen Vernunft* liest er *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, diese Schrift vermutlich im Original. Wiederum ist die Begeisterung für die Lektüre mit einem durchaus produktiven Subjektivismus gepaart: Tolstoi setzt dort das Wort »Liebe« ein, wo bei Kant »Pflicht« steht. Und wie bei Kant kommt die Religion gegenüber der Moral (die der Religion eigentlich gar nicht bedürfe) zu kurz, was Tolstoisische Beziehungen zur orthodoxen Kirchenführung verschärfte.

Also Rousseau, Schopenhauer und Kant, nicht aber Hegel? Meine bisherigen Darstellungen zu den Widersprüchen in Tolstoisischen Roman bestätigen das nicht. In den Werken Dostojewskis dominieren die schicksalhaften Antinomien Kants. Kommen wir noch einmal auf den Roman *Der Idiot* zurück. Auch Dostojewski sucht in den dargestellten Personen und in ihrer Konfrontation mit anderen die Widersprüche, doch deren beide Seiten sind ein für allemal gegeben, sie werden in den Erlebnissen und Auseinandersetzungen immer stärker aufgeheizt, bis ihr inneres moralisches Wesen unverhüllt vor den Leser tritt. Und beide Seiten (oft sind es mehr als zwei) haben jede auf ihre Weise recht, und sie sind beide so stark, daß innere Kompromisse, ein Abbau der Ziele zugunsten einer Übereinkunft mit der Gegenseite, nicht möglich sind; die Katastrophe ist unabwendbar. Die gottgegebene Güte Myschkins,

die die gutgläubigen Ideen Rousseaus und Pestalozzis ebenso aufnimmt wie die tapsige, selbstlose Hingabe Don Quijotes an einen rührenden irrealen Traum, trifft auf den kräftigen, gierigen Rogoshin, der von seiner tiefen irdischen Leidenschaft nicht lassen kann. Und da ist noch die schöne und leidenschaftliche Nastasja Filippowna, die sich für ihre zertretene Ehre rächen muß und dauernd das Gefühl hat, sie beschmutze andere mit ihrer Berührung. Und das junge Mädchen Aglaja, die ein Leben als Generalstöchterchen nicht erträgt und in Konflikte gerät. Diese vier Menschen, jeder für sich altruistisch, tief empfindend und aktiv für Menschlichkeit eintretend, treffen im Schlußteil des Romans aufeinander, und das Ende ist haarsträubend: Mord, Irrsinn, Gefängnis und Ziellosigkeit wird ihnen zuteil, und all dieses Entsetzen war nicht zu verhindern, es ergab sich aus den positiven Anlagen der Charaktere. Dieser Roman, *Der Idiot* von Dostojewski, ist der tragischste Roman der Weltliteratur, nicht Tolstois *Anna Karenina*.

Das sehen die Studenten auch so. Meine Unterrichtsstunden zielten nie auf tränenreiche Erschütterungen, nur auf tiefes Verständnis für die von den Autoren gebauten Charaktere. Trotzdem konnte es vorkommen, daß einer Studentin das Schicksal der Nastasja Filippowna sehr nahe ging, und auch den jungen Männern war die Konfrontation des starken Rogoshin mit dem hilflosen Myschkin nicht gleichgültig. Bei Tolstoi geht es ruhiger zu, da werden auch mal Fragen von heute an den Autor von damals gestellt, die Interpretationen der Figuren ins heutige Leben geholt. »Was ist eine Ehe heute wert?« fragte ein Student im Frühjahrssemester 1993 an der Humboldt-Universität, und die Frage war nicht an mich gestellt, auch nicht die Frage eines anderen Studenten im gleichen Seminar: »Ist eine glückliche Ehe überhaupt denkbar?« Dazwischen dann eine nachdenkliche Studentin: »Hatte Dollie denn überhaupt eine Alternative?« Die bittere Antwort darauf kann ja nur »nein« heißen. Und eine vierte Studentin, die im Nebenfach Theologie studierte, rückte dem Autor sozusagen auf den Pelz: »An wem hängt Tolstoi eigentlich mehr, an Anna oder an Kiti?« Und auch tiefer gehende Fragen tauchen auf (so 1986 im Leipziger Becher-Institut): »Bei Tolstoi steht mit der Familie die Gesamtgesellschaft im Blick. Geht das heute auch noch?«

Offenbar enden die Widersprüche bei Tolstoi nicht in der Katastrophe, trotz Annas Tod und der eigentlich unlösbaren Probleme Lewins. Die Widersprüche führen weiter. Da ist die große Szene im zweiten Teil, wo Lewin das Hereinbrechen des Frühlings erlebt – der Optimismus der Selbstentwicklung des Lebens wird auch durch die Todesszenen nicht weggewischt, der Optimismus der Suche nach Glück, nach Erfüllung der Liebe, der Suche auch nach dem Glück des Landes bleibt beim Leser. Und das ganz am Anfang gesprochene Wort Oblonskis über die Widersprüche könnte eine philosophische Belehrung für Lewin sein, und zwar eine aus dem Mund des Autors: »Du bist ein ganzheitlicher Charakter und möchtest, daß das ganze Leben aus ganzheitlichen Erscheinungen besteht, aber das gibt es nicht ... Die ganze Vielfalt, die ganze Pracht, die Schönheit des Lebens besteht aus Schatten und Licht.« (8; 49) Daß der Leichtfuß Oblonski damit seinen Seitensprung rechtfertigt, nimmt den Worten ihre Wahrheit nicht.

Könnte es nicht so sein, daß Tolstoi hegelianisch dachte und in vielem gar ein Hegelianer war, ohne das zu wollen und zu wissen? Schriftsteller brauchen im allgemeinen nicht viel Lektüre, um das Wesen einer philosophischen Lehre zu erfassen, manchmal reicht ein kurzer Blick ins Buch. Die Philosophie-Dozenten am Becher-Institut waren mitunter traurig, daß die Studenten zwar meist rege mitdiskutierten, aber kaum bereit waren, Hausaufgaben in Form eines Konspekts zu machen. Dafür wurden viele putzmunter, wenn man einen interessanten Kernsatz einer Lehre anbrachte, und vielleicht ist das eine oder andere davon hängen geblieben und tiefer verarbeitet worden. Das Hegelsche Denken, haben wir gehört, flog in der Luft herum. Könnte es nicht so sein, daß in der hegelianisch aufgeheizten Atmosphäre Petersburgs (ich nannte die Namen Turgenew, Bakunin und Tschernyschewski) ihm hier und dort Denkmuster angeboten wurden, die seiner tiefen Kenntnis des reichen Lebens in Natur und Gesellschaft entgegenkamen? Das bedarf der Diskussion, ich vermute freilich, daß in unserem aufklärerischen Denken, wo alles seine Ursprünge und logischen Folgen zu haben hat und Alogisches nicht hoch im Kurs steht, meine Chancen nicht allzu groß sein werden.

Einen Trumpf habe ich freilich noch für meine Auffassung, daß Hegel beim Schreiben Tolstois an der *Anna Karenina* mit im Zimmer



war. Arnold Zweig wußte, daß man die Philosophie eines Schriftstellers nicht so sehr aus den im Buch geschriebenen Sätzen, aus dort direkt Gesprochenem, ermitteln kann, sondern vor allem aus den Beziehungen der Personen. Einiges davon haben wir hier schon betrachtet, vor allem im Vergleich Annas mit Lewin, auch die Widersprüche in den Figuren und ihre oft sprunghafte Entwicklung zeugten davon. Was zu tun bleibt, ist ein Blick auf die Gesamtstruktur des Buches, ein Blick gleichsam aus der Vogelperspektive auf die Hauptpersonen und ihre Umgebung.<sup>84</sup> Im Mittelpunkt der Handlung stehen sieben Figuren, die auf drei Familien verteilt sind. Tolstoi bekannte, daß ihn beim Schreiben des Buches die Idee der Familie interessiert habe, so wie bei *Krieg und Frieden* die Idee des Volkes.<sup>85</sup> Die Idee ist hochwichtig: wenn sich in Rußland alles umgestülpt hat und sich erst wieder setzen muß, sind die privaten Lebensbedingungen der Menschen entscheidend: wie gehen die Liebes- und Ehepaare miteinander um? Wie gestalten sich die sozialen Verhältnisse im eigenen Haus?

Der Roman beginnt mit einer Familienkrise: der Fehltritt Oblonskis muß verarbeitet werden. Schnell zeigt sich, daß die Krise tiefer sitzt: dem Familienvater ist die Familie gleichgültig, er verschwendet das Geld, auch das Erbgut, das seine Frau in die Familie gebracht hat, in einem fröhlichen Dasein als Schmarotzer, den Kindern werden die Mittel zu ihrer Ausbildung fehlen. Die rührende und verzweifelte Mühe von Dolli wird die Katastrophe nicht verhindern können. In dieser Form taugt das Institut Familie nichts mehr. Wiederholte Einblicke in andere Ehen des gleichen Kreises, etwa die von Betsi Twerskaja, zeigen Gleiches und berechtigen zu einer Verallgemeinerung: so hat die Familie ihren Sinn verloren. Was da nur scheinbar noch funktioniert, ist wert, daß es zugrunde geht.

Also die Anti-Ehe? Liebe statt gefühlloser Zwangsgemeinschaft, die weiter existieren muß, weil sie irgendwann einmal geschlossen wurde? Das würde ein Zweifel sein an Grundfesten der Moral und der Religion, in jener Zeit besonders. Für den jungen Mann Wronski nicht so sehr,

84 Anstöße dazu gibt Dragan Nedel'kovič: Univerzalne poruke ruske književnosti. Novi Sad 1973.

85 Tagebuch-Notiz von Sof'ja Andreevna, 3.3.1877. In: S. A. Tolstaja: Dnevnik 1860-1891. Moskau 1928. S. 37.

der sich in eine, wie sich schnell zeigt, sinnlos gewordene Ehe drängt und die Frau nicht bloß verführen will, sondern sie auch liebt, für ihn ist da kein Problem. Doch die Frau? Tolstoi hat es sich nicht leicht gemacht, seine Einschätzung Annas hat sich beim Schreiben des Buches erheblich verändert, wieder und wieder. Nikolai Gudsi, der Redakteur des entsprechenden Bandes in der erwähnten hundertbändigen Tolstoi-Ausgabe, konnte anhand der verschiedenen anfänglichen Varianten feststellen, daß es dabei nicht um Abstufungen in der moralischen Bewertung der Frau geht, sondern um zwei unterschiedliche Charaktere, die gegeneinander ausgetauscht werden mußten.<sup>86</sup> Im Grunde steckt der Unterschied schon in den eingangs zitierten ersten Überlegungen und Visionen für die Figur. Zwischendrin scheint es, als sei Anna von der zynischen Ehebrecherin Betsi abgespalten, als eine ihr nahestehende Variation. Sie bekam den Namen Tatjana Stawrowitsch und die niederschmetternde Charakteristik: »Sie ist eine widerwärtige Frau.« Schon nach kurzer Schreibzeit schien 1873 das Buch fertig zu sein, doch das flott Geschriebene wurde verworfen. Zwei Jahre später und also auch zwei Jahre vor der Vollendung war ein erster Teil zum Druck gegeben worden, aber der Autor nahm alles zurück, was ihm beträchtliche Kosten verursachte, schuld war wieder Anna. Heraus kam am Ende jene »Anna mit ihrer einmaligen, schicksalhaften Liebe, die erst durch ihre berückende und tragische Erscheinung ... alles andere recht zur Bedeutung gebracht« hat. Ich zitiere hier aus der Frankfurter Vorlesung der Marie Luise Kaschnitz vom Sommer 1960.<sup>87</sup> Diese Liebe, heißt es da weiter, ist ein Zuviel im Sinne der bürgerlichen Gesellschaftsordnung: »nämlich daß der Mensch, der so liebt, in diese Welt nicht paßt.« Das ist unser Bild von Anna auch, und hier liegt der Grund, daß das Buch mit diesem bitteren Ende eine so belebende, um nicht zu sagen frohe Wirkung im Leser hat. Ein Mensch läßt vor unseren Augen ahnen, was als menschliche Lebenskraft vielleicht in uns allen steckt.

86 N. K. Gudzij: Lev Nikolaevič Tolstoj. Moskau 1952. S. 62-63.

87 Marie Luise Kaschnitz: Anna Karenina. In: Dies.: Zwischen Immer und Nie. Gestalten und Themen der Dichtung. Frankfurt a. M. 1977. S. 141, 145.

Erstaunlich, daß man das auch anders sehen kann. Thomas Mann, der doch zeitlebens Tolstoi verehrte und vor allem beim Schreiben der *Buddenbrooks* ihm viel zu verdanken hatte, doziert in seinem Vorwort zur USA-Ausgabe der *Anna Karenina* über seinen Lehrmeister: »Der moralische Antrieb zu dem Werk war ohne Zweifel, die Gesellschaft zu geißeln für die kalte, ausstoßende Grausamkeit, mit der sie den Liebesfehltritt einer im Grunde edelsinnigen und stolzen Frau bestraft, statt die Vergeltung für ihre Sünde Gott anheimzugeben.« Da haben wir wieder die Ethik des Sollens, als Vorhaltung eines Mannes an eine Frau, ihr Schicksal ergebe sich »aus ihrem Affront gegen das Sittengesetz.«<sup>88</sup> Marie Luise Kaschnitz, die Frau, hatte von den »glühenden und ungerechten Ansprüchen« geschrieben, die sie an Wronski stellt, und sie hatte die befürwortet.<sup>89</sup>

Tolstoi macht keine billige Rechnung auf bei der Gegenüberstellung der Ehe Oblonskis und der die Ehe zerstörenden Liebe seiner Schwester, bei dem Schritt von der These zur Antithese. Da ist nicht das eine gut und das andere schlecht. Doch er verbleibt auch nicht in der Ambivalenz des Einerseits-Andererseits, sondern setzt etwas Drittes dagegen: die Liebesehe, die Ehe in Liebe von Lewin und Kiti. Vor allem durch die aktive, natur- und volksnahe Arbeit des Gutsbesitzers wird plausibel, wie das Familienglück, vom Einzelnen auf die ganze Nation hochgerechnet, zur Voraussetzung für das Wohlbefinden des Landes werden könnte. Das hätte natürlich leicht ein verkitschter Ausweg aus dem großen Problem werden können, hätte Tolstoi nicht gewußt, daß eine Synthese nicht Harmonie und nicht das Himmelreich bedeutet. Wir hatten einiges schon angedeutet: die Schwiegermutter wird dabei sein, und die Frage ist auch, wie lange Kiti ihm in seiner Arbeit zu folgen vermag und er in ihren Familiensorgen. Ich komme auf die Frage einer meiner Berliner Studentinnen zurück: steht dem Autor Kiti wirklich näher als Anna? Und ich kann auch noch Dolli daneben stellen: die Frau ist tapfer, und sie meistert die Alltäglichkeiten des Lebens, ohne

88 Thomas Mann: »Anna Karenina.« In: Ders.: Essays. Bd. 5. Frankfurt a. M. 1996. S. 47.

89 Marie Luise Kaschnitz: *Anna Karenina*. S. 149.

an sich zu denken – doch sie lebt mit der Lüge, in die sie sich verflochten hat.

Die Synthese ist für Tolstoi nur ein Zwischenergebnis. Seine philosophischen Überlegungen über den Zweck seines Daseins, die er in Lewins stufen- und krisenhaftes Suchen hineinschreibt und die er in seiner eigenen Ehe und Familie selbst zu realisieren gezwungen scheint, zeigen, daß die Negation der Negation nicht in der Endlichkeit verbleiben kann, daß sie sich, wie auch schon These und Antithese, »immer wieder aufheben, immer wieder im Fluß halten« muß – ich zitiere noch einmal Ernst Bloch.<sup>90</sup>

Wir sind unversehens zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurückgekehrt: zu der Frage, warum Tolstoi nicht Lewin und Anna zusammenbringt und damit einen in sich geschlossenen, glücklichen Roman schreibt. Die Frage ist dem Autor schon damals nicht nur gestellt, sondern als Vorwurf formuliert worden. Sergej Ratschinski, ein gebildeter und mit Literatur erfahrener Botanik-Professor, schrieb ihm einen Brief mit freundlicher, positiver Bewertung des Romans, in die er dann aber sehr selbstsicher einfügte: In dem Buch »ist keine Architektur. In ihm entwickeln sich nebeneinander – und entwickeln sich großartig – zwei Themen, die durch nichts verbunden sind. Wie habe ich mich über das Bekanntwerden Lewins mit Anna Karenina gefreut, die Möglichkeit, alle Fäden der Erzählung zu verbinden und ein solides Finale zu sichern, doch Sie wollten nicht – Gott mit Ihnen.«<sup>91</sup> Der Kritiker bekam eine eindeutige Antwort: »Ich bin im Gegenteil stolz auf die Architektur – die Bögen sind so geführt, daß man die Stelle nicht bemerkt, wo der Schlußstein sitzt. Und darum habe ich mich am meisten bemüht. Der Zusammenhalt des Baus beruht nicht auf der Fabel und nicht auf den Beziehungen (der Bekanntschaft) der Personen, sondern auf der inneren Verbindung.«<sup>92</sup>

90 Ernst Bloch: *Subjekt – Objekt*. S. 122.

91 Zit. nach: A. H. Keesman-Meerwitz: *Das Primat der objektiven Zeit, dargestellt am Roman Anna Karenina*. Rodopi 1987. S. 120 (= *Studies in Slavic Literature and Poetics IX*).

92 L. N. Tolstoj: *Brief an S. A. Račinskij vom 27. 1. 1878*. In: *Ders.: Sobranie sočinenij v 20 tomach*. Bd. 17. Moskau 1965. S. 467.

Die zwei Bögen, darf ich interpretieren, sind einerseits die Ministerwelt Karenins, die virtuelle Welt des Papiers, die Stadtwelt der adeligen Zivilisation, andererseits Lewins Welt der Natur, der Bauern, der Produktion des täglichen Brotes. Steckt etwa dann der Schlußstein in der Eröffnungsszene des Buches? Ist Oblonski, die freundlich-ironische Null, der Parasit am Körper des Landes und an seinen eigenen Kindern, der Schlußstein? Der am Ende noch einmal den Hals aus der SchuldenSchlinge zieht (und wohl noch ein paar Jahrzehnte überleben wird), indem er sich einen Posten in einem der neugegründeten Aufsichtsräte ergaunert? Nehmen Sie den Schlußstein weg, und die beiden Bögen brechen zusammen. Was ist das doch für ein trauriges Land, in das Tolstoi uns führt.

## Rußland im Schneesturm

Boris Pilnjak: *Das nackte Jahr* (1921)

Manchem wird *Das nackte Jahr* als chaotisches Buch erscheinen, chaotisch in der Anlage, im Aufbau und somit auch im Anliegen. Es fehlt eine durchgehende Handlung, die das Interesse ganz beanspruchen oder wenigstens jenes Faktengerippe abgeben könnte, das die innere Struktur, die der geistigen Auseinandersetzungen und Ansichten, durchschaubar werden ließe. Eine verwirrende Menge von Personen wird eingeführt, und der Autor scheint gar nicht daran interessiert zu sein, sie voneinander zu unterscheiden, sie dem Leser irgendwie nahe-zubringen mit ihren Erlebnissen, ihrer Biographie – nur sehr wenigen Personen wird eine knappe Vorgeschichte zugemessen; sie flimmern vor unseren Augen auf, erleben Bedeutsames – das zumindest erkennen wir –, verschwinden in dem unüberschaubaren Tumult. Dann wieder treten unvermittelt wie alte Bekannte Personen auf, an die wir uns nicht erinnern – sie sind vorher nicht dagewesen.

Keine durchgehende, alles beherrschende Aktion. Keine durchgehende, alles beherrschende Zentralfigur. Mit Mühe nur bestimmen wir die Handlungszeit des Hauptteils und des Schlusses: die Monate Juni bis Dezember 1919; daß in den Roman Rückblenden eingebaut sind, wird bei der ersten Lektüre kaum bemerkt. Auch die Handlungsorte verwirren: aus der Provinzstadt Ordynin werden wir in ein halb tatarisches Dorf geworfen, aus einem Dorf in den Wäldern geraten wir unvermittelt in eine zerstörte Fabrik ...

Nichts, an das man sich halten könnte. Man meint, das Buch sei aus losen Stücken zusammengesetzt, aus Steinchen, die sich zum Mosaik nicht fügen. Dem Autor fällt immer Neues ein: Kitai-Gorod, China-Stadt, mit ihren schwarzen Melonen-Hüten und die Frau des Geogra-

phielehrers Blanmanshow, die zu Hause nackt herumläuft; ein Pferdediebstahl und die Ausweisung eines Adligen; das letzte Kapitel besteht nur aus drei Worten; da wird unter das fertige Manuskript das Datum in alter Kalenderrechnung gesetzt, obwohl der neue Kalender schon fast drei Jahre alt ist. Originelle Einfälle sind darunter: Ein Aushängeschild wirbt für den Kauf von »Kommutatoren, Akkumulatoren«, doch der mit seinem Pferdchen vorüberfahrende Mushik buchstabiert mühsam: dem einen die Tatoren und dem anderen die Ljatoren« (»кому – кому« heißt deutsch »dem einen – dem anderen«). Ja, so war es immer schon, ist sein Kommentar dazu. Die Buchstabenfolgen, die als Lautmalerei das Heulen des Schneesturms imitieren, sind aus Abkürzungen für die gerade gegründeten, oft noch unbekanntnen Sowjeteinrichtungen gebildet. »GLAWBUM« heißt »Hauptverwaltung für Papier«, es kann als Heulen des Sturms, als Aufklatschen eines losen Dachblechs auf den alten Bürgerhäusern oder als Trommeln des Waldgeists gedeutet werden. »NATSCH-EWAK« ist der Leiter der Evakuierung, es ist aber auch der äußerste Zorn des Waldgeists – oder das Stöhnen der hydraulischen Presse in der metallurgischen Fabrik. Gleb Ordynin hat zu Unrecht den alten Popen Silvester für verrückt gehalten, als der solche Schneesturm-Laute ausrief; die Musik einer ungewohnten und nicht immer leicht verständlichen Sprache gibt die Atmosphäre der Zeit wieder.

Wo aber ist das Bindeglied zwischen diesen auf den ersten oder den zweiten Blick glücklich zu nennenden Einfällen eines offenbar stark auf neue Möglichkeiten der Sprache bedachten Autors? Man hat selten einen Zusammenhang gesehen und – leider! – selten einen gesucht. Viktor Schklowski, schon damals mit gutem Blick für das Strukturelle des Kunstwerks, sprach von der Anwendung der Filmschnitt-Technik bei Pilnjak: jede Szene wird unwillkürlich auf die Szenen vor und nach dem Umschnitt bezogen, die Wirkung ergibt sich aus solchen emotionalen Ketten. Freilich hielt der ungestüme Schklowski das Ganze für einen gut gemachten Trick. Die Schriftstellerin Marietta Schaginjan, 1923 mit ihrem Roman *Umschwung* gleichfalls um einen Gesamtblick auf die unerhörten Wandlungen bemüht, sprach von reifer Meisterschaft, die im Erfassen der tiefen historischen Wurzeln der Revolution, im musikalischen Aufbau des Romans bestehe. Dieses Urteil gemahnt an Alexander Blocks These, die aus den geschichtlichen Tiefen des Volkes

dringende »große Musik der Zukunft«, der Revolution sei zu gestalten. Aus einem Gedicht Blocks stammt auch eins der beiden Mottos für Pilnjaks Buch, doch dadurch verwirrt sich das Knäuel der Fäden nur noch mehr: als »schreckliche Jahre« waren Block die Kriegsjahre erschienen, das Gedicht wurde am 8. September 1914 vollendet. Inzwischen aber hatten zwei Revolutionen stattgefunden, und die Revolutionsjahre nannte Block nicht mehr nur schrecklich. Das andere Motto Pilnjaks, voller Freimaurermystik, läßt sich nur teilweise auf den Roman beziehen.

Angesichts solcher Schwierigkeiten, ein Organisationsprinzip, einen Zusammenhalt in dem Buch zu finden, ist begreiflich, wenn Kritiker und Historiker bis heute mit dem *Nackten Jahr* ihre Sorgen haben. Ein »Kaleidoskop« habe man vor sich, ein »literarisches Panoptikum«, voll von »hoffnungslosem Eklektizismus«, nur der von der Revolution aufgewirbelte Staub sei zu sehen, nicht mehr, die Revolution erscheine als »Naturereignis«, das »nur das Tierische, Instinkthafte im Menschen geweckt« habe. Selbst der Weitsichtigste unter den damaligen Kritikern, Alexander Woronski, der das Buch begrüßte, bemängelte, der Geschichtsphilosophie des Autors fehle es an Geschlossenheit, an einem Stützpunkt, daher »stoßen seine Gedanken und Bilder aneinander, stimmen nicht überein und widersprechen sich sogar«. Einheit des Buches im Widerstreit seiner Teile? »Der allgemeine Stil, der Geist der durchlebten Tage« sei es, was Pilnjaks Roman zusammenhalte.

Läßt ein Autor angesichts der Größe der Probleme, die er nicht zu lösen vermag, uns einen Blick in sein chaotisches Wirklichkeitsbild werfen – oder werden wir Zeuge, wie eine scheinbar chaotische Wirklichkeit in einigen Hauptlinien erfaßt und somit überschaubarer gemacht wird? Die meisten Intellektuellen jener Jahre, Schriftsteller darunter, sahen die Wirklichkeit als Chaos: fast allen Angehörigen der Ordynin-Familie geht es so, den Erzbischof Silvester über weite Strecken mit eingeschlossen. Für solche Selbstentäußerungen war der assoziative Stil, wie er in den Auszügen aus der Chronik demonstriert wird, gut geeignet. Dient Pilnjaks assoziativer Stil gleichen Zielen? Oder ist er gar Ausdruck subjektivistischer Willkür eines Autors, der mit der Wirklichkeit nach Gutdünken verfährt, statt die schwierigen Fragen einer objektiven Welt zu ergründen?



Der Name Ordynin ist abgeleitet von »orda«, der russischen Bezeichnung für die »Goldene Horde«. Asiatentum, »Asiatstschina«, ist in Lenins Schriften stets das Gegenteil von »Kultur«, es bedeutet materielles Elend, geistige Zurückgebliebenheit, Erhaltung feudalistischer Reste in Verbindung mit schmutziger, gieriger Handelsbourgeoisie und Grausamkeit. All dies kennzeichnet auch die Stadt, die Pilnjak uns vorstellt. Sie liegt »tausend Werst von wo auch immer entfernt«, hinter der Kama, irgendwo am Horizont vermutet man die Grenze zu Asien. Gleichzeitig haben wir eine verkleinerte Ausgabe von Moskau vor uns: der Marktplatz neben dem Kreml ist gerade in Roter Platz umbenannt worden, wie in Moskau beginnt daneben das Viertel Sarjadje, die Gasen »hinter den Reihen«, den Verkaufsbuden der reicheren Handelsstände. Donat Rattschin läßt ein Stück davon niederreißen: Ratten, Totenschädel, verfaulte Speisevorräte kommen zum Vorschein. Wie die Basiliuskathedrale in Moskau ähnelt das Kloster in Ordynin abends einer Theaterkulisse. Kitai-Gorod, die »China-Stadt«, ein früher von einer Mauer umgebenes Häuserviertel gleichfalls neben dem Roten Platz, war in Moskau seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts zur großkapitalistischen Börsen- und Bankzentrale geworden, und so vermengen sich für Pilnjak die bürgerlichen Kräfte der Konterrevolution mit dem Asiatentum zu einer geschlossenen feindlichen Front. Der Prügelpolizist Babotschkin und die Aktienleute mit der europäischen »Melone«, das Filmtheater »Venedig« und die auf den eisigen Fußboden gespuckten und festgefrorenen Fünfkopekenstücke, die sich die Bettler mit dem Mund abtauen dürfen, »Europa« als Name für eine Vorstadtspelunke. Unversehens ist Moskau zu einer halbasiatischen Provinzstadt geworden. Ordynin liegt an der Wologa –, das hat Bedeutung nicht nur wegen der lautlichen Nähe zur »Mutter der russischen Flüsse«; »wologa« ist die Dialektbezeichnung für eine besondere Art von Peitschenruten. Ordynin ist Moskau, Ordynin ist Rußland – vielmehr seine städtische vorrevolutionäre Variante. Solche symbolischen Ausweitungen des Lebens in den zurückgebliebenen Provinznestern hatte es in der russischen Literatur wiederholt gegeben: in Gogols *Revisor* mit der lächerlichen Provinzvariante einer Regierung, in den Städten der Stücke Alexander Ostrowskis mit hohen Palisadenzäunen und kläffenden Kettenhunden, in Saltykow-Stschedrins Satire *Geschichte*

*einer Stadt.* Gorkis Romantitel *Das Städtchen Okurow* war in den Revolutionsjahren in aller Munde: Sinnbild des grausamen Spießertums in einer zurückgebliebenen, aber doch bürgerlichen Stadt.

Diese dem russischen Leser bewußte Traditionskette erlaubt es Pilnjak, in den knappen Seiten der »Einleitung« die Geschichte der Stadt Ordynin und ihrer vorrevolutionären Lebensweise nur anzudeuten und dann diese Stadt im schwierigsten Jahr des Bürgerkriegs zu zeigen. Bald nach der Revolution hatte Donat Rattschin sein Volkshaus als Symbol des Neuen bauen lassen. Damals, im Frühjahr 1918, brannten auch drei Tage lang die Gutshäuser in der Umgebung: die Bauern verwirklichten die Umwälzung auf ihre Art, aber gründlich. Das Ordyninsche Gut brannte nicht, doch Iwan Koloturow, zum Vorsitzenden des Komitees der Dorfarmen gewählt, nahm es als Sowjetgut in Besitz, wies den enteigneten Gutsherrn aus, konnte aber – diese Rückblende ist eine der erschütterndsten Szenen des Buches – mit seiner Macht nichts anfangen, denn woher sollte er wissen, was ein Staatsgut ist und wie man es leitet? Die Weißen kamen, achtmal wechselten die Besitzer der Gegend, Rattschin und wohl auch Koloturow wurden erschlagen, die Konterrevolution und der Bürgerkrieg brachten jene entsetzliche Zerrüttung, Hungersnot, Verwilderung, Seuchen mit sich, die sich unter den »asiatischen«, kulturlosen Bedingungen Rußlands zur Katastrophe ausweiten mußten und besonders das Jahr 1919 charakterisierten. Im März wurden die Weißen verjagt, die Arbeiter von Tadjeshewo begannen sofort (das ist die zweite Rückblende) mit dem von niemandem angeordneten Wiederaufbau ihres Werkes. Der Schlußteil des Buches verliert sich, so will es der Autor, wieder in der Zeitlosigkeit. Die Gespräche der Bauern (für die Bolschewiki, gegen die Kommunisten, gegen die Gutsbesitzer, für ein Bündnis mit den Arbeitern, für Moskau, nicht Petersburg, als Hauptstadt) zielen aufs Jahr 1919, auch der Sargkauf auf Vorrat, doch im übrigen ist es das russische Dorf im Winter. Der Schnee ist zeitig gekommen, man lebt in den Hütten beim Kienspan wie eh und je, dem »Buch der Bräuche« entsprechend, draußen heulen die Wölfe und Schneestürme, die Schneestürme jagen und pfeifen und werfen sich gegen den Wald, ihn umzustoßen – »aber der Wald steht unbezwinglich wie Ilja Muromez«.

Noch exakter als die Handlungszeiten lassen sich die Handlungsorte beschreiben. Im Kreml der Stadt Ordynin steht das Kloster, aus dem außer dem Erzbischof und einem ihm dienenden Mönch die ehemaligen Bewohner verschwunden sind; bis zum Brand befand sich hier das Stadtexekutivkomitee Archipows und die provisorische Miliz mit Laites als Chef und Olenka als Sekretärin. Dem Kloster gegenüber ist das ehemalige Haus der Wolkowitsch-Generäle, von deren Nachkommen nur noch der weißgardistische Offizier Andrej Wolkowitsch (»Sohn des Wolfs«) hier wohnt, außer ihm der Sparkassenangestellte, der Schuhmacher und Olenka. Im Park liegt das Kino, am anderen Ende des Parks, an der Alten Kathedrale, das Haus der Kaufleute Popkow, in das die Ordynin-Familie gezogen ist. Später befindet sich hier der Sitz der Exekutive und das Wohnheim der Bolschewiki. Eine Seite der Kremlmauer hat die weiße Artillerie bei ihrem Rückzug zerschossen. Der Rest der Stadt sind enge Gäßchen, mit riesigen Kopfsteinen gepflastert. Siebenundzwanzig Kirchen gibt es in Ordynin. Im Sarjadje-Stadtteil, gleich am Markt (dem »Roten Platz«), standen der Laden des alten Rattschin, die Seifenhandlung Sjabrows, das Buchgeschäft und der »bischöfliche Handel«. Das Wohnhaus Rattschins, gesichert durch Palisaden, Riegel und Wolfshunde, läßt der Sohn des Besitzers später für die Soldaten der Roten Armee requirieren. Vor dem Krankenhaus stehen lustige kleine Tannen. Archipow und sein Vater wohnen in einem Häuschen im Gartenpark der Wolkowitschs, der sich bis zur Wologa hinunter erstreckt. Auf einem Hügel am Fluß, außerhalb der Stadt, steht die Kirche des heiligen Nikolai an der Quelle Belye Kolodesy, daneben das Gutshaus, später Sowjetgut, dann Sitz der Anarchistengruppe. Vom Hügel aus sieht man weit ins Land: nach Norden zu ziehen sich Wälder und Sümpfe, nach Osten Berge, nach Süden Steppe. Das Dorf Tschorny Retschki liegt zwischen Wäldern und Feldern, nicht weit davon im Wald wohnt auch der Wahrsager Jegorka. Früher, vor den Bränden, konnte man die Gutshäuser sehen, zwischen den Wäldern verstreut. Der kahle Berg Uwek, wo die Ausgrabungen stattfinden, bildet einen weithin sichtbaren Orientierungspunkt. Jenseits des Flusses, aber noch zum Amtsbereich der Stadtexekutive gehörig, liegt in der Ferne die Fabrik Tajeshewo, ein metallurgisches Kombinat mit eigener Kohlen- und Verkokungsbasis. Das Bahnhöfchen »Ausweichstelle Mar«, wo früher

nicht einmal die Züge hielten, jetzt aber ein zum Banditen gewordener Stationsvorsteher die verelendeten Menschen ausplündert, liegt in der Steppe, also nach Süden zu, nicht mehr als zwanzig Kilometer entfernt. Hier, in den verstreuten Gehöften und Vorwerken, leben die Brüder und Schwestern jener Kirchenspaltersekte, die im achtzehnten Jahrhundert aus Zentralrußland geflohen war. Nicht allzu weit in südöstlicher Richtung ist es auch bis zu dem Dorf Sary Kjurdjum, wo, wie in der ganzen Gegend üblich, die russischen Bauern schon über viele Generationen gemeinsam mit Tataren und Mordwinen leben. Dort in der Nähe liegt die Grenze zu Asien, doch weder die einen noch die anderen wissen das.

Etlche Personen des Romans treten unter gleichem Namen auf. So jener Rotarmist Jegor Sobatschkin, der sich abends im Wohnheim, dem ehemaligen Ordynin-Haus, die Stiefel auszieht und bei der Lektüre einer Broschüre mit seinem Mitkämpfer Makarow einen Disput beginnt: ob vielleicht doch das Denken das Menschenleben bestimmt, da es ja auch zum Sein gehört? Wir erfahren nicht, wie der Disput ausgeht. Mehr noch: unsere Bemühungen, uns an den Jegor zu erinnern, führen in die falsche Richtung. Ein Jegor, Sohn der Ordynin-Familie, hatte hier gewohnt und ist unvermittelt verschwunden, und im Wald wohnt der Wahrsager Jegor, von dem wir mehr wissen, und dann wird irgendwo noch ein heidnischer Gott der Haustiere erwähnt mit dem Namen Jegori. Donat Rattschin, der erste Vertreter der neuen Staatsmacht in Ordynin, besitzt in dem Oberhaupt der bäuerlichen Sekte einen Namensvetter. Zunächst hat es den Anschein, als ob die junge Frau Natalja, der einzige lebensfähige Nachkomme der Ordynin-Familie, plötzlich zu den Anarchisten gegangen wäre, doch bei aufmerksamerem Lesen erweist sich das als Irrtum, es ist eine andere Natalja. Zwei Verjagte, die zu verschiedenen Zeiten auf der Station Mar in den Zug steigen, sind Fürst Andrej und Andrej Wolkowitsch. Es gibt außer Semjon Iwanowitsch, einem der Anarchisten, noch einen Viehpfleger Semjon sowie einen Soldaten gleichen Namens. Bei den drei Arinas wird das deshalb komplizierter, weil in einem Fall der Bauer Donat das Mädchen Irina auf bäurische Weise Arina anredet; das Bauernmädchen Arina ist bei dieser Szene anwesend; die Mutter der Ordynins heißt Arina Dawydowna. Der Kaufmann Rattschin heißt Iwan, der Gärtner auch,

der Vorsitzende des Komitees der Dorfarmut gleichfalls – drei recht wichtige Figuren des Romans. Daß dazu noch der Iwanuschka des russischen Volksmärchens auftaucht und die Johannismacht im Russischen Iwanmacht heißt, erhöht die Schwierigkeiten.

Konnte sich Boris Pilnjak für seine etwa einhundert mit Namen benannten Personen nicht verschiedene Namen ausdenken, um die Unterscheidung zu erleichtern? Ohnehin kommen die meisten nur in einer oder zwei Szenen vor. Und zusätzlich sind noch einmal etwa hundert namenlose Personen aufzunehmen. Es waren offenbar prinzipielle Erwägungen, die den Autor bestimmten, das Individuelle nicht in den Vordergrund zu rücken; daher fehlen ja auch zentrale, im ganzen Roman agierende Personen. Boris Ordynin, ein abgesetzter hoher Staatsbeamter der alten Zeit, der körperlich und moralisch verkommene Adelsintellektuelle, ist vor allem deshalb in so auswegloser Situation, weil die Revolution ihm den Glauben nimmt, er sei das Zentrum der Welt, von dem alle Radian ausgehen. Seine Erkenntnis: »daß es im Leben keine Radian und keine Mittelpunkte gibt, wir haben eben die Revolution und sind alle nur Spielzeug in den Fängen des Lebens«. Es zeigt sich jedoch im Roman, daß der Mensch keineswegs nur eine Spielfigur zu sein braucht, daß es Zentren und Radian (freilich neue) durchaus gibt, aber: »wir haben eben die Revolution«. Seitdem setzten nicht wenige Intellektuelle auf ähnliche Weise das Individuum gegen die Geschichtsprozesse und scheiterten daran – Gorki hat mit dem *Leben des Klim Samgin* einen vierbändigen Roman darüber geschrieben. Auch Andrej Wolkowitsch hält sich im »stürmischen Menschheitselement« für ein Blatt, das von der Zeit losgerissen wurde, doch scheint ihm einige Wochen lang die »Freiheit von innen heraus«, die totale Ungebundenheit, noch als ein Ausweg.

»Wir haben eben die Revolution« – und die wird von den Massen gemacht. Zu zeigen, wie sie gemacht wird, die Etappen und den Prozeß ihrer Vollendung, ist nicht Hauptanliegen dieses Buches. Pilnjak will vielmehr schildern, was die Menschen denken, die sie machen, die oft unbewußt an ihr beteiligt sind, die in ihr leben, auf Ereignisse reagieren. Die Anarchistin Natalja, die gegen die Weißen gekämpft hat, erblickt drei bettelnde Jammergestalten, und sie kann sich erinnern, diese schon einmal gesehen zu haben. Natalja weiß: diese grauen, von Schweiß und

Schmutz zerfressenen Bauern sind es, mit denen und in deren Namen die Revolution »gemacht« wird. Daher ist es so wichtig, was die einander sehr ähnelnden vielen Mushiks (jedem von ihnen reicht der Bart bis an die Augen) denken: der eine, der seinem ehemaligen Gutsherrn, dem Fürsten Andrej, eine Selbstgedrehte anbietet, der andere im Nachbardorf, der denselben Fürsten für eine knappe Nacht aufnimmt und ihm erklärt, daß man mit den Adligen Schluß machen muß, und jener Alte, der sich beim Sargkauf vordrängelt. Es hat den Anschein, daß der Wahrsager Jegorka mit seinen auf dem Volksglauben beruhenden, alogischen Argumenten die an der Ausgrabung auf dem Uwek-Berg beteiligten Mushiks überzeugt hat: man solle nicht graben, weil Stepan Rasin hier die persische Königstochter überrascht habe. Die »Leworution« (von »lewy«, »links« abgeleitet!) sei zwar unsere, aber die Zeit sei noch nicht gekommen. Wenn er sie überzeugt hat, so bedeutet dies das Ende der Ausgrabungen, und der progressiv gestimmt Intellektuelle Baudek, Leiter der Gruppe, wird nichts daran ändern können. Die entscheidende Kraft des Volkes in der Revolution anzuerkennen bedeutet natürlich auch, falsche Haltungen der Massen zu kalkulieren. Die Anarchistengruppe rechnet nicht mit der Volksstimmung und dem Volk, sie macht ihre »Revolution« für sich, und das ist die Ursache ihres Untergangs. Eines der durchgängigen musikalischen Motive in dem Roman sind die traurigen Lieder der hungrigen Menschen am Lagerfeuer unten am Hügel vor der Stadt. Der Autor flicht das Motiv immer wieder mit ein: dieser Menschen wegen, mit diesen Menschen geschieht all das Große. Daher ist wohl auch die naturalistische Massenszene in dem überfüllten Eisenbahnzug auf der Station Mar das Handlungszentrum (nicht der Höhepunkt) des Buches. Diese verlausten, übelriechenden, verseuchten Menschen sind – die tragischen Umstände im Gefolge von Konterrevolution, Intervention und Bürgerkrieg haben es mit sich gebracht – nicht die Herren ihrer Geschichte. Ihnen geht es schlicht ums Überleben, der Hunger erstickt alles andere. Das ist das Chaos, in dem eine Revolution auch sterben kann, wenn nicht die bewußteren, durch die Umstände bessergestellten und weiter schauenden Teile der Massen zum Kampf dagegen mobilisiert werden.

Pilnjak habe offensichtlich Angst vor der Revolution, wenn er das Chaos so übertrieben darstelle, vermutete damals einer der Kritiker.

Natürlich sind solche Vermutungen leichtfertig, denn dahinter steckt der Versuch, die Schwierigkeiten zu leugnen, unter denen Revolutionen vollzogen werden. Der Kritiker möchte hinterher nur noch den gesetzmäßigen Sieg aus dem Ablauf der Ereignisse herausfiltern. Der Sieg erscheint aber in seiner vollen Größe erst dann, wenn die chaotischen Umstände bedacht werden, unter denen er zustande kam: »elementarer Anarchismus ... Verrohung und Verwilderung ... nicht wenige Stimmungen der Verzweiflung und gegenstandslosen Erbitterung« (Lenin), Kriegerzerstörungen, Massenarbeitslosigkeit, fehlende medizinische Betreuung, Zusammenbruch der Versorgung; und die Mißernten, die es zu anderen Zeiten auch geben kann, treffen ein unvorbereitetes Land besonders hart. Noch hat es keine Revolution ohne solche Begleiterscheinungen gegeben. Die Revolutionen haben sie auch nicht verursacht, im Gegenteil: sie sind die Antwort auf das Chaos, oft der einzige Ausweg aus dem totalen Zusammenbruch des alten Regimes. Die Revolution kann siegen, wenn sie den Kampf gegen das Chaos zu organisieren vermag. Den Gangster, der sich als Stationsvorsteher am Elend der Massen bereichert (ist es Gleb Ordynin? Oder Andrej Wolkowitsch?), wird man erschießen müssen, und die demoralisierte Wachabteilung auf dem Bahnhof vermutlich auch. Man wird versuchen müssen zu erreichen, daß sich die Schöpferkraft der Massen entfalten kann und nicht im brutalen Kampf um ein Stückchen Brot erstickt. Nur wenige Werke der Weltliteratur haben solche Fragen so anschaulich gemacht wie das *Nackte Jahr*.

Das kann natürlich nur dann gelingen, wenn auch die Kraft gezeigt wird, die den Widerstand gegen das Chaos organisiert – die überhaupt die Revolution leitet. Pilnjak setzt gegen den »dunkelsten« Teil des Buches (eben jene Bahnhofsszenen) den »hellsten«, gegen das »Lamentoso« die »Eroica«. Das vorletzte Kapitel ist nur den Bolschewiki gewidmet, aber, und das darf nicht übersehen werden, nicht nur dieses Kapitel. Über das schon im ersten Kapitel auftauchende und hier wiederholte Lederjackett-Motiv hat es in der Literaturgeschichte viele Diskussionen gegeben: vor allem deshalb, weil sich Pilnjak mit der begeisterten Beschreibung von Äußerlichkeiten begnügt. Lederjackett-Menschen, baumstark, Willensstärke in jeder Falte des Gesichts, Bügel-eisenbewegungen, mit Psycholimonade nicht aufzuweichen. So haben

wir's beschlossen, so halten wir's für richtig, so wollen wir's haben! Im Grunde ist das natürlich keine Beschreibung (wozu sollte Literatur auch ständig beschreiben?), sondern ein musikalisches Motiv, eine Allegro-Impression, und die gibt mehr revolutionäre Atmosphäre wieder als manche detaillierte Darstellung.

Bei der Diskussion darüber warf man Pilnjak vor, ein Klischee geliefert zu haben; und man übersah, daß das Motiv zwar nur ein Stück einer ganzen Motivkette ist, doch sehr eindrucksvoll. Tatsächlich hat Pilnjak seine Nachahmer gefunden. Ganz zu schweigen von den durchschnittlichen, heute vergessenen Autoren – die bedeutendsten Schriftsteller waren beeindruckt und hatten Mühe, sich von der Impression »loszuschreiben«. Konstantin Fedin, an Dostojewski und Tolstoi wie auch an der deutschen und westeuropäischen Literatur orientiert, vermochte in dem Roman *Städte und Jahre* (1924) die psychologischen Widersprüche eines in die Revolution »geratenen« Intellektuellen ausgezeichnet zu fassen – bei der Alternativfigur des Kommunisten Kurt Wann laufen ihm die Lederjacken-Motive in die Feder. Leonid Leonow lotete mit seinem Genossen Anton in *Die Dachse* (1924) bedeutend tiefer, doch Anklänge an Pilnjaks Melodie sind nicht zu überhören. Alexander Serafimowitsch, dreißig Jahre älter als Pilnjak, gab im *Eisernen Strom* (1924) seiner hervorragend herausgearbeiteten Persönlichkeit eines Organisators und Leiters der Massen gar noch einen Namen, der aufs Lederne Bezug hat (Koshuch aus »кожа«). Und selbst Alexander Fadejew schilderte seinen Lewinson in *Die Neunzehn* (1927) bewußt polemisch gegen die Lederjacken-Vereinfachungen.

Muß man das Pilnjak anlasten? Der hatte doch nur sein Allegro-Thema so einprägsam und auch so provokativ komponiert, daß es alle nachsangen. Es wurde aber kein Gassenhauer und kein Ohrwurm, eher ein Motiv aus der *Internationale* oder der *Warschawjanka*. Natürlich mußte die Musik der Revolution nach Pilnjak in anderen Melodien erklingen, und das geschah ja dann auch: schon Fjodor Gladkow, voller eigener Ideen und Erlebnisse, zeigte sich vom *Nackten Jahr* gar nicht mehr beeindruckt.

Auch den Kritikern ging das Lederjacken-Thema so ein, daß sie anderes in dem Buch überlasen. Gerade auf den Zusammenhang aber kommt es an, in dem es steht. Das Thema der Kommunisten wird in



der Einleitung des Romans aus dem Motivmaterial der vorrevolutionären Stadt Ordynin heraus entwickelt: Donat Rattschin, Sohn dieser Stadt, trifft mit dem ersten revolutionären Zug hier ein und beginnt mit den Veränderungen. Im ersten Kapitel folgt gleich nach dem Lederjaken-Thema eine höchst interessante Variation: Jan Laitis, der Kommandeur der Volksmiliz, erscheint in einer Samtjacke (!) auf der Bildfläche, ein romantischer Träumer, leicht zu betrügen, ein Muttersöhnchen, das Klarinette übt, wo gehandelt werden muß, und seiner Geige nur traurige Töne entlockt. Der Autor parodiert das, und es hört sich an wie eine Scherzo-Umkehrung des Allegros. Stünde diese Figur allein im Roman, so müßte man von einer Entstellung der Wirklichkeit sprechen, doch sie ist eben wieder nur eine Variation des Themas. Sie steht nicht einmal allein im Kapitel: die Geschichte des krebserkrankten Gärtners zeigt einen durch das Arbeitsleben hart gewordenen, das Leben liebenden alten Mann, einen Autodidakten, der mit der Sache des Sohnes sympathisiert, dessen Ziele verwirklicht sehen möchte.

Das zweite Kapitel (»Das Haus der Ordynins«) ist voll übelriechender Fäulnis und Agonie, doch auch hier erklingen allmählich in die Zukunft weisende Motive. Einigen glaubt man nicht: Jegors große Worte von der Schönheit der Revolution sind im Suff gesprochen, er wird an Pjotr Werchowenski aus Dostojewskis *Dämonen* gemessen. Natürlich ist sein Bruder Boris kein Bolschewik, auch wenn er so geschimpft wird. Und Glebs Worte vom russischen – das heißt für ihn: uneuropäischen – Charakter der Revolution werden vom alten Silvester als bald widerlegt. Er hat nicht, wie seinerzeit Aljoscha Karamasow, eine Perspektive in der Welt, es sei denn die jenes Stationsvorstehers oder jenes Lungenkranken im Eisenbahnwagen: er kommt irgendwo um. Seine Forderung nach einer heroischen Kunst ist kraftlos vorgetragen, er malt als Rubljow-Epigone eine Muttergottes mit dem Erzengel Baracheel, dessen Gewand von weißen Lilien übersät sein soll. Immerhin bleibt sein Vergleich der Revolution mit einer reißenden Frühlingsflut, die den Schimmel zweier Jahrhunderte hinwegspült, oder mit einem Maigewitter. Der alte Erzbischof, der auf Schlimmeres zu reagieren hat als der alte Sossima aus den *Brüdern Karamasow*, sieht am Ende des Chaos die »Flamme einer neuen, unsentimentalen, purpurroten Wiedergeburt« – Gleb wirft ihm Bolschewismus vor. Ob Aljoscha, der Lau-

teste im Hause der Ordynins, den Weg zum Jugendverband tatsächlich findet oder nur damit droht, wissen wir nicht. Doch am Ende des Kapitels klingt es wieder sieghaft, das Motiv der neuen Zeit: Jeder, der lebt, soll gehen, in die Revolution, damit die Mushiks und die Fabrikarbeiter über die von ihnen geschaffenen Werte selbst verfügen können. »Ich bin Bolschewikin!« Das ist die Stimme von Natalja, der späteren Frau des Kommunisten Archip, die ihren Weg aus dem Haus der Ordynins schon gefunden hat.

Im nächsten Kapitel übernimmt die Melodie der Archäologe Baudek – ein Intellektueller, der den Marxismus kennt und nun das Volk kennenlernen möchte, das er als die entscheidende, die Revolution »schaffende« Kraft ansieht. Dann noch einmal Laitis mit seiner sexuellen Mystik, einer Kirchenschändung, die zu seiner Verhaftung führt. Im düsteren fünften Kapitel ist mit dem schon erwähnten Iwan Koloturow die Gestalt eines jener unbewußten und halbgebewußten Dorfkommunisten gegeben, dessen unvermeidliche Niederlage die Bedeutung des Charakters nicht mindert.

Das ganze sechste Kapitel ist der neuen Führungskraft und den Arbeitern gewidmet. Die Metallarbeiter von Tajeshewo, die selbstlos, aufopfernd ihre zerstörte Fabrik aufbauen, sind für Pilnjak ein Element des Kommunismus. Die Aktualität dieser Szenen wird deutlich, wenn man Lenins Worte über die Subbotniks danebenhält; sie sind im selben Jahr 1919 geschrieben, in dem der Roman spielt. Hier wird Kommunismus geschaffen, mit jenem »andauerndsten, hartnäckigsten, schwierigsten Heroismus der alltäglichen Massennarbeit«, der damals eine prinzipiell neue Erscheinung war. Die Massenbewegung hat ihre Organisatoren und – oft namenlosen – Führer: Neben Archipow ist das ein kleiner Ingenieur mit seinem variablen »ta-ra-ram« (wieder ein musikalisches Motiv) oder Lukitsch K., der Leiter einer Expertengruppe, die feststellt, daß es gar keine Möglichkeit gibt, die Industrie in Gang zu setzen – und sich dann nur noch damit beschäftigt, wie das Unmögliche doch getan werden kann. Und gleich noch einmal jenes Lederjacket- Thema. Und als Gegenstück: nun endlich ausführlicher Archip Archipow, die gelungenste Gestalt des Buches. Erwähnt wurde er schon einmal in der Einleitung und mehrfach in den nächsten beiden Kapiteln, aber immer wieder verschwand er – verschwand in seine Dienststelle, zu einem

Meeting oder nach Tajeshewo. Oder er saß beim heimlichen autodidaktischen Studium, das neben dem Fremdwörterbuch und dem Deutschlehrbuch vor allem ökonomische Literatur umfaßt: eine Wirtschaftsgeographie, »Buchführung«, »Finanzwissenschaft«, sogar *Das Kapital* von Karl Marx. Für ihn ist die Überwindung der Kriegsschäden, die Organisation der Produktion, »Rechnungsführung und Kontrolle« »die einzige Bedingung für die Rettung des Landes«; Rechnungsführung und Kontrolle sind zur »Grundfrage für die sozialistische Revolution« geworden, ihre Bewältigung »ausreichend für den endgültigen Sieg des Sozialismus« (das sind Worte aus Lenins Schriften jener Jahre).

Natürlich möchten wir über Archipow gern mehr erfahren. In die Romanfassung von 1922 hatte Pilnjak neben den Namen Archipow die Worte »mein Held« gesetzt, sie aber später wieder gestrichen. Sie passen nicht: geht es doch nicht um das neue Individuum, sondern um die »Musik der Massen« (diese Worte stammen von Block), und es stimmt auch einfach nicht. Kurioserweise wird dieser einprägsamen Figur, die man am ehesten noch als Zentralfigur ansehen möchte, nur so viel Platz eingeräumt wie dem unbedeutenden Sparkassenchef oder der alten Ordynin-Mutter, etwa halb soviel wie Gleb Ordynin oder Andrej Wolkowitsch. Wiederum soll ein emotionaler, musikalischer Eindruck von der Figur gegeben werden als einem organisierenden Element in dem großen Schneesturm der Geschichte. Es ist der Eindruck einer aktiven, energischen, zielbewußten, harten, einer überharten Persönlichkeit. Den Widerstand gegen die herankriechende Konterrevolution, das Asiatentum mit schwarzer Melone, zu organisieren und die neue Zeit voranzubringen, Todesurteile zu unterschreiben und die Tücken des Rechnungswesens zu studieren, das fordert einen furchtlosen Charakter. So wie es in Turgenews Romanen immer wieder geschah, prüft Pilnjak ihn an zwei Motiven: dem des Todes und dem der Liebe. Was sagt ein Sohn dem krebserkrankten Vater, der um seinen Zustand weiß? Archipows Verhalten nötigt Achtung ab und vermittelt Zeitatmosphäre. Die Verlobungsszene beginnt mit einem Gespräch über den Tod und danach über die Unmöglichkeit der echten Liebe, bis die Überhärte schmilzt und sich Natalja »zärtlich, fraulich-sanft« an ihn schmiegt. Archipow besteht die beiden Turgenew-Prüfungen.

Boris Pilnjak hat sich nicht die Aufgabe gestellt, die Führungskraft der elementaren, scheinbar chaotischen Gewalten in einer individualisierten Gestalt zu fassen. Ihm geht es um den Prozeß der Herausbildung solcher Menschen, um deren unterschiedliche Ausprägungen. Mit Ausnahme des Schlusses tauchen sie in Variationen in allen Kapiteln auf, werden allmählich stärker, und das vorletzte Kapitel mit der Überschrift »Die Bolschewiken« ist ganz diesem heroischen Thema gewidmet. Das Lederjacket-Motiv bleibt nur ein kleiner Teil davon. Das entscheidende Kriterium für die Bewertung der Figuren ist ihre Bereitschaft und Fähigkeit zum Schöpfertum.

Die anderen gesellschaftlichen Kräfte müssen so ausführlich nicht verfolgt werden. Pilnjak wurde in der Debatte um den Roman häufig gelobt, daß er den Verfall des Adels überzeugend darzustellen wisse. Doch damit hätte er nichts Neues geliefert, denn dies tat bereits die russische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts mit Gogol und Saltykow-Stschedrin als den Höhepunkten. Jetzt wird der Exitus konstatiert. Der ständige Bezug auf den alten Karamasow, seine drei Söhne und auf Sossima zeigt den geistigen, moralischen und sogar physischen Tod. Arina Dawydowna, die über beachtliche Kraft verfügt, staunt selbst, daß sie nichts mehr ausrichten kann. In der Episode der Aussiedelung des Fürsten Andrej, einer an Turgenews Romangestalten erinnernden Figur, schwingt noch leise Melancholie mit, die nicht unbegründet ist: wo soll der arme alte Mann denn nun hin? Das aber wird überschattet von der Verwunderung des Autors darüber, wie leicht eine solche Enteignung vor sich geht: durch das »Dekret« eines Mushiks, der fast Analphabet ist, werden zweihundert Jahre alte Probleme Rußlands gelöst, wird Platz gemacht für eine neue Gesellschaft. So verschwindet die gesamte Ordynin-Sippe spurlos von der Bildfläche.

Bei der Anarchistengruppe unterstreicht der Autor das Intellektuelle, das Ausgeklügelte ihres seltsamen Gesellschaftsmodells. Ihnen geht es nicht, wie der Bauernsekte, ums tägliche Brot und um die Verantwortung für das Land, sondern um ausgedachte Prinzipien. Dazu gehört die übertriebene Emanzipationsvorstellung, die an mehreren Frauengestalten nacheinander (Aganka, Anna, Irina) entwickelt wird. Die Krise tritt notwendigerweise ein, sie wird beschleunigt durch die in solchen Gruppen unvermeidlichen und schnell um sich greifenden

kriminellen Elemente. Die Abteilung Rotgardisten hat auch hier den vollzogenen Untergang nur noch zur Kenntnis zu nehmen.

Immerhin entdeckt der Autor in dieser Gruppe auch ehrliche, gute Menschen, die zu Wort kommen und die tragische Situation erhellen. Diese Natalja hätte durchaus wie ihre Namensvetterin zu einer Frau der neuen Zeit werden können: sie hat gegen die Weißen gekämpft, versteht den Sinn der Revolution, möchte ebenfalls schöpferisch tätig sein, sucht in der Zeitung und bei dem Archäologen Antworten. Semjon Iwanowitsch, ein Leiter der Gruppe, ist ein alter Revolutionär, der das Elend der Menschen ringsum tief empfindet, auch die Krise seines eigenen Weges begreift und nur noch Ausweglosigkeit und Müdigkeit spürt. Daß Pilnjak auch diese Stimmen erklingen läßt, vermittelt viel Zeitatmosphäre.

Nicht weniger interessant ist die bäuerliche Variante solcher nichtsozialistischer Kommune-Vorstellungen, wie sie der alte Donat für die Schwestern und Brüder seiner Sekte ausdrückt. Hinter ihm steht die Erfahrung des harten Kampfes von mehreren Generationen gegen das zaristische Regime, dessen Zugriffen sich die Vorfahren durch die Flucht hierher in die Steppe entzogen hatten. Das schwere Leben und der gemeinsame Kampf ums Brot hat diese Menschen hart gemacht; so entstand die Illusion einer klassenlosen Entwicklung durch Errichtung der Bauernautonomie, gestützt von einer betont brüderlichen Religionsvariante. Das übersteigerte Selbstbewußtsein und der bedenkenlose Pferdediebstahl zeigen, wie schwierig eine Eingliederung solcher Gruppen in den Umgestaltungsprozeß werden kann.

Eine der am häufigsten im Roman ertönenden Stimmen ist die des alten Wahrsagers und Kurpfuschers Jegor Polikarpytsch, genannt Jegorka. Zaubersprüche, Besprechen einer kalbenden Kuh, heidnischer Volksglaube, historische Legenden und schließlich politische Agitation von rückständigen patriarchalisch-bäuerlichen Positionen aus – an all dem hat das Dorf in der »Zeit der Wirren« großen Bedarf. In seinen Reden ist zusammengefaßt, was an politischen Meinungen im Kopf der Bauern damals vorhanden ist: die Ablehnung aller Gutsbesitzer und Kaufleute samt ihren Einrichtungen (sogar der bürgerlichen »Konstituierenden Versammlung«), bäuerliche Selbstverwaltung und wieder jene seltsame, für die Zeit so charakteristische Unterscheidung von

Bolschewiki und Kommunisten, von denen die einen akzeptiert, die anderen als unrussisch abgelehnt werden. Jegorka erscheint im Schlußkapitel als eines jener Attribute der »Zeitlosigkeit« des Dorfes.

Und schließlich noch ein »Ideologe« aus dem Volk, wiederum halbgebildeter Autodidakt und Agitator: der Schuhmacher Silotow. Die Geschichte hatte ihn zu den Sozialrevolutionären getrieben, doch im Bürgerkrieg kämpfte er auf der Seite der Roten und wurde dabei schwer verwundet. Nun erlebt er die Welt nur noch aus der Perspektive seiner muffigen Kellerwohnung, und so muffig wird auch seine Philosophie, bei der es immerhin wieder um die Erneuerung Rußlands geht. Die Freimaurermystik treibt ihn in geistige Ausweglosigkeit, und als der hämische Spießier Sergej Sergejewitsch die dunklen Reden in schmutzige Realitäten umsetzt, bleibt nur noch die Verzweiflungstat der Brandstiftung. Ein bißchen war er wohl selbst verliebt gewesen in Olenka Kunz.

Lauter Stimmen, Stimmen der verschiedensten Lautstärke und Überzeugungskraft, Stimmen aus unterschiedlichen sozialen Schichten, mit unterschiedlichem Wahrheitsgehalt. Und wo ist die des Autors? Wenige Schriftsteller schreiben so zurückhaltend. Nur an einigen Stellen des Buches finden sich Sentenzen, die Pilnjak direkt, im eigenen Namen, ausspricht, nirgendwo gibt es ein Credo, das häufig kurz vor dem Ende als Angebot zur Entschlüsselung der Bilder und Probleme vorgelegt wird. Der Verfasser bezieht sich gleich zu Beginn mit in die Lederjacketten-Gruppe ein, berichtet dann, an der Expedition der Expertengruppe teilgenommen zu haben. Der Untergang der drei Wirtschaftsformen des Ordynin-Gutes (Adelssitz, Gut des Komitees der Dorfarmut, Anarchistenkommune) wird vom Autor mit dem unschöpferischen Charakter der jeweiligen Herren begründet. Der Rest an unmittelbaren auktorialen Eingriffen sind emotionale Adjektive, Nuancierungen, Assoziationen.

Statt dessen werden Standpunkte formuliert. Die drei Zwischenüberschriften im Anarchisten-Kapitel verweisen auf diese Technik: erst wird das Freiheitsproblem »mit den Augen Andrejs« betrachtet, dann mit Nataljas Augen, schließlich mit denen von Irina. Im Text selbst wird diese spezifische Brechung durch die Sicht der handelnden Personen noch einmal unterstrichen. Dabei darf nicht übersehen werden, daß

in diese Abschnitte auch andere Blickpunkte eingearbeitet sind: eine halbe Seite lang sehen wir »mit den Augen Jegorkas«, es folgen ein ausführlicher Monolog Annas, die Klagen Semjon Iwanowitschs, die nachdenklichen Sätze Baudeks, die rigorosen Bekenntnisse des Bauern Donat, die am Ende des Kapitels noch durch ein Sektendokument, Katechismus und liturgische Vorschrift zugleich, untermauert werden. Dazwischen liegt die Diskussion Jegorkas mit den Ausgrabungsarbeitern, die gleich eine ganze Reihe von Stimmen zu Gehör bringt und mit einer einheitlichen Meinungsbildung endet.

Pilnjak setzt damit etwas fort, was im neunzehnten Jahrhundert begonnen hatte: den Übergang von einer Zentralfigur, die von anderen umgeben und durch sie provoziert, beleuchtet oder kommentiert wird, zur Vielstimmigkeit, zur »Polyphonie«. Wir beziehen uns auf die zentrale Szene im vierten Teil des Romans *Der Idiot*, wo Dostojewski die vier entscheidenden Personen zusammenführt: Nastasja Filippowna, Myschkin, Rogoshin, Aglaja. Die Tragik der Situation, durch den Verlauf des Romans sorgsam vorbereitet, besteht darin, daß in dieser Szene jede der vier Personen, für sich genommen, recht hat, daß jeder Ausweg nur ins Unglück führen kann. Damit erfaßte der Autor die Ausweglosigkeit der fühlenden und denkenden Menschen in einer Zeit der Zeitlosigkeit, nach dem Abflauen der starken gesellschaftlichen Bewegung um das Jahr 1861, mit scharfen Antinomien: Jeder muß gehört werden, auf jeden kommt es an. Pilnjak überträgt dieses Verfahren auf eine Zeit der großen weltgeschichtlichen Wandlungen und weitete es fast auf alle seine Romanfiguren aus. Die Wandlungen werden von großen Klassen und sozialen Gruppen herbeigeführt, die aus Individuen, aus individuellen Antrieben und Motiven bestehen. Diese unterschiedlichen, oft gegensätzlichen Wünsche und Ziele möchte er uns nahebringen, die sich in den Gruppierungen der Arbeiter und Bauern stärker bündeln und typisieren lassen, aber auch hier vielschichtig sind und sich wandeln können. Die Stimmen der Massen, die »Musik der Massen«. Der Autor hört die Instrumente, die Melodien. Keineswegs teilt er sie alle, im Gegenteil: er stellt sie bewußt gegeneinander, so wie sie im realen Kampf oft antagonistisch gegeneinander stehen. Selbst der kluge Woronski hatte sich von dem Satz »Es gibt keine Internationale, es gibt nur die russische Volksrevolution, den Volksaufstand« zur

Polemik gegen Pilnjak hinreißen lassen, ohne zu merken, daß der Satz »mit den Augen Jegorkas« gesehen werden muß: Die internationalen Voraussetzungen für die Oktoberrevolution, die auch mit den Mordwinnen, Tataren und Letten und für sie gemacht wurde, kann Jegorka nicht sehen, dafür aber Archipow mit seinem Studium des *Kapitals*. Ähnlich ist die These von der Rückführung Rußlands ins 17. Jahrhundert durch die Revolution eine These Glebs, gegen die dann sogleich polemisiert wird. Die idyllisierenden Sätze über die Bauern der Sektendörfer, sie seien alle »kräftig und breitschultrig«, die Frauen »schön, gesund und schmuck«, »wundervoll gesund«, sind Sätze aus dem Mund Irinas, die sich durch den Weg zu den Bauern von der Zivilisation zu befreien glaubt. »Wie süß riecht Schweiß – mag er auch zehnmal salzig sein!« Das ist weder die Meinung der Bauern noch die des Autors, aber selbst das bringt, wenn auch auf verstiegene Weise, Revolutionsatmosphäre, Zeitgeist ins Buch.

Dadurch entsteht nicht Prinzipienlosigkeit, nicht Eklektizismus und nicht ein Kaleidoskop. Vielmehr die Voraussetzung für die Konstruktion eines Kräfteparallelogramms, das Friedrich Engels in seiner Schrift über Ludwig Feuerbach als Strukturmodell des historischen Prozesses anbot: die Geschichte als Kampf zahlloser Einzelwillen, die, von sozialen Interessen direkt oder indirekt gesteuert, miteinander oder gegeneinander wirken, unterschiedlich stark, da die Machtmittel und auch die persönlichen Energien unterschiedlich verteilt sind. Das objektive Resultat hat, paradox genug, keiner der Beteiligten so gewollt. Den Autor Pilnjak findet man in seinem Buch erst, wenn man aus den Einzelwillen der zweihundert handelnden Personen und der anonymen Gruppen ein solches Kräfteparallelogramm konstruiert. Ergebnis: das Gefühl der Unvermeidlichkeit der Revolution für die Stadt (Ordynin, Tajeshewo) wie für das Dorf, für die ehemals Herrschenden wie auch die ehemals Unterdrückten. Diese Revolution wird zunächst siegen, da die Bauernaufstände, die komplizierten Wege der Mushiks zur Erkenntnis, auch ihre Zurückgebliebenheit, die sie oft selbst nicht sehen, da das materielle Elend unter den hungernden städtischen Massen und unter den Bauern, die in Lumpen, ohne Petroleum, Nägel und Salz leben müssen – da alle diese Zustände, Aktionen und Reaktionen, auch die Meditationen doch nur Variationen (mitunter höchst verquere!) der



bolschewistisch-proletarischen Kämpfe über die neue Gesellschaft sind. Die Schneeflocken fliegen beim Schneefall in unterschiedlicher Größe und Richtung, es entstehen Wirbel. Je stärker aber der Sturm wird, desto mehr richten sich die Flocken aus, desto fühlbarer wird die Wirkung der einzelnen Flocken – Verwüstungen und Verheerungen können die Folge sein. Bei der letzten Wiederholung des lautmalenden Schneesturmmonologs kommt Pilnjak doch nicht ohne Autorenkommentar aus: »Oh, was für ein Schneesturm! Wie das stürmt! ... Wie schön! ...« Dieser Kommentar fehlte bei den anderen Schneesturm-Beschreibungen.

»Dieser ... in seiner kompositionellen Kompliziertheit große ... Roman enthüllt mit künstlerischer Selbstbeherrschung, mit reifer Meisterschaft, sogar mit musikalischem Takt (Aufbau und Koda) die tief im Volk und in der Geschichte liegenden Wurzeln all dessen, was die Oktoberrevolution gebracht hat.« Diese Lobesworte Marietta Schaginjan für das *Nackte Jahr* unterstreichen wiederum: nicht nur die komplizierten Beziehungen der handelnden Personen zu- und gegeneinander machen die Geschlossenheit dieses Buches aus, sondern auch seine emotionale Atmosphäre. Ungewöhnlich stark werden mit Stilparallelen, gefühlsbetonten Stilschwankungen und emotionalen Variationen, sogar mit alogischen, nur im Kontext wirkenden Bezügen historisch-soziale Zusammenhänge angedeutet, durch Wiederholungen bekräftigt und gedanklich weitergeführt. Das ist ein sehr moderner Stil: knapp, assoziativ, dabei doch geschult an den anschaulichen Derbheiten der Volkssprache, so daß jede Lektüre dem Buch neue Geheimnisse entlockt, weiterreichende Schlüsse ziehen läßt.

Drei zusammenhängende Passagen werden im Buch wiederholt: die Sätze über Kitai-Gorod, das Lederjacken-Motiv und die Schneesturm-Lautmalerei. Der Autor schreibt seinen Text jedoch nicht einfach ab, sondern wiederholt ihn gleichsam aus dem Gedächtnis, mit fast unmerklichen Variierungen, die sich aus dem neuen Zusammenhang ergeben. Der Leser hat das nicht nur als einen einprägsamen Refrain aufzunehmen, sondern darüber hinaus den alten Text mit dem neuen, den alten Kontext mit dem neuen zu assoziieren.

Auch Gegensätze, Ausdruck des Gegenspiels der Kräfte im Sinne des Engelsschen Parallelogramms, werden bei Pilnjak assoziativ aufgebaut,

der Leser muß sie für sich erschließen: so die Samtjacke von Jan Laitis im Gegensatz zu den Lederjacken, den Vergleich zwischen der intellektuell orientierten Anarchistenkommune und der bäuerlichen Sektenbruderschaft, die »romantische« Liebe von Laitis und Silotow zu Olenka, den jungen Andrej Wolkowitsch und den alten Andrej Ordynin im gleichen Eisenbahnzug zu verschiedenen Zeiten. Für Pilnjak ist unvorstellbar – man spürt es –, daß der alte Filmschmarren mit Vera Cholodnaja in revolutionärer Zeit gespielt und in den Pausen die *Internationale* intoniert werden kann. Die Konfrontation dreier Selbstmorde in der Einleitung und den ersten beiden Kapiteln (der Säufer Ogonjok der Lateiner, Archipows Vater, Boris Ordynin) zwingt zu Gedanken über die Motive; die Stilatmosphäre der drei Szenen unterscheidet sich stark. Archipow und Silotow suchen als Autodidakten in Büchern eine Rettung für Rußland – mit gegensätzlichem Ergebnis. Archipow und Iwan Koloturow müssen mit der ungewohnten Berichtsarbeit zurechtkommen, in dem einen Fall zielt das auf »Rechnungsführung und Kontrolle«, in dem anderen auf Bürokratie. Der knappe, sachliche und doch begeisterte Ton in der Beschreibung des Fabrikmilieus – ein Stil übrigens, der in der sowjetischen Literatur über die Aufbauprozesse bis hin zu Majakowskis letzten Arbeiten und zu Katajews Romanreportage *Im Sturmschritt vorwärts* (1932) verwendet und weiterentwickelt wurde – bildet einen Gegensatz zu den zwar knappen, aber doch plastischen Beschreibungen eines gleichsam »ewigen« Lebens in den Dörfern; scharfe Kommandos und Willensäußerungen kontrastieren mit dem langsamen Bewußtwerden in den Bauernköpfen. Der Schwindsucht Kranke im Eisenbahnwagen (wieder eine »Stimme« des Buches) kommt angesichts der verzweifelten sexuellen Exzesse der Mitmenschen zu dem bitteren Schluß, das Tierische habe gesiegt. Erst zwanzig Seiten später findet sich die noch durch eine Wiederholung weiterentwickelte Antwort: Nein, der Mensch ist kein Tier, daß er lieben müsse wie ein Tier.

Hier wird diffizilste Arbeit geleistet. Anatoli Lunatscharski, der den Druck des Romans gefördert hatte, verhielt sich zu dem Autor ironisch: wie ein kurzsichtiger Uhrmachermeister sehe Pilnjak nur das Detail, die Kleinigkeiten. Ein solcher Vergleich wird unversehens zum Kompliment: in dem Augenblick nämlich, wenn sich das Räderwerk der kleinen Maschine in Bewegung setzt und uns die Zeit anzeigt. Dabei

»unterlaufen« dem Autor im emotionalen Strom der Bilder alogische Details, wie zum Beispiel beim Titel des Buches, der in der Pluralform gegen Ende zwar zweimal zitiert, aber nicht erläutert wird. Er ist nur über das Emotionale zu erfassen, ebenso wie die metaphorischen Wendungen oder Sätze wie »das Klingen der Stille«, »Im Nebel der Morgendämmerung ertönte das Horn eines Hirten, traurig und leise wie das Morgengrauen im nördlichen Perm«, wie die Tautologien: »Im dunklen Zimmer der Fürstin ist es dunkel ...« Gelbe und grüne Dämmerungen gibt es, je nach Milieu, bei Pilnjak, ekeleregende Gerüche. Musikalische Motive kehren wieder: in der Stadt die Zapfenstreich-Trompete der Kaserne, Olenkas unsinnige Romanze vom Chrysanthemenstrauch, das Dong, dong, dong! der Uhren und Kirchenglocken. Aus dem Tal dringen die traurigen Lieder der Hungrigen, fröhliche Mädchenlieder ertönen aus dem Gemüsegarten der Wolkowitschs wie aus den Wäldern rings um das Dorf. Die Überlegenheit der stilistischen Atmosphäre, die Überlegtheit des Autors bei ihrer Gestaltung führt nicht zu klügelndem Intellektualismus. Im Gegenteil: das ist die kraftvolle russische Volkssprache, mit der Pilnjak zeit seines Lebens vertraut war. Wie viele russische Dichter vor ihm studiert er sie – nicht als Aufschreiber von zufällig Gesprochenem, sondern als Forscher, der nach den Laut- und Wortbildungsgesetzen der Bauernsprache sucht und diese Gesetze selbstständig anzuwenden versteht.

Zusammen mit dieser Sprache kommt die Welt der Volkssagen, der Märchen und Zaubersprüche, Sprichwörter und der alte, oft noch auf vorchristlichen Religionsresten basierende und mit allerlei Ketzerei durchsetzte Volksglaube ins Buch, und damit gewinnt die Welt der Bauern historische Dimension. Vor allem die Bauernkriege unter der Führung Rasins und Pugatschows sowie die Bauernproteste in der Zeit der Kirchenspalter, in der Vorstellung der Bauern durch historische Lieder und Legenden noch erhalten, bilden auffällige Parallelen. Aus solchen Tiefen des Volkes und der Geschichte ist die Revolution entstanden. Archipows Bart, der ihn aussehen läßt wie Pugatschow, bildet wieder einen jener unauffälligen Verbindungsfäden zwischen den Bauernrevolten und der sozialistischen Revolution. »Die alte Rus ist verkommen und verfallen«, so ließ Woronski schließlich seine kritische Würdigung

des Romans kulminieren, »und es roch nach der neuen Rus, der Rus des Arbeiters und des Mushiks.«

Es gibt keinen Grund, Boris Pilnjaks künstlerische Erfahrungen nicht zur Kenntnis zu nehmen; man sollte sie jedoch auch nicht verabsolutieren. In Wissenschaft und Technik wie auch in der praktischen Produktionstätigkeit gibt es im allgemeinen für die Lösung eines Problems eine Optimale, spätere Versuche werden daran gemessen. In der Kunst gibt es solche Optimalen nicht. Gewiß kann man entsprechend der Breite und Tiefe des erfaßten Problems, entsprechend der überzeugenden Lösung der aufgeworfenen Fragen von genialen und weniger bedeutenden Autoren sprechen; auch das Vordringen in die unendlichen Möglichkeiten der Kunst ist unterschiedlich intensiv. Doch werden wir Autoren wie Hölderlin, Jean Paul, Kleist oder E. T. A. Hoffmann nicht an Goethes Bedeutung messen. Jeder von ihnen hat mit seiner Stimme, seiner persönlichen Erfahrung und Weltsicht die deutsche Literatur bereichert und der Weltliteratur Impulse gegeben. Die Leistung des einen hebt die des anderen nicht auf, läßt sie auch nicht als Vorstufe des anderen oder als sein Seitenstück erscheinen, sosehr sie sich positiv oder polemisch aufeinander bezogen haben mögen, einer des anderen Erfahrungen überdenkend und bewertend.

Gewiß hat Michail Scholochow mit dem *Stillen Don* (1928-1940) die tiefsten Einblicke in die Entwicklung Rußlands zur Revolution und in der Revolution ermöglicht. In unendlicher individueller Variierung wird jener gewaltige Strom der Klassenkräfte erfaßt, werden Menschen vorgeführt, die in komplizierten Widersprüchen als Menschen zu handeln bemüht waren, und es werden schwierigste Entscheidungen von ihnen verlangt. Doch wird damit die Erfahrung der anderen Schriftsteller jener Zeit nicht aufgehoben, und wir müssen ihnen nicht einmal zugute halten, daß sie ihre Romane über Revolution, Konterrevolution und Bürgerkrieg früher geschrieben haben als der Kosak vom Don.

Dmitri Furmanow, der selbst Politikkommissar in der Tschapajew-Division war, macht seinen Roman *Tschapajew* (1923) zu einer dokumentarisch belegten Byline über den Mushik, der zum legendären Feldherrn wurde. Alexander Serafimowitsch dagegen stellt in seinem *Eisernen Strom* (1924) die sich im Marsch disziplinierende Masse in den Mittelpunkt. Von eigenen Empfindungen und Erlebnissen ausgehend,

konfrontiert Konstantin Fedin in dem Roman *Städte und Jahre* (1924) passiven Humanismus mit revolutionärer Härte; der Widerspruch wird unerbittlich zugespitzt. Mit seinem *Ungewöhnlichen Sommer* – er handelt im Jahre 1919 – kommt Fedin 1948 noch einmal auf die »nackten Jahre« zurück, indem er die Breite der beteiligten Schichten in individuellen Figuren – es sind Künstler darunter – gestaltet. Leonid Leonow schreibt mit den *Dachsen* (1924) einen Roman über das Scheitern einer falschen, da individualistischen Idee am »Naturgesetz« der Revolution. Isaak Babel baut sein großartiges Buch *Die Reiterarmee* (1926) aus Miniaturen auf, knappen Impressionen von den schroffen Widersprüchen in den Charakteren der Beteiligten; ähnlich wie Pilnjak nützt er die alogischen, emotionalen Übergänge und Kontraste. Alexej Tolstoi schildert im Romanepos *Der Leidensweg* (1921-1941) den komplizierten Weg von Intellektuellen zur Revolution. Der 1928 erschienene zweite Band, *Das Jahr 1918*, läßt dieses Jahr in seiner historischen Objektivität erscheinen, fast könnte man sagen: unabhängig von den beteiligten Menschen. Alexander Fadejew hingegen bringt eine kleine Episode des Partisanenkampfes in Sibirien in seinem Roman *Die Neunzehn* (1927) zur allgemeinen Geltung. Artjom Wesjolys *Rußland, im Blut gewaschen* (1932), das die elementaren Kräfte der die Revolution mitvollziehenden Bauernmassen ins Bild setzt, bleibt für uns noch zu entdecken. Unsere Vorstellung vom breiten Strom der russischen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert wird immer reicher. Keines der Bücher darf fehlen, nicht vom Blickpunkt eines Autors ist anderes zu beurteilen. Pilnjaks *Nacktes Jahr* intonierte in assoziativ-emotionalem Stil die neuartige Musik der Revolution, die Stimmen der Massen. Und sein so zeitig erschienenenes Buch gab die Gewähr: eine Literatur, die so Gewichtiges an ihrem Anfang aufzuweisen hat, mußte eine große Literatur werden.

## Die Erprobung neuer Schreibverfahren

Boris Pilnjak: *Maschinen und Wölfe* (1925)

Im August 1923 kehrte Boris Pilnjak auf einem Handelsschiff von einer Englandreise zurück. Die langsame Schifffahrt wurde Gegenstand einer Erzählung, die den Titel *Speranza* erhielt. Die Erzählung hat fast keine Handlung, und die Grundstimmung ist im Gegensatz zur Überschrift recht düster: das Seemannsleben ist eintönig, gefahrvoll und – der Transporter hat Kohle geladen – schmutzig, der Landgang im jeweils nächsten Hafen wird mit großen Erwartungen angetreten, doch die werden immer wieder enttäuscht. Wenn individuelle Geschichten angedeutet werden, offenbaren sie schlimme Schicksale: ein chinesischer Matrose stürzt sich in die See, ein englischer Matrose namens Henry stirbt am Fieber. Es wird geprügelt, geflucht, übervorteilt. Und doch bleibt die im Titel ausgedrückte Hoffnung das Bestimmende in der »Wüste des Meeres« und der »Wüste des Tages«: die Hoffnung auf eine Veränderung, die dem Leben eine Richtung geben kann. Die Matrosen kommen auf Rußland zu sprechen, und sie idealisieren die Dinge in ihrer Vorstellung, sie malen sich ein Leben ohne Geld, mit Gewerkschaftskomitees, die das Lebensnotwendige verteilen ...

Pilnjak läßt den gleichzeitig geschriebenen Roman *Maschinen und Wölfe* (er wurde 1925 veröffentlicht) so auch beginnen: mit den Worten eines revolutionären Matrosen in einem englischen Hafen, wie schön das im Jahre 1920 in Rußland gewesen sein müsse. Autor und Leser wissen um die Illusionen in diesen Worten und um die reale Lage der Dinge, doch trotz dieser unausgesprochenen Korrektur bleibt der Autor dabei: sie sollen, heißt es in einem russischen Wortspiel, »zielen« und »heilen« gleichermaßen. Das Buch ist voller Träume und Visionen, die

von den verschiedenen Personen vorgebracht werden, und meist teilt sie der Autor.

Er läßt den Arbeiter Lebeducha, der aus der Verbannung zurückkehrt, erschrecken über die Stille in der Stadt Kolomna: es sei nötig, daß Rußland wie eine Maschine zu lärmern beginne; ähnliche Worte gebrauchte Pilnjak bei der Rückkehr von seinen Auslandsreisen. In der Einleitung des Buches, die eine Art Programm-Ouvertüre darstellt, teilt der Autor den Traum eines Menschen, der, ganz »kondensierter Wille«, sich aufmacht, die Welt mit Lineal und Stahl zu bauen und mit den Losungen der Komintern, und er trifft auf eine Bauernfamilie, die vor dem Hunger zu fliehen versucht: es werde gelingen, die Sonne im Hochofen zu schmelzen, das Brot in den Fabriken »zu bauen«, die geometrisch richtigen Formen und Formeln der Werkhallen zu errichten, die ganze Erde zu beleuchten, von Kränen herab, und die Rohre stehen als Dreiecke zu den Kränen, und hinter den Rohren treffen im Radius neue Lichter auf die Lichterkreise, und da ist der »Proletarier, geometrisch richtig und riesig, wie die Formel«. Der expressive Konstruktivismus eines El-Lissizki führt auch Pilnjaks Feder. Den ganzen Traum, samt den Ellipsen und Rhomben und Geraden, wird man am Anfang des »Hauptteils« (des zweiten Kapitels) noch einmal finden.

Der Ingenieur Andrej Rostschislawski, dem diese Entwicklung als Bedrohung des ursprünglichen Rußlands erscheint, fürchtet das, der revolutionäre Arbeiter Lebeducha sieht es als einzigen Weg zur Rettung des Landes: den Menschen in der Produktion durch die Maschine zu ersetzen und mit dieser »Maschinenwahrheit« die Gerechtigkeit zu »bauen«, die Arbeitswahrheit und den Bruderschaftsbund der Völker. Technischer und sozialer Fortschritt sind bei Pilnjak stets voneinander abhängig, und das Technische wird gar das Entscheidende sein: Brot in der Fabrik zu »bauen« sei wichtiger als Revolutionen zu machen, lautet Lebeduchas vorletzter Satz im Roman. Und seine Folgerung: wir müssen den »Dung« bilden für dieses in der Fabrik zu »züchtende« Brot.

Ähnliche Träume werden in dem Buch der Anarchist Andrej Wolko-witsch äußern und der unpolitische Ingenieur Forst, und die Worte des Anarchisten wird Dmitrij Rostschislawski wiederholen, und er wird wieder und wieder hinzufügen, daß die Arbeit und nur die Arbeit Rußland retten könne. Forst bringt es dann, kurz vor dem Ende des dritten

Kapitels, auf den entscheidenden Punkt: die gegenwärtige Situation Rußlands sei entsetzlich, doch Rußland lebe nicht in der Vergangenheit und nicht in der Gegenwart, sondern in der Zukunft. Lew Trozki, der in dem kurz vorher veröffentlichten Buch *Revolution und Literatur* Pilnjak ein ganzes Kapitel widmete, hatte schon hervorgehoben, der Schriftsteller schreibe wie ein Orakel.<sup>93</sup> Tatsächlich hat der Roman etwas Seherisches, Visionäres. Und doch wird dem Leser nicht entgehen, daß selten in einem Buch jener Zeit, die vom großen Atem der Revolution lebte, so hartnäckig auf die erschreckende Lage des Landes hingewiesen worden ist wie hier. Dieser Realitätssinn Pilnjaks hätte für die Literatur der nächsten Jahrzehnte beispielgebend werden können. Rußland war durch den Weltkrieg und drei Jahre Bürgerkrieg in eine verheerende Situation geraten, das Elend der Massen war weit größer als in der Zeit nach der Jahrhundertwende, einer Zeit der Wirtschaftskrisen, Mißernten und Hungersnöte.

Das Beispiel dafür ist jene Bauernfamilie, die (noch im Prolog des Romans) Haus und Hof verläßt, mit der ärmlichen Habe auf einem jämmerlichen Wägelchen, um irgendwo wenigstens ein Hungerleben finden zu können. Hungernde Städter ziehen als Hamstergruppen durchs Land. Wo die Bauern auf den Höfen bleiben, müssen sie regelmäßig im Spätwinter den entkräfteten Kühen beim Stehen helfen, indem sie sie mit Gurten anheben, die an der Stalldecke befestigt werden. Fälle von Menschenfresserei breiten sich aus. Das Land scheint in eine Zeit noch vor der Steinzeit, in eine »Holzzeit« zurückversetzt. Dementsprechend der geistige Zustand: das Nagen an einem besonderen Stein soll gegen Zahnschmerzen helfen, andere körperliche Beschwerden werden von Wunderdoktoren besprochen. Der Schriftsteller Pilnjak ist entsetzt, daß sich die Sprache der Bauern auf unartikulierte Interjektionen reduziert, wenn sie über ihr Leben reden. Und die Suche nach Auswegen zeigt ein Übriges: die alte Merinicha bringt ihre eigene Tochter um, weil sie sich davon materielle Vorteile verspricht; hochempfindliche amerikanische Autos und Maschinen werden statt mit Benzin mit Petroleum betrieben, weil man Benzin nicht gegen Lebensmittel verschieben kann. Und natürlich findet sich eine Bande von Gaunern, die die neuen Losungen

93 Leon Trotsky: *Literature and revolution*. Ann Arbor 1960. S. 90.



des kollektiven Lebens ausnutzt, um sich in einer scheinbaren Kommune zu bereichern, die »vorrevolutionären« Ehefrauen abzuschaffen und durch neue zu ersetzen; ein unbestechlicher Revisor dieses Gemeinwesens wird ermordet. Pilnjak, der im März 1920 in Moskau ein volkswirtschaftliches Studium abgeschlossen hatte, führt in seinen Roman einen Statistiker ein, der zwar wie der alte Mönch Nestor aussieht aus der altrussischen Literaturtradition, doch statt der Geschichten über die Wege Rußlands notiert er vorzugsweise Zahlenkolonnen. Unter seinen Berechnungen sind sehr anschauliche: in diesen Jahren kamen neun Millionen Pud (fast 150 000 Tonnen) Läuse zur Welt; wären das Getreidekörner, könnten zehn große Fabriken zehn Jahre lang ernährt werden, doch es sind Läuse, und die bringen eine Million Menschen um. Die Zahlen warnen vor Illusionen über Geleistetes und über das Tempo zukünftiger Entwicklungen, und sie warnen so sehr, daß dem Arbeiter Lebeducha solche Rechnerei auch einmal als konterrevolutionäres Tun erscheinen könnte. Der Ingenieur Andrej Rostschislawski stellt ähnliche Berechnungen an, und sie tragen zu seiner zunehmenden Verzweiflung bei.

Wo liegt in so auswegloser Situation die Aufgabe des Künstlers? Wie fängt er solche unerhörten Probleme ein? Zukunftsbilder könnten zum Hohn für die Gegenwärtigen werden, wenn sich im heutigen Leben nicht die Auswege finden ließen. Die aber lassen sich nicht mit den traditionellen Verfahren Dostojewskis, Tolstois oder Tschechows ermitteln. Michail Bulgakow hat in der gleichen Zeit wie Pilnjak in dem Roman *Die weiße Garde* die gleichen Sorgen geäußert: die jungen Leute waren »gestern« mit Schokolade und guten Romanen aufgezogen worden, doch »heute« müssen sie erkennen, daß ihnen die »Schokoladenbücher« nicht verraten können, wie man leben soll.<sup>94</sup> Konstantin Fedin hatte sich bei der Arbeit an seinem ebenfalls in dieser Zeit geschriebenen Roman *Städte und Jahre* von der Vorstellung getrennt, man müsse die Menschen so zu einem Roman zusammenfügen wie die Bretter zu einer Kiste. Nein, so seien die Bücher vor dem Krieg geschrieben worden, jetzt taue der Leim nichts mehr. »Wo die Bretter noch irgendwie zusammenhalten, muß man sie auseinandernehmen, vielleicht ausei-

94 Michail Bulgakow: *Sobranie sočinenij v 5 tomach*. Bd. 1. Moskau 1989. S. 181.

nanderschlagen,.. weil man mit solchem Leim die Menschen nicht zu einer Menschheit zusammenkleben kann.«<sup>95</sup>

Das war natürlich nicht nur ein russisches Problem; in ganz Europa und in den USA hatten die Künstler angesichts der katastrophalen Entwicklung hin zum Weltkrieg die Fragen nach den Ursachen so entschieden neu gestellt, daß die früheren Weltbilder kaum noch glaubhaft schienen. Über Dickens habe er gelesen, bekennt Franz Kafka, und er könne es kaum begreifen, »daß man eine Geschichte von ihrem Anfang in sich erlebt, von einem fernen Punkt bis zu der heranfahrenden Lokomotive aus Stahl, Kohle und Dampf ... Ich kann es nicht verstehen und nicht einmal glauben.«<sup>96</sup> Die Welt erschien nicht mehr in folgerichtigen Beziehungen, eine neue Art von Abhängigkeiten mußte ertastet und im Bild festgehalten werden, die Erzähllogik mußte sich verändern. Pilnjak hat während seiner Europareisen zweifellos (Beweise dafür gibt es aber nicht) Joyce und später auch Dos Passos gelesen, sicher mit Gewinn.

Er war allerdings – wie Bulgakow und Fedin auch – nicht bereit, die Errungenschaften der klassischen russischen Literatur auf revolutionäre Weise abzulehnen, doch hat er sich trotzdem die Hilflosigkeit der tradierten künstlerischen und ethischen Antworten angesichts der heutigen Fragen bewußt gemacht. Man muß in die Literaturzitate hineinhören: »mit Purpurröte überzog sich der Osten«, erklingt in unserem Buch ein schöner Puschkinvers, die Purpurröte aber bescheint verrostete Fabrikanlagen, verwüstete Städte, umgestürzte Eisenbahnzüge. Puschkins »kleine Tragödien« werden beschworen, doch erweist es sich, daß die heutigen kleinen Tragödien oft größer sind als die Welt. Aus Puschkins Poem *Der eherne Reiter* wird zitiert, Peter I. habe Rußland wie sein Reitpferd am Zügel hochgerissen, und nun zeigt Pilnjak, wie »wir alle in Rußland, am Zügel hochgerissen, auf den Hinterbeinen gelaufen« sind, wie sich durch das Hochreißen des Pferdes die russische Ebene gleichsam hochkant gestellt hat, so daß wir hinabstürzten, so sehr wir uns auch mit den abbrechenden Fingernägeln an ihr festzu-

95 Zit. nach: Istorija russkogo sovetskogo romana. Bd. 1. Moskau / Leningrad 1965. S. 150.

96 Siehe: Hermann Broch: Gesammelte Werke. Bd. 6. Zürich 1955. S. 236.

krallen versuchten. Der Statistiker Iwan Nepomnjastschi hat Vor- und Familiennamen vom Titelheld einer Erzählung Wladimir Dals, der hier auch als Sprichwörtersammler dankbare Erwähnung findet. Jener Nepomnjastschi Dals war ein russischer Offizier gewesen mit geheimnisvollem Schicksal; noch in den letzten Vorarbeiten zu seinem Buch hatte Pilnjak den Statistiker Utin genannt.<sup>97</sup> Lermontows Gedicht *Der Streit* wird zweimal zitiert: Elbrus und Kasbek streiten miteinander über Rußlands Schicksal, doch sie finden keine Lösung. Nikolai Ogarjows Lyrik wird beschworen; mal ist von einer Widmung Nekrassows für Dostojewski die Rede, zehn Seiten weiter von einer Widmung Dostojewskis für Nekrassow, und die Freude darüber ist, wenn alles in Kälte und Hunger zugrunde geht, sehr fragwürdig geworden. Pilnjak selbst, ein großer Bücherfreund, mußte, um nicht zu verhungern, schweren Herzens seine ganze Bibliothek gegen Lebensmittel eintauschen. Die Arztfrau Jelena Oskolkowa will ihr mißlungenes Leben immer wieder mit Zitaten aus der Literatur bewältigen: sie vergleicht ihre Ehe mit Tolstois Beschreibungen in der *Kreuzersonate*, dann redet sie wie der entlassene Beamte Marmeladow, sie habe keinen Ort, wohin sie gehen könne, und einige Zeit später schwärmt sie wie Tschechows Irina »Nach Moskau – nach Moskau!« Die Zitiererei ist hilflos, sie erbringt nichts für die Frau. Der Autor steigert sich in die Parodie, indem er uns Dostojewskis Aglaja, das stolze schöne Mädchen, das nicht als Generalstöchterchen auf der Welt sein möchte, sondern als Mensch mit Aufgaben und Zielen, mehr als fünfzig Jahre später vorführt: als enteignete Hausbesitzerin, die sich durch den Liebhaber der Freundin ihrer Tochter Mehl beschaffen läßt und, als das gestohlen wird, sich mit der Freundin ihrer Tochter streitet und gar prügelt, unterstützt durch das frühere Gerichtsmitglied Kerkowitsch, der im zehnten Band der zaristischen Gesetzgebung einen passenden Paragraphen gefunden hat. »Die Poesie, die man über Jahrhunderte hinweg für echt gehalten hat« (so Pilnjak gleich dreimal hintereinander), ist in den Handlungsgegenständen der Gegenwart nicht mehr aufzufinden.

Vor allem war, so mußte es Pilnjak scheinen, das alte Kausalitätsverständnis zu einfach, man mußte gründlicher nachzuforschen verstehen.

97 Boris Pil'njak: Materialy k romanu. In: Krasnaja nov'. Nr. 2/1924. S. 63.

Dieses Rußland (so ein weiteres Literaturzitat) sei mit dem alten Maß nicht zu messen, hier gelte Besonderes. Während der Arbeit an *Maschinen und Wölfe* beobachtete der Autor, daß er sich immer weiter von einer traditionellen Belletristik entferne, in der es heißt: »Er trat ein, sie setzte sich, er sagte, sagte sie, beide über die Liebe, und der Mond schien ins Fenster.« Und überhaupt gehe er von der Belletristik weg, »für immer, von jeder. Man muß irgendwie anders schreiben.«<sup>98</sup>

Das beginnt mit der Genrebezeichnung: noch in den Vorarbeiten war stets von einem »Roman« die Rede, im Untertitel des fertigen Werks steht dann »Buch«. Zwei Jahre vor dem »Buch« veröffentlichte er eine Erzählung mit dem Titel *Wölfe*,<sup>99</sup> deren Text fast zur Gänze in das »Buch« eingegangen ist, doch wird sie, die sich der überschaubar gegliederten Handlung wegen flüssig liest, stückweise auf das Werk verteilt. Die Stepan-Olga-Geschichte zum Beispiel, die wir uns mit Mühe aus drei Stellen des Buches zusammensuchen, war in der Erzählung fortlaufend berichtet worden. Aus einem Gespräch zwischen Andrej Wolkowitsch und seiner Frau Anna wird in der endgültigen Fassung weggelassen, wer das wem sagt, so daß der Leser es schwerer hat. Die Formulierungen erscheinen hier und dort schroff, die Syntax wird verschachtelt, ein in sich plausibler Abschnitt wird auf ein Gespräch und auf eine Notiz des Statistikers verteilt.

Die Absicht ist offensichtlich: die schwierige Welt nicht durchs Erzählen zu vereinfachen. Die Individuen sollen nicht die Träger fortlaufender Handlung bleiben, ihr Erleben wird der allgemeinen Atmosphäre untergeordnet. Die Emotionalität des Buches wird wesentlich durch die häufig anzutreffenden Wiederholungen charakteristischer expressiver Sätze bestimmt. Die Sprache ist mehr als nur Instrument zum Erzählen linearer Geschichten, die auf eine Lösung logisch zulaufen: im Wort selbst (so betont es Pilnjak im Buch, als er sich zum »Numismatiker der Wörter« macht) ist Geschichte aufzufinden, in der sprachlichen Logik muß die »Musik« der Zeit zum Klingen gebracht werden. Das war immer die Hauptsorge Alexander Blocks gewesen: daß man nicht die Oberfläche, die Phänomene der Gegenwart nur erfasse, sondern das

98 Ebenda. Nr. 1. S. 3.

99 Krasnaja nov' 1923. S. 125-142.

Eigentliche, Darunterliegende, die »Musik« der Geschichte, die Musik der Massen, die Musik der Zukunft.

Den Weg aus dem alten Kausalitätsverständnis der Vorkriegszeit findet man freilich nicht, indem man der alten Logik die Unlogik, das Chaos entgegensetzt. Und wenn auch damals mancher Kritiker dem Autor Boris Pilnjak gerade das vorwarf, so zeigt doch eine gründlichere Lektüre, daß *Maschinen und Wölfe* ziemlich straff komponiert wurde, nach neuen Ordnungsprinzipien. In einer Rezension zu einem Buch seines Freundes Sasubrin wirft Pilnjak ihm vor, er beherrsche das Material nicht, da er die »neue literarische Meisterschaft« nicht suche. Wenn man es beim Zerreißen der alten Fabel belasse, dann bestehe das Werk nur aus Stücken, aus Rohmaterial.<sup>100</sup> In seinem eigenen Buch dagegen betont Pilnjak geradezu, wie er sich um ein »Prinzip«, um ein System der Verteilung der Personen bemüht habe. In einer Vorausveröffentlichung von Stücken des noch nicht fertigen Werks ist bezeichnenderweise von einem »Erzählplan« die Rede und von »Abfall«, der sich nicht einfügen wolle, den man aber doch bewältigen müsse, bevor man an die »Entwicklung der Handlung« gehen könne.<sup>101</sup>

In dieser unfertigen Fassung haben mehrere der handelnden Personen noch eine Lebensgeschichte: der Ingenieur Andrej bekommt Erlebnisse von vor fünfzehn Jahren zugeteilt, seine Schwester (die später Jelena heißen wird) ist schon vierzig Jahre alt und hat eine fünfzehnjährige Tochter. Diese individuellen Vorgeschichten werden den Gestalten genommen, im endgültigen Text behält nur der alte Kosaurow Elemente einer Biographie: eine zaristische Strafexpedition hatte im Jahre 1905 Aufständische erschossen, und darunter war einer seiner Söhne.

Wiederum also ein Zurückdrängen der Individuen aus dem Roman im Verlauf des Schaffensprozesses. Es ist die Zeit der großen Massenaktionen; selbst das Sterben, betont uns Pilnjak wiederholt, geschieht nicht mehr im eigenen Bett, als Vollendung eines individuellen Lebensweges, sondern bei Erschießungen, bei Epidemien, in den Kämpfen. Schon in dem vorausgegangenem Roman *Das nackte Jahr* hatte er den

100 Boris Pil'njak (Rezension zu Vladimir Zazubrin: Dva mira). In: Pečat' i revoljucija. Nr. 1/1922. S. 294f.

101 Boris Pil'njak: Materialy k romanu. In: Krasnaja nov'. Nr. 1. S. 25.

Leser mit dem Auftauchen von mehreren Jegors, zwei Nataljas, vier Iwans, mehreren Arinas verblüfft, in diesem Buch gibt es unter den häufiger auftretenden Personen vier Andrejs, dazu noch Andrjuscha den Hirten, einen Andrejew und einen Andrjucha. Zwei der wichtigsten Frauengestalten heißen Marja, zwei andere Jelena.

Und doch fällt auf, daß die drei Hauptkapitel oder »Teile« weitgehend von Individuen getragen werden. Der Ingenieur Andrej hatte in der Vorausveröffentlichung keine Brüder, im endgültigen Text hat er deren zwei. Der Logik der sozialen Schicht im damaligen Verständnis (sie sind Adlige) und der Geschichte entsprechend nimmt Pilnjak sie von ihrem Ende her: jeder der drei Teile handelt vom Tod eines der drei Brüder, und in jedem der Teile wird ein ausführliches Kapitel ihnen und ihren Frauen gewidmet. Juri Rostschislawski, Ingenieur, kann das Glück mit seiner Miliza in Moskau nicht finden, er wähnt sich als Wolf und endet im Irrsinn (1. Teil). Sein Bruder Andrej, gleichfalls Ingenieur, steigert sich mit der Liebe zu der Pferdehirtin Marja, die er fälschlich für die ewige Verkörperung Rußlands hält, in den Wahn, die Maschinen seien die Gefahr des Landes, und er stürzt sich in die Maschine (2. Teil). Der Soldat Dmitri wird von seiner eigenen Geschichte eingeholt: er hatte im Jahre 1918 wegen eines Mädchens auf den Bauern Grigori Merinow geschossen. In der Handlungsgegenwart des Jahres 1923 trifft dessen Bruder Andrej Merinow wie zufällig mit dem gerade ins Dorf zurückgekehrten Dmitri zusammen, und ohne jeden Anlaß beschuldigt er ihn, er sei hinter »unseren Mädchen« her. Die alte Rechnung wird aufgemacht, und der Dieb Pronka schlägt ihn nieder (3. Teil).

Könnte das Buch gar »Die Brüder Rostschislawski« heißen? Wohl nicht, das Thema des für Pilnjak gesetzmäßig verfallenden Adels ist von untergeordneter Bedeutung. Trotzdem wird man den Vergleich der drei Figuren Pilnjaks mit den drei Brüdern bei Dostojewski im Auge behalten müssen. Auch Dmitri Karamasow ist Soldat, auch ihn holt sein früheres ungezügelttes Leben ein, auch er wird als »unmittelbares Rußland« akzentuiert und nimmt sich vor, für dieses Land fleißig zu arbeiten. Der Bezug von Juri und Andrej auf die anderen beiden Karamasows ist nicht ganz so direkt herzustellen: die Schizophrenie Iwans verteilt sich hier auf beide, auch seine naturwissenschaftliche Bildung; sein Interesse für das Schicksal Rußlands wird auf Andrej übertragen.

Von Aljoscha Karamasow (sein Name wird von Pilnjak erwähnt) haben die beiden höchstens ihr Harmoniebedürfnis. Zum Unterschied von Dostojewskis Buch fügen sich die drei Schicksale der Rostschislawski-Brüder auch nicht zu einem kompositionellen System, in dem sich die Rußland-Ideen Pilnjaks manifestieren würden.

Und doch ist die Dreiteilung des Buches (die »Einführung« und den »Schluß« lassen wir hier außer Betracht) mit Bedacht gewählt. Die Überschrift *Maschinen und Wölfe* ist zweigliedrig. Eine genauere Lektüre des Buches ergibt, daß der Autor die beiden ersten Teile direkt auf die Überschrift bezieht. Er arbeitet mit der Methode der einander entgegengesetzten Signalwörter: im ersten Teil taucht das Wort »Wolf« einschließlich seiner Ableitungen an die hundert Mal auf, das Wort »Maschine« dagegen nur etwa zwanzig Mal. Im zweiten Teil kehrt sich die Häufigkeit um. Im dritten Teil wie auch in der »Einführung« und im »Schluß« treten beide Wörter auffällig zurück. In den Teilen I und II aber wird alle Kunst aufgewendet, um die beiden Wörter so oft wie nur möglich hervorzuheben, bis zu siebzehn Mal auf einer Seite, dreimal auf einer Zeile gar. Beim Einfügen der Vorausveröffentlichungen in die beiden Teile wird hier und dort noch eine Erwähnung zusätzlich in den Text geschmuggelt.<sup>102</sup> Aus den beiden Wörtern und um sie herum werden emotional entgegengesetzte Welten entwickelt: einmal der Naturbereich, der das Milieu der Bauern bestimmt, zum anderen die Welt der »asphaltierten Luft«, der Schornsteine, der Gleise, der Proletarier.

Das sind nicht in dem Sinne entgegengesetzte Welten, daß sich der Autor für eine von ihnen entscheiden müßte. Noch kurze Zeit vorher hatte er eine Geschichte über Peter I. geschrieben, in der der Zar nicht als Bauherr, sondern als Säufer erschien, mit tyrannischen Methoden reißt er Rußland von seinen Wurzeln los und verdirbt es (*Seine Majestät Kneeb Piter Kommandor*). Als Lösung aller Probleme erschien daher die Rückkehr ins siebzehnte Jahrhundert und eine Entwicklung, die das Erhalten des ursprünglichen Rußlands möglich macht, mit der

102 So wird aus »романтика пролетарской революции« (in: Волки. Красная новь. Nr. 3/1923. S. 125) »романтика пролетарской машинной революции« (in: Машины и волки. Leningrad 1925. S. 25); nach »пустое поле впереди« (in: Волки. S. 126) wird eingefügt: »страшнее волчьим разумом« (in: Машины и волки. S. 27).

Schönheit der Apfelblüte und der Nachtigallenlieder in der undurchdringlichen Stille. In dem vorliegenden Buch bekommt Juri, der erste der drei Brüder, viel von der Romantik eines Lebens in der Bauernautonomie zugeteilt, und der Autor sieht ihn sehr kritisch; nur im Wahnsinn kommt Juri auf ein Leben ohne Vorgesetzte, mit vollständiger Freiheit. Die Statistik-Studien des Ökonomen Pilnjak, der Vergleich Westeuropas mit der bäuerlichen Armut in Rußland, auch das Nachdenken über die Kräfte, die in der Revolution hervortraten, hat zu einer Veränderung in der geschichtsphilosophischen Sicht des Autors geführt. Die elementare, weitgehend anarchische Eruption der Bauernproteste glich den Bauernkriegen unter Pugatschow und Stenka Rasin sehr, die wilde Revolte der Mushiki hatte für Pilnjak, der die Jahre nach 1917 zum großen Teil in Dörfern und kleinen Städten zubrachte, viel Zerstörerisches, am Ende stand nur eine weitere Verschlechterung der Lebenslage. Die Räuberlieder und Tschastuschki sind Ausdruck des unbändigen Strebens nach Freiheit. Die Klöster, einst Geburtsstätten der russischen Kultur und Keimzellen des Staatswesens, bieten in der Gegenwart das Bild des unwiderruflichen Verfalls. Schneestürme und Wölfe heulen in den Nächten, und es ändert nichts, daß unter den Wölfen schöne und stattliche Tiere sind.

Rußland gehört – so Boris Pilnjak – der »proletarischen Maschinenrevolution«, den Maschinen, die sich wie Dominosteine zu einer »Maschine der Welt« zusammensetzen, allmählich das ganze Land überziehend. Ein Ingenieur kann von einem Leitungspult aus diese Maschinenwelt in Gang setzen, und die Tage sind wie die Maschinen: exakt, ohne Abweichungen. Schon gibt es – Pilnjak führt uns das Kraftwerk der Maschinenbaufabrik vor – Werkstätten ohne Arbeiter. Am feierlichen Tag des ersten Hochofen-Abstichs fließt die Sonne aus den Martinöfen in die Formen, alles um sich erleuchtend. Und es werde gelingen, das Brot in der Fabrik zu züchten, in einer Fabrik ohne Menschen. Gegenwärtig seien zwei Drittel der Arbeitenden beschäftigt, das dritte Drittel zu ernähren, doch der Mensch werde schließlich ganz von solcher Produktionsarbeit befreit. Die Sümpfe werden durch Maschinen ersetzt, und das erst werde Gerechtigkeit in die Welt bringen. Auf diese Reihenfolge legt der Autor großen Wert, die soziale Gerechtigkeit erwächst für ihn aus der Maschinenproduktion: »Mit der Fabrik – Bil-



«Brot! Mit der Fabrik – Arbeit! Mit der Fabrik – Brüderlichkeit!»

Pilnjaks tiefe Überzeugung von solcher Folgerichtigkeit läßt ihn die Realitäten bedenken. In den Vorarbeiten waren der alte Arbeiter Kossaurow und sein Sohn, der kämpferische Lebeducha, noch eine Person mit Namen Koshuchow.<sup>103</sup> Die Figur splitterte sich auf, Vater und Sohn bekamen jeder ein Stückchen dieses Namens ab, und ein Generationsunterschied, eine Entwicklung des Proletariers aus dem bäuerlichen Rußland heraus wird angedeutet. Der Alte, ein erfahrener Arbeiter, bespricht die nicht intakten Maschinen, wie der Mönch und das Kräuterweib den kranken Menschen besprechen. Er läuft in einem Halbpelz herum wie ein Mushik, schaut mit »sumpfigen Augen« durch seine kaputte Brille, und er erfindet zum Hausgeist und zum Waldgeist noch den Maschinengeist. Der Sohn dagegen, durch Illegalität und Verbannung gegangen, sucht das Bündnis mit dem Ingenieur, dessen Vorausschau sicherer ist als die Gerechtigkeitsschwärmerei des Arbeiters und Gewerkschafters.

Und auch der Vormarsch der Maschinen wird ohne Schwärmerei, mit viel modernem Realitätssinn beschrieben. Vorläufig, so betont es vor allem Andrej Rostschislawski, der gerade deswegen zu einer zentralen Figur im Buch wird, produziert die Maschine Lärm, der die Stille vernichtet, Schmutz, der dem Fluß die Schönheit nimmt, schwarzen Qualm, der die Sonne verdunkelt. Abfälle und Dreckhaufen verunstalten das Werkgelände, kreischendes Eisen macht das Halbdunkel der Schmiede unerträglich, »du bist losgerissen von der Sonne, von den Feldern, von den Blumen.« Diese Fabrikwelt – so errechnet es Andrej – frißt Menschenleben, täglich zehn Menschenleben werden von dem Moloch verschlungen, wo doch eigentlich der Mensch der Zukunft zweihundert Jahre leben könne. Nicht nur die Gesundheit, auch die Moral der Arbeiter und Arbeiterinnen verdirbt unter den harten Bedingungen. Der Autor wird solche Bedenken nicht beiseite schieben, doch bleibt angesichts des fast unvermeidbaren Untergangs des Landes nur der Weg des Zurückdrängens der Wölfe durch die Maschinen.

103 Boris Pil'njak: Materialy k romanu. In: Krasnaja nov'. Nr. 1. S. 25.

Die beiden Welten werden also gegeneinander gesetzt. Die Maschinenfabrik steht fast auf freiem Feld, unweit des Golutwin-Klosters, unweit auch der Waldhütte der Pferdehirtin Marja. Dieser Gegensatz lag Pilnjak sehr am Herzen, als er seinen Roman schrieb. Er notierte im September 1923, während der Arbeit an *Maschinen und Wölfe*: »Ich dachte an meinen neuen Roman, wie ich ihn schreiben könnte, – jetzt 'erklang' mir erstmalig nach England die kommunistische, die Arbeiter-, Maschinen- (nicht die Feld-, Bauern-, 'Bolschewizen'-) Revolution, die Revolution der Fabriken und der Arbeitervorstädte, die Revolution der Maschine, des Stahls, wie Mathematik, wie Stahl. Bis jetzt habe ich im Namen der Feldblume, der Distel geschrieben, ihres Lebens und Blühens, – jetzt möchte ich diese Blume dem Maschinenblühen entgegenstellen.«<sup>104</sup>

Dieses Entgegenstellen ist von den Zeitgenossen bemerkt worden, sogar noch bevor das Buch erschien, doch seltsamerweise wurde das selbst von klugen Lesern nur negativ vermerkt. Zwiespältig sei Pilnjak in seinen Stimmungen, schrieb Alexander Woronski, der Feinsinnigste unter den Kritikern, Übermütiges stehe neben Bitterem, und in Pilnjak sei keine Ganzheit, er splittere sich auf in Gedanken und Bilder, die einander widersprechen.<sup>105</sup> Lew Trozki nicht anders: Pilnjak finde sich im Chaos der Widersprüche nicht zurecht, und man habe bei der Lektüre nicht das Gefühl der Genugtuung bei der Lösung von Widersprüchen, was doch »das höchste Zeichen eines Kunstwerkes« sei.<sup>106</sup>

Gewiß, besonders in Zeiten schwer entwirrbarer Gegensatzbündel wünschen sich Leser, das zeigt die Literaturgeschichte, »Ganzheit« und »Lösungen«, während doch Kunstwerke meist das andere wollen: im Leser das Empfinden für einen Gegensatz so zu schärfen, daß er nicht mehr von ihm loskommt und selbst nach Lösungen suchen muß. Das ist ja auch der Grund, warum große Autoren sich selten an das Hegelsche Modell der Selbstentwicklung des Widerspruchs in der Dreigliedrigkeit

104 Notiz Pil'njaks vom 17.9.1923 in: Otryvki iz dnevnika. In: Boris Pil'njak: Romany. Moskau 1990. S. 32.

105 Aleksandr Voronskij: Boris Pil'njak. In: Ders.: Izbrannye stat'i o literature. Moskau 1982. S. 81.

106 Leon Trotsky: Literature and revolution. S. 85.

von These, Antithese und Synthese halten. Die drei Brüder Karamasow sind nicht auf diesen Dreischritt zu verteilen, die Gegensätze prallen unvermittelt aufeinander, darin den ewigen Antithesen Immanuel Kants ähnlich. Auch die drei Brüder Rostschislawski sind nicht auf Hegels Faden zu ziehen, und »Wölfe« und »Maschinen«, eruptive »bolshewistische« Revolte und »kommunistische« Proletarierrevolution werden sich bei Pilnjak nicht in einer Synthese vereinigen. Es scheint so, als habe uns der Autor an einer Stelle seines Buches den poetischen Kern beschrieben, jenes zunächst noch unklare widersprüchliche Gefühl, das ihn zum Schreiben des Werks getrieben haben mag:

»Die nationale russische Seele – der fürchterliche Schneesturm über Rußland!.. wirft alles umher, wenn ... Hör zu,– welche Stille!.. Schläfst du? – hör nur!.. Hörst du? – hööörst du diesen wirbelnden Schneesturm, grob ist er, blutig, flammt wie Brandfackeln, ist kühn, räuberisch, unstaatlich, – irgendeine schwarze Hand drang ein, flocht sich ein, fest, stählern, wie eine Maschine, staatlich – fünf krampfhaft zusammengefaßte Finger, schwarz, rußig, pressen alles zusammen im Krampf, – sie nahm Rußland, den russischen Schneesturm, den Mushik in die Zange – preßte bis zum Röcheln, – sie wollte bauen, – bauen, – hörst du – bauen!«

Dieser Zwiespalt bestimmt das Buch, Ganzheit ist da wirklich nicht, im Sinne einer »Lösung«, einer Befriedung der Gegensätze, Pilnjak entläßt uns mit dem Widerspruch. Der dritte Teil bietet neue visionäre Beschreibungen des Maschinenrußlands der Zukunft, doch gerade in der nächsten Nachbarschaft dieser Schwärmereien stehen die schlimmsten Schilderungen des Mordes an dem »Revisor« Iwan Terentjew und an Dmitri, dem dritten Rostschislawski-Bruder, stehen Schilderungen des Hungers und der Menschenfresserei in den Dörfern, wird die Allmacht der Diebe und Gauner beschrieben. Und bedeutungsvoll wird hervorgehoben: »Weder die Jahre noch die Revolution veränderten Iwan Alexandrowitschs Art zu leben und zu denken«, wobei geltend gemacht wird, Iwan Alexandrowitsch »ist wie Rußland, steht für Rußland.«

Das hieße aber, eine Hauptfigur des Romans zu übersehen, die eigentlich erst im zweiten Teil des Buches auftritt und den dritten Teil weitgehend beherrscht: den Ingenieur Gugo Ottowitsch Forst. Der hatte es während des Bürgerkrieges nicht zugelassen, daß das Werk völlig

verfiel, und er hat wohl recht, daß die Weißen, hätten sie die Gegend eingenommen, ihn, den unpolitischen Ingenieur, noch eher umgebracht hätten als einen ihrer unmittelbaren politischen Gegner. Unermüdlich sorgt er für die Beschaffung von Roh- und Brennstoffen, und der erste Hochofen-Abstich am Ende des zweiten Teils ist sein ganz besonderer Festtag.

Eine ähnliche Romanfigur hatte es in der russischen Literatur (im Krisenjahr 1859) schon einmal gegeben: Iwan Gontscharow hatte seinem untätigen Oblomow den tätigen Unternehmer Stolz entgegengesetzt. Das geschah nicht geradlinig: Oblomow ist es, der sich bei seinem unablässigen Nachdenken über den Unsinn einer Tätigkeit unter den gegebenen Umständen klar wird, für Stolz dagegen ist der dürre Pragmatismus des fleißigen Einsatzes für das eigene Unternehmen schon ausreichend. Der Autor, der um die Rettung des Landes durch die Arbeit wohl weiß, braucht deshalb noch eine dritte Figur, die sich für die Tätigkeit entscheidet und nach dem Sinn des Lebens, nach dem Glück sucht. – Zeitgleich mit Pilnjaks Buch entsteht Fjodor Gladkows Roman *Zement*, in dem Gleb Tschumalow, aktiver Kommissar für den Wiederaufbau eines Zementwerkes, neben anderen Widersachern auch den Ingenieur Kleist vorfindet, der seinerzeit den Aktivisten eines Massenstreiks Tschumalow an die zaristische Polizei ausgeliefert hatte. Das ehemalige Opfer begleicht die Rechnung nicht, sondern nutzt das große Wissen und die zeitweilig verschüttete Organisationsfähigkeit des Ingenieurs für die Wiederherstellung der Fabrik und des Lebens der Menschen. Pilnjak hat nichts von Gladkow übernommen, Gladkow nichts von Pilnjak, die Wirklichkeit gab die Themen vor.

Andrej Stolz – German Kleist – Gugo Forst. Was bietet Pilnjaks Figur? Der Triumph des Ingenieurs Forst beim ersten Abstich des Hochofens ist der Moment des Selbstmords des Ingenieurs Andrej Rostschislawski. Der eine verzweifelt angesichts des Sieges des »Maschinenrußlands« über das »ursprüngliche« Rußland der Pferdehirtin Marja, der andere bietet im Moment des ersten Erfolgs über Zerrüttung, Elend und Dummheit dem Arbeiter und Gewerkschafter Lebeducha jenes Bündnis an, das schon dem für die Zukunft schwärmenden Anarchisten als tragfähig erschienen war (im 2. Teil) und später in Dmitri Rostschislawskis Visionen wieder als entscheidend benannt wird (im 3. Teil):

»Wissen und Proletarier«. Mir scheint, für Pilnjak spielt diese Reihenfolge eine große Rolle; hier liegt auch der Grund, warum Lebeducha, in vielem dem Gleb Tschumalow aus *Zement* ähnlich, in Vergleich zu jenem doch in Pilnjaks Buch stark zurücktritt. Seine Reden zeigen seine Hingabe und Zielsicherheit, aber auch sein Unwissen über die Wege in die Zukunft Rußlands, und wir haben ein übriges Mal Pilnjaks Realitätssinn zu loben. Engstirnige Kritiker hatten an der Stelle sofort den Zeigefinger erhoben: die Hervorhebung Forsts zeige den Unglauben des Autors an die Fähigkeit der Arbeiterklasse, die Revolution zu führen, hieß es, und: dieser Forst zeige, daß sein Autor »der proletarischen Auffassung vom Typ eines Intellektuellen« fremd gegenüber stehe.<sup>107</sup> Am Ende hat Boris Pilnjak recht behalten.

Mit der Figur Forsts ist in den Widersprüchen des Lebens im Roman aber noch eine zweite wesentliche Tendenz verbunden: er ist es, der sich eine Lösung der ökonomischen Probleme nur durch die Privatisierungsmaßnahmen der »Neuen Ökonomischen Politik« vorstellen kann. Wir werden nicht in den Fehler verfallen, einen Roman mit einem Polök-Traktat zu verwechseln, doch fällt auf, daß für den Autor die fatale Gegensätzlichkeit der »Wolfswelt« und der »Maschinenwelt« nach Lösungen ruft, und die Rede Forsts auf der Arbeiterversammlung ist deshalb so überzeugend, weil sie nicht einfach nur zur fleißigen Arbeit aufruft, sondern die Bedingungen untersucht, die den Fleiß zum Ausweg aus der Hungersnot und Zerrüttung machen. Die Rede zeigt, daß dem studierten Ökonomen Pilnjak die NÖP vollkommen einleuchtete; mehr noch: soweit wir sehen, war er der einzige namhafte Schriftsteller jener Zeit, der dieser Politik voll zustimmte. Andere meinten vor dem Wiederaufleben der Bourgeoisie warnen zu müssen, oder die NÖP stellte sich ihnen als eine Politik kurzfristiger Zugeständnisse dar. So wurde die mögliche große Wende ja auch schon 1923/24 in der offiziellen Politik behandelt: statt, wie es vorgesehen war, mit sehr viel Geduld, mit einer lang andauernden geschichtlichen Epoche die Beteiligung ausnahmslos aller Angehörigen der breitesten Bauernschichten am wirtschaftlichen Fortschritt möglich zu machen,

107 S. Ginzburg: Boris Pil'njak. In: Literaturnaja enciklopedija. Bd. 8. Moskau 1934. Spalte 639.

wurde bald schon auf Methoden des Kriegskommunismus, des Befehls und Zwangs zurückgegriffen, wurden an die Stelle des Kleinhandels die großen Sprünge schnell erfüllter Industrialisierungspläne gesetzt. Damit wurde das getan, was Lenin vorab schon als eine Politik des »unweigerlichen Schiffbruchs«, als »Selbstmord der Partei« bezeichnet hatte.<sup>108</sup>

Gewiß hat Pilnjak mit der Rede Forsts seinem Buch ein publizistisches Einsprengsel verabfolgt, doch hatte er ja ohnehin seine Entfernung von der Belletristik der sich selbst entwickelnden Gestalten deklariert. Die essayistische Tendenz verstärkt sich noch durch die Gedanken über »Feiertage« und »Alltag« in jeder Revolution: die Tage des Umsturzes seien gleichsam Tage des Rauschs gewesen, sie haben jene »Romantik der Proletarier« hervorgebracht, die jetzt nun als »Schwalbe« in die Welt geschickt wird, wo sie den Proletariern (eben jenem englischen Matrosen am Anfang des Buches) von den Veränderungen kündigt. In Rußland tritt an die Stelle dieser Tage des Rauschs die Alltäglichkeit.

»Die Wege Forsts liefen damals mit den Wegen Lebeduchas zusammen«, vermerkte der Autor unmittelbar nach der Versammlungsszene, und am Schluß des dritten Teils steht, wie auch am Schluß des zweiten Teils, ein Freundesgespräch zwischen den beiden: »Wir haben einen gemeinsamen Weg.« In seinem vorausgegangenen Roman *Das nackte Jahr* hatte Pilnjak nach dem Sinn der Revolution gesucht, der banale Satz »Wir haben eben die Revolution« war zu durchdenken. Hier dagegen sucht der Autor nach dem weiteren Weg Rußlands, und *Maschinen und Wölfe* könnte auch, vom Ende her genommen, »Quo vadis?« heißen.

108 Wladimir I. Lenin: Über die Naturalsteuer. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Berlin 1955. S. 840.

## Schlafende

Michail Bulgakow: Die weiße Garde (1925; 1929)

Der Roman *Die weiße Garde* und das Theaterstück *Die Tage der Turbins* sind aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgegangen, einem ursprünglichen Vorhaben, das sich dem Autor mal in epischer Gestalt als Roman darstellte, mal als Spiel auf der Bühne. Die biographischen Forschungen haben die Erkenntnis gebracht, daß sowohl das 1918 in Kiew geschriebene Prosastück *Krankheit* als auch das 1920 in Wladikawkas geschriebene und aufgeführte szenische Versuch *Die Brüder Turbin* (in dem es vermutlich, dem Vorbild Dostojewskis gemäß und der Wahrheit in der Familie Bulgakow entsprechend, drei Brüder gegeben hat) Vorarbeiten für den ersten Roman und das erste Drama waren. Andere Prosaproben, die sich um das Vorhaben gruppieren, vor allem die Skizze *Die Stadt Kiew*, zeigen, wie die Schicksale und Bilder sich allmählich verdichteten. Der Stoff wuchs sich aus, und die Familienereignisse am Anfang des Jahres 1922 (Tod der Mutter am 1. Februar, erster Brief von Bruder Nikolai aus Zagreb am 16. Januar, Grüße von Bruder Iwan am 24. März) regten zur intensiven Arbeit an. Bulgakows persönliche Situation förderte das Vorhaben: am Beispiel einer einstmals festgefügtten Intellektuellenfamilie konnte die Umstülpung aller Werte verfolgt werden.

Der provokante Titel *Die weiße Garde* hat möglicherweise die Zensoren aufhorchen lassen und zum Verbot des Romans beigetragen. Er führt aber auch die Leser in die Irre: man glaubt, ein Buch über den Zusammenbruch der weißen Armee vorgelegt zu bekommen, über Ursachen und Verlauf der Katastrophe, eventuell über unterschiedliche Reaktionen verschiedener Kräfte in diesem Prozeß. Auf eine innere

Analyse jener Geschichtsprozesse wird man eingestimmt, deren Äußerungen der Zeitgenosse gerade erst voller Stolz oder Trauer erlebt hatte. Die Materialien zeigen, daß der Autor zu verschiedenen Zeiten an ganz andere Buchtitel gedacht hatte, die eine andere Leseerwartung suggerieren: *Aus dem Roman Roter Schwung* (*Алый мах*) heißt der Untertitel einer der auf den Roman hinführenden Prosaarbeiten, die Varianten *Das weiße Kreuz* und *Mitternachtskreuz* waren ausprobiert worden, mit dem Blick auf das Standbild Wladimirs am hohen Dnepr-Ufer, an *Das gelbe Banner* (als Hinweis auf Petljura), und im *Theaterroman* schreibt Maksudow an einem *Schwarzen Schnee*. Der endgültige Titel bietet inmitten dieser Varianten nicht die glücklichste Lösung.

Die Aufnahme des Romans ist aber auch dadurch beeinflusst worden, daß fast jeder zuvor das Theaterstück gesehen oder gelesen hatte, und zu dem hatte sich durch die unerhört intensive Aufführungspraxis (987 Aufführungen im Künstlertheater bis 1941!) eine feste Meinung gebildet, die, nach manchem Hin und Her, dem Werk auch weitgehend gerecht geworden ist. Nun sah man kaum noch einen Grund,<sup>109</sup> bei der Lektüre des Romans danach zu fragen, ob es sich etwa um ein andersgeartetes Werk handelt. Es gibt Interpretationen des Romans, die auf dem Schlußdialog Nikolais und Studsinskis – im Drama! – aufgebaut sind: für den einen bedeuten die Ereignisse den Epilog (seines Lebens), für den anderen jedoch den Prolog. Den Interpreten war nicht aufgefallen, daß es einen solchen Dialog im Roman gar nicht gibt. Wladimir Lakschins große Analyse der Bulgakowschen Prosa ist dort nicht überzeugend, wo sie auf *Die weiße Garde* zu sprechen kommt: Die Geschichte herrsche immer souveräner in dem Roman, je weiter seine Handlung voranschreite, und die Personen haben sich in ihr zu bewähren. Gleichzeitig beweise der Autor seinen skeptischen Blick auf die Geschichte, die Triebkräfte der Geschichte seien ihm nicht durchschau-

109 Ralf Schröder: Bulgakows Roman »Die weiße Garde« – Der Zerfall einer Familie als weltgeschichtlicher Epilog und Prolog. In: Michail Bulgakow: Die weiße Garde. Berlin 1969. S. 303ff.; René Drommert: Stalins seltsamer Protegé. In: Die Zeit. Hamburg 25.12.1970. Nr. 52.



bar, und insgesamt müsse man davon sprechen, daß es der Weltauffassung des Autors an Geschlossenheit mangle.<sup>110</sup>

War das geschrieben, um die ideologischen Richter zufriedenzustellen und die Veröffentlichung des Buches möglich zu machen? Manchem Dissertanten diene es freilich als Ansatz für die eigene Überheblichkeit gegenüber dem Schriftsteller, der so viele Selbstverständlichkeiten nicht beherrschte: die »Dialektik der zerstörerischen und der schöpferischen Aufgaben in der Revolution« sei ihm »nicht klar« gewesen.<sup>111</sup> Daraus mußte dann das seltsame Urteil entstehen, daß das Ertönen der *Internationale* im Finale der letzten Variante der *Tage der Turbins* vom ideologischen Wachstum des Autors zeuge.<sup>112</sup>

Und noch etwas versperrt bis zur Stunde vielen Kritikern den Weg zu einer unvoreingenommenen Lektüre: Bulgakows Roman ist als letzter der Romane über die Zeit des Bürgerkrieges zum Leser gekommen, der vorher die Bücher Malyschkins, Serafimowitschs und Alexej Tolstois gelesen hatte. Der Arzt Alexej Turbin ist aber nicht Iwan Telegin, und sein Autor ist nicht Alexej Tolstoi! Bulgakows Roman hat nicht den Weg der russischen Intelligenz zur Revolution zum Inhalt. Und auch die gleichfalls weit verbreitete »Mitleidskonzeption«, die das Leid russischer Intellektueller unter den Schlägen einer fremden, unbarmherzigen Geschichte akzentuiert, entspricht dem Roman nicht, sie ist nur die einfache Umkehrung der anderen.

Die entscheidenden Kräfte der Geschichte kommen in Bulgakows Roman gar nicht vor. Denikin und Trozki werden in dem Buch als Personifizierungen der Weißen und der Roten nur genannt. In einigen der Handlungsfiguren vermuten wir spätere Offiziere der »weißen Garde«. Umgekehrt gibt es nur Andeutungen für die Roten: ein Panzerzug mit dem Namen »Proletari«, der Wachposten Shilin, die Erwähnung der fünfzackigen Sternchen auf den Mützen der Rotarmisten, das Dröhnen

110 Vladimir Lakšin: O proze Michaila Bulgakova i o nem samom. In: M. Bulgakov: Izbrannaja proza. Moskau 1966. S. 18-24.

111 I. S. Skoropanova: Roman M. A. Bulgakova »Belaja gvardija«. In: Vesnik Belaruskaga universiteta. Serija 4: Filologija. Nr. 3/1971. S. 36.

112 T. A. Ermakova: »Dni Turbinych« M. Bulgakova: polemika vokrug p'esy. In: Učenye zapiski Mosk. obl. ped. instituta im. N. K. Krupskoj. Bd. 187. Sovetskaja literatura. Vyp. 8/1967. S. 97.

der Geschütze in der Ferne, ein geschickter Redner für die Sowjetmacht – das ist schon alles. Mancher zählt noch den Traum des kleinen Petjka Stscheglow (auf der letzten Seite des Romans) von der glitzernden diamantenen Kugel auf einer großen grünen Wiese dazu, ohne daß wir einen Anhaltspunkt für solche ideologische Deutung hätten. Man wird zugeben, daß die Aufzählung ein etwas dürftiges Ergebnis zutage fördert.

Mehr noch, das politische Feld, auf dem sich die Handlung in Kiew entfaltet, liegt gleichsam im historischen Niemandsland: ein Krieg zwischen Skoropadski und Petljura soll stattfinden und versandet. Die Handlung ist übersichtlich gegliedert: im I. Teil steht Petljura vor den Toren der Stadt, im II. Teil ist er in der Stadt und feiert seinen Parade-Triumph, im III. Teil muß er wieder verschwinden.

Warum dieser Sieg, diese Niederlage? Nikolka staunt während der Parade über die Vielzahl von Geschützen und Truppenteilen, und der Satz »Jetzt verstehe ich« kommt über seine Lippen, – hat er damit nicht gerade bewiesen, daß er nichts verstanden hat? Als die gleichen Truppen wieder abziehen, ist ihre Zahl nicht geringer geworden. Petljura ist 47 Tage in der Stadt, und ebenso lange dauert das Fieber Turbins. Hat die Stadt das Petljura-Fieber gehabt? Das Fieber kommt und verschwindet ebenso unerklärlich wie die Pest bei Camus. Uns werden nicht Geschichtsprozesse vorgeführt, die erklärbar wären oder erklärt werden müßten, sondern Hintergrundgeschehnisse, die das Leben der Figuren entscheidend beeinflussen. Im Theaterstück *Die Brüder Turbin* von 1920 war das offenbar die Revolution von 1905 gewesen, die Handlungszeit 1918/19 war also nicht einmal der einzige überhaupt denkbare historische Stoff.<sup>113</sup>

Im Roman gibt es keinen Anhaltspunkt dafür, daß die Figuren den Geschichtsprozeß fördernd oder bremsend beeinflussen wollen. Sie reagieren. Die Geschichte verläuft bei Bulgakow, sie geschieht, das Ergebnis kennt der Autor, der Leser auch, und Prozesse, Gesetze und Triebkräfte werden nicht analysiert und nicht einmal gesucht. Das verbreitete Stichwort vom »bürgerlich-humanistischen Weltbild« des

113 Vera Cebotareva: K istorii sozdanija »Beloj gvardii«. In: Russkaja literatura. Nr. 4/1974. S. 148.

Autors hat unser Verständnis der ahistorischen Sicht Bulgakows auf die Geschichte verhindert und den Lesern den Einstieg in den Roman verbaut.

Was geschieht wirklich in dem Roman? Was macht seine Handlung aus? Das Frappierendste: die Hauptfiguren schlafen sehr viel. Alexej, der am häufigsten auftretende »Held«, ist auf 129 der 250 Seiten des Romans<sup>114</sup> vertreten, auf 44 Seiten (das sind 35 %) schläft er, ist er im Zustand der Trunkenheit, des darauf folgenden Katers, im Fieber, unter dem Einfluß der Morphiumspritzen oder im Zustand instinktiven Handelns. Das alles bestimmt auch die Erinnerung des Lesers in erster Linie. Und man wird zugeben müssen, daß gerade solche »Handlungen« wie »er schlief ein« in einem Roman die kürzesten überhaupt möglichen sind, denn danach kann man, was häufig geschieht, nur noch einen Traum schildern. Das Thema der Träume in diesem Buch ist wiederholt behandelt worden,<sup>115</sup> doch wohl zu eng: für »Schlaf« und »Traum« steht im Russischen das gleiche Wort сон. Um Geschichte als Schlaf und Traum handelt es sich auch bei dem Drama *Die Flucht* mit dem Untertitel »acht Träume«: die Geschichte gleicht einer unwirklichen Schlaflandschaft, in der die Menschen ohne Bewußtsein umherirren. Bezeichnend für den Roman ist jene Szene (am Ende des II. Teils), in der Nikolka, von Lariossik aus elfstündigem Schlaf geweckt, sich vergeblich bemüht, das »Spinngewebe« der Müdigkeit zu zerreißen, das ihn von den realen Vorgängen trennt; auf einer Seite wiederholt der Autor das Wort паутина achtmal! In ähnlichem Zustand ist während der ersten abendlichen Tischszene Myschljajewski: vergeblich bemüht er sich, aus der Trunkenheit aufzutauchen und sich am Gespräch zu beteiligen. Wassilissa und Wanda schlafen wiederholt.

Andererseits wird betont, daß derselbe Myschljajewski am Anfang und Shilin am Ende während der Wache nicht einschlafen dürfen. Ganz auffällig wird geschildert, daß der Oberst Nai-Turs nur drei Stunden

114 M. A. Bulgakov: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1. Moskau 1989. S. 179-428.

115 Galina Černikova: Čelovek i istorija v romane Michaila Bulgakova »Belaja gvardija«. In: *Analele Universităţii din Timișoara. Seria Filologie* o.J. S. 203-214 (separatum).

schläft in einer entscheidenden Nacht, und im Falle des anderen Obersten, Malyschew, kann man nachrechnen, daß er mit zwei Stunden Schlaf auskommt, und er ist sofort bei vollem Bewußtsein nach dem Wecken, so als habe er überhaupt nicht geschlafen – während rund um ihn die Offiziere und Junker sehr tief und lange schlafen. Ich kenne keinen zweiten Roman der Weltliteratur, in dem so viel geschlafen würde! Der Schlaf wird gar metaphorisiert bei Bulgakow: Man schläft nicht einfach im letzten Kapitel im Haus der Turbins, sondern »die Schlaftrunkenheit lief hinter den Gardinen« – hinter den vielgerühmten cremefarbenen Stores. Und zwei Seiten weiter: »der Traumschlummer lief über die Stadt dahin, als trüber weißer Vogel flog er vorbei ...« Und es werden immer neue Synonyme gefunden und vielfältig variiert, die die schläfrige Atmosphäre um die Hauptpersonen unterstreichen.

Einige Beispiele:

МУТЬ: мутный рассвет, мутноватый день, очень мутно подумал Турбин, муть в глазах

(Myschlajewski ist betrunken), мутный Мышлаевский, мутная каша в голове.

ТУМАН: затуманенные глаза (Jelena liest Bunin), туманятся глаза (Nikolka singt Küchenlieder), Мышлаевский нырнул в туман (des Suffs). Das Wort taucht (auch für Unverständnis in politischen Dingen) im I. Teil 21 mal auf, es ist das letzte Wort im I. Teil und das Substantiv im ersten Satz des II. Teils.

ДЫМ: außer морозная дымка gibt es дым папирос am Kartentisch, слезная дымка vor den Augen und опьяненная углекислотой, дымом и ладаном толпа.

МЕТЕЛЬ – ВЬЮГА – БУРАН: schon im Epigraph aus der *Hauptmanns-tochter*, dann im Zitat aus Bunins *Ein Herr aus San Franzisko*: мрак, океан, вьюга, das später abgewandelt wird in мрак, буран, вьюга.

МРАК, ПОЛУМРАК, СУМРАК taucht häufig im I. Teil auf. Zu prüfen wäre, ob der häufigen Schilderung der Dämmerung (сумерки) tiefere Bedeutung zukommt. »Die Dämmerung verschärft die Sehnsucht nach der Ewigkeit«, heißt es bei Berdjajew.<sup>116</sup>

мгла, auch полумгла, мутная мгла

тьма, темнота, темный mit Ableitungen sind sehr häufig vor allem im I. Teil.

Auch andere Beschreibungen des Unwissens, des Nichtdurchschauens findet der Autor. So sind vor allem die zum Kampf ausrückenden Einheiten ständig im Unklaren über den Standort des Gegners, und nur Nai-Turs und Malyschew wissen Bescheid. Die großen Massenszenen sind mit Gerüchten durchsetzt, die die Leute einander mitteilen, doch Scherwinski sorgt dafür, daß selbst die dümmsten Gerüchte (über die Flucht des Zaren nach Dänemark, über die zwei Divisionen Senegalesen) in das Haus Turbins Einzug finden. In Beschreibungen Nikolkas taucht das Wort загадочно (rätselhaft) wieder und wieder auf, dreimal auf einer Seite: die rätselhafte Persönlichkeit Petljura, der rätselhafte Lariossik, die rätselhaften letzten Worte von Nai-Turs; auch sonst aber gibt es rätselhafte blaue Wölkchen über der Stadt und sogar den rätselhaften Alten Gott (старик Бог). Im I. Teil tritt dazu noch die häufige Wiederholung des Wortes странно, es kommt viermal auf einer Seite vor und soll meist den eigentlich komischen Kontrast zwischen Anspruch und Verhalten aufzeigen: besonders in dem »seltsamen« Verhalten des Hetmans und seiner Offiziere.

Aus dieser Atmosphäre des Schlags, des Nebels, des Schneesturms, des Dunkels möchten die Hauptpersonen heraustreten, daher stellen sie immer wieder Fragen, um Klarheit zu gewinnen – die ihnen versagt bleibt. Die Fragen betreffen Wesentliches. Schon im 1. Kapitel wird die Frage aller Fragen gestellt, und gleich in heftig bohrender Art: »Как жить? Как же жить?« Alexej wird darauf keine Antwort erhalten, aber er und seine Geschwister stellen immer wieder neue Fragen. In seinem Nachdenken über den Gegensatz zwischen der Schulzeit und dem heutigen Leben tauchen auf neun Zeilen elf Fragewörter auf: куда, кто, почему, где, почему, почему, чей, кто, зачем, куда, почему. Kann man noch heftiger fragen? Jelena hat Grund, nach Talbergs Weggang ihre Fragen zu stellen: что за такой человек? Что это за человек? Nach dem Sinn des Lebens, nach seinen Zusammenhängen und Ursachen wird gefragt. »Что такое?« ist – mit möglichen Erweiterungen wie »что же это такое?« – die Lieblingsfrage der Figuren. »Мыслимое ли это дело?« fragt Alexej noch in dem Moment, als die befragte »Sache« schon geschehen ist. »Что это значит?« bohrt es in

ihm, und seine Schwester fragt im Gebet wiederholt: »за что?« Und natürlich gibt es in diesem Buch, wie in allen großen russischen Romanen, immer wieder das schicksalhafte »Что делать?« In den Massenszenen liest man ganze Fragenketten wie »Что? Что? Что? Что? Что такое случилось?« Und es sind, wie auch im Falle der Hauptpersonen, keine Antworten in Sicht. Nachweisbar nimmt gegen Ende des Romans hin die Zahl der Fragen nicht ab, sondern zu, und die zwei Fragesätze, mit denen der Roman endet, haben keineswegs rhetorischen Charakter. Der Autor bringt es sogar aufs sinnträchtige Symbol, als er den Arzt mit dem Griff seines Untersuchungshämmerchens auf der Brust des Syphilitikers ein Fragezeichen malen läßt. Die Untersuchungsmethode ist nicht unüblich; doch warum ist es gerade ein Fragezeichen? Ist hier doch ein tieferer Sinn verborgen? Turbin möchte seinem Patienten nachhaltig (und, wie wir sehen, vergeblich) die Lektüre der Apokalypse untersagen. In den apokryphen Apokalypse-Belehrungen des slawischen Henoch lesen wir Sätze, die auf diese Behandlungsszene bezogen werden können: »das sowohl auf die Weisheit als auch auf den Irrtum Bezügliche ist auf die Brust des Menschen geschrieben; jedes von ihnen erkennt der Herr. Und es gibt keine Zeit, in der die Werke des Menschen verborgen sein können; denn auf den Brustknochen ist sie selbst eingeschrieben vor dem Herrn!«<sup>117</sup> Die symbolische Hervorhebung unterstreicht nur ein übriges Mal, daß es sich bei der *Weißten Garde* um ein Buch der Fragen handelt, nicht der Antworten, nicht der allmählichen Orientierung auf historische Hauptkräfte, und nicht um ein Buch der »Enttäuschungen«.<sup>118</sup>

Die Fragenden werden nicht weise, und so ist der Roman auch ein Buch der Erfolglosigkeit. Den Personen gelingt nichts, der Autor unterstreicht und parodiert das mit Lariossiks Taten, der aus Ungeschick das blaue Service in Scherben schlägt, beim Aufstellen des Klappbetts Nikolka die Finger einklemmt und beim Kartenspiel die eigene Dame wegsticht. Alexej ist nicht weniger ungeschickt. Seiner Schwester kann er das Glück nicht sichern. Zwar mahnt ihn Valentin aus Gounods *Faust*

117 Zit. bei Johannes Leipoldt / Walter Grundmann (Hrsg.): *Umwelt des Christentums*. Bd. 2. 7. Aufl. Berlin 1986. S. 215.

118 V. Lakšin: *O proze Michaila Bulgakova i o nem samom*. S. 20.

(die Noten liegen auf dem Flügel), er solle seine Schwester schützen, doch hat er die Heirat mit Talberg nicht verhindert, und nun läuft der weg; später erfahren wir, daß er ein Verhältnis mit einer anderen angeknüpft hat, – so wie Lariossiks Frau sich mit einem anderen eingelassen hat. Alexej hat seine begründeten Zweifel, was Scherwinski anbetrifft, aber vermutlich wird er auch dieses neuerliche Unglück nicht verhindern können. Noch erfolgloser verläuft sein militärisches Engagement. Er kommt zu spät zum Treff der Division (er war zu 14 Uhr bestellt worden, und diesen Zeitpunkt hatte er verpaßt: er hatte den ganzen Tag geschlafen!) und vergißt auch noch seinen Arzt-Ausweis. Dann vertut er sinnlos wertvolle Zeit in Malyschews Stabsquartier; der Oberst drängt ihn zur Eile, doch Alexej, der hier viermal mit dem Wort *вяло* (träge) charakterisiert wird, rafft sich erst auf, als es schon zu spät ist.<sup>119</sup> Das zieht eine ganze Kette von katastrophalen Folgen nach sich: deswegen gerät er vor die Flinten einer Petljura-Gruppe, deswegen schießt er einen von ihnen nieder und wird selbst angeschossen, deswegen liegt er 47 Tage krank und kommt mit knapper Not am Tod vorbei. Seiner Retterin übergibt er aus Dankbarkeit einen Familienschmuck – und muß gleich danach entdecken, daß er dieses Andenken an seine Mutter einer Kokotte geschenkt hat. Seine Schweigsamkeit nach diesem Besuch bei Julia ist beredt, und nicht zufällig wird bei der Beschreibung der Gärten hinter ihrem Haus zweimal von einem Labyrinth gesprochen: es ist auch das Labyrinth seines zukünftigen Lebens.

Nikolka ist noch tapsiger: er versteckt die Pistolen so gut, daß die Banditen sie gleich finden. Außer Lariossik ist in diesem Fall noch ein unfreiwilliger Parodist zur Stelle: Wassilissa lobt stolz sein Geldversteck unter dem Tisch, denn »darauf kommt keiner. Alle in der Stadt machen es so.«

Nicht anders ist die große Haupt- und Staatsaktion angelegt, die das Buch trägt. Eine Division wird aufgestellt, die wieder aufgelöst werden muß, ehe sie etwas leisten konnte. Der Autor treibt es bis zur Farce, indem er diese neuerliche Volkserhebung mit der von Borodino konfron-

119 N. Koževnikova: Slovo i sužet v romane M. Bulgakova »Belaja gvardija«. In: Učenyje zapiski Azerbajdžanskogo ped. instituta jazykov. Serija XII. Nr. 3/1973. S. 120.

tiert und sie in der Aula des Gymnasiums stattfinden läßt, als Verschnitt der großen russischen Geschichte. Die beiden Obristen Malyschew und Nai-Turs formieren ihre Einheiten mit Können und Hingabe, doch ihre größere Leistung ist die rechtzeitige Auflösung. Nai-Turs wird zum wirklichen Helden (zum einzigen in dem Buch), indem er einen Fluchtweg für seine Junker findet, ihre Flucht deckt und dabei erschossen wird. Hier kann auch Nikolka mit seinem Draufgängertum etwas leisten: er bleibt bei dem Oberst, übernimmt von ihm die letzten Grüße an die Familie, überbringt sie auch und findet den Toten selbst später im Keller der Anatomie. Gleichzeitig erwacht eine Liebe, über deren weitere Entwicklung man nichts erfährt. Doch weiß man auch nichts über die anderen drei Liebesgeschichten des Romans, und insgesamt läßt sich kaum Sicheres über die weitere Entwicklung der Hauptpersonen sagen. W. Lakschin hat das »Unstimmigkeiten« des Sujets im III. Teil genannt und von Spuren der »ornamentalen Prosa« gesprochen; die unmittelbare Kraft der Eindrücke habe vor dem Autor mitunter das Wesen des Ganzen verborgen.<sup>120</sup> Also Mängel, die der Unerfahrenheit des Autors und der literarischen Mode zuzuschreiben sind? Gutwillige Interpreten wollen vielmehr von Plänen für eine Fortsetzung des Romans sprechen, doch dafür gibt es keinerlei Anhaltspunkte.

Und wenn die »Unstimmigkeiten« Absicht wären? Ich möchte Maximilian Woloschins Urteil zustimmen: auch bei der wiederholten Lektüre, so der erfahrene Dichter, erscheine das Werk bedeutend und originell, und als Debut eines Schriftstellers sei es nur mit den Debuts Dostojewskis und Tolstois vergleichbar.<sup>121</sup> Wer wird von »Unstimmigkeiten« im Sujet von *Arme Leute* oder *Kindheit* reden? Wird man nicht vielmehr nach den Absichten des Autors suchen müssen, die in solchen »Mängeln« der Sujetgestaltung und der Bilderwelt verborgen sind?

Ich bin den Anregungen von A. Barrat und M. Mikulášek nachgegangen.<sup>122</sup> Der erste verfolgt in einer klugen Studie aufmerksam Schritt für Schritt die Entwicklung des Apokalypse-Themas in der *Weißten Garde*

120 V. Lakšin: O proze Michaila Bulgakova i o nem samom. S. 24.

121 Zit. bei Vera Cebotareva: K istorii sozdanija »Beloj gvardii«. S. 152.

122 Andrew Barrat: Apocalypse or Revelation? In: New Zealand Slavonic Journal. 1985. S. 105-131.



vom Epigraph bis zum Romanschluß, und er weist auf Beimengungen aus der Gnosis hin, der zweite löst das »Rätsel« von *Meister und Margarita* mit Verweisen auf die Ideenwelt der Gnosis. Barrat unterstreicht den meist unbeachteten Offenbarungs-Charakter der Apokalypse (in der Bibel-Lektüre Russakows und, poetisch überhöht, im Traum des kleinen Petjka): die heutige Welt muß, so die Vorstellung des Johannes, untergehen, damit eine andere anbrechen kann, jenseits des Übels, der Tränen, der Krankheit, »и увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали ...« (»Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde verging ...«)<sup>123</sup> Alexej Turbin »deutet« am Anfang des Romans zusammen mit Vater Alexander die Weltuntergangsvisionen der Apokalyptik, liest aber nicht mit Russakow am Ende in den Schlußkapiteln der Johannes-Offenbarung. Bulgakow sieht beides.

In der geistigen Welt der Gnosis finden wir eine ganze Reihe der von uns behandelten Themen wieder, so daß man die Hinweise auf diese Quelle als gerechtfertigt ansehen möchte. Freilich wissen wir nicht, welche Bücher oder welche Überlieferung aus dem reichen religiös-philosophischen Gedankengut in Bulgakows Händen war. Vermutlich waren es Anregungen aus der Bibliothek des Vaters, die sicherlich doch nach der Rückkehr in die Heimatstadt den beginnenden Schriftsteller beschäftigten. Ob er auch in der Schul- und Universitätszeit auf Lektüre dieser Art zurückgegriffen hat? Vermutungen und Fragen. Zu bedenken ist, daß Künstler im allgemeinen kein spezifisch wissenschaftliches Studium einer bestimmten geistigen Richtung zu absolvieren pflegen, mit Bibliographie, Konspekten und Sekundärliteratur. Oft ist es eine kurze anschauliche Darstellung, eine Broschüre, in anderen Fällen gar eine Lexikon-Auskunft, – Bulgakow hat seinen Brockhaus-Efron sehr geliebt. Die entscheidende Arbeit leistet auch bei solchem Studium die Phantasie, und sie liefert oft mehr als das angestrengte Bewältigen eines fundamentalen Werks.

123 Offenb., Kap. 21; Otkrovenie svjatogo Ioanna, glava 21. Im Romantext der von uns benutzten Bulgakov-Ausgabe (Anm. 114) wie auch in M. Bulgakov: *Belaja gvardija – Teatral'nyj roman – Master i Margarita*, Moskau 1973, finden sich im Bibelzitat in Kapitel 20 sinnentstellende Fehler.

So haben wir hier nur einen vorläufigen Arbeitsbericht zu liefern, mit vielen Fragen und Leerstellen, aber doch auch mit einigen offensichtlichen Ergebnissen. Hans Jonas hat in seinem großen Werk *Gnosis und spätantiker Geist* von 1934 die Hauptthemen der Gnostiker analysiert, und dazu zählen Licht und Finsternis, Schlaf, Nebel, Trunkenheit und Betäubung, Furcht und Schrecken, – alle jene Themen, die den Roman Bulgakows durchziehen. »Betäubung (Bewußtlosigkeit), Schlaf, Trunkenheit und Selbstvergessen« seien Hauptfragen »in der ganzen Breite des gnostischen Schrifttums«, liest man bei Jonas. Und über den Schlaf heißt es, ganz im Sinne Michail Bulgakows: »die Menschen insgesamt sind schlafend in der Welt, es ist nichts anderes als die Weltverfallenheit des Menschen überhaupt.« Im Rausch werde der Mensch der Welt zugehörig.<sup>124</sup>

Noch wichtiger sind die Themen Licht und Finsternis in der Gnosis. Durch die Urkatastrophe sind Teilchen des ursprünglich einheitlichen Lichts in die Welt der Dunkelheit geworfen worden, und daß bei Bulgakow immer wieder mal Stadtansichten von Kiew und später (in *Meister und Margarita*) von Moskau vorkommen, wo viele Fenster in vielen Häusern erleuchtet sind, hat tieferen Sinn. Das helle Lichtkreuz Wladimirs über dem Dnepr, das in Richtung Moskau leuchtet und in den letzten Sätzen des Romans sich in ein riesiges Schwert aus Licht verwandelt, hat die gleiche Bedeutung. Licht ist auf verschiedene Menschen verschieden verteilt: Alexej wird uns zu Beginn als светло-волосый (hellhaarig) vorgestellt, und gegen Ende wird auch Nikolka das Epitheton светлый zugeteilt. Im Falle des mutigen und geschickten bolschewistischen Redners auf dem Meeting kann man über zwei Seiten hinweg die Metaphorisierung des Lichts beobachten: zunächst ist von светлые волосы die Rede, dann von светлый человек, und schließlich глаза стали светиться. Nicht in geringem Maße wird die bei aller unhistorischen Sicht des Autors spürbare optimistische Atmosphäre des Buches dadurch hergestellt, daß wir die Stadt häufig in der Morgendämmerung, im рассвет, erleben.

124 Hans Jonas: *Gnosis und spätantiker Geist*. Erster Teil: die mythologische Gnosis. Göttingen 1964. S. 113, 115.

Zu den Invarianten der weitgefächerten gnostischen Lehre gehört die Einteilung der Menschen auf drei Gruppen. Die einen, denen die Weisheit zuteil geworden ist, kehren mit Sicherheit ins Reich des Lichts zurück. In den entgegengesetzten Bereich der Dunkelheit gehören alle jene, die an der Welt der Gebilde und Sachen, der materiellen Dinge festhalten. In dieser düsteren Atmosphäre lebt am Anfang des Buchs Wassilissa. Als die Banditen ihm einen Großteil seiner Schätze geraubt haben, kommt er klagend zu den Turbins; bezeichnend ist, daß er sich zu dem Zweck aus der dunklen Erdgeschoßwohnung in die stets mit hellem Licht überfluteten Zimmer der Turbins erheben muß. Und umgekehrt: als Karas zu Wassilissa hinuntergeht, wird er mit reichhaltigem Essen und einem guten Kognak versorgt, und sofort versinkt er in einen tiefen Schlaf, so daß er die unausgesetzten Reden des Gastgebers nur wie durch einen dicken Wattevorhang vernimmt: »Ach, du-du-du-du-habeas corpus, du-du-du-du ...«

Zwischen den Bereichen des sicheren Lichts und des gleichfalls sicheren Dunkels liegt ein dritter; die Menschen dort haben die Möglichkeit und die Aufgabe, die Lichtsplitter in sich zu retten, die Dunkelheit und ihre Anfechtungen zu bekämpfen, sich aus dem Schlaf zu erwecken, den rechten Weg zu suchen.

Daraus erwächst das für die geistige Welt Bulgakows Entscheidende: eine große Ethik. Schon die apokalyptischen Gedanken zielen in *Die weiße Garde* aufs Ethische, und ich kann Barrats Satz nicht verstehen, Apokalyptik und Gnosis verfügten nicht über eine Ethik.<sup>125</sup> Schon der Bibel-Epigraph zum Roman beschwört das zukünftige Gericht, das über jeden einzelnen urteilen wird, nach seinen Taten. Dieses Gericht liegt zwischen der heutigen Welt des Bösen und dem zukünftigen Reich; in Russakows Lektüre kommt der Satz ein zweites Mal vor. Und mir scheint, man darf die Gnosis-Gedanken in *Meister und Margarita* nicht nur auf Voland und Jeschua beziehen, sie sind nötig vor allem für die Wertung der Titelfiguren. Auch Golubkow und Serafima in *Die Flucht* leben in dieser Welt der unablässigen moralischen Bewährung, sie haben wie die Turbins Angst, Schrecken und Verzweiflung zu durchleben und zu überwinden, und immer bleibt ihnen die Hoffnung nicht auf das

125 A. Barrat: Apocalypse or Revelation? S. 127.

Reich des Lichts, sondern das der Ruhe. Alexej Turbin, seine Geschwister und Freunde verfügen mit ihrer Bildung und ihrem feinen moralischen Empfinden über gute Voraussetzungen für solche Bewährung. Ihnen ist es immer bewußt, was der slawische Henoch den Herrn sagen läßt: »Und ich zeigte ihm zwei Wege, Licht und Finsternis.« Wenig später wird erläutert, wie man zum Licht findet: »Selig ist, wer bekleidet die Nackenden mit Gewand und den Hungernden gibt sein Brot.«<sup>126</sup> Und schon hat man Anlaß, das auffällige Leibwäsche-Opfer zuerst an Myschajewski, dann an Lariossik samt dem folgenden Abendbrot in den Bereich des Ethischen zu ziehen. In den Turbins schlummert jener »göttliche Funke«, ohne den ein Mensch verloren ist wie die Talbergs und die meisten anderen aus der Umgebung Skoropadskis und auch Petljuras. Ein Kenner der Gnosis erläutert: Es hängt alles davon ab, ob dieser Funke zum Leuchten gebracht werden kann oder ob er erlöschen wird. Die »kosmischen Gewalten« (können wir dafür »geschichtliche Gewalten« einsetzen?) haben ein vitales Interesse daran, den Menschen »nicht aus Gefangenschaft, Schlaf, Trunkenheit und Selbstvergessen freizugeben; denn wenn die Lichtteile dem Kosmos wieder entzogen würden, müßte er auseinanderfallen, weil die Materie nichts als Finsternis ist.«<sup>127</sup> So gesehen, hat es überhaupt keinen Sinn, die Turbins und ihre Freunde zu Helden zu machen oder zu bemitleidenswerten Opfern der Geschichte oder aber die wiederholte Selbstkritik Alexejs als Kritik des Autors an seiner Figur zu lesen. Die Hauptpersonen sind Fragende, Suchende, meist im Unbewußtsein des Schlafs, in Apathie befangen. Und Gegenstand des Suchens ist nicht die mögliche Beteiligung an der Geschichte (denn deren Verlauf bestimmen die kosmischen Gewalten), sondern ein Leben in Anständigkeit, das zum Licht hinführt, ohne daß sie in diese obere Sphäre übergehen könnten.

So ordnet sich die Gestaltenwelt des Bulgakowschen Romans: Zu den »Gnostikern« des oberen Reiches gehören die Schlaflosen wie Naiturs, Malyschew oder Shilin, auch jener bolschewistische Redner, und Gott (im Traum Alexejs) ist die politische Ausrichtung solcher Helden oder ihre Gläubigkeit gleichgültig. Umgekehrt sind die Ehrlosen von

126 Zit. bei Leipoldt/Grundmann: op. cit., S. 205-206.

127 Eduard Lohse: Umwelt des Neuen Testaments. Göttingen 1986. S. 190f.

der Art Talbergs, die Feiglinge und Banditen nicht zu retten. Ihnen geht es wie jenem pflichtvergessenen Oberst Stschetkin, der seinen Posten und die ihm Unterstellten verlassen hatte, sich in die Arme seiner dicken Blondine (hier ist nicht von »светлые волосы« die Rede) begab, eine von ihr bereitete Tasse Kaffee trank, »sich in den Alkoven entfernte und dort einschlief«. Er ist verloren als Mensch im Alkoven, dem Dunkelzimmer.

Der eigentliche Handlungsraum ist die Wohnung der Turbins mit ihren Insassen. Sie haben die Möglichkeit, zum Licht zu streben, und nicht umsonst wählt sich Nikolka den Helden Nai-Turs zum Vorbild. Die cremefarbenen Stores, hinter denen sich die Schlaftrunkenheit verbirgt, stellen andererseits auch eine Gefahr, eine Verlockung dar, hinunterzusteigen in die Dunkelheit und den ewigen Schlaf. Eine Entscheidung über sie wird der Autor nicht fällen können, da er sein Buch für Leser schreibt, die wie die Turbins sind und die er weder zum Licht noch zur Dunkelheit verurteilen kann, denen er stattdessen die dauernde Verantwortung vorhalten muß: wie Alexej und die Seinen zu suchen, zu fragen, hinzufinden zur Ruhe eines pflichterfüllten Lebens.

Nicht alles an den Rätseln des Romans, so müssen wir bekennen, klärt sich auf diese Weise. Die Szene des Dichterkreises »Magnitny Triolet« und die im Keller des Anatomischen Instituts sind so auffällig in den Roman gesetzt und so umfangreich, daß man direkte Bezüge des Autors auf sie und spezielle Absichten vermuten muß. Auffällig ist weiter, daß Gretchens Bruder Valentin aus der *Faust*-Oper gleich dreimal erwähnt wird, an einer Stelle mit dem rätselhaften Zusatz »gleichsam auf ewig vergessen«, wo doch an anderen Stellen von der »ewigen« Oper Gounods die Rede ist. In Bulgakows Roman gibt es keinen Faust, keinen Mephisto, Gretchen eben nur als Schwester – und dreimal den Valentin. Der Gedanke liegt nahe (ist aber nicht zu beweisen), daß hier jener römische Valentinus aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts gemeint ist, der inmitten der weitgehend anonymen geistigen Bewegung der Gnosis fast der einzige namhafte Kündler dieser Religion ist, der

»wichtigste gnostische Lehrer«, wie der Religionshistoriker Eliade urteilt.<sup>128</sup>

Im Unklaren bleibt auch die Frage, ob neben Apokalyptik und Gnosis auch die Stoa zu den geistigen Quellen Bulgakows zu zählen ist, denn zwei der auffallendsten Sätze deuten darauf hin: »Nikolka wußte noch nicht, daß alles, was geschieht, immer so ist, wie es sein muß, und nur zum Besten«, heißt es am Anfang des I. Teils, und am Anfang des III. tröstet Malyschew den fieberkranken Alexej, es sei alles gut und laufe auf das Beste zu. So beruhigende Ideen gibt es weder in der Apokalyptik noch in der Gnosis.

Man muß über Bulgakows Roman weiter nachdenken. Besonders ergiebig wird vermutlich das Nachdenken zum Stichwort *кровь* sein; der Verweis auf die Engel der Apokalypse ist eindeutig, die die Becher des göttlichen Zorns in das Meer, in die Flüsse und Quellen gossen, »und es ward Blut« (»и сделалась кровь«).<sup>129</sup> Natürlich sind im Romantext nicht Racheengel die Täter, sondern Menschen, die wieder und wieder andere Menschen töten. Das Blut des tapferen Nai-Turs, dann das Blut eines Junkers, der sich vergeblich verteidigt. Der deutsche General Eichhorn wird zum Opfer eines Attentats, dann wird der Attentäter umgebracht. Eine ganze Gruppe von Junkern wird niedergemetzelt, man sieht einen erhängten Juden, Anjuta erschrickt vor zwei Toten, der Kaufmann Jakow Feldman wird ermordet, als er zur Hebamme läuft, auf einer Seite erleben wir den Mord an dem Hauptmann Pleschko und an seinem Begleiter während der Petljura-Parade und dazu noch den Mord an dem Ingenieur-Offizier Strashkewitsch. Alexej versucht sich gegen den Gedanken zu wehren, daß er ein Mörder ist; sein Einwand gegen sich selbst, er habe im Kampf gehandelt, wird ihn nicht beruhigen. Ein namenloser, blutender Mensch wird auf der Straße geschlagen, bis er zusammenbricht. Blutende Menschen und blutende Schatten. Das Thema nimmt im Verlauf des Romans immer breiteren Raum ein, beansprucht im III. Teil weit mehr Platz als am Anfang, und hier, im letzten Kapitel, kulminiert es zu einem ideellen Höhepunkt in

128 Mircea Eliade: Geschichte der religiösen Ideen. Bd. 2. Freiburg i. Br. / Basel / Wien 1979. S. 321.

129 Offenb., Kap. 16; Otkrovenie svjatogo Ioanna, gl. 16.

der rhetorischen Frage, der entscheidenden Frage des zwanzigsten und wohl auch noch des einundzwanzigsten Jahrhunderts: »Wird jemand für das Blut bezahlen?« In diesem einen Fall weiß Bulgakow die Antwort: »Nein. Niemand.«

## Ein ganzes, ein in sich geschlossenes Buch

Michail Bulgakow: *Meister und Margarita* (1940; 1967)

Das plötzliche Auftauchen des Teufels auf einer Moskauer Parkbank an einem heißen Maiabend des Jahres 1930 beschäftigt uns bis heute. Freilich, die Bevölkerung der betroffenen Stadt hatte sich damals schließlich wieder beruhigt, doch als am Jahreswechsel 1966/67 in der Zeitschrift *Moskwa* der künstlerische Bericht Bulgakows darüber erschien (ein Vierteljahrhundert nach der Fertigstellung des Werks), schlugen die Wellen der Aufregung noch höher, und sie haben sich bis heute nicht geglättet. Lange Zeit veranstaltete man öffentliche Vorlesungen des Romans, die gut besucht waren, weil die Exemplare der gar nicht niedrigen Auflagen des Buches in den Buchhandlungen und Bibliotheken nicht ausreichten. Der Hausflur des berühmt gewordenen Hauses in der Nähe des Moskauer Majakowskiplatzes, in dem der Teufel gewohnt hat (Bolschaja Sadowaja 10, Wohnung 50) ist zu einer Art Museum geworden. Eine Moskauer Chemiestudentin hatte ohne Mühe die Hälfte des Romantextes auswendig gelernt, und das verwunderte niemanden.

Man stellt Nachforschungen an, und man ist erstaunt, wie exakt die Berichte des Autors über den Teufel sind. Nicht nur das »Gribojedowhaus« hat es gegeben (es war das »Herzenhaus«, so benannt nach dem ehemaligen Besitzer, einem Onkel Alexander Herzens, heute ist dort – Twerskaja 25 – das Maxim-Gorki-Literaturinstitut untergebracht, die Schriftstellerschule), sondern sogar den Leiter des Restaurants: Archibald Archibaldowitsch hieß, wie wir staunend erfahren, Jakow Rosenthal, er wurde wegen seines ehrwürdigen Bartes liebevoll »Boroda« genannt; Bulgakow wußte gediegene Gaststättenkultur zu



schätzen, und er besaß einen der seltenen Spezialausweise für die Veranda in der »Sommerresidenz« Rosenthals. Die Jazztruppe hat es auch gegeben, und den im Buch dreimal ertönenden Foxtrott *Hallelujah* auch; das war die Glanznummer des berühmten A. Zfasman gewesen, der im »Herzenhaus« gespielt hat, Bulgakow bestellte sie sich gern bei der Band, und in seinem Archiv fanden sich gar die Noten dazu. Eine Schallplatten-Rückschau in die Frühzeit des sowjetischen Jazz bietet eben diesen Fox in eben dieser Interpretation des A. Zfasman. Das traurige Horoskop, das der Teufel im ersten Kapitel für Berlioz zurechtmacht, entspricht genau den Vorschriften, wie sie sich im 4. Jahrhundert auf Sizilien, der Hochburg der Astrologie, herausgebildet hatten. Wenn Margarita die Schachpartie des Teufels gegen seinen Kater lobt, dann tut sie das nicht von ungefähr: Das hat etwas zu tun mit dem großen Zweikampf von Rjumin und Botwinnik auf dem Internationalen Moskauer Schachturnier von 1935.<sup>130</sup> Zu der Frage gar, warum der MASSOLIT-Vorsitzende den Namen des Komponisten Berlioz bekommen hat und auch noch den Vornamen Bulgakows, gibt es inzwischen eine ganze Literatur, mit heftiger Polemik. Natürlich, *Fausts Verdammung*, eins der schönsten symphonischen Poeme von Hector Berlioz, kennt man: Dort bleibt Faust in der Macht des Teufels, und es gibt den Ritt durch die Wolken. Doch hat, wie dargestellt wird, Berlioz' *Fantastische Sinfonie* noch direkteren Bezug zu Bulgakows Buch, das auf einer Frühstufe auch einmal »Phantastischer Roman« heißen sollte: Der Künstler verliebt sich bei Berlioz in eine Hexe, die ihn verderben soll, was auch geschieht, denn er wird seiner Liebe wegen hingerichtet, und der abgeschlagene Kopf rollt auf die Erde. Danach kommt es zur Orgie einer Walpurgisnacht und zum Finale der »schwarzen Messe«, bei der in einem Col-legno-Stück die Skelette tanzen. Bulgakow, so die plausible Argumentation, straft den Komponisten für seine Fehlinterpretation der Liebe, und so rollt dessen Kopf ein Jahrhundert später über die Malaja Bronnaja. Die Geliebte ist freilich auch bei Bulgakow eine Hexe – oder vielmehr wird sie es durch ihre Liebe. In Berlioz' *Trauer-*

130 Vgl. B. Mjagkov: Kto vy, Arčibal'd Arčibal'dovič? In: V mire knig. Moskau 5/1986. S. 82f.; Ol'ga Kušlina / Jurij Smirnov: Magija slova. In: Pamir. Dušchanbe 5/1986. S. 152ff. und 6/1986. S. 109ff.

*und Triumphsinfonie* heißt der erste Satz »Marche funèbre«; mit eben diesen französischen Worten hatte Bulgakow ursprünglich das Kapitel überschrieben, in dem der Trauerzug mit dem kopflosen Berlioz geschildert wird.<sup>131</sup>

Richtig ist bemerkt worden, daß es Strawinski ist, der Direktor der Nervenklinik, der zuerst nach dem Komponisten Berlioz fragt, doch nach dem Komponisten Igor Strawinski hat in der Bulgakow-Literatur noch niemand gefragt, auch nicht nach dem Komponisten Rimski-Korsakow, von dessen Familiennamen der Finanzdirektor des Varietés ein Stück abbekommen hat. So kann man aus dem Material des Romans Untersuchungsthemen herauslösen, die alle ein Ergebnis erbringen werden, und zwar ein Ergebnis, das uns tiefer in die Ideenwelt des Autors führt: Der auffällige Prozeß der Vorbereitung von Margarita auf den Ball wird seine mythologischen Wurzeln haben (vielleicht gar in einer Liturgie von Ketzer-Gottesdiensten); Nikanor Iwanowitsch hat seinen Alptraum vom Theater, in dem man zur Ablieferung der Dollars aufgefordert wird, wohl nicht ohne realen Grund; für den Proletkultdichter Rjuchin, der Puschkin um seinen Duelltod beneidet, wird es einen Prototyp geben; das kleine goldene Hufeisen mit Brillanten darauf (das Annuschka im Treppenhaus an sich reißt) wird irgendwo noch aufzufinden sein; an die Umdeutung der Dumas-Motive durch Bulgakow wird sich jemand machen müssen; die auffälligen Schilderungen der Augen aller handelnden Personen, mit häufigen Wiederholungen, werden ihre künstlerisch-psychologische Ursache haben. Und was hat der Pfeifwettbewerb zwischen dem Kater und Korowjew auf den Sperlingsbergen zu bedeuten, jenes Bylinenmotiv vom Räuber Solowej? Immerhin setzt Korowjew dabei ein ganzes Fahrgastschiff der Moskauer Weißen Flotte aufs Trockene.

Das sind aber nur die Realien und Späße, Details und Überlegungen aus der Materialfülle, aus der der Schriftsteller bei seiner Arbeit geschöpft hat; man wird später einmal Kommentarbände zu dem Roman herausgeben, wie sie aus der *Faust*-Forschung bekannt sind. Wichtiger

131 D. M. Magomedova: Nikomu ne izvestnyj kompozitor-odnofamilec ... In: *Izvestija Akademii nauk SSSR. Serija literatury i jazyka*. Moskau 1/1985. S. 83ff.

und erregender sind die international geführten Debatten über Struktur und Anliegen des Buches, über die geistige Welt des Autors und über seine Stellung in der russischen Literatur. Es ist nicht ohne antisowjetische Ausfälle abgegangen, und man kann ohne jede Übertreibung konstatieren, daß kaum um einen Gegenstand der russischen Literatur im 20. Jahrhundert so heftig ideologisch gestritten worden ist wie um Bulgakows Roman. Jahr für Jahr erscheinen in der ganzen Welt, von Wellington bis Ottawa, von Wladiwostok bis Novi Sad, materialreiche und kluge Arbeiten, die oft sehr tief in das ideelle Gewebe des Buches eindringen und uns vor philosophische Schlüsse stellen, die in der oder jener Weise die Fragen nach dem Sinn menschlichen Daseins und seiner Perspektiven berühren. Wir möchten uns an einem Punkt in die Debatte einschalten, den wir für den Hauptpunkt halten: Die noch unbefriedigend gelöste Frage nach dem inneren Zusammenhalt des Buches ist zu erörtern.

Michail Bulgakow hat an dem Roman zwölf Jahre lang gearbeitet, von 1928 bis zu seinem Tod im Jahre 1940. »Er schrieb ihn mit Hingabe«, erinnert sich Jermolinski.<sup>132</sup> Es gibt acht Fassungen des Werks, die jede für sich eine Zeitlang als letzte Redaktion galten, doch dann wurde weiter daran gearbeitet. Als die Zeitschrift *Nedra*, die vorher schon eine der großen Satiren Bulgakows veröffentlicht hatte, ein Probestück des Romans nicht drucken konnte, war das einer der Anlässe für den Autor, das Manuskript zu zerreißen und die Hälfte davon zu verbrennen. Das geschah Ende 1929 oder Anfang 1930, doch: »Manuskripte brennen nicht«, wie es im Roman heißt, und der Autor schrieb eine neue Variante. Auch in den Monaten der tödlichen Krankheit wurde neu geschrieben und korrigiert. Als der Erblindungsprozeß fortgeschritten war, diktierte der Autor seiner Frau letzte Korrekturen zum ersten Teil.

In der langen Schreibzeit ist ein vielschichtiges Buch entstanden. Die Archivmaterialien belegen, daß das Werk zunächst eine satirische Übersicht in der Art des *Hinkenden Teufels* von Lesage werden sollte: Eine neuerliche Variante der bösen Kräfte sollte sich spottend über unerfreu-

132 Sergej Ermolinskij: Michail Bulgakov. In: Ders.: *Dramatičeskie sočinenija*. Moskau 1982. S. 636.

liche Zeittendenzen hermachen. »Meister der schwarzen Magie« sollte das heißen, Anfang 1931 wurde »Der Konsultant mit dem Pferdefuß« daraus. Es war also zunächst an eine Fortsetzung der Kette satirischer Erzählungen Bulgakows aus der Mitte der zwanziger Jahre (*Elpithaus*, *Die verhängnisvollen Eier*, *Das Hundeherz*, *Teufliade*) gedacht gewesen. Schon in den frühen Varianten gibt es die Christusgestalt (der Konsultant erzählt in einem nicht sehr langen Kapitel mit der Überschrift »Das Evangelium des Teufels« die gesamte Passionsgeschichte), was uns Anlaß zum Nachdenken über die Zusammengehörigkeit dieser positiven Figur mit der des Teufels im antithetischen Weltbild des Autors geben muß. So hatte auch Iwan Karamasow bei Dostojewski eine Christus-Legende gedichtet, und bald danach holte ihn jener Teufel, dem Bulgakows Korowjew so ähnlich sieht. In einer Fassung von 1933 tauchte erstmalig der Meister (mit der Bezeichnung »der Dichter«) auf, um ihn herum wuchs allmählich die Liebesgeschichte. Hier schlug sich Autobiographisches nieder: Bulgakow heiratete im Oktober 1932 Jelena Sergejewna Schilowskaja, die zuvor die Frau eines Generals gewesen war. Das gemeinsam Glück war sehr groß; Jelena Sergejewna hat nach Bulgakows Tod sein Archiv gut behütet und in den sechziger Jahren an der Veröffentlichung mitgewirkt.

Ist nun ein raffiniertes Gewebe von eigentlich getrennten Romanen (einem satirischen, einem historisch-philosophischen und einem Liebesroman) entstanden oder ein kompliziertes, aber in sich geschlossenes Werk? Erstaunlicherweise wird diese Frage in der Literatur selten gestellt, und noch seltener wird ihr nachgegangen. Das Buch ist auch in seinen Einzelthemen so packend, daß die Forscher bald diesen, bald jenen Aspekt in den Vordergrund rücken, ohne sehr ans Ganze zu denken. A. Colin Wright (der selbst bekennt, in früheren Aufsätzen die Einheitlichkeit des Romans bestritten zu haben) hebt in seiner Bulgakow-Monographie den Konflikt zwischen der geistigen und der materiellen Welt hervor, der sich durch den Roman ziehe.<sup>133</sup> Lesley Milne sieht den Roman als »philosophischen Karneval« zum Thema »der Freiheit und

133 Anthony Colin Wright: *Mikhail Bulgakov. Life and interpretations*. Toronto 1978. S. 261.

des Triumphs des Geistes«. <sup>134</sup> Val Bolen betont den ethischen Aspekt: »die Fähigkeit des Menschen, den wahren Weg im Leben zu finden und seine moralische Verantwortung, diesem Weg zu folgen.« <sup>135</sup> Doch diese Konzeptionen werden nicht bewiesen. Offen politisch-polemische Interpretationen ranken sich dagegen um das im Buch verarbeitete satirische oder das autobiographische Material.

Wieder andere Kritiker lehnen die Fragestellung nach der Geschlossenheit des Buches ab; man solle sich konkreten Teilfragen widmen, heißt es bei Joan Delaney. <sup>136</sup> Zeitungskritiker – etwa die der *Hamburger Welt* oder der Wiener *Presse* – sehen in ähnlicher Weise (offenbar nach nur oberflächlicher Lektüre) keine Möglichkeit »einer rationalen Auslegung«, die Handlung zerfalle in »hoffnungslos heterogene Elemente«. <sup>137</sup> Und selbst der Übersetzer des Buches ins Englische, M. Glenny, fand keinen »keystone« (Schlußstein) des Buches, es gebe ihn nicht. <sup>138</sup>

Unsere Absicht kann in diesem Zusammenhang nicht sein, eine Forschungsgeschichte zu Bulgakows Roman zu geben. Es sei aber erlaubt, noch einige Standpunkte anzuführen, die vielleicht doch zur weiteren Überlegung Anlaß geben. Barbara Kejna-Sharratt meistert das Problem der Ganzheit des Buches mit einer überaus fleißigen und einfühlsamen Analyse der drei stilistischen Bereiche und kommt zu dem Schluß, die Verbindung der Stilebenen zu einem Werk sei meisterhaft gelungen. <sup>139</sup> Der Basler Slawist Heinrich Riggenbach sieht in *Meister und Mar-*

134 Lesley M. Milne: *The Master and Margarita – a comedy of victory*. Birmingham 1977. S. 10.

135 Val Bolen: *Theme and coherence in Bulgakov's The Master and Margarita*. In: *Slavic and East European Journal*. Urbana (Illinois) 4/1972. S. 427.

136 Joan Delaney: *The Master and Margarita*. In: *Slavic Review*. Washington 1/1972. S. 90.

137 Monika von Zitzewitz: *Suche nach Gott*. In: »Die Welt« vom 15.5.1967; *Szenessy in: Die Presse*, 25./26.5.1968. Letztere Quelle zitiert nach: Heinrich Riggenbach: *Michail Bulgakovs Roman »Master i Margarita«*. Bern / Frankfurt a. M. / Las Vegas 1979. S. 54.

138 M. V. Glenny: *Mikhail Bulgakov*. In: *Survey*. London 65/1967. S. 13.

139 Barbara Kejna-Sharratt: *Narrative techniques in The Master and Margarita*. In: *Canadian Slavonic Papers*. Ottawa 1/1974. S. 12.

*garita* ebenso wie in E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* zwei »gänzlich verschiedene Handlungen zusammen ein geschlossenes Werk bilden«, die Bezüge entstehen durch Ähnlichkeiten etwa zwischen dem Meister und Jeschua.<sup>140</sup> So hatte später auch Jewgeni Sidorow das System von gegenseitigen Spiegelungen als Grundlage für die – bei ihm ethisch akzentuierte – Gesamtanlage gesehen, freilich ohne das auszuführen.<sup>141</sup>

So argumentieren viele. Ludmila Dušková hebt das Neben- und Gegeneinander des Meisters und Volands hervor, der eine sei Künstler und Humanist, der andere allmächtig und ein Teufel, jedem fehle das, was der andere hat, doch zu einem Finalkampf komme es nicht.<sup>142</sup> Auch dieser von der Autorin gleichfalls nicht ausgeführten These werden wir nachgehen müssen. Die von Ellendea Proffer (Ann Arbor) und A. Wulis offenbar unabhängig voneinander entwickelte These, die Heterogenität des Inhalts sei auf das Genre der menippeischen Satire zurückzuführen, läßt zwar tiefe Blicke in die künstlerische Welt des Autors zu, führt aber von der Frage nach der Geschlossenheit des Werkes weg.<sup>143</sup>

Die gründlichste Untersuchung bietet Wladimir Lakschin, der Kritiker des *Nowy mir*, der in allen drei Teilen des Romans wie auch im Gesamtwerk den unerschütterlichen Glauben des Autors an die Gerechtigkeit hervorhebt und diese Gerechtigkeit in der Vergeltungsfunktion Volands wie in der Barmherzigkeit Jeschuas realisiert sieht, zweier Prinzipien, die zueinander gehören.<sup>144</sup> Diese in sich plausible Konzeption vernachlässigt freilich die Titelhelden, ihre Funktion im Romangeschehen, und läßt sozusagen nur an eine Gerechtigkeit von »oben« denken. Der Schriftsteller Wenjamin Kawerin, der auf dem 2. Schriftstellerkongreß (1954) und danach die Wiederentdeckung Bulga-

140 Heinrich Riggenbach: Michail Bulgakovs Roman »Master i Margarita«. S. 90ff.

141 E. Sidorov: M. A. Bulgakov. In: Michail Bulgakov: Izbrannoe. Moskau 1983. S. 7.

142 Ludmila Dušková: Rehabilitovaný Mistr. In: Plamen. Prag, 8/1967. S. 37.

143 Ellendea Proffer: Bulgakov's The Master and Margarita. In: Canadian Slavic Studies. Montreal 4/1969. S. 616f.; A. Wulis (Nachwort). In: Moskva 11/1966. S. 127f.

144 Vladimir Lakschin: Roman M. Bulgakova »Master i Margarita«. In: Novyj mir. Moskau 6/1968. S. 307-308.

kows initiiert hatte, hob seinerseits die Gerechtigkeitsidee in *Meister und Margarita* als entscheidend hervor.<sup>145</sup>

P. Palijewski leitet seine Auffassung über das Gesamtwerk aus der Stellung Iwan Besdomnys ab.<sup>146</sup> Ralf Schröder, der kundige Herausgeber Bulgakows im Verlag Volk und Welt, nimmt das auf und macht daraus in temperamentvoller, theoretisch akzentuierter Darstellung eine weitreichende Konzeption: Der Proletkultdichter ist die Figur mit der auffallendsten Entwicklung, und um ihn werde gerungen, im ersten Kapitel schon von Voland und Berlioz, und dann erziehe der Meister ihn sich als seinen Schüler. Hier werde eine neuerliche Wette realisiert um die Möglichkeiten des Menschen, schöpferisch tätig zu werden. Der Name selbst spreche davon: hatte Alexander Block doch das zwanzigste Jahrhundert (im Unterschied vom »eisernen« neunzehnten) das »hauslose« Jahrhundert genannt. Zu hoch gegriffen, so scheint mir, ist an dieser Auffassung die Annäherung Besdomnys an Faust, dem ist die Figur nicht gewachsen, weder in ihren geistigen Maßstäben noch in der Intensität des Strebens. Von Fausts Unbehaustheit, seiner Ruhelosigkeit, seiner Unfähigkeit, in normalen bürgerlichen Maßstäben zu leben, hat Besdomny nichts. Stattdessen ist er »schlechthin ein Mensch«, wie ihn die Literatur gern als Mittelfigur benutzt, um die menschlichen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten der Zeit aufzuhellen. Das Bad Iwans in der Moskwa und die nicht weniger kuriosen Folgen für seine Gewandung verweisen gar noch auf das Wort vom »nackten Menschen«, das in Gorkis *Nachtasyl* und danach in Leonows Romanen eine große Rolle spielte: Der Mensch wird demonstrativ aller seiner sozialen Attribute »entkleidet«, damit wir über seinen Charakter und nicht über die mehr oder weniger äußerlichen Attribute urteilen können.

Da Michail Bulgakow sich über seine literarischen Anliegen und poetologischen Theorien ausgeschwiegen hat wie kein anderer (das ergab

145 Zitiert bei Ralf Schröder: Wessen Prolog, wessen Epilog? In: Michail Bulgakow: Stücke. Berlin 1970. S. 412.

146 Petr Palievskij: Poslednjaja kniga M. Bulgakova. In: Naš sovremennik. Moskva 3/1969. S. 119; Ralf Schröder: Geschichte und Dichtung in dem Roman »Der Meister und Margarita«. In: Michail Bulgakow: Der Meister und Margarita. 5. Aufl., Berlin 1985. S. 440ff.

sich allein schon durch den Nichtdruck seiner Werke zu Lebzeiten), wissen wir nicht, ob er solche weitreichenden Absichten mit dem anfangs so ungebildeten jungen Mann gehabt hat. Doch geht es in der Eröffnungsszene des Romans zwischen Voland und Berlioz um weit höhere Beträge: um die Existenz des Prinzips des Guten und um die Ethik Immanuel Kants, um die Vorhersehbarkeit menschlichen Schicksals und um die Möglichkeiten für lauterer Verhalten in einer Staatsfunktion, und Iwan (»Iwan der Dummkopf« aus dem russischen Märchen) hat mit diesen Themen wenig zu tun, er ist von den Debatten weniger betroffen als Hans (»Hans im Glück«) Castorp im *Zauberberg* von den wirklich auch seinetwegen geführten Auseinandersetzungen. Nachdem dann Iwan die Schizophrenie bekommen hat, die der Teufel ihm verordnet hatte, wird er zur Episodenfigur, in der zweiten Romanhälfte gibt es nur zwei kurze Szenen mit ihm, und auch der Titel verweist nicht auf ihn. Von ihm her den Roman als Ganzes fassen zu wollen, kann nicht gelingen.

Daß aber der Autor das Buch als ein einheitliches verstanden wissen wollte, ist unzweifelhaft. Als der Meister das vermutlich vernichtete Manuskript zurückerhält, äußert der Kater tief sinnig, die »Hauptlinie dieses Opus« sei ihm jetzt völlig klar. Natürlich steckt Bulgakow hinter dem Spaß. In einem Brief aus dem Jahr 1938 an seine Frau äußert er sich besorgt, ob seine Schwägerin, die das überarbeitete Manuskript abzuschreiben hatte und daher dessen erste Leserin war, »irgendeine Hauptlinie in dem Roman« entdecken werde.<sup>147</sup> Da hat er von einer Stenotypistin etwas verlangt, was der internationalen Forschung große Mühe bereitet.

Wenn diese »Hauptlinie« an Besdomny nicht festzumachen ist, dann vielleicht an Voland? Da die spritzige Satire, die mit ihm und seinen Gefährten verbunden ist, vor allem bei der ersten Lektüre in die Augen springt, beschäftigen sich Leserdiskussionen, aber auch kritisch-wissenschaftliche Ausarbeitungen, gern mit ihm und seinem Platz im Roman. Das ist auch insofern berechtigt, als er im Buch am häufigsten

147 Brief vom 15.6.1938, zitiert nach: L. Janovskaja: Besedovat' s toboju odnoj. In: Oktjabr'. Moskau 1/1984. S. 196.



vorkommt,<sup>148</sup> und zieht man die vier Pilatuskapitel und die Liebesgeschichte aus dem Roman heraus, bleibt für die Voland-Ebene noch weit mehr als die Hälfte des Textes übrig.

Richtig ist immer wieder betont worden, daß Voland weder dem christlichen Teufel noch Goethes Mephisto gleicht. Sein Name kommt im *Faust* zwar vor (»Walpurgisnacht«), doch gleichsam als Mephistos Variante. Auf die Herkunft des Namens aus althochdeutsch *vâlant*, »der Versucher«, wurde verwiesen und auf den daraus abgeleiteten Faland, eine Betrügerfigur in der mittelalterlichen deutschen Literatur.<sup>149</sup> Die KassiererIn des Varietés bei Bulgakow weiß nach der Vorstellung des Magiers nicht mehr zu sagen, ob der Mann Voland oder Faland hieß. Der Autor übernimmt das Gogolsche Revisor-Motiv: Immer wieder einmal, in größeren Abständen möchte Voland die Fortschritte der Menschheit auf der Erde prüfen. Dabei, so betont Voland selbst bei seinem Auftritt auf der Bühne, interessieren ihn »nicht so sehr die Omnibusse, Telefone und die übrige Apparatur, sondern die viel wichtigere Frage: haben sich die Städter innerlich verändert?« Die Frage verneint er, auf die Mischung von Geldgier und Mitleid verweisend, die er beobachtet. Haben wir dem beizupflichten und etwa auch andere Wertungen als Autorenstandpunkt zu akzeptieren?

Wieso überhaupt, muß zurückgefragt werden, kommt man auf Gogols Revisor? Revision setzt einen positiven Standpunkt voraus, von dem aus man prüft. Nicht zufällig hat sich Gogol gehütet, den zu formulieren; die Katastrophe war unausweichlich, als er sich (im zweiten Teil der *Toten Seelen*) um eine solche positive Bestimmung bemühte. Der *Pícaro* Chlestakow in der Rolle des Revisors – das geht schon eher. Tschitschikow ist nicht weit entfernt davon: er macht seine teuflisch-

148 Da es in dieser Analyse auf Exaktheit ankommt, sei die Methode erläutert: Man kann die Seiten addieren, auf denen die Personen als Akteure vorkommen oder über sie geredet wird. In der Häufigkeit des Auftretens ergibt sich die folgende, in manchem überraschende Reihenfolge: Voland, Margarita, Korowjew, Behemoth, Besdomny, Pilatus, Meister, Asasello, Berlioz, Jeschua.

149 J. P. Culihanu: Nota di demonologia bulgakoviana. In: *Aevum*. Mailand 5-6/1977. S. 549f.; Vladimir Lakšin: Roman M. Bulgakova »Master i Margarita«. S. 291.

verführerischen Vorschläge zur »reinen« Finanzspekulation mit nicht existierenden »Waren«, und die »Geschäftspartner« gehen ihm alle auf den Leim. Die reiche satirische Literatur der sowjetischen zwanziger Jahre (Majakowski, Ilf und Petrow, Katajew, Olescha, Sostschenko, natürlich Bulgakow, später Kolzow) hatte die beiden Gaunervarianten immer wieder produktiv werden lassen.

Passen Voland und Korowjew in diese Tradition? Entsprechen sie den neuerlich aufgedeckten Chlestakows und Tschitschikows? Oder stehen sie in der Tradition des »wirklichen« Revisors, der auf Molière zurückreichenden Deus-ex-machina-Gerechtigkeit, die am Ende schon noch kommen wird? Korowjew sieht dem Ostap Bender aus den *Zwölf Stühlen* sehr ähnlich, doch nur insofern, als die Gaunerei auch Spaß macht: Korowjew will nie etwas für sich – das hat er schließlich nicht nötig. Also treten die Teufel Bulgakows für Gerechtigkeit ein, sind sie gar deren Prinzip?

Es wäre gefährlich, Volands Bedeutung überzubetonen. Wir bestreiten die Auffassung von Victoria A. Babenko, dieser »dynamische und fähige Teufel« sei »der wirkliche Held des Romans«. <sup>150</sup> Offenbar hing auch Andrzej Wajda in seinem Film nach *Meister und Margarita* dieser Meinung an, und heraus kam folgerichtig jenes »Teufelsevangelium«, das Bulgakow auf einer Frühstufe überwunden hatte. <sup>151</sup> Künstler, die sich von der dialektischen Spottlust der Teufelsfiguren dazu hinreißen lassen, sie zum Zentrum ihres Weltbilds zu machen, haben am Ende keine Widerstandskraft mehr gegen das Böse, Klaus Mann hat es mit seinem Roman *Mephisto* bewiesen.

Bulgakow ist nicht von dieser Art. Sein Voland bringt mit der fortgesetzten Entlarvungstätigkeit negative Typen zur Strecke, die so nicht in eine menschliche Gemeinschaft passen: den Hausverwalter Bossoi, der für Schmiergelder Wohnungen vermittelt, den Büffettier Sokow mit seinem Stör »zweiten Frischegrades«, den versoffenen Varieté-Direktor Lichodejew. Hier tut er Gutes – was im übrigen dem Goethe-Motto

150 Victoria A. Babenko: Mikhail Bulgakov: The Master and Margarita. In: Slavic and East European Journal. Madison (Wisconsin) 4/1968. S. 479.

151 M. Černenko: Evangelie ot Andrzeja. In: Nauka i religija. Moskau 1/1976. S. 74ff.

des ersten Teils von *Meister und Margarita* nicht entspricht. Hier kann man sagen, daß er als »rächendes Schwert« (so Lakschin<sup>152</sup>) in der Hand der historischen Gerechtigkeit auftritt. Dasselbe betrifft die Rettung des Pilatus-Romans am Anfang und seines Autors am Ende – Letzteres erst nach dem mutigen Handeln von Margarita: Nicht Voland, sondern sie ist die eigentliche treibende Kraft für die Rettung.

Wenn aber der Teufel Gutes tut, so geschieht das auf teuflische, bedenkenlose Art. Es darf nicht übersehen werden, daß auch unschuldige Menschen durch seine Taten beeinträchtigt werden: der Finanzdirektor Rimski etwa, der Buchhalter Wassili Stepanowitsch, die Taxifahrer, denen mit Falschgeld bezahlt wird ... Auch muß man unterscheiden: die meisten der lustigen Entlarvungstaten werden nicht von Voland vollbracht, sondern von seiner Suite. Dazu zählen zum Beispiel alle Darbietungen im Varieté. Die Versuchungen, denen Korowjew und der Kater Behemoth<sup>153</sup> die »Städter« unterwerfen, bieten wenig an moralischer Prüfung, sie sind ein höllischer Spaß, und die danach getroffenen negativen Einschätzungen der Moskauer Bevölkerung sind nicht sehr berechtigt: Es ist nicht Geldgier, wenn nach den flatternden Geldscheinen gegriffen wird, und man würde nicht moralische Kraft beweisen, wenn man das Geschenk eines modischen Kleides ablehnte. Und natürlich fällt auf, daß das moralische Schöpfertum der Menschen nicht gerade beim Variétébesuch augenfällig wird, sondern bei der Arbeit. Die aber fehlt weitgehend im Roman. So haben wir keinen Grund, die Satire zu einer totalen zu erklären und Voland zum strafenden Richter dieser Welt. Bulgakow spottet keineswegs, wie beispielsweise von Svetana Le Fleming behauptet wurde, im Stil der »Absurden« unserer Gegenwart über alles und jedes.<sup>154</sup>

Noch entschiedener wird man die These zurückweisen müssen, der letzte Blick der abfliegenden Geister auf Moskau spiele auf die biblische

152 Vladimir Lakšin: Roman M. Bulgakova »Master i Margarita«. S. 299.

153 Der Name heißt hebräisch »Riesentier«, das Wort taucht in Kapitel 40 des Buches Hiob auf und wird häufig mit »Nilpferd« übersetzt.

154 Svetana Le Fleming: Bulgakov's use of the fantastic and grotesque. In: New Zealand Slavonic Journal. Wellington 2/1977. S. 41.

Stadt Sodom an und auf die Geschichte Lots und seines Weibes.<sup>155</sup> Bulgakow teilt zweifellos die Freude über die schöne Stadt, die vom Dach des Rumjanzew-Museums aus ihre »unübersehbare Menge der Paläste, Riesenhäuser und zum Abriß verurteilten Hütten« betrachten läßt (im Kapitel 29) und von den Sperlingsbergen aus Tausende in der Abendsonne funkelnder Fenster und die Lebkuchentürme des Jungfrauenklosters; darüber spannte sich »ein bunter Regenbogen ... und trank Wasser aus der Moskwa«. (Kapitel 31) Nicht zufällig wird hier zum Vergleich Rom erwähnt, es soll dem russischen Leser das große Schlußbild aus Gogols Erzählung *Rom* ins Bewußtsein rufen, um dessen Verwendung bei der Aufführung der *Toten Seelen* im Künstlertheater sich Bulgakow nachdrücklich bemühte.<sup>156</sup> Voland, der die beiden prächtigen Bilder sieht und – ganz unteuflich – bewundert, hat darüber keinerlei Macht, seine Suite brennt nur das Gribojedow-Haus und den Intershop ab sowie die Kellerwohnung des Meisters. Die Stadt ist ewig, wie Rom, wie Jerusalem, wie Kiew (in der *Weißten Garde*), wie auch die Sonne und der Mond, die eine Klammer zwischen der Pilatus-Handlung und der Gegenwart abgeben und die Objektivität des historischen Prozesses sinnfällig machen (in der *Weißten Garde* waren das die Planeten Mars und Venus).

Mit geradlinigen, einschichtigen Einschätzungen der Teufelsgestalten ist nichts geleistet, und zu kurz zielen insbesondere jene hier und dort etwas hämisch formulierten Thesen, Bulgakows einzige Absicht sei die Kritik der sowjetischen Gesellschaft gewesen. Die Abwertung falscher Entwicklungen und überlebter Erscheinungen im zeitgenössischen Moskau ist nur eine Äußerungsform eines wichtigen Sachverhalts: der allgemeinen karnevalistischen Umkehrung der Werte, wie sie insbesondere für die Elemente einer demokratischen Kultur über die Jahrhunderte hinweg charakteristisch war, und diese Traditionen greift unsere Literatur auf.

155 Joan Delaney: *The Master and Margarita*. S. 98.

156 Die von Stanislawskij gestrichenen Passagen aus Bulgakovs Inszenierung des Gogol'schen Romans, in denen die Rom-Bilder eine so große Rolle spielen, sind veröffentlicht in: Lesley M. Milne: *M. A. Bulgakov and »Dead Souls«*. In: *Slavonic and East European Review*. Bd. 52. London 1974, S. 432-440.

Bulgakow leistet, wie sich jetzt in der wissenschaftlichen Debatte immer deutlicher herausstellt, diese Umstülpungen der überkommenen Werte mithilfe seiner Satire in drei Richtungen. Zum einen wird allerlei Volksglaube und Ketzerei mobilisiert, um aus der gebotenen Ordnung einer hierarchisch organisierten Kirche eine teuflische Unordnung zu machen. Das sind wir freilich seit Goethe gewöhnt: Walpurgisnacht und Hexensabbat als Umkehrung geistlicher Subordination und inquisitorischer Sittenstrenge. Das Kapitel mit dem großen Ball beim Satan hieß in einer früheren Redaktion »Schwarze Messe«, und es hat manche Spuren einer Teufelsmesse behalten. Auch anderes – etwa die für den »gottgläubigen« Büfettier Sokow schockierende Ausstattung der Wohnung Volands mit Altartisch und geweihten Kerzen – zielt auf solche gotteslästerliche heidnische Umstülpung der geistlichen Ordnung.

Genauso respektlos wird bei Bulgakow mit der Weltliteratur umgegangen. Der Autor nennt selbst kurz vor dem Ende des Buches durch Korowjews Mund drei Bücher, die offenbar die größten Anregungen boten: *Don Quijote*, *Faust* und die *Toten Seelen*, etwas später werden dazu noch der *Revisor* und *Eugen Onegin* gesetzt. Damit erschöpft sich das weltliterarische Pantheon nicht: Lesage, Molière, E. T. A. Hoffmann und Dostojewski erwähnten wir schon. Wenjamin Kawerin hatte auf Gogols Erzählung *Die Nase* verwiesen<sup>157</sup> und dabei sicher nicht nur an den unterschreibenden Anzug gedacht; die wunderschöne Inszenierung der satirischen Oper Schostakowitschs *Die Nase* von Joachim Herz in Dresden (1986) zeigt, wie nahe die geistigen Welten Gogols, des frühen Schostakowitsch und Bulgakows beieinander liegen. Die verführerische Hexe Hella (vor allem in jener Szene, als sie durch das Fenster in Rimskis Arbeitszimmer einzudringen versucht) stammt wohl eher aus Gogols Erzählung *Der Wi*.

Diese Traditionsbezüge werden aber durchweg in parodistischer Verzerrung gegeben. Daß es dabei nicht um einen Ulk geht, sondern um ein In-Frage-Stellen der gewohnten und daher nicht mehr griffigen Denkmuster, haben Justyna Karaś und E. Ericson überzeugend bewie-

157 Veniamin Kaverin: Zаметки о драматургии Булгакова. In: M. Bulgakov: Драммы и комедии. Moskau 1965. S. 6f.

sen.<sup>158</sup> Es nimmt nichts von dem positiven Verhältnis Bulgakows zu Puschkin weg, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Margaritas Traum sich als Parodie auf den Traum Tatjanas in Puschkins *Eugen Onegin* bezieht, der seinerseits schon eine parodistische Übernahme aus Shukowskis sentimentaler *Swetlana* bedeutete. Um es noch deutlicher zu machen: die Schizophrenie Iwan Karamasows mit Teufelsvision war Ergebnis seines Versagens vor den großen moralischen Problemen, und sein Versagen signalisiert die Tiefe der Widersprüche in der bürgerlichen Intelligenz. Wenn bei Bulgakow der Teufel dem neuerlichen Iwan erscheint und ihn zur Schizophrenie verurteilt, dann sind die Maßstäbe schon ein bißchen kleiner geworden. Das setzt sich fort, indem auch einer anderen Figur der Teufel erscheint: dem Varieté-Direktor Stjopa Lichodejew, als der völlig verkatert wach wird. Bei dieser für das geistig-kulturelle Leben Moskaus einflußreichen Person ist schon gar nichts mehr an Auseinandersetzung mit den Zeitprobleme zu spüren.

Die parodistischen Umkehrungen der weltliterarischen Muster in Bulgakows Roman zeigen ebenso wie die plebejischen Ketzertraditionen der »schwarzen Messe« samt Teufelsliturgie Möglichkeiten eines geistigen Umwertens der Werte, wie sie das zwanzigste Jahrhundert immer neu bot. Bürgerliche Darstellungen sehen diese tiefgreifenden, radikalen karnevalistischen Umkehrungen gern als ein Ergebnis der hingebungsvollen genialen Arbeit eines Künstlers. Das sind sie gewiß auch, doch wird man zugestehen müssen, daß die Ideen der Oktoberrevolution zunächst so weite geistige Räume anboten, die das Genie zur Entfaltung kommen ließen. Daß sich dann keine Möglichkeit zur Veröffentlichung fand, steht auf einem anderen Blatt, darf freilich nicht vergessen werden.

Aus solchen großen geistigen Räumen erwächst, wie das Beispiel des Varieté-Direktors beweist, auch der Maßstab der sozialen Satire. Bulgakow hatte (zusammen mit den anderen oben schon genannten Satirikern) am Anfang der zwanziger Jahre den satirischen Teil der Eisenbahnerzeitung *Gudok* mitgestaltet, aus Alltagseindrücken und kriti-

158 Justyna Karaś: Bulhakow a literatura klasyczna. In: Nurt. Poznań 11/1974. S. 26ff.; E. Ericson jr.: The satanic incarnation. In: The Russian Review. Stanford 1/1974. S. 26-30.

schen Leserbriefen erwachsen seine tagesbezogenen Feuilletons. Diese intensive Schule der aktuellen Arbeit hat es ihm ermöglicht, allmählich in seiner Satire größere Räume zu umspannen. In *Meister und Margarita* geht es nicht um individuelles Fehlverhalten und um Mißstände, die durch schnelle Korrekturen zu beheben wären; vielmehr prüft der Teufel nach dem von ihm selbst im Varieté verkündeten Prinzip die Zeitgenossen danach, ob sie den Möglichkeiten menschlichen Daseins entsprechen. Auch dies also ein Umkehrbild: das parodistische Verfahren erlaubt die grundsätzlicheren Fragestellungen, und nur zu diabolisch freut sich der Teufel, wenn er wieder ein schmutziges Menschlein entlarvt hat. Auch das ergibt sich ja aus der Umkehrung, daß der Teufel (und nicht etwa die Verkörperung des Guten) die Sünden der Menschen aufdeckt,<sup>159</sup> und es ist nicht sein Ziel, sie in seinen Sack zu stecken und in die Hölle mitzunehmen; er scheint schon genug davon zu haben.

Es darf bei der Betrachtung Volands und seiner Rolle im Roman schließlich nicht vergessen werden, daß der Teufel noch ein wesentliches Geschäft hat bei seinen Besuchen auf der Erde: einen Ball mit den schändlichsten Verbrechern der Geschichte zu veranstalten, dem Abschäum der Menschheit. Margarita nimmt Übermenschliches auf sich, indem sie den Umgang mit diesem absolut Bösen aushält, das Volands Kommando untersteht. Das Bad im Blut, mit dem sie auf ihre Aufgabe vorbereitet wird, ist Symbol dieser unerhörten moralischen Beanspruchung der jungen Frau, Symbol auch dessen, was die Menschlichkeit im Europa der dreißiger Jahre zu erleiden hatte und was den sowjetischen Menschen noch bevorstand.

Die Vorstellungen von der Allmacht des Bösen in Bulgakows künstlerischem Universum sind ebenso falsch wie die einseitige Betonung der Vergeltung, die von Voland ausgeht. Vielmehr gilt das Böse als eine notwendige Kraft neben dem Guten. So jedenfalls polemisiert Voland selbst, seine eigene Rolle hervorhebend, gegen die platten Wünsche des Levi Matthäus, der sich das Gute ohne das Böse, das Licht ohne den Schatten wünscht. Dialektik also? Die Goethe-Bezüge scheinen darauf hinzudeuten, auch das weitverzweigte System von Gegensätzlichkeiten

159 Serge Leyrac: »Le Maître et Marguerite« applaudi à Moscou. In: Humanité. Paris 29.4.1977.

und gegenseitigen Abspiegelungen, mit denen Bulgakow seinen Roman durchsetzt. Man kann gleichsam blind hineingreifen und wird solcherart Parallelen und Gegenentwicklungen in der Hand haben; die bisherigen wissenschaftlichen Untersuchungen haben zahllose Beispiele erbracht: Der Meister war Historiker, wird zum Schriftsteller, während sein Schüler sich in umgekehrter Richtung entwickelt; da sich Berlioz wie auch der Meister um Iwan bemühen, werden sie vom Leser auch aufeinander bezogen; der Meister hat ebenso wie Jeschua zwei Freunde (Iwan und Aloisi Mogarytsch stehen gegen Levi Matthäus und Judas), sie werden beide von einem dieser Freunde denunziert; ihre Verkündigungen (der Roman des einen wie die Predigten des anderen) enden für beide mit ihrem Tod, der aber bei beiden kein endgültiger ist, und beide werden sie sich im geistigen Leben der Menschheit durchsetzen. Sofort folgt auch bei solchem Gegensatzdenken die eigene Parodie: Der Feinschmecker Bulgakow wird den Restaurantchef Archibald Archibaldowitsch gegen den Büfettier Sokow setzen und die Unterschiede genüßlich beziehungsweise mit erheblichem Widerwillen für den Leser nachempfindbar erläutern. »Den Wein welchen Landes bevorzugen Sie zu dieser Tageszeit?« – eine solche Frage, an den Mann mit dem Stör »zweiten Frischegrades« gestellt, hat fast noch mehr Größe als die analoge Frage Mephistos in Auerbachs Keller. Und sicher foppt uns der Autor, wenn er Iwan Nikolajewitsch (Besdomny) durch eine Namensumstellung mit Nikolai Iwanowitsch in Verbindung bringt, der als fliegender Eber Natascha zur Walpurgisnacht transportiert.<sup>160</sup>

Diese Parodie darf nicht überhört werden. Lesley M. Milne wies in ihrem Bulgakow-Buch schon darauf hin, daß man beim Verfolgen der Parallelen nicht auf das Wesen des Buches kommt.<sup>161</sup> Die erwähnte Beziehung zwischen Moskau und Jerschalaïm zum Beispiel kann schon deshalb nicht als binäre Opposition angesehen werden, weil Asasello sie im entscheidenden Gespräch (auf dem Dach des Paschkow-Hauses) um eine dritte Stadt erweitert: Rom. Hin und wieder hat man sich über die Wiederholung des Hallelujah-Foxtrotts aus dem Gribojedow-Haus in der Szene des Teufelsballs gefreut, – und dabei übersehen, daß

160 Anthony Colin Wright: *Mikhail Bulgakov*. S. 268.

161 Lesley M. Milne: *The Master and Margarita*. S. 3ff.



die Tochter des Professors Kusmin den Titel auf ihrem Grammophon spielt, und ein Sperling tanzt dazu. Pilatus muß mit »Hegemon« angeredet werden, Voland mit »Messir«. Das könnte man zu einem assoziativen Gegensatz entwickeln, wüßte man nicht, daß der Meister eben mit »Meister« anzureden ist. Die hohe Kunst der durchgängigen Parallelen und Gegensätze, die am Ende die dichterische Welt als eine in sich widersprüchliche und dadurch sich in dialektischen Sprüngen entwickelnde Welt erscheinen lassen, hatte in der Sowjetliteratur der zwanziger und vor allem der dreißiger Jahre Leonid Leonow entwickelt. Sie geht auf die Tradition der europäischen Aufklärung zurück, die sich im dialektischen Denken der deutschen idealistischen Philosophie zum Triumph des menschlichen Denkens aufgipfelt und dann zum Instrument der Veränderung der Welt durch die Arbeiterklasse werden sollte. Für Leonows künstlerische Methode ergab sich daraus ein gleichzeitiges Ansprechen der emotionalen und der intellektuellen Welt des Lesers, und was die reichen *Faust*-Bezüge Leonows betrifft, so betonen sie vor allem die dialektisch-widersprüchliche Entwicklung der Helden (was eine wiederum dialektische Negation der Goetheschen Muster notwendig einschließt).<sup>162</sup>

Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise bedeutet, daß auch die philosophischen Grundlagen der Schriftsteller unterschiedlich sein werden. Bei Michail Bulgakow sind sie von anderer Art als bei den von der Aufklärungsphilosophie gespeisten Autoren. Wenn Voland schon in der Eröffnungsszene an den Moskauer Patriarchenteichen seinem Antipoden Berlioz das Wundern beibringt über Dinge, die der Verstand nicht zu fassen vermag, so entspricht das durchaus der menschlichen Erfahrung im zwanzigsten Jahrhundert. Newtons Name fällt nicht zufällig im Roman als Synonym für etwas ganz Einfaches; dagegen wird eine Relativität von Raum und Zeit gesetzt, die auf das Vorhandensein einer komplizierten Weltebene zielt: Nicht nur Sokow und Margarita, auch die Miliz wundert sich, was in einer normalen Moskauer Wohnung alles Platz hat – riesige Ballsäle mit Freitreppen, Wintergärten und einem Schwimmbassin, in dem man abwechselnd in Sekt und in Kognak baden kann. Der Ball beginnt um 24 Uhr, dauert mehr als drei

162 Roland Opitz: Leonid Leonow – Philosophie und Komposition. Berlin 1975.

Stunden und endet um 0 Uhr. Direkte Beweise einer Vertrautheit Bulgakows mit Einsteins umwälzenden Theorien gibt es nicht, doch finden sich unter seinen Büchern Titel, die in die Wunder der wissenschaftlichen Erkenntnis vordringen.<sup>163</sup> Der einfache Rationalismus des »gesunden Menschenverstandes«, über den schon Friedrich Engels spottete,<sup>164</sup> bringt angesichts der tieferen, nicht-Newtonschen Zusammenhänge der Welt nur platte Ablehnung hervor, und die Worte Berlioz' auf der zweiten Seite des Romans »Этого не может быть!« werden zu einer Art Leitmotiv des ganzen Buches: Margarita wiederholt die Worte, Warenucha und Rimski gleich viermal, dann Iwan Besdomny gar noch zu der Zeit, als er schon im Irrenhaus liegt, und natürlich parodiert der Kater Behemoth auch das.

Über die philosophischen Wurzeln der künstlerischen Welt Bulgakows ist noch wenig bekannt. Offensichtlich ist, daß nicht nur in dem Gespräch Volands mit Levi Matthäus gegen Ende die Koexistenz des Bösen und des Guten von beiden Seiten als ewig hingenommen wird; schon im ersten Kapitel ist es ja – paradox genug! – der Teufel, der gegenüber den Menschen die Existenz der Welt des absolut Guten verteidigt. Da kein Wort über eine eventuell vergangene Katastrophe (Verjagung des Teufels als eines gefallenen Engels aus der Welt des Guten etwa) fällt, ist auch an eine irgendwann erreichbare perspektivische Einheitlichkeit nicht zu denken. Der Dualismus ist ewig, »jedes Amt hat sich mit seinen Angelegenheiten zu befassen«, wie es im Roman heißt.

Eine solche bipolare Vorstellung von der Welt, die sich demzufolge von allein nicht vorwärts entwickeln kann und auch keinen Gott kennt, der der Motor einer Entwicklung wäre, wird ihre politischen Entsprechungen haben. Wenn am Ende des Romans *Die weiße Garde* sich sowohl die bürgerliche als auch die anarchistische Variante des ukrainischen Nationalismus abgewirtschaftet haben, so bleiben nur noch zwei Kräfte übrig, die Roten und die Weißen, und diese Erkenntnis

163 Marietta Čudakova: Biblioteka M. Bulgakova i krug ego čtenija. In: Vstreči s knigoj. Moskau 1979. S. 244-300; G. E. Gorelik: Voland i pjatimernaja teorija polja. In: Priroda. Moskau 1/1978. S. 159-160.

164 Karl Marx / Friedrich Engels: Werke. Bd. 20. Berlin 1962. S. 21.

wird mühsam gewonnen, in einer Atmosphäre des Nebelhaften, der Verwirrung, der Träume und Wahnvorstellungen, der Schneestürme und Ratlosigkeit, in der die fast noch jugendlichen Intellektuellen nach den traditionellen Werten suchen. Zwei Kräfte – diese Erkenntnis geht weit über den Rahmen des Buches hinaus ins Weltpolitische, denn in der Kiewer Handlung selbst wird bald klar, der Geschichte entsprechend, daß nur eine Kraft den Sieg davontragen wird. Doch an dem Punkt ist das Buch schon zu Ende, und der Leser kann die Erkenntnis von der »ewigen« Existenz zweier Kräfte behalten. Die Zuschauer im Moskauer Künstlertheater (*Die Tage der Turbins*) hätten es gern gesehen, wenn der eine oder der andere der jungen Offiziere sich auf der Bühne zu einem roten Kommandeur entwickelt hätte. Solche Fälle hat es im Bürgerkrieg in großer Zahl gegeben, und Alexej Tolstoi hat im *Leidensweg* künstlerisch überzeugende Beispiele dafür geboten. Die Weltsicht Bulgakows ist so nicht angelegt.

Bei der Suche nach philosophischen Lehrern Bulgakows ist der ukrainische Aufklärungsphilosoph Grigori Skoworoda (1722-1794) genannt worden; seine Handschriften werden seit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts in eben dem Hause gelagert, auf dessen Dach Voland dem nicht sehr gebildeten Abgesandten Jeschua den ewigen Dualismus klarmachen will.<sup>165</sup> Dessen Weltganzes kennt (wie Bulgakows Roman) drei Bereiche: den mikrokosmischen des realen Lebens, den symbolisch-biblichen und den kosmischen. Auch die Lehre von der Ruhe als einer Zielsphäre, in der man auf den inneren Frieden alles richten kann, findet sich bei Skoworoda in zugespitzter Form, sie war der Reflex auf das ruhelose Dasein eines von den staatlichen und kirchlichen Mächten nicht auf dem Lehrstuhl des Charkower Kollegiums geduldeten, an Volksinteressen und an europäische Aufklärungsphilosophie orientierten oppositionellen Denkers. Solchen Hinweisen, die vorläufig als Beweise nicht gelten können, wird man in philosophischen Spezialuntersuchungen nachgehen müssen. Skoworodas Weltlehre geht von Strukturprinzipien aus, die gern als sokratische Entgegenstellungen bezeichnet werden: Jeder These kann eine Antithese entgegengesetzt

165 I. L. Galinskaja: »Master i Margarita« M. A. Bulgakova. In: *Izvestija Akademii nauk SSSR. Serija literatury i jazyka*. Moskau 2/1983. S. 106-115.

werden, und die Entdeckung solcher Janusköpfigkeit in einer jeden Erscheinung gilt weitgehend als zu erreichendes Ziel, in dem man zur vernünftigen Ruhe finden kann. Ewigkeit ist im Vergehen, Licht ist im Dunkel, Lüge in der Wahrheit, – diese Sätze sind umkehrbar.

Der Moskauer Kritiker Igor Winogradow hatte in seiner heftigen Verteidigung von *Meister und Margarita* kurz nach der Veröffentlichung neben anderen unhaltbaren Kritikastereien auch die These abgelehnt, daß Bulgakows Gedankenwelt die ewige Koexistenz von Gut und Böse anerkennt.<sup>166</sup> Ihm war das als ein Fatalismus erschienen, der zur hingebungsvollen Tat zunächst des Meisters, dann seiner Geliebten nicht paßt. Wie aber die Aufnahme des Buches durch die Leser beweist, funktioniert das anders. In den vielen Diskussionen, die ich in den ersten Jahrzehnten nach dem Erscheinen des Buches veranstaltet habe (meist mit Philologiestudenten und mit Studenten des Leipziger Instituts für Literatur, aber auch in anderen Leseraussprachen), bekam ich auf die Frage nach der inneren Geschlossenheit des Buches immer einerseits die Voland-Jeschua-Entgegensetzung dargestellt, andererseits aber ethisch zugespitzte Antworten, die unterschiedlich in den Varianten waren, einheitlich aber in ihrer maximalistischen Moral, und jeder erklärte sich als im Innersten betroffen und gefordert.

Und auch in Skoworodas Lehre bleibt für den denkenden und handelnden Menschen inmitten der ewigen bipolaren Gegensätze ein sehr großer Raum, und gerade hier liegt die innere Bindung des ukrainischen Denkers an das vorrevolutionäre Europa. Wegen seiner Vorlesungsreihe über »christliche Sittlichkeit« war ihm der weitere Unterricht untersagt worden. Sie beginnt bei der großen Frage nach der Selbsterkenntnis des Menschen. Die aber sei gleichermaßen an ungleiche Menschen zu stellen, so wie ein Brunnen mit ungleich geformten Gefäßen denkbar ist, die aus verschiedenen Rohren gespeist werden. »Das kleine Gefäß enthält weniger, ist aber dem großen darin gleich, daß es gleichvoll ist.«<sup>167</sup> Zur Erkenntnis der eigenen Möglichkeiten komme man, indem man den schmalen Pfad zwischen dem »Gift des Überflusses« und der

166 Igor Winogradow: Das Vermächtnis des Meisters. In: Kunst und Literatur. Berlin 11/1968. S. 1163ff.

167 Zitiert nach: Dmitrij Tschizewskij: Skovoroda. München 1974. S. 163.

Armseligkeit, zwischen Scylla und Charybdis wählt. »Die heiße Zone und die kalte sind die Teufelsschwester und die verderblichen Extreme; wohltätig in der Mitte liegt der gemäßigte Gürtel«<sup>168</sup>, so faßt der Dichterphilosoph seine ethischen Appelle in Bildern.

Das ergibt eine Moralphilosophie, die zwar den »goldenen Mittelweg« ins Zentrum rückt, daraus aber weder Zynismus macht noch spießrische Selbstgenügsamkeit, noch Ausweichen vor den Zeitproblemen, sondern absolute Forderungen, mit denen jeder fertig werden muß. Den Menschen gelingt es in sehr unterschiedlicher Weise, diesen Forderungen zu genügen, doch Bulgakow stellt sie wieder und wieder. Für Goethe war das Problem der moralischen Bewährung noch ein untergeordnetes, und entsprechend den Zeitverhältnissen schien es ihm durchaus normal, daß jeder Fortschritt mit moralischen Kompromissen verbunden ist. Bulgakow stellt in neuer Zeit die moralischen Fragen mit aller nur möglichen Absolutheit,<sup>169</sup> und er baut seine künstlerische Welt mit dem einzigen Zweck vor uns auf, daß wir uns unserer moralischen Verantwortung der Welt gegenüber bewußt werden.

Hier liegt auch eine der wesentlichen Ursachen für die tiefe Wirkung Bulgakows gerade in unseren Tagen: In seinen Werken, und in diesem Roman ganz besonders, wird der Leser nicht so sehr soziale Kenntnisse und Orientierungen erhalten, sondern sich seiner Verantwortung bewußt werden, sich als Mensch in einer menschlicher gewordenen und Menschlichkeit erst möglich machenden Gesellschaft zu verhalten.<sup>170</sup> Die berühmte Inszenierung des Romans im Moskauer Theater an der Taganka von 1977 hatte ihren großen Erfolg gerade damit auch errungen: der die ganze Bühne schroff teilende, verschieb- und drehbare Vorhang ließ dauernd zwei mögliche Entscheidungen für jeden Schritt und jede Frage zu, und das viele Licht aufs Publikum machte noch deutlicher, was die Zuschauer ohnehin empfanden: daß da vorn

168 Novoe o Grigorii Skovorode. In: *Izvestija Akademii nauk SSSR. Serija literatura i jazyka*. Moskau 2/1984. S. 170.

169 Ellendea Proffer: Bulgakov. *Life and work*. Ann Arbor 1984. S. 533.

170 Vgl. dazu: Roland Opitz: *Widerspruchsdialektik und Gegenwartsliteratur*. In: *Dialektischer Widerspruch und literarischer Konflikt*. Leipzig 1986. S. 5-17.

etwas verhandelt wurde, was auch jeden der Besucher auf seine Weise anging.

Jeden auf seine Weise. Wir werden nach Bulgakow anders über Moral reden müssen, als das vorher geschah: Das pauschale Herangehen wird zu überwinden sein. Der soziale Fortschritt ist nur im gemeinsamen Handeln durchzusetzen, und das erfordert gewiß auch Sittengesetze, die als allgemeingültige, alle zusammen betreffende Maximen formuliert sind. Bulgakows Rückbezug auf Immanuel Kant macht aber deutlich, daß heute jeder die Frage gestellt bekommen muß, ob er den Zeitforderungen und den eigenen Möglichkeiten gemäß handelt. Skoworodas Metapher von den verschieden großen Gefäßen im gemeinsamen Brunnen ist auf Bulgakows Roman anzuwenden, und jeder (nicht nur die vom Teufel aufgespürten »toten Seelen«, aber die auch) wird auf besondere Weise nach seiner Bewährung gefragt.

Pilatus zum Beispiel. Bulgakow wiederholt das Dilemma Philipps II. in Schillers *Don Carlos*: der politische Machthaber zwischen dem reaktionären Klerus und neuen Ideen, die aus menschlicher Haltung heraus entwickelt werden und einen neuen Blick in die geistige Welt der Zukunft eröffnen. Diese Situation wird an den konkreten historischen Fakten und den Hypothesen über die Existenz des Religionsstifters Jesus festgemacht, wie sie in den seinerzeit in Rußland und Europa bekannten Büchern des skeptischen Historikers Renan und des gläubigen Kirchenfürsten Farrar<sup>171</sup> dargestellt werden: Pilatus' Aufgabe besteht vor allem darin, das Völker- und Ideengemisch des Nahen Ostens nicht zu einem Aufruhr kommen zu lassen, und der jüdische Klerus ist an der Erhaltung der Machtstruktur interessiert. Im Rahmen der Gegebenheiten bleibt Pilatus (er ist zum Unterschied von Philipp nicht der Souverän, sondern Offizier) Handlungsspielraum, und daß er einen Vormittag lang feige war, hat für den gefangenen Wanderphilosophen und für die Menschheit und Menschlichkeit schlimme Folgen. So groß sind die Beträge aber auch heutzutage, und Bulgakow hat das tief empfunden: von der Moral eines Menschen kann heute das Wohlbefinden

171 Ernest Renan: Das Leben Jesu. Berlin 1907; Frederic W. Farrar: Das Leben Jesu. 6. Aufl. Dresden 1912.

vieler anderer abhängen, gar das Leben der ganzen Menschheit. So steht jeder vor seiner Entscheidung zwischen Mut und Feigheit.

Angesichts des bedenkenlosen Fehlverhaltens solcher Typen wie des Varieté-Direktors Lichodejew oder des Vorsitzenden der »Akustischen Kommission« Semplejarow, denen nur noch »Entlarvung« zugestanden werden kann, darf die Strafe, die Bulgakow Pilatus zukommen läßt, noch als Auszeichnung gewertet werden: es ist die des moralischen Selbstgerichts, der gleichsam endlosen Gewissensqual. Der Schriftsteller baut auch hier auf Mustern einer Literatur auf, die das Moralische betonte, doch er entwickelt mit der Figur des Pilatus das erstmalig für die Sowjetliteratur, was in der Gegenwart so häufig aufzufinden ist. Der Bärenjäger Teterin (*Das Gericht*) und die Viehzüchterin Nastjona (*Die Eintagsfliege*) bei Tendrakow, der ehemalige Partisan Rybakow (*Die Schlinge*) bei Bykau, Sergej Tulin (*Dem Gewitter entgegen*) bei Granin, ja selbst der Deserteur Andrej Guskow (*Leb und vergiß nicht*) bei Rasputin werden wegen ihrer mehr oder weniger schweren Vergehen nicht durch die psychologische Kunst eines Untersuchungsrichters überführt wie noch in Dostojewskis *Schuld und Sühne*, sondern durch ihr eigenes Gewissen.<sup>172</sup> Diese Entwicklung hat bei Bulgakow begonnen, und daher rührt heute ein großer Teil seiner faszinierenden Wirkung. Noch am Abend des Karfreitags beginnen die seelischen Qualen, die Pilatus durchzumachen hat, er versucht, das Gewissen mit kleinlichen, nichtigen, vor allem aber verspäteten Handlungen zu beruhigen, doch muß er zwölftausend Vollmonde (wie kommt Bulgakow auf diese Zahl?) durchmachen, bis das Mitleid einer jungen Frau ihn retten kann. Auch hier wieder die komische Variante als Parallele: Der Alptraum des Hausverwalters Nikanor Bossoi ist sein Selbstgericht. Vielleicht ist das ein Weg zur Läuterung, vielleicht ist in seinem Falle noch nicht alles verloren.

Und die Titelfiguren? Es ist unverständlich, daß diese beiden, vor allem Margarita, in der Debatte immer wieder unterschätzt werden. Über sie ist am wenigsten geschrieben und gestritten worden; L. Rzew-

172 Natalja Grosnowa: Die Spezifik des Konflikts in der modernen sowjetischen Prosa. In: Dialektischer Widerspruch und literarischer Konflikt. Leipzig 1986. S. 26-34.

sky, der die Untersuchung des Romans auf seine satirischen Passagen begrenzen wollte, kommt durch solche Einseitigkeit zu dem kuriosen Urteil, die »romantische Geschichte über den Meister und Margarita« sei »nur der äußere Handlungshintergrund«. <sup>173</sup> Im Gegenteil: Dieser beiden Figuren wegen ist der ganze künstlerische Kosmos dieses Werkes erst erdacht worden, die Menschheitsparabeln werden beschworen, um die heutigen Menschen zu prüfen und sie in ihrer Menschlichkeit zu befestigen.

Igor Winogradow hat viel Wichtiges über den Meister geschrieben, für ihn ist er der Hauptheld des Romans. <sup>174</sup> Auch in westlichen Veröffentlichungen ist auf diesen positiven Charakter eingegangen worden. Bulgakow beweise damit sein eigenes Eintreten »für die denkenden und kämpfenden Menschen«, schreibt A. Colin Wright, <sup>175</sup> und Joan Delaney betont, daß Volands »Suche nach einem ehrbaren Menschen« gerade hier Erfolg hat, weswegen der Teufel gezwungen ist, in seinem Fall Gutes zu tun. <sup>176</sup> Das Schreiben des Pilatus-Romans ist eine bleibende Leistung. Überhaupt nähert der Beruf den Meister seinem Autor an, auch das verzweifelte Verbrennen des Manuskripts und die gleichsam organische Unfähigkeit, auch nur ein einziges Wort einer falschen öffentlichen Selbstkritik zu sprechen. Das zeigt hohe innere Kräfte, die in dem moralischen Streit über die Qualität des Menschen eine große Rolle spielen. Seine Bemühungen um Iwan Besdomny hatten wir schon gewürdigt. Solche Leistungen sind hoher Anerkennung wert. Bulgakows Rigorismus fordert aber noch mehr, insofern ist es richtig, vor zu direkter Parallelität zwischen dem Meister und seinem Autor zu warnen. <sup>177</sup> Er sei, betont Friedrich Dieckmann in seiner Theaterkritik, von allen Fausten der Weltliteratur der passivste, <sup>178</sup> man könne ihn, heißt es an anderer Stelle, vor allem angesichts der aktiven Teufelshel-

173 L. Rzhewsky: Pilate's sin. In: Canadian Slavonic Papers. Ottawa 1/1971. S. 10.

174 Igor Winogradow: Das Vermächtnis des Meisters. S. 1176.

175 Anthony Colin Wright: Mikhail Bulgakov. S. 270.

176 Joan Delaney: The Master and Margarita. S. 92f.

177 Ellendea Proffer: Bulgakov's The Master and Margarita. S. 627.

178 Friedrich Dieckmann: Stanzija Taganskaja. In: Sinn und Form 1/1979. S. 192.



fer geradezu als Muster eines passiven Helden bezeichnen.<sup>179</sup> Trotz der Qualen, die der Meister in der kritischen Kampagne und danach durchzumachen hatte, durfte er sich nicht zu einer »inneren« Verurteilung seines Werks, zur Absage an seinen Beruf hinreißen lassen und die Liebe Margaritas nicht verraten. Die selbstzerstörerische Resignation, der er sich nach den schlimmen Erlebnissen hingibt, treibt ihn in einen Charakterverfall, wie man ihn bei Becketts Figuren beobachten kann. Würde die Menschheit solche Warnungen nicht ernst nehmen, wäre die drohende Katastrophe nicht aufzuhalten.

Der Autor selbst hat sich – wie auch eine Reihe seiner Zeitgenossen – durch die schlimmen Erfahrungen nicht von seinem Beruf abbringen lassen. Sonst wäre der Roman *Meister und Margarita* nie entstanden. Das ist ihm nicht leicht gefallen: Im Dezember 1927 ist das letzte Stück Prosa aus seiner Feder im Druck erschienen, Bulgakow konnte also keine Illusionen über die Veröffentlichungsmöglichkeiten haben. Auch Ängste (die jeweils keinen konkreten Grund hatten) kannte Bulgakow wie sein passiver Held, wir wissen es aus Jermolinskis Erinnerungen. Und trotzdem hat der Autor immer und immer wieder hartnäckig über seinem Werk gesessen.

Durch den Briefwechsel des Autors mit seiner Frau, die im Sommer 1938 aus gesundheitlichen Gründen aus Moskau wegfahren mußte, bekommen wir einen Eindruck von der Intensität, mit der Bulgakow an einer der letzten Fassungen gearbeitet hat. Die Situation war nicht gerade günstig: Der Ärger um die Aufführung des Molière-Stücks am Künstlertheater hatte zum Zerwürfnis mit Stanislawski geführt, der danach geschriebene satirische *Theaterroman* lag in der Schublade, die Teilnahme an einem Wettbewerb für ein Lehrbuch zur Geschichte der UdSSR hatte nichts erbracht, und gerade eben war klar geworden, daß ein von ihm geschriebenes Opernlibretto *Minin und Posharski* einfach deshalb keinen Sinn hatte, weil der Komponist mit der Musik nicht zu Rande kam. Und trotzdem arbeitet Bulgakow voller Besessenheit: »In der Nacht – Pilatus. Ach, was für ein schwieriges, wirres Material!« So im Brief vom 27. Mai. Am 1. Juni: »Ich möchte den Roman nicht

179 Heinrich Riggenbach: Michail Bulgakovs Roman »Master i Margarita«. S. 62.

für einen Tag liegen lassen«, an eine Unterbrechung durch eine kurze Erholungsreise sei nicht zu denken. Einen Tag später: »Den Roman muß ich beenden. Jetzt! Jetzt.« Nach einigen Tagen: »Ich bin müde, stecke in einer Apathie, Abneigung gegen alles.« Am 10. Juni: »Mit dem Roman – Fragen über Fragen!! Wie kompliziert das alles ist!« Wiederum drei Tage später: »Ich bin begraben unter diesem Roman. Alles habe ich schon verändert, alles ist mir klar. Ich habe mich ganz und gar eingesperrt.« Und mitten in der Arbeit kommen dann die Zweifel: »Was wird damit, fragst Du? Ich weiß es nicht. Vielleicht legst Du ihn in den Schreibtisch oder in den Schrank und wirst Dich manchmal daran erinnern. Übrigens, wir kennen unsere Zukunft nicht ... Ob ich das Urteil der Leser einmal kennen werde, ist niemandem bekannt.«<sup>180</sup> Große Kunst kann wohl nur mit solcher selbstvergessenen Hingabe auf die Welt gebracht werden – und, so will mir scheinen, nicht nur Kunst. Angesichts dieser Haltung bietet der Meister in Schlafrock und Unterhosen gewiß ein komisches Bild.

Nichts Negatives wird man freilich in des Meisters Situation am Ende des Romans sehen dürfen. Die Ruhe und Harmonie, die ihm und Margarita gegeben wird, ist nicht mit jener Ironie zu bedenken, die Thomas Mann richtig für die Ruhesehnsucht des kleinen Herrn Friedemann bereit hat. Da eine aktive Wirksamkeit des Meisters nicht möglich ist, ist die Atmosphäre für eine ruhige Weiterarbeit etwas sehr Positives: Er hat jetzt den vorangegangenen Zustand der Apathie, der Flucht vor dem Beruf aufgegeben und findet zu neuem Schöpferium.

Auf Skoworoda als Gedankenquelle verwiesen wir bereits. Auch in Lermontows berühmten Versen *Einsam tret ich auf den Weg, den leeren ...* findet sich das Motiv, in dem die bitteren Erfahrungen des Dichters mit Schelling-Anklängen verwoben sind. Bulgakow selbst hat über solche nicht-resignative, schöpferische Ruhesehnsucht wiederholt geschrieben: in einem jener tagebuchähnlichen Briefe an den Freund P. S.

180 Diese Briefauszüge veröffentlichte L. Janovskaja: *Besedovat' s toboju odnoj.* In: Oktjabr'. Moskau 1/1984. S. 190-196.

Popow aus dem Jahr 1932,<sup>181</sup> dann in dem Theaterstück *Seligkeit*. Diese Ruhe mit Naturnähe, Liebe und schöpferischer Atmosphäre schien ihm eine Möglichkeit, seinen Beruf zu verteidigen, unter schwierigsten Bedingungen weiterzuarbeiten. Allerdings – das muß man dann freilich auch sehen – verliert der Roman damit an Weltgeltung, das Refugium ist ein ganz individuelles, und nicht erst seit den ersten Atomexplosionen ist klar, daß unsere Erde solche Zufluchtsorte nicht zu bieten hat.

Die Rettung des Meisters vor Verfall und Lächerlichkeit geschieht vor allem durch die Tat und die moralische Kraft Margaritas. Man könnte zunächst noch meinen, der krasse Unterschied zwischen dem Meister und Faust ergebe sich aus den unterschiedlichen Verhältnissen der beiden. Das ist in mancher Hinsicht auch richtig, doch beweisen die Taten von Margarita die erstaunlich großen Handlungsmöglichkeiten. Sie befreit sich nicht nur mutig aus einem falsch gelebten Leben im Puppenheim. Bewundernswert ist ihr Kampf um ihre Liebe, aber auch um die Durchsetzung des Schöpfertums, selbst wenn der Geliebte apathisch geworden ist, nicht mehr an sein Werk und seine Möglichkeiten glaubt. Der Dichter sieht in der Heldin ihre Fähigkeit zur Verjüngung – die hatte Goethe seinem Faust zuschreiben können. Statt daß der Meister ihr »Arm und Geleit« anbieten würde, ist sie es, die ihn, allen Gepflogenheiten zum Trotz, in der stillen Gasse zuerst anspricht; vielleicht wäre es sonst gar nicht zur Liebe gekommen! Noch mehr: auch die Furchtlosigkeit, mit der sie (nicht ihr Geliebter) den neuerlichen Pakt mit dem Teufel schließt, um ihre Liebe, ihre Menschlichkeit, ihr Glück zu erzwingen, ist Zeichen der Zeit. Ihr Mut ist das Gegenstück zu Jeschuas bitterer Klage über die Feigheit als die größte Sünde. Wenn sie sich, einer Hexe gleich, zum Fliegen aufmacht, gewinnt sie erst allmählich ihre Sicherheit, ihre Kühnheit und Siegeszuversicht, und so verständlich ihre Rache bei der Zerstörung des »Dramlit«-Hauses auch ist – sie wird allmählich begreifen, daß es um mehr geht als um die Befriedigung der Rache; wir haben unser Schöpfertum zu entwickeln, ob es nun einen Latunski gibt oder nicht. Der ihr gemäße Charakter-

181 Marietta Čudakova: Archiv M. A. Bulgakova. In: Gosudarstvennaja biblioteka SSSR im. V. I. Lenina. Zapiski otdela rukopisej. Bd. 37. Moskau 1976. S. 105.

zug ist auch nicht Rache, sondern die Barmherzigkeit, mit der sie sich zu Frieda, zu Pilatus, zu Iwan Besdomny schließlich verhält. Die Teufel wären schnell dabei, den Kritiker Latunski oder den Denunzianten Aloisi Mogarytsch umzubringen. Und vielleicht das Bemerkenswerteste: In ihrer zunehmenden Aktivität wird Margarita nicht einem Manne ähnlich, dem Goetheschen Helden etwa. In dieser Aktivität ist viel freigesetzte Schönheit, auch sinnliche, geradezu körperlich empfundene, hexenhafte Schönheit einer jungen Frau. Alexander Block hatte in den Revolutionstagen nachdenklich in sein Tagebuch geschrieben: »Vielleicht kann auch die Frau einen Faustischen Weg zurücklegen.«<sup>182</sup> Michail Bulgakow wurde durch die Wirklichkeit und durch das Erlebnis seiner großen Liebe in die gleiche Richtung gelenkt.

Es ist darauf verwiesen worden, daß diese Umkehrung des Faustmotivs nicht nur Margarita betrifft. »Der Meister tauscht die psychischen Inhalte mit Gretchen«, schreibt J. Karaś, »er vernichtet die Frucht seiner Lebensleidenschaft – die Erzählung von Pilatus, verfällt im Ergebnis dessen in Wahnsinn und bleibt eingeschlossen im Irrenhaus,«<sup>183</sup> gerade das hatte Goethe über Gretchens Ende schreiben müssen, sie wehrt sich heftig gegen eine Befreiung durch den Geliebten und dessen Helfer, den Teufel.

Die Einbeziehung des Meisters und seiner Margarita machte aus der ursprünglich satirischen Erzählung einen Roman von epochaler Weite. Nimmt man ihn von seinem Titel her, so wird auch an seiner inneren Einheit kein Zweifel mehr bleiben. Das diabolische Gelächter über die Häßlichkeit des einen oder anderen entlarvten Menschleins ist mit der gutgläubigen These »Der Mensch ist gut« nicht zu widerlegen. Weder Voland noch Jeschua können den Menschen die eigene Bewährung abnehmen. Aktivität, Mut, Stolz, Schöpfertum, Liebe und Barmherzigkeit sind von jedem Menschen verlangt zur Durchsetzung der Faustianischen Träume der Menschheit, nötigenfalls auch in den schwierigsten Situationen. Die Geschichte hat dem Schriftsteller – wenn auch erst ein Vierteljahrhundert nach seinem Tode – recht gegeben.

182 Alexander Block: Ausgewählte Werke. Bd. 3. Berlin 1978. S. 298.

183 Justyna Karaś: Bulhakow a literatura klasyczna. S. 28.

## Schicksale im Strom der Geschichte

Michail Scholochow: Der Stille Don (1940)

Nur über wenige Werke der Weltliteratur wurde in der DDR so hartnäckig und ausdauernd gestritten wie über den *Stillen Don*. Dabei war es fast gleichgültig, ob es sich um ältere oder jüngere, um mehr oder um weniger vorgebildete Leser handelte, um Bibliothekslehrlinge oder um erfahrene Klubhausleiter, um Lehrerstudenten oder um Schriftsteller der jüngeren oder mittleren Generation: Hatte man einmal einen kleineren oder größeren Kreis von Lesern des Romans versammelt, so entstanden die hitzigsten Diskussionen. Informierte man dann noch über einige in der internationalen Fachliteratur der jüngeren Zeit vertretene Deutungen des Werks, so goß man Öl ins Feuer; für jeden dieser Standpunkte fanden sich Anhänger, und neue Standpunkte wurden geboren. Die Leidenschaftlichkeit und die innere Anspannung, mit der die Meinungen vorgetragen wurden, bewiesen: So stark kann nur ein Kunstwerk erregen, das einen wesentlichen Nerv in der Lebensposition des Lesers selbst trifft.

Eigentlich ging es bei diesem Streiten selten um literarische Fragen allein, meist ging es um das Weltbild der Menschen unserer Tage. Da wurden Mitleids- und Liebeserklärungen an Grigori Melechow formuliert, voller Bitternis darüber, daß dem Helden nicht geholfen werden kann, und gleich darauf fiel jemand das harte Urteil über den »Egoisten«, »nur auf sich bezogenen Charakter« desselben Grigori Melechow. Auf verpaßte Gelegenheiten im Leben des Mannes wurde verwiesen, und gleich danach auf seine ans Herz rührende Fähigkeit, sich selbst in die Bresche zu werfen, wo um Menschlichkeit gekämpft wird. »Menschlichkeit verlangt mehr Mut, als die bloße Rache ihn ver-

langt«, formulierte ein Student, und ein anderer ließ erkennen, daß ihn ähnliche Widersprüche und gar Zweifel quälten wie Grigori. »Jeder Mensch braucht die Hilfe der anderen«, klang eine sehr auf Gegenwärtiges gerichtete Interpretation, doch sofort kam der Einwand: »Ist nicht auch Härte zu sich selbst im Leben nötig?« Der große Gegensatz und Umbruch in der Welt spiele sich ja doch in jedem von uns ab, formulierte ein erfahrener Leser, und ein anderer: Hier wird schonungslos die gesetzmäßige Tragödie des Einzelgängers gestaltet. Darauf die scharfe Entgegnung: »Auch wenn Grigori sich falsch entscheidet, möchte er nicht Nutzen für sich erzielen, er entscheidet sich um der anderen Menschen willen, und nie hat er sich geschont.«<sup>184</sup>

Die Hauptprobleme unserer Gesellschaftsentwicklung wie auch die Schärfe der ideologischen und viel zu oft militärischen Auseinandersetzung in der Welt von heute spiegeln sich in solchen Meinungen. Michail Scholochow konzentriert die Welt des zwanzigsten Jahrhunderts in der Seele seiner Kosaken, und noch lange werden daher Diskussionen über diesen großen Roman so heftig verlaufen wie in der Gegenwart der sechziger bis achtziger Jahre. Denn erregend ist nicht so sehr der Bericht über unwiederholbar Geschehenes, sondern das Modellhafte, Übertragbare an den Vorgängen. Der Widerspruch zwischen dem Individuum und riesigen sozialen Kräften, zwischen eigener Handlungsfreiheit und der determinierenden Wucht unumstößlicher Gesetze wird dargestellt.

Die Determiniertheit im Leben der Kosakenschaft und damit auch des Kosaken Grigori Melechow scheint absolut zu sein. Feste Traditionen der Kosakenschaft, mit berechtigtem Stolz und unberechtigtem Ständedünkel, aber darüber hinaus auch die sozialhistorische Stellung der Bauern als Werk tätige und als Eigentümer bestimmen das Auftreten der Einwohner des Dorfes Tatarski in den großen kriegerischen und sozialen Auseinandersetzungen zwischen 1912 und 1922. Sie geraten in ein Spannungsfeld, dessen beide Pole durch die Namen Lenins ei-

184 Der Verfasser verbürgt sich für die Authentizität der Urteile, die teilweise durch Stenogramm aufgenommen, teilweise von den Lesern schriftlich formuliert wurden.

nerseits und des Zaren, später Kerenskis, Kornilows und der anderen andererseits im Roman benannt sind.

In *Neuland unterm Pflug* hat der Autor wenig später das noch zugespitzt und unversehens etwas vereinfacht: An einem Tag kommen Semjon Dawydow als Vertreter der Bolschewiki und Polowzew als Vertreter der Weißen ins Kosakendorf, und der wird Sieger sein, für den sich das Volk entscheidet. In einem solchen Modell wird die Bündnisrolle der Bauern zu passiv gesehen. Dawydow bringt die Revolution gleichsam mit sich ins Dorf, statt daß er vom Autor als Helfer in der revolutionären Auseinandersetzung der Bauern angesehen würde. Die Differenzierung unter den Bauern wird im ersten Band dieses zweiten Romans weitgehend auf die soziale Differenzierung reduziert. Möglicherweise liegt hierin einer der Gründe, warum Scholochow mit den Jahren das Schreiben immer schwerer fiel. Je weiter sich der Sozialismus entwickelte, um so weniger traten im sozialistischen Lager selbst die sozialen Unterschiede zwischen den Klassen als hauptsächliche Charakterdeterminanten für die Persönlichkeiten auf, und die Führung der Gesellschaft zielte auf ein späteres Zurücktreten und schließliches Aufheben der Grenzen zwischen den Schichten überhaupt. Die starke Betonung der sozialen Spezifik des Arbeiters Lopachin, des Bauern (Traktoristen) Swjaginzew und des Intellektuellen (Agronomen) Strelzow zählt nicht zu den stärksten Seiten des hochinteressanten und schönen dritten Romans *Sie kämpften für die Heimat*. Das Leben war inzwischen schon vorangeschritten, und das Prinzip der übergroßen sozialen Determiniertheit der Figuren mußte durch andere Prinzipien ersetzt werden. Das vorsichtige Tasten nach Neuem ist charakteristisch für den zweiten Band von *Neuland unterm Pflug*. Glänzende Ergebnisse bringt dagegen die starke soziale Profilierung des Arbeiters Andrej Sokolow im *Menschenschicksal*, weil dieser Arbeiter als Repräsentant der sozialistischen Heimat, ja der neuen Gesellschaftsordnung überhaupt gestaltet wird. Hier leistet eben jenes Prinzip noch einmal beste Dienste.

Im Falle des *Stillen Don* ist es die wichtigste Voraussetzung für den Welterfolg gewesen. Wir erleben den objektiven historischen Prozeß gleichsam als einen selbständigen, von den Menschen scheinbar un-

abhängigen Vorgang. Großräumige Bewegungen riesiger Truppenteile werden so generalisiert gezeigt, daß einzelne Soldaten nicht zu sehen sind. Historisch belegbare Dokumente, internationale Zusammenhänge gar werden keineswegs nur als Ausweitungen des Hintergrunds gezeigt, sondern als Vorgänge, die das Handeln der Menschen beeinflussen, meist sogar bestimmen. Individuelle Motive scheinen nichts mehr zu bedeuten, wo über die Geschicke des Landes entschieden wird. Das ist natürlich eine philosophische wie künstlerische Gefahr, da bei einer so starken Abhängigkeit von den Umständen der Wert des Menschen und seines Tuns nichts mehr zählt. »Der Mensch ist billig geworden« (V, 300)<sup>185</sup>, meditiert einer der Kosaken gegen Ende des Romanepos.

Scholochow verstärkt diese allgemeine Bestimmtheit seiner Figuren aber noch unermesslich, indem er neben die sozialen Determinationen noch die natürlichen setzt. Der Tradition des Bauernromans entsprechend bildet der Ablauf der Jahreszeiten das Rückgrat der Handlung. Ein Bauer muß im Frühjahr säen, sonst gebiert die Erde nichts, und im Herbst ernten, sonst hat das Land kein Brot. »Der Arbeitstag trat in seine unbestreitbaren Rechte«, (V, 215) schreibt der Autor im letzten Band seines Werkes. Das Gleichmaß solcher an die Naturvorgänge gebundener Tätigkeiten (nicht nur der Ablauf des Jahres, auch der des Tages wird von der Natur vorgegeben) bestimmt die Lebensbedürfnisse, den Charakter, auch die Stimmung der Bauern, und kluge Führer der Massen werden das in Rechnung stellen und für die Entfaltung der Masseninitiative zu nützen verstehen. Für die Handlungsführung des Scholochowschen Werkes wie auch anderer bedeutender Prosawerke über die Bauern bedeutet das, daß trotz der überaus komplizierten Widersprüchlichkeit der Interessengruppen, der verschiedensten Lebenssphären, Schicksale und Figuren fast nie mit nacheinander erzählten, aber zeitlich parallel laufenden Handlungslinien gearbeitet werden kann. Wenn synchrone Vorgänge zu beschreiben sind, wird erst der eine erzählt, dann der andere in straffem Bericht angeschlossen; detaillierter wird erst dann wieder erzählt, wenn die zeitliche Überlappung aufgearbeitet und der Anschluß an den ewigen, gleichmäßigen Fluß

185 Band- und Seitenangaben im Text beziehen sich auf: Michail Šolochov: So-branie sočinenij v 8 tomach. Moskau 1956-1960.



der Jahreszeiten wieder hergestellt ist. Im Frühjahr beginnt der Roman (die Kirschblüte ist gerade zu Ende gegangen), und im Vorfrühling endet er. Dazwischen liegt zehnmal der Wechsel der vier Jahreszeiten. Scholochow legt viel Wert auf dieses Gefühl der Objektivität der Natur. Den Traditionen Turgenews und Tolstois entsprechend (die sich dabei auch auf die philosophischen Traditionen des objektiven Idealismus stützen konnten, und selbst die Naturphilosophie Schellings konnte hier noch Progressives erbringen), sind im *Stillen Don* die Naturbilder nicht nur dafür gemacht, daß wir ihre Schönheit zu bewundern hätten: Wir haben die Ewigkeit des Lebensprozesses und damit die wichtigste Säule in der durch und durch optimistischen Lebensauffassung des sozialistischen Schriftstellers zu erkennen. »Gleichmütig ging der Don zum Meer« (II, 135), heißt es nach umfassender Übersicht über die verschiedenartigsten Probleme der Kosaken in Tatarski am Anfang des Epos, und am Ende: »Man mußte pflügen und säen. Die Erde rief, zog zur Arbeit ...« (V, 428). Irgendein schon nicht mehr bekannter Alexej hatte einem Wäldchen in der Nähe von Tatarski aus schon nicht mehr bekanntem Grund seinen Namen gegeben, das Andenken an diesen Alexej ist schon sehr verwaschen, aber der nach ihm benannte Forst »lebt und reckt die dunkelgrünen Kronen der Eichen« zum Himmel (IV, 414).

So ist neben den sozialen Prozessen die Natur eine determinierende Kraft. Bei Grigori und seiner Familie kommt auch noch die Abstammung dazu, das »türkische Blut«, und so scheint jeder Schritt der Figuren von äußeren Kräften gelenkt und vorherbestimmt. Gewiß übertreibt Scholochow dabei an wenigen Stellen seines gewaltigen Werkes, etwa wenn er den Hang des Großbauernjungen Mitja Korschunow zur Grausamkeit von klein auf hervorhebt (V, 105), oder wenn psychologisch wenig überzeugend alles Handeln des Petro Melechow aus seiner Zwischenstellung zwischen Offizier und Kosak bestimmt wird (IV, 110-113). Auch die zu direkte und zu gründliche Unterwerfung Grigoris unter den jeweiligen Gesprächspartner, als sich etwa der Ideologe der Kosakenautonomie Iswarin und der harte und stürmische Podtjolkow abwechselnd um die »Seele« des »mittleren« Helden bemühen, ist mehr der Literatur als dem Leben entnommen. Sonst aber wirken die Argumente kunstvoll auf eine komplizierte, stets für die Welt offene,

unablässig suchende Psyche Grigoris wie auch der anderen Kosaken, und die Unerbittlichkeit der historischen Logik wirkt schärfer und nüchterner als alle Argumente. Scholochow zwingt seine Figur, erst bei dem zügellosen Mord Podtjolkows an den Weißen und dann bei der Hinrichtung der ganzen Podtjolkowschen Abteilung dabei zu sein, und solche Szenen haben sich inzwischen im zwanzigsten Jahrhundert in den verschiedensten Ländern mit immer neuer Grausamkeit wiederholt. Die Suche nach dem rechten Pfad wird angesichts so schreiender Widersprüche erschwert, und die Frage, an wen man sich »anlehnen« könne (III, 271), klingt verzweifelt. »Die gelehrten Leute haben uns verwirrt ... Die Herren haben uns verwirrt« (IV, 249), klagt Grigori. Alles scheint von außen bestimmt.

Ein düsterer Roman wäre es geworden, hätte Scholochow nur diese allgemeine Determiniertheit hervorgehoben. Keiner könnte dann dem unerbittlichen Los entinnen. Das Verzweiflungswort »некуда податься!« (IV, 97) kann als »nirgendwohin kann man ausweichen!« übersetzt werden, aber auch als »nirgendwohin kann man gehen!«, und das wäre dann schon eine Wiederholung der ausweglosen Situation des mittellosen alten Beamten Marmeladow in der Petersburger Kneipe, Aufschrei Dostojewskis über die Ausweglosigkeit der Menschen in bürgerlicher Zeit.

Scholochow aber ist Dialektiker des zwanzigsten Jahrhunderts, er faßt den großen Widersprüchen der Welt gemäß auch seine Figuren im scharfen Widerspruch. Denn in dieser scheinbar so vielfältig und so lückenlos determinierten Welt hat der Mensch nicht nur einen kleiner oder größer bemessenen Spielraum, sondern ein Reich der Freiheit.

Als noch vor dem Kosakenaufstand Iwan Alexejewitsch und Christonja von den Bauern nach Wjoschenskaja zu einer Delegiertenversammlung gesandt werden, fahren sie nicht mit einer besonderen Vollmacht, sondern als Suchende. Ganz im Stil der traditionellen russischen »Chodoki«, der wahrheitsuchenden Wanderer, tasten sie sich durch das Dickicht der widerstreitenden Kräfte und der unlösbar scheinenden Probleme. Auf solche Weise haben alle Bauern ihren Weg zu suchen und zu finden. Das führt zu ausweglosen Situationen. Mitten in den stark mit politischen und ideologischen Auseinandersetzungen belasteten fünften Teil seines Romans setzt Scholochow jene herrlich geschrie-

bene friedliche Szene, in der Pantelej Prokofitsch arg betrunken sein Pferdchen, das den Weg auch nicht weiß, in den Don laufen läßt, Pferd und Wagen gehen zum Teufel dabei, und um ein Haar wäre der Alte auch noch mit ertrunken. Wassili Below wird sich beim Schreiben an der Erzählung *Sind wir ja gewohnt* dieser Episode erinnern haben: Iwan Afrikanowitsch hat viel von dem alten Melechow gerade aus dieser Szene. Doch immer und immer wieder stellt auch Pantelej Prokofitsch seine besorgten Fragen, und stets kann er sich entweder in die eine oder die andere Richtung entscheiden. Der Autor läßt kurz vor Schluß seines Romanwerks Grigori sich selbst mit Ilja Muromez vergleichen: auch vor dem hatten stets verschiedene Wege offen gelegen. Der Dorfvorsitzende Iwan Alexejewitsch, aber auch der zeitweilige Dorfataman Miron Grigorjewitsch haben ihren Weg – auf entgegengesetzte Weise – gefunden, und entgegengesetzt sind auch die Wege der beiden Jugendfreunde Grigoris Mischka Koschewoi und Mitja Korschunow. So kommt es zur Polarisierung im Kreis der Dorfbewohner selbst.

Wenn Grigori bis zum Ende des Romans in seiner Mittelstellung verbleiben möchte, so ist es nicht die Haltung der Untätigkeit und des Abwartens. Die unruhige, vor Energie sprühende Natur Grigoris würde das nicht erlauben, und der Autor läßt das seine Lieblingsfigur an zwei Stellen des Romans mit den gleichen Worten sagen: »Das Schlimmste auf der Welt ist abwarten und hinterherjagen« (IV, 404), heißt es im sechsten Teil, und im achten: »Das ist nichts für mich! Warten und hinterherjagen ist das Allerschlimmste.« (V, 379) Wenn er trotz besseren Wissens bis hin zum Ende immer wieder die Widersprüche vermitteln und einen Weg finden will *zwischen* den Roten und den Weißen, so liegt das auch daran, daß er die Widersprüche schmerzhafter empfindet, seelisch reicher ist, auch in unserem heutigen Sinne menschlicher reagiert als die Mehrzahl der Kosaken. Die Ursache der Tragödie des Helden liegt in seinen Stärken selbst beschlossen – auf diesen harten Widerspruch im Charakter Grigoris konzentriert Scholochow die Widersprüchlichkeit der Welt insgesamt, und jeder Versuch eines Lesers, vor diesem harten Widerspruch auszuweichen, führt zu einer der beiden Kehrseiten der gleichen undialektischen, mechanischen Betrachtungsweise, die in der Diskussion hin und her gedreht worden sind und

in der Einseitigkeit dem Roman nicht gerecht wurden: ich meine die Thesen von Grigoris Schuldhaftigkeit oder aber von Grigori als einem Opfer. Natürlich wird Grigoris Widersprüchlichkeit zur Ursache vieler Tragödien anderer Menschen, und vor allem das gekonnte Niedermetzeln der Gruppe roter Matrosen zeigt die Gefahr, daß aus Grigori ein Totschläger wird. Auch die Zeit in Fomins Bande ist, wie Axinja erschreckt feststellt, nicht spurlos an ihm vorübergegangen: »etwas Hartes, fast Grausames« (V, 484-485) habe Grigoris Gesichtsausdruck bekommen. Im Verhältnis Grigoris sowohl zu Natalja als auch zu Axinja gibt es Gemeinsamkeiten, die für Natalja Leid und Tod bedeuten und auch Einfluß auf das Leben Stepan Astachows haben. Doch werden diese gefährlichen Tendenzen wieder durch die Hauptsache überstrahlt: Grigori steht stets mit seinem Leben für sich ein, und niemals ist es der eigene Vorteil, den er sucht. Insofern ist es auch nicht richtig, von Grigori »Scheitern« zu sprechen, da er doch über weite Strecken seines Lebens immense menschliche Kräfte in sich findet und sie einsetzt. Stets muß Grigori aktiv sein, und niemals wird er sich zum napoleonischen Herrscher über seine Untergebenen machen. Instinktiv empfindet er in der eigenen Schwägerin Darja wie auch im Geheimdienst-Offizier Georgidse das Banditenhafte, und Gleiches stößt ihn an Mitja Korschunow ab – und übrigens auch an Mischka Koschewoi.

Unbemerkt fast zieht Scholochow die Grenze zwischen revolutionärer Konsequenz und Überhärte, und gerade Grigori hat dafür ein sehr feines Gespür. Angesichts der Brutalität und Gefährlichkeit des Gegners ist es *verständlich*, daß der Bolschewik Stockmann innerlich verhärtet ist, doch *verzeihlich* ist es nicht, und es hat unnütze Opfer und eine unnütze Verschärfung der ohnehin schon überspannten politischen Situation zur Konsequenz. In der Auseinandersetzung zwischen Stockmann und Iwan Alexejewitsch, in der der erfahrene Kommandeur den, wie er meint, weich gewordenen ehemaligen Schüler anfährt, hat der fast nichts erwidernde Iwan Alexejewitsch recht, und ihm stellt Scholochow das tiefe seelische Erleben Buntschuks an die Seite, der selbst als Leiter einer Hinrichtungsabteilung Mensch bleiben kann – freilich könnte man sich bei solcher Tätigkeit nicht lange die moralische Lauterkeit erhalten. Töten ist, da der Gegner nicht Ruhe gibt, bis er

selbst vernichtet ist, unausbleiblich, doch das heißt keineswegs, daß der Mensch nun nichts mehr zählt. »Du sollst nicht töten!« Das strikte Verbot gilt auch hier noch, und unterschwellig ist das allen Beteiligten bewußt.

Scholochow zieht das Problem auf die Höhe der großen Auseinandersetzungen mit dem Individualismus, auf der es bei Tolstoi und Dostojewski und in den zwanziger Jahren bei Leonow verhandelt wird. Fomin, der sich noch als Bandenchef für einen Kämpfer der Revolution hält, prägt den barbarischen Satz: »Uns ist alles erlaubt« (V, 470); die Menschenverachtung und Selbstüberhebung sind grenzenlos. Es fällt auf, daß Mischka Koschewoi nach dem Mord an dem alten Grischaka Ähnliches formuliert: »Wem gegenüber sollte ich wohl verantwortlich sein?« (V, 337) Das aber ist Zitat aus dem russischen Text der Bibel. Der HERR spricht bei der Zerstörung der Stadt Babylon in den Prophetien des Jeremias: »ибо кто подобен Мне? и кто потребует от Меня ответа?« – *Die Bibel in heutigem Deutsch* übersetzt in gleicher Schroffheit: »Wer ist mir gleich, wer will Rechenschaft von mir fordern?«, während die älteren deutschen Übersetzungen die Stelle abmildern.<sup>186</sup> Koschewoi gebraucht Gottes Wort zur eigenen Rechtfertigung.

Den Traditionen der russischen Literatur gemäß, handelt Scholochow weltbewegende Probleme an »kleinen« Figuren aus der Masse des Volkes ab, daher ist der wie zufällig hingespochene Satz von Bedeutung. Und wir haben auch nicht vergessen, daß derselbe junge Mann gerade eben, fast im selben Gespräch, nur drei Seiten früher, einen ganz anderen Satz hingespochen hatte: »Ein Mensch muß immer für seine Taten verantwortlich sein.« (V, 334) Doch da ging es um andere Menschen, nicht um ihn.

Natürlich berechtigt uns auch eine solche bedenkliche Moral nicht zu einer einseitigen Abwertung dieser Person. Die Selbstlosigkeit seines Einsatzes oder aber gegen Ende sein Verhältnis zu den Kindern Grigoris, auch die einlenkenden Worte und Handlungen der verbitterten Iljinitchna ihm gegenüber lassen ihm als Charakter auch noch eine positive Perspektive. Was jedoch als gefährvoll empfunden wird, ist eben diese menschenverachtende Hybris; sie wird um so gefährvoller, als

186 Jer. 49, V. 19 und Jer. 50, V. 44.

Koschewoi die Leitung der Menschen im Dorf übernimmt. Er vertritt die Sowjetmacht durchaus falsch, denn die sah ja als ihre Aufgabe, »die Mehrheit der Werktätigen auf ein Tätigkeitsfeld zu führen, auf dem sie sich hervortun, ihre Fähigkeiten entfalten, jene Talente offenbaren können, die das Volk, einem unversiegbaren Quell gleich, hervorbringt und die der Kapitalismus zu Tausenden und Millionen zertreten, niedergehalten und erdrückt hat.«<sup>187</sup>

Es ist charakteristisch für die kleinbürgerliche revolutionäre Bewegung, daß sie immer wieder Menschen hervorbringt, die über die Masse herrschen möchten, statt im Interesse der Entfaltung der Massenergie mit der Masse zusammen zu arbeiten und zu leiten. Leonow hatte gerade eben mit Semjon Rachlejew in den *Dachsen* die Wurzeln und die Konsequenzen einer solchen Haltung aufgedeckt; die Legende vom Zaren Kalafat, der »alles schaffen« wollte und nichts zu leisten vermochte, hatte den Irrweg Semjons parabelhaft überhöht. Gegen Semjon setzt Leonow aber nicht nur den erfolgreichen Bruder, der als Bolschewik die Objektivität des revolutionären Prozesses zu nutzen weiß, sondern vor allem die Masse der Bauern selbst. Es ist für den Ausgang des Geschehens in diesem Roman vor allem wichtig, was die Bauern Pantelej Tschmeljow, Prochor Stafefjew, Jewgraf Podprjatow und die vielen, vielen anderen über die Vorgänge denken und wie sie handeln.

Scholochow verfährt ebenso, und die Objektivität und Determiniertheit der individuellen Handlungen und Schicksale kommt auch darin zum Ausdruck, daß eine kollektive Meinungsbildung stattfindet, indem im kleinsten oder aber sehr großen Kreis unablässig diskutiert und gesucht wird; die Auffassungen der einzelnen sind davon abhängig. Wir zählten im *Stillen Don* fast 2000 handelnde, in irgendeiner Weise *einzelne* auftretende oder genannte Personen, wobei freilich eine absolut genaue Zählung nicht möglich und wohl auch nicht nötig ist. So weiß man nicht immer, wann die mehrfache Erwähnung einer Funktionsfigur dieselbe Person meint und wann die Funktion (etwa die eines nicht näher beschriebenen Regimentskommandeurs) inzwischen von einem anderen eingenommen worden ist. Mehr als 750 von diesen Fi-

187 Wladimir I. Lenin: Werke. Bd. 26. S. 402.

guren sind mit einem Namen ausgestattet, etwa 1200 sind namenlos. Selbst bei dem gewaltigen Umfang des Werkes ist das überaus viel. Um im Bild des Romantitels zu bleiben: das ist ein breit dahinfließender Strom von Menschen, und die unendliche Vielfalt von Schicksalen und Eigenschaften, die mit diesen Figuren verbunden werden, verwirrt den Leser zunächst. Gleichzeitig fällt auf, daß nur relativ wenige Personen so über alle Strecken des Romanepos im Blick behalten werden, daß sie sich sofort einprägen: außer den erwachsenen Angehörigen der Familie Melechow treten nur Axinja, Stepan, der junge Listnizki und seltsamerweise der Pope Wissarion in allen acht Teilen des Romans selbst auf oder werden erwähnt. Andere besonders wichtige Figuren kommen erst mit der Ausweitung der Handlung im zweiten oder dritten oder den folgenden Teilen ins Bild, oder sie werden erschossen, niedergemetzelt, erschlagen in den grausamen Kämpfen oder Hinrichtungen, oder der Strom der Geschichte weht sie davon, und wir verlieren ihre Spur. Wieder andere leuchten einmal vor unseren Augen auf, leben ein kurzes, aber großes Leben und sterben oder verschwinden wieder, wie der Kosak Iwan Lagutin etwa, der die Verbindung zum Petrograder Sowjet herstellt und später zusammen mit Podtjolkow die linken Kräfte der Kosaken anführt; mit der ganzen Abteilung Podtjolkows wird er dann auch hingerichtet. Wir werden mit dem Offizier Atarstschikow bekannt, der auf die revolutionäre Seite übergehen möchte und dabei erschossen wird. Weniger individualisierte Menschengruppen, große Kollektive tauchen auf, und mitunter wird eine Beschreibung von Menschenmassen gegeben, die ganz auf Individualisierung verzichtet. Scholochow legt es bewußt darauf an, uns ein Gefühl von der Homogenität im Denken und Handeln der Massen zu geben. Ausgerechnet Stockmann, der selbstlos kämpfende, das Wesen der neuen Ordnung aber kleinbürgerlich verstehende Stockmann empfindet die Gesichter der mit ihm marschierenden Rotarmisten als »unendlich gleichförmig«, wobei freilich die Abneigung des Kavalleristen gegen die marschierenden Truppen zu bedenken ist (IV, 261). Scholochow läßt uns das Gleichmäßige auch empfinden, aber empfinden als eine Macht, als die große Kraft der Geschichte.

Wir möchten uns dagegen wenden, daß für diesen Sachverhalt in der Literaturwissenschaft dogmatisierende Begriffe wie »Gestalt des Volkes«, »kollektiver Held« und dergleichen gebraucht werden. Sie setzen die Masse dem Individuum gegenüber, statt die Beziehungen der Individuen zu anderen Individuen in der Masse zu erfassen und die Individualisierung in der Masse zu beobachten. Der extreme Kollektivismus, in dem das Individuum keine Rolle spielt, ist nur die Kehrseite der kleinbürgerlichen Selbstüberhebung. Gewiß gibt es auf den Seiten des *Stillen Don* Beschreibungen großer Einheiten, wo auf Individualisierungen verzichtet wird: soll doch vom Leser die Geschichte als ein objektiver Prozeß begriffen werden. Auch Figuren, in denen nur Allgemeines gefaßt wird, lassen sich in dem großen Romanwerk mühelos finden, und wie jeder andere Romancier, so kommt auch Scholochow nicht ohne Figuren aus, die bloße Funktionsträger sind, wie Ordonnanzen, schnell wechselnde Kommandeure, Beamte, Popen und Köchinnen. Angesichts der riesigen Masse von stark individualisierten Figuren sind das jedoch die Ausnahmen.

Scholochow, mit der Erfahrung Lew Tolstois im Rücken, hat die einzelnen Soldaten nicht nur nicht vergessen – die sorgsamste Individualisierung des historischen Prozesses ist neben der Untersuchung der individuellen Tragödie Grigori Melechows das Hauptziel des Autors; historische Bedeutsamkeit des Individuums und Individualisierung des kollektiv verlaufenden Geschichtsprozesses bedingen einander bei Scholochow als zwei Seiten des gleichen dialektischen Widerspruchs. Auf Dorfversammlungen in Tatarski, bei Meetings von Armee-Einheiten wechseln Serien von anonymen, sprachlich aber oft individualisierten Ausrufen mit individuell gehaltenen Reden und der Beschreibung psychischer Reaktionen einzelner Vertreter der Masse auf solche Reden. In geschlossenen Flüchtlingstrecks entdeckt der Autor an der Art der Ladung, aus dem Inhalt und Ton der Gespräche unwiederholbare Einzelschicksale. Bolschewistisch gestimmte Offiziere wie Buntschuk suchen auf Soldatengesichtern Ansatzpunkte für die Agitation, weißgardistische Offiziere wie Listnizki entdecken oft ebenso feinfühlig das selbstbewußtere Auftreten der einzelnen Kosaken, wachsames rote Kommandeure wie Stockmann machen sich lange vor dem offenen



Ausbruch einer Revolte ihre Sorgen über die Reaktionen einzelner Soldaten. Als Grigori und Prochor lange nach Nataljas Tod in ihre Einheit zurückkehren, ist die Steppe voller dahinziehender Menschengruppen und -grüppchen, aus Begegnungen mit einzelnen von ihnen schließen die beiden und auch wir Leser auf die weitere Entwicklung der Ereignisse.

Mitunter kollektioniert der Autor etwas vordergründig Stimmungsäußerungen einer bestimmten typisierten Richtung, doch dann folgen gleich wieder ganz individuelle, gar kuriose Äußerungen und Handlungen einzelner Menschen, in denen sich die Gesetzmäßigkeit der Geschichte nur sehr vermittelt durchsetzt: denken wir etwa an jene Szene, wo Prochor Sykow mit seinen kriegsmüden Kosaken die gefangengenommenen Rotarmisten anschreit, sie sollen gefälligst etwas besser kämpfen, damit das ganze Elend bald ein Ende findet. Der Eigenwert jedes Menschen wird von Scholochow hervorgehoben, und mitunter geschieht das mit einem Adjektiv, mitunter mit einer ausführlicheren Geschichte, die in den großen Strom von individuellen Geschichten eingeht. Ein verwundeter Soldat mit gutmütigem Gesicht wendet sich unwillig ab, als ein Hundertschaftskommandeur ihn anspricht. Ein Mitarbeiter eines Revolutionstribunals hatte aus einer Hinrichtung eine Art Zirkus gemacht, der Sadist mußte erschossen werden. Ein »alter Kosak, mit flammendrotem Bart und einem durch die Zeit schwarz gewordenen Ohrring« schlägt ohne ersichtlichen Grund mit der Peitsche auf Gefangene ein (III, 377), der namenlose Abgesandte aus einer fernen Staniza bittet bei der Leitung der aufständischen Kosaken um Unterstützung und wird kaltschnäuzig abgewiesen, und der zufällig dazukommende Grigori verteidigt den Abgesandten. Gespräche mit Kutschern können (wie schon in Puschkins *Hauptmannstochter* oder in Nekrassows Gedichten) Aufschluß geben über bemerkenswerte Schicksale. Ein altgläubiger alter Fuhrmann sagt es Stockmann offen ins Gesicht: »In die Enge geschoben habt ihr die Kosaken, Dummheiten gemacht, sonst wäre eure Macht nie zerschlissen.« (IV, 254)

Am Anfang des Romans war Scholochow noch vorsichtig bei der Ausweitung der Handlung und der einbezogenen Personenkreise, und jeweils nach der Schilderung einer neuen Gruppe von Menschen führte

er in die schon bekannte Familie Melechow zurück. Im zweiten und dritten Band jedoch, wo die Handlung sich in konzentrischen Kreisen immer mehr weitet, tauchen die Zentralfiguren und wir mit ihnen in den großen Menschenstrom. Anfangs des zweiten Bandes stellt uns der Autor eine ganze Gruppe von Soldaten aus Tatarski neu oder wieder neu vor, und nur vierzehn Seiten weiter läßt er die meisten von ihnen erschlagen. Es kommt vor, daß uns auf einer Seite sieben Personen ohne Namen, aber mit Umrissen individualisierter Charaktere vorgestellt werden. Sogar die Toten werden individualisiert – selbst wo der Gegner im Gaskrieg Massenmorde verübt hatte, gibt es nicht Megatote, sondern viele namenlose Tote, aus deren Gesichtern Schicksale abgelesen werden können. Jahrzehnte später wird sich Robert Roshdestwenski in seinem *Requiem* Gedanken machen über den namenlosen Soldaten, der einmal einen Namen, ein eigenes Leben mit eigenen Hoffnungen und Freuden gehabt hat.

Herausragendere Figuren bleiben auch bei der ersten Lektüre des *Stillen Don* im Gedächtnis in ihrer Individualität, ohne daß ihr Bezug auf die Zentralfiguren zu offensichtlich wäre. Sie sind nicht Hilfsmittel zur Abtönung der einen oder anderen Wendung im Charakter der Zentralfiguren, sondern Selbstzweck als Teil des großen, objektiven Stroms der Geschichte, haben einen Eigenwert und ein Eigenleben. Unvergesslich die Szenen, wo Großvater Saschka, Kutscher und Pferdeknecht, sich vor dem Fenster des alten Listnizki aufbaut und so lange schimpft und sich über den Pan lustig macht, bis der ihm eine Münze hinunterwirft, dann trollt sich Saschka in die Kneipe. Am nächsten Tag macht er mit der Köchin Lukerja seine Späße und treibt es so weit, daß der Hirt Tichon eifersüchtig wird. Seine Anhänglichkeit an Axinja und ihr kleines Töchterchen wird angedeutet, und wenig später trägt er den selbstgezimmernten Sarg mit der toten kleinen Tanjuscha zum Grab. Als die Herrschaft vor den Roten flüchtet, erweist es sich, daß Saschka nirgends hingehen kann: er hat kein Zuhause, keine Familie, und irgendein zum Banditen gewordener Soldat schießt ihn nieder.

Unvergesslich das kurze Leben des Arbeiters Valet, der in Mochows Mühle die Waage bedient und sich bei Stockmann Antwort auf seine dumpf aufklingenden Fragen holt. Das bringt etwas ein, denn an der

Front kann er den gegenseitigen Massenmord der Arbeiter verschiedener Länder in die Verbrüderung umwandeln helfen. Als er von einem Kosaken niedergeschossen worden ist, macht Scholochow die nachfolgenden Szenen (es sind die Schlußseiten des fünften Teils) zu einer Totenklage, in der sich Schriftstellerisches mit Musikalischem und Malerischem mischt. Die Logik des Krieges führt zum Töten, doch immer und immer wieder sind es dehumanisierte Menschen, die sich von dieser Logik zum Banditentum verführen lassen wie jener einarmige Aljoschka Schamil, der sich drei – vier gefangene Verwundete an einem Zaun zurechtstellt und sie dann kunstgerecht, einen wie den anderen, mit einem speziell von ihm erfundenen Hieb seiner Klinge entzweisäbelt.

Doch auch selbstlos für die Sache der Revolution Kämpfende wie die Kommandeure Lichatschow und Podtjolkow oder Koschewoi lassen sich durch diese grausame Logik dazu hinreißen, in Gruppen von Gefangenen nicht mehr die Menschen zu sehen, sondern gebündelte Feinde, mit denen nach Gutdünken zu verfahren ist. Das Bild, das uns Scholochow von den unendlich vielen Menschen in den verschiedensten Truppenteilen, in großen Städten oder im Dorf Tatarski oder in zufällig bezogenen Feldquartieren macht, ist nicht das einer anonymen »Gestalt des Volkes« oder eines »kollektiven Helden«. Der Schriftsteller stellt sich eine zukünftige Gesellschaft, wie Marx und Engels im *Kommunistischen Manifest*, vor als eine »Assoziation, worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist.«<sup>188</sup>

## Ein Philosoph als Romanautor

Leonid Leonow: Der russische Wald (1953)

### *Ein Aufsatz und seine Folgen*

Leonid Leonow hatte im Jahre 1947 in der Regierungszeitung *Iswestia* einen Aufsatz unter dem Titel *Zur Verteidigung des Freundes* veröffentlicht; er ist Waldproblemen gewidmet. Angesichts des Sieges und andererseits der unermeßlichen Zerstörungen in Städten und Dörfern, in Industrie und Landwirtschaft, angesichts der unermeßlichen Opfer, die der Krieg in jeder Familie des Landes gefordert hatte, schienen die Probleme und Sorgen dieses Schriftstellers etwas abseitig, auch ein wenig skurril. Daß es aber ein überaus wichtiger Aufsatz war, bewies der dicke Packen sich darauf beziehender Leserbriefe; der Autor sah sich plötzlich mit den Sorgen der Waldarbeiter und Bauern, aber auch der Stadtbewohner, mit den Problemen der Waldwissenschaftler und der staatlichen Forststellen konfrontiert. Der Aufsatz hatte einen Nerv des Landes berührt, und Leonow selbst war betroffen von den Konsequenzen. Er hatte sich zum Sprecher gemacht, und nun wurde mehr verlangt.

Zunächst sprach die Naturliebe des Schriftstellers aus dem Aufsatz, eine ihn tief erfüllende Naturverbundenheit. Man wußte um seine Kakteensammlungen, aber selbst Gorki machte seine Witze darüber und schrieb an Leonow: »Mögen sie verkommen und verfaulen! Ein Dreck sind sie, die Kaktusse.« Ein Bekannter von ihm habe »einen ganzen Haufen, alle Sorten, die Stacheln und Dornen bohren sich in meine Hosen, und kein Mittel gibt es, sie herauszuziehen, die Stacheln, und sogar in meine eigene alte Haut bohren sie sich. Ich wünsche Ihnen ein paar

Stacheln in die Finger der linken Hand, damit Sie die Verderblichkeit solcher Leidenschaft zu einem unangenehmen Gewächs spüren!«<sup>189</sup>

Der Autor dieser Arbeit kann von einem Besuch bei Leonow in Peredelkino bei Moskau (im Oktober 1969) berichten, wo der Schriftsteller auch seine Kakteensammlung (die in einem speziell dafür angebauten kleinen wintergartenähnlichen Zimmer untergebracht war) vorführte. Es fiel auf, mit welcher Behutsamkeit die Pflanzen umsorgt wurden. Leonid Maximowitsch berichtete auch von seinen mehrfachen vergeblichen Versuchen, sich von der Sammelleidenschaft zu befreien: Er hatte die Kakteen wiederholt an die botanischen Gärten verschenkt, doch immer wieder wurde eine neue Sammlung angelegt, wurde gezüchtet und getauscht. Unter Leonows Büchern war eine siebenbändige Enzyklopädie über Kakteen und eine dreibändige über Orchideen.<sup>190</sup>

Die Naturliebe Leonows reichte freilich noch weiter: Das Haus ist von einem mittelgroßen Garten umgeben, und der wurde intensiv genutzt. Leonow äußerte selbst im Gespräch (im Februar 1972 in Berlin) über seinen Garten: »Der bedeutet völliges Umschalten. Wäre aus mir kein Schriftsteller geworden, so wäre ich sicher Gärtner. Ich mag die guten, schweigsamen Freunde. Man muß sie nur gut pflegen, denn sie leiden schweigend, wenn sie leiden. Ich gehe dreimal am Tag zu jeder Pflanze, und so sehe ich gut, wie sie wächst. Kakteen sind besonders interessant: Ganz in sich geschlossen, wachsen sie für sich in der Wüste, geben keine Feuchtigkeit ab, brauchen nichts ringsum – eine eigene Welt. Auch Orchideen züchte ich schon sehr lange und sonst noch allerlei Interessantes. Wissen Sie, das ist das Schöne an den Blumenliebhabern: Man kommt zu einem wildfremden Menschen und nennt zwei-drei lateinische Namen – sofort wird klar, was mit dem anderen ist.«<sup>191</sup>

Ein Biologe müßte sich einmal an die Analyse der botanischen Leistungen des Schriftstellers machen, dabei würde Erstaunliches zutage

189 Maksim Gor'kij: *Sobranie sočinenij*. Bd. 30. Moskau 1956. S. 187.

190 E. Lopuchov: *Za graždanstvo lesa*. In: *Tvorčestvo Leonida Leonova*. Leningrad 1969. S. 478.

191 Gespräch mit Leonid Leonow, aufgezeichnet von Roland Opitz. In: *Sinn und Form*. H. 4/1972. S. 767.

kommen. Ein Waldwissenschaftler bestätigt, daß Leonow auf seinem Fleckchen Erde (bei relativ schlechten Bodenbedingungen) Wunder vollbringt.<sup>192</sup> Trotzdem war diese kenntnisreiche Liebe zur Natur für Leonow in früheren Jahre kein Kunstgegenstand. Das Obstzüchtungs-Motiv in dem Schauspiel *Die Gärten von Polowtschansk* ist – den Gesetzen des Theaters entsprechend – symbolisch gehalten, spielt ins Soziale hinüber: zum Motiv des Schöpfungstums, auch als Antwort auf Tschechows Trauer um die verkaufte und abgeholzte Schönheit der – wiederum symbolischen – Kirschgärten. In dem Roman *Werk im Urwald* steht die Natur mit im Zentrum der Aufmerksamkeit, doch ist sie gegen die Menschen gestellt. Oder genauer (damit nicht, wie es mitunter geschieht, ein Widerspruch konstruiert wird zwischen der Naturauffassung des jüngeren und des älteren Leonow): das Elementare, Unvernünftige und Bedrohliche der nicht von Menschenhand gepflegten und genutzten Natur kommt in den Mittelpunkt. Die durch Vernunft gesteuerte Nutzung der Naturreichtümer ist auch das Hauptanliegen Wichrows im *Russischen Wald*. Naturschwärmerei aber ist etwas mit Uwadjew Unvereinbares, der zu rationalistisch denkende Bauleiter sieht die Natur und ihre Schönheit nur oberflächlich.

Der Ausgangspunkt für den Aufsatz *Zur Verteidigung des Freundes* war eben diese rein rationale Nutzung der Naturreichtümer, die zur Besorgnis um Bestand und Weiterentwicklung des Waldes Anlaß gab. Der Aufsatz führt in die Geschichte, in die traurige Geschichte des Abholzens ganzer Landschaften in der Zarenzeit, was ein ständiges Vordringen der Wüste zur Folge hatte, und die trockenen Winde der Moskauer Gegend sind, so heißt es, wenn der Mensch nicht eingreift, ein Vorbote der Karakum. Holz war nach dem Bürgerkrieg das vor allem im europäischen Teil der UdSSR in massenhaftem Umfang benötigte hauptsächliche Baumaterial, und die Frage stand sehr hart: entweder wir schaffen in kürzester Zeit eine leistungsfähige Industrie, oder der Kapitalismus zermalmt uns. Von den Opfern wird gesprochen, die der Wald im Krieg bringen mußte.

192 N. Anučin in: Uroki Leonova. Hrsg. von Vladimir Čivilichin. Moskau 1973. S. 15.

Jetzt aber, so folgert Leonow, komme es darauf an, die aufgestellten Pläne und erlassenen Gesetze zum Schutz des Waldes und der Parkanlagen in den Städten mit breitester Initiative der Werktätigen in die Tat umzusetzen. Der verbreiteten Schädigung der Natur durch Leichtsinnige und Übelwollende müsse ein Ende gemacht werden, denn: »all das sind Überbleibsel einer lumpigen Verbrauchermoral« im Verhältnis zur Natur (VIII, 316).<sup>193</sup> Die Moral von Hausherrn müsse das Naturverhältnis bestimmen, und das sei vor allem den Kindern anzuerziehen, den zukünftigen Beherrschern aller dieser zu pflegenden und zu vermehrenden Reichtümer.

Nach der Veröffentlichung dieses Aufsatzes geschieht etwas in der Geschichte der Literatur Beispiellooses: Zwei Forstwissenschaftler, die Professoren Anutschin und Lopuchow, kommen zu dem Schriftsteller – und bestellen bei ihm einen Roman. Kann es ein schöneres Zeugnis von der großen Kraft der Literatur geben als diese vertrauensvolle Bitte?

Doch Leonow lehnt ab, rigoros, später nachdenklicher. Zu pragmatisch war die Bitte, sie schien die Literatur in ein Anhängsel der Ökonomie zu verwandeln. Immerhin aber quälte sich Leonow mit Problemen herum, die denen der Forstwissenschaftler verwandt waren. Sie hatten das – auch von Lenin in einem der ersten Dekrete der Sowjetmacht vertretene – Prinzip der permanenten Waldnutzung verteidigt und waren von allerlei Demagogen und von Irrenden der »Limitierung« des Rohstoffs und Brennstoffs für den sozialistischen Aufbau bezichtigt worden. Hier ging es nicht nur um Fragen des Waldes, sondern um Patriotismus, um die Verantwortung der Heutigen gegenüber dem Leben der Zukünftigen. Der Kapitalismus war zum Räuber an der Lebenssubstanz Rußlands geworden, und der Kampf der Arbeiterklasse um ein besseres Leben war auch ein Kampf um die Erhaltung der Reichtümer und Kräfte des Landes, um ihre Vermehrung und immer bessere Nutzung gewesen. In den Lohnstreiks schon hatte sich der Einsatz des Proletariats zur Rettung des Landes und der ganzen Erde geäußert. Das waren Auffassungen, zu denen Leonow besonders in den dreißiger Jah-

193 Die Angaben von Band und Seite im Text beziehen sich auf: Leonid Leonov: *Sobranie sočinenij v devjati tomach*. Moskau 1960-1962. Das Sigel »Wald« im Text verweist auf: Leonid Leonow: *Der russische Wald*. Berlin 1966.

ren gelangt war, und kein Stoff war besser als dieser geeignet, sie zu verdeutlichen.

### *Zwei Antipoden und ein Mädchen*

Noch etwas quälte den Schriftsteller: Zwei unterschiedliche, sogar widersprüchliche Personagen wollten zur Welt gebracht werden, wollten leben. Im Jahre 1932 war dem Autor an einem sonnigen Frühlingstag in einer schmalen Gasse in Moskau (so genau wußte es Leonid Leonow noch viel später zu bezeichnen) ein Mädchen begegnet, dessen leichtes Dahinschreiten es ihm angetan hatte, ohne daß er das Mädchen je wiedergesehen hätte. Und dann: ein Mann um die Sechzig, der vieles von den Erfolgen der Sowjetunion mit bewerkstelligt hat, ohne daß er zu einer bolschewistischen Leiterpersönlichkeit (in der Art Kurilows aus *Weg zum Ozean*) geworden wäre. Warum war er es nicht geworden, dabei aber stets aktiv, selbstlos, suchend und forschend geblieben? Die Suche nach den Motiven, der »Druck« auf die Figur führte zu einer Aufspaltung in eines jener Antipodenpaare, wie sie Leonow seit den frühen zwanziger Jahren immer wieder gefunden hatte: Die schroffe Zweiteilung der Welt manifestierte sich schon bei Dostojewski und vorher bei E. T. A. Hoffmann in solchen inneren Doppelungen. So waren auf einmal drei Figuren beisammen. Wieso ließen sie den Autor alle drei nicht mehr los?

Allmählich fügten sich die Komponenten zusammen, es wurde ein Roman über die Kontinuität des Geschichtsprozesses, über widerspruchsvolle Schicksale in einer von schärfsten Kataklysmen geschüttelten Epoche. Noch einmal wurde das Familien-Sujet erprobt, und es erbrachte noch bessere Resultate als früher. Die Abiturientin Polja Wichrowa kommt im Juni 1941 in die Hauptstadt. Sie will studieren, gleichzeitig aber die Wahrheit über ihren Vater erfahren, der von einem Gegner namens Grazianski wiederholt in der Presse für seine Fortschrittsfeindlichkeit angegriffen worden war: Er wolle mit seinen dicken Büchern zur Forstwirtschaft ein mystisches Naturverhältnis kultivieren und baue Theorien zur Begrenzung der Holzlieferungen an den Staat.



Vor zwölf Jahren hatte sich die Mutter aus geheimnisvollen Gründen von ihrem Mann getrennt und sie, die kleine Polja, mitgenommen. Da ihr die Mutter der liebenswerteste Mensch auf der Erde ist, erscheint der Vater abermals in schlechtem Licht. Sie muß die Wahrheit ergründen, und die Geschichte ihrer Forschungen – die gleichzeitig die Geschichte ihrer Bewährung und Reife in dem gerade beginnenden Krieg ist – ist neben der Lebensgeschichte Wichrows (samt seinem Begleiter und Widersacher Grazianski) Fabel des Buches. Der Autor erläutert: »*Der russische Wald* besteht aus zwei Linien: der Linie Poljas von 1941 bis 1942 und der Wichrows von 1886 bis 1942. Man kann über jede dieser Personen allerlei schreiben, um sie zu charakterisieren. Konnte Polja ins Bolschoi-Theater gehen, als sie nach Moskau übersiedelte? Natürlich: Sie kommt aus der Provinz, will studieren, hat viel über Moskau gehört. Das wird aber ein Punkt, ein Kreuz auf ihrer Linie, ohne daß Wichrow davon berührt ist. Andererseits: Konnte Wichrow Birkhühner jagen? Selbstverständlich, das würde zu Wichrow passen, aber nichts für Polja ergeben. Die Berührungen Wichrows mit seiner Tochter machen aber das Wesen des Romans aus, ich schreibe also über die Punkte, die sie zusammenführen.«<sup>194</sup>

Auf diese Weise kommt hinter den Zentralfiguren das ganze Land zum Vorschein, die Auseinandersetzung des Sowjetlandes mit dem faschistischen Deutschland, und doch bleibt es die Geschichte des schwierigen und widerspruchsvollen Zusammenführens der Familie der Wichrows, die komplizierte Geschichte der letztendlichen Niederlage Grazianskis. Dem Familienthema – in den Werken der dreißiger Jahre wiederholt aufgenommen – kommt hier besondere Bedeutung zu. Der gesamte Handlungsverlauf ist auf das Zusammenfinden der Familie ausgerichtet: In der Schlußszene, symbolisch für das Aneinanderrücken der sowjetischen Menschen in der schwierigen Zeit des Kampfes gegen die deutschen Eindringlinge, kommen die Wichrows dann einmal zusammen. Schon in der Eröffnungsszene – Polja kommt in Moskau mutterseelenallein an, und ein Lok-Heizer, Wichrows Adoptivsohn, hilft ihr – wird das Thema angeschlagen. Die beiden Geschwister treffen sich noch zweimal, ohne sich zu erkennen; das erste Mal in der hoch-

194 Sinn und Form. H. 4/1972. S. 765.

wichtigen Szene am 7. November 1941 auf dem Roten Platz während der Parade. Schließlich hilft Polja dem verwundeten Sergej: Durch einen Zufall treffen sie sich im »Niemandland« zwischen den Fronten. Mit dem Aufeinanderzustreben von Polja und Rodion wird vorsichtig ein Liebesthema eingeführt, das erst außerhalb der Handlungszeit, nach Kriegsende, glücklich abgeschlossen werden kann. Wichrow und Lenotschka, die Eltern, können die für die Frau damals notwendige Trennung nicht überwinden, hier kommt jede Korrektur zu spät. Die Hauptsache bei der Familienzusammenführung ist das Aufeinanderzugehen von Vater und Tochter. Wichrow hatte sich bei einem Inkognito-Besuch in Loschkarjow 1936 seine Tochter angeschaut, jetzt, 1941, kann er nicht mehr tun, als auf sie warten. Als sie schließlich den Weg zu ihm gefunden hat, ist sie bereits Soldat, es ist der Tag ihrer Abreise in die von den Feinden besetzte Heimatgegend, wo sie auch ihre Mutter weiß: Durch den Krieg war zeitweilig auch diese Verbindung abgerissen.

### *Der Wald*

Die Menschen werden bedeutend, indem sie Bedeutendes leisten. Im Verlauf der Arbeit an dem Roman mußte die mögliche Leistung der erdachten Figur Wichrow genau studiert werden. N. Anutschin erinnert sich daran, wie häufig und gründlich er von Leonow »examiniert« wurde: Neben der fachlichen interessierte die soziale Seite des Themas, auch die Geschichte der kapitalistischen Waldräuberei, und eine Annonce in einem alten Fachjournal bot oft Interessanteres als die Aufsätze im gleichen Heft. Und J. Lopuchow, damals Mitarbeiter im Ministerium, berichtet von den zahlreichen, mitunter nicht ungefährlichen Exkursionen in die entlegensten Waldgegenden: Tula, Wologda, die nördliche Taiga, Kostroma. Zahlreiche Bekanntschaften mit Waldhütern, Holzarbeitern und Jägern wurden geschlossen. Die Geschichte der Atakama-Wüste in Chile war von Interesse und die Waldpolitik Iwans des Schrecklichen. Vor allem natürlich die botanischen und die ökonomischen Fragen.

Vier Jahre härtester Arbeit wurden auf das Buch verwendet. Als es 1953 erschien, war die Wirkung sehr groß. Ein Roman, der mutig in

die Widersprüche der Gegenwart eingriff, zu tiefgreifenden Veränderungen aufrief, der Fortschritte nicht als Taten von Rittern goldener Sterne versprach, sondern als Realisierung überfälliger Reformen im harten Kampf gegen retrograde Kräfte – solche Kunstwerke waren selten gewesen in den Nachkriegsjahren. Shdanows Angriffe gegen Anna Achmatowa und den Satiriker Sostschenko waren noch in aller Ohren. Da erschien die Veröffentlichung des Leonowschen Romans als großes Risiko. Das Buch wurde aber flankiert von Valentin Owetschkins publizistischen Reportagen *Frühlingsstürme* und Daniil Granins bedeutendem Roman *Bahnbrecher*; Ilja Ehrenburg gab später mit dem Titel einer schwächeren Erzählung *Tauwetter* der Auflockerung den Namen. Zur Diskussion über den *Russischen Wald* wurde ein Abend im Moskauer Schriftstellerhaus angesetzt. Der Saal war übervoll, die erregte Debatte wurde an zwei weiteren Abenden fortgesetzt, die Gegner einer Erneuerung des geistigen Lebens hatten ihre besten und dogmatischsten Redner mobilisiert, und auch einige Verantwortliche für die bisherige Waldwirtschaft protestierten gegen das Buch, sie trafen auf heftigste Er widerungen. Es war die Zeit zwischen dem Tod Stalins und Chruschtschows Septemberplenium über die Landwirtschaft. Noch war nicht entschieden, wie alles weitergehen würde.

Doch Leonows Roman war gedruckt. Er hat dem Autor die Liebe des Volkes eingebracht, denn er hatte den Sorgen vieler Ausdruck gegeben. Eine Zeitlang hat der Autor einen Sekretär nur mit der zu diesem Thema eintreffenden Post beschäftigt: Die Liebe war fordernd, die Klagen der Forstarbeiter über unsachgemäßen Umgang mit dem Wald verlangten Hilfe, und der Schriftsteller verwandelte sich in eine Institution zur Verteidigung der Natur gegen Mißwirtschaft, Vergeudung und Untätigkeit. Zahlreiche konkrete Vorschläge erwuchsen daraus, auch Strafen für die Übeltäter, und im Sommer 1966 erhielt Leonow als Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste für den russischen Wald sogar einen Orden des Ministeriums für Forstwirtschaft der Russischen Föderation. Eine permanente Waldbewirtschaftung und das Prinzip der Gleichheit von Holzeinschlag und Aufforstung setzen sich immer besser durch, neue Methoden zur verlustarmen Verarbeitung des Holzes an Ort und Stelle werden eingeführt. Hier und dort regte sich eine Unduldsamkeit der Werktätigen gegenüber verantwortungslosem Ver-

halten zum Volksvermögen. Eine große Gesellschaft der Freunde der Natur mit vielen Mitgliedern und zahllosen Aktivisten ist – auch dank der Bemühungen Leonows – entstanden. Andere Schriftsteller sind mit ihrem Wort für den Schutz der Natur eingetreten: Michail Scholochows Rede auf dem XXIII. Parteitag war unter anderem diesem Problem gewidmet, und in Tschingis Aitmatows Werken (*Abschied von Gülsary*, *Der weiße Dampfer*, *Die Richtstatt*) ist das Verhältnis der Menschen zur Natur eins der wichtigsten und mahnendsten Themen. Jüngere begabte Erzähler wie Wladimir Tschiwilichin oder auch Pjotr Proskurin gelten gerade in dieser Richtung als Leonow-Schüler.

Natürlich ist dieser »volkswirtschaftliche« – in seiner Bedeutung kaum zu unterschätzende – Aspekt des *Russischen Waldes* nur einer unter vielen. Im Mittelpunkt stehen neben den skizzierten andere, stärker ideologische Probleme. Vor allem versteht es Leonow, seine Naturliebe in plastischen, überzeugenden Bildern auf uns wirken zu lassen. Die Schönheit eines geradegewachsenen alten Baumes ist Gegenstand der Beschreibung und der Bewunderung des Autors. Zwei kleine Jungen dringen in den Wald vor, und der Autor schildert uns die geheimnisvolle Pracht der Bäume in der Abenddämmerung – gesehen mit den Augen der Kinder: Es ist die sagenumwobene Welt des guten Waldschrats Kalina. In beiden Fällen aber verbindet sich das Erlebnis der Schönheit mit einer zweiten, erschütternden Entdeckung: So mächtig die Kraft ist, die sich in dem jahrhundertealten Baum in einem kaum berührten Urwald ausdrückt, so schutzlos ist diese Kraft dem zerstörenden Kapitalismus ausgeliefert. Der mächtige Waldgeist erweist sich als ein hilfloser alter Mushik, der Baum wird von dem Holzhändler Knyschew gefällt – es geht wie bei einer Hinrichtung zu. Iwan Wichrows Vater Matwej, ein Recke von Gestalt, wird für sein rebellenhaftes Verteidigen des Waldes erschossen. Das Erbe, das der Sohn übernimmt, ist die Erkenntnis, daß die Schönheit der umgestaltenden menschlichen Vernunft bedarf, daß das Volk und der Wald vor den Räubern und Totschlägern geschützt werden müssen. Wichrows Freund aus der Studienzeit, der Bolschewik Valeri Krainow, faßt es in einer Kette von verschlüsselten, die Revolution meinenden Sätzen zusammen: Der »leicht verwehrte« russische Wald bedarf des helfenden Eingreifens; die Bedingungen für ein schöneres Leben sind vorhanden, man muß die Hand nur etwas energischer

ausstrecken. Der Feudalismus bedeutete asiatischen Verfall der Kräfte, der Kapitalismus verwandelte die Schönheit rücksichtslos in Rubel. Der russische Wald bedarf der energischen Klugheit von Menschen, die um die Entwicklungsgesetze des Waldes (= des Volkes) wissen und die verschütteten, an den Rand des Ruins getriebenen Kräfte freilegen und zur vollen Entfaltung kommen lassen. Von den »unverbrüchlichen Gesetzen« im Leben des Volkes spricht Leonow (IX, 677), und die müssen erkannt und genutzt werden. Der Sozialismus, so Leonow, ist die einzige Kraft, die das vermag. Die Revolution ist daher Hauptbedingung für die Erhaltung und Bewahrung des Landes und des Volkes.

Wir vermerken mit Bewunderung für den Autor, daß diese These, die mit dem Hauptproblem des zwanzigsten Jahrhunderts in engster Verbindung steht, schon in seinem ersten Roman, *Die Dachse*, angelegt war. Jetzt, im *Russischen Wald*, ist sie weiter ausgearbeitet worden: Ein Beziehungssystem zwischen den Begriffen »Wald« und »Volk« hilft, die geschichtsbildende Rolle des Volkes philosophisch und künstlerisch überzeugend zu gestalten – der Roman über den Wald ist zu einem eminent politischen Buch geworden. Der Wald wurde seit altersher von den Menschen des Volkes gehegt. Der schon mehrmals erwähnte Forstwissenschaftler Anutschin bezifferte in den fünfziger Jahren die Zahl der Menschen, die auf die eine oder andere Weise in der Sowjetunion beruflich unmittelbar mit dem Wald zu tun hatten, mit drei Millionen.<sup>195</sup> Von alten Waldhütern hat Wichrow die Anregung zu seinem Beruf und zu seinen Arbeiten bekommen, ihre Sache vertritt er, er ist selbst ein Teil des Volkes und des Waldes, und auch für die anderen Personen ist der Maßstab, an dem sie gemessen werden, ihre Beziehung zum Volk und zum Wald: Dient ihre Tätigkeit dem Aufspüren der großen Möglichkeiten, die im russischen Wald, im russischen Volk verborgen sind und die nun in die Wirklichkeit umgesetzt werden können?

195 N. Anučin in: Uroki Leonova. S. 19.

*Leonid Leonow und Thomas Mann*

Diese Schreibweise korrespondiert bei aller Unterschiedlichkeit der ideologischen Positionen mit der Thomas Manns; vor allem zum *Doktor Faustus* (1947) gibt es viele Berührungspunkte, wobei wir die Frage ausklammern müssen, inwieweit Leonow die Bücher des deutschen Schriftstellers kannte. Beide Romanciers bezeichnen die Werke Dostojewskis als eins ihrer Vorbilder. Schon von daher ist ein Vergleich nicht abwegig. Doch die möglichen Vergleichslinien reichen noch weiter. Über den zwei genannten Werken liegt ein Hauch überlegener oder aber sehr bitterer Ironie, die bei den positiven Gestalten zu einem gutmütig-wissenden Lächeln werden kann, bei den negativen Personen in ätzende Satire umschlägt. Das für Leonow charakteristische Bemühen um ein tiefes ideelles Ausloten des gewählten Stoffs ist auch bei Thomas Mann nachzuweisen. Noch deutlicher fällt die Verschachtelung der Handlungszeiten in beiden Werken auf. Im *Doktor Faustus* liegt die eigentliche Handlungszeit in den Jahren 1943 bis 1945, im *Russischen Wald* 1941 und 1942 – sehr schwere Jahre der Kriegszeit also. Beide Autoren verwenden aber zur überzeugenden Begründung des Kriegsverlaufes, zur Aufhellung auch möglicher Folgen der geschilderten Ereignisse die weite historische Rückblende: Bei Thomas Mann sind es im allgemeinen die Jahrhundertwende und die zwanziger Jahre, hinzu kommen weiter zurückführende Bezüge auf die Goethezeit und schließlich auf die Zeit des historischen Faust; Leonow bezieht wichtige Episoden aus den Jahren 1890, 1907, 1913, 1917, 1924 usw. ein, so daß in beiden Fällen die gesamt-nationale Bedeutung der geschilderten Konflikte und Ereignisse offenbar wird. Freilich im umgekehrten Sinne, und hier endet die Gemeinsamkeit und beginnt der Gegensatz zwischen beiden Werken. Iwan Wichrow verkörpert den Aufbruch in die Zukunft, Adrian Leverkühn einen Endpunkt. Der Komponist zieht sich an einen weltabgeschiedenen Ort zurück, nur dort kann er – in gänzlicher Isolierung – seine bedeutenden Werke schaffen. Der »Waldschrat« Iwan Wichrow hält es in seinem Studierzimmer nicht sehr lange aus: Er braucht seine Schüler, seine Kinder, ihn zieht es von Zeit zu Zeit in den Wald, wo er laufen, endlos laufen kann, wo er auch seine Kontakte zu den Bauern erneuert. Hier schöpft er seine Kraft zum

Kampf gegen die Widersacher, und auch damit unterscheidet er sich von dem resignierenden Leverkühn. In diesem Kampf spürt Wichrow, daß er für jene Gesellschaftsordnung eintritt, die ihm schon vor 1917 als erstrebenswert erschienen ist, die ihn dann auch seinen Verdiensten entsprechend förderte. Seine Aufgabe sieht er in der Verteidigung der sozialistischen Prinzipien gegen äußere und innere Feinde und in der Weiterentwicklung dieser Prinzipien. Es sind außerordentlich praktische wirtschaftliche Fragen, die der Wissenschaftler Wichrow zu stellen hat. Für den sensiblen Künstler im Deutschland der vorkfaschistischen Zeit scheint nur die passive Verzweiflung über eine Epoche möglich, die dem Individuum als etwas Drohendes, Unverständliches entgegensteht. Das »Schmerzensbuch« über den einsamen Musiker, der nur gelegentlich und bruchstückhaft Bekanntschaft mit seiner Umwelt macht, unterscheidet sich grundlegend von dem aktivierenden, das ganze Volk einbeziehenden Roman. Auch in dieser Hinsicht gelang Leonow mit Wichrow die künstlerisch überzeugendste und lebensechteste Gestalt unter den für ihn traditionellen Figuren von Intellektuellen.

Das heißt nun freilich nicht, daß Wichrow eine Figur wäre, in der sich Aktivität und Zukunftssicherheit vollgültig manifestierte. Gegenüber Kurilow (*Weg zum Ozean*) oder auch gegenüber Berjoskin und Marja Sergejewna (*Die goldene Kutsche*) ist Wichrow in seinem Wirkungsbereich begrenzter. Seine etwas seltsame Duldsamkeit und Vertrauensseligkeit gibt den rückwärtsgewandten Kräften Auftrieb; sehr spät erst begreift Wichrow die gesellschaftliche Entwicklung als ständige heftige Auseinandersetzung mit der Gegenseite. Oft genug meint er keine Zeit zu haben zu einem offenen Streit mit Schönrednern und Demagogen, und die gewinnen zeitweilig an Einfluß. Ein übertriebener Glaube an die Allgewalt der vernünftigen Argumente, der Verzicht, sie im gesellschaftlichen Ringen durchzusetzen, bringt ihn wiederholt in Situationen der Ohnmacht und Unterlegenheit.

Und trotzdem dürfen wir in vielerlei Hinsicht diesen Iwan Wichrow als einen Helden unserer Zeit ansehen. Unablässig, in harter Konzentration auf ein großes Ziel, in selbstloser Uneigennützigkeit und mit beispielhaftem Fleiß arbeitet er für das Wohl des Landes. Sehr bald schon begreift er, daß nur hartnäckigste, meist unauffällige Arbeit der Sinn des Lebens sein kann. Wichrow ist so zu leben bemüht, wie es

ihm die Bauern seines heimatlichen Dorfes und auch die demokratischen russischen Intellektuellen des neunzehnten Jahrhunderts gelehrt hatten: mit guter, unablässiger Arbeit die Weisheit und Standhaftigkeit des Volkes zu festigen. Eine solche Lebensauffassung, vermehrt um die Bereitschaft zur offenen Auseinandersetzung mit dem Überlebten und Feindlichen, führt ihn gerade in den Tagen des Krieges in die Reihen der Kommunistischen Partei.

Wichrows Gegenpart, der sich ansonsten seiner Jugendfreundschaft rühmt, ist Professor Grazianski. Obwohl die Kritik an den Büchern Wichrows seine einzige Beschäftigung ist (sieht man von einem Traktat über das Problem des Selbstmordes ab), besitzt er doch den Ruf eines glänzenden Fachmannes. Schon der brillante Stil dieser Kritiken macht Eindruck, entscheidend ist aber die demagogische Phraseologie der Aufsätze. Wenn Wichrow für eine wissenschaftlich begründete Nutzung der Waldvorräte und gegen den schonungslosen Raubbau auftritt, dann erscheint das in diesen Artikeln des Kritikers als Fortschrittsfeindlichkeit: Wichrow suche nach Wegen, um dem sozialistischen Aufbau den dringend notwendigen Rohstoff Holz zu entziehen. Diese Argumentation klingt fortschrittlich, sie wird zeitweilig ernster genommen als die Bücher Wichrows, der als Wissenschaftler auf das, wie er meint, unnütze Wortgeplänkel verzichtet und an der Vervollständigung seiner Theorie arbeitet. Dadurch wird ihm das Leben schwer gemacht, und nur die Angst Grazianskis, Wichrow könne zu schreiben aufhören, läßt dem Wissenschaftler noch etwas Spielraum. Nicht zufällig fällt die Demaskierung des politischen Karrieristen und die Anerkennung der wissenschaftlichen Leistung Wichrows in die härteste Zeit des Krieges. Wie später in den Romanen Simonows ist schon bei Leonow der Krieg nicht nur Quelle des unsäglichen Leides für die vielen Millionen sowjetischer Menschen, durch die Anspannung aller Kräfte des Volkes werden auch ungeahnte Potenzen bloßgelegt, und alles Ungesunde und Falsche wird ausgeschieden.

Die Verwandtschaft Grazianskis mit Gorkis Klim Samgin ist offensichtlich: Beide besitzen in Wirklichkeit nicht die behauptete Verbindung mit ihrem Volk, beide sind Egoisten und unfähig zu positiver Tat, beide bemühen sich, anders zu erscheinen, als sie sind, ihr Menschenhaß ist krankhaft. Bei der Zeichnung dieser Gestalt ist Leonow auch in-



sofern der Tradition Gorkis gefolgt, als er den Zerfall des Bewußtseins als ein gesetzmäßiges Ergebnis der gesellschaftlichen Entwicklung darstellt; Grazianski, ein Feind des Neuen, hat in der neuen Gesellschaft keinen Platz mehr für seine normale Lebenstätigkeit, er sinkt moralisch und verfällt intellektuell.

Die Gegnerschaft dieses Mannes zu Wichrow und dem Volk hat bei Leonow sogar ihre Wurzeln in einer ehemaligen Verbindung zur zaristischen politischen Polizei. Das ist zweifellos fragwürdig, denn damit werden die Widersprüche auf das etwas vereinfachte Agententhema reduziert. Allerdings wird so auch die Bindung dieses Typs zum Bürgertum betont. Der Gegensatz Wichrow – Grazianski erscheint auf diese Weise nicht so sehr als Widerspruch im Rahmen der neuen Gesellschaft, sondern stärker als ein Teil des großen welthistorischen Ringens zwischen dem neuen Leben in Rußland und den aggressiven Kräften der alten Ordnung.

Der Gegensatz zwischen der alten Ordnung und dem Sozialismus aber manifestierte sich zwischen 1917 und 1945 vor allem als Gegensatz zwischen Rußland und Europa. Immer wieder sind es vor allem auch deutsche »Herren« (mit der alten Sapegina, Sproß einer ostelbischen Junkerfamilie, und dem SS-Offizier Kittel werden uns zwei vorgeführt), die den russischen Wald an sich reißen wollen. Der im Roman wiederholt beschworene Alexander Newski hatte im Jahre 1242 auf dem Peipus-See die deutschen Ordensritter geschlagen und sie danach aus dem Lande gejagt. Wie schon hinter dem Heer Napoleons, so steht hinter der faschistischen Erobererarmee fast ganz Europa, und Leonow versteht den Krieg als eine neuerliche Variante des alten Themas »Rußland und Europa«, das für die russische Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts traditionell war, mit dem allerdings teilweise auch viel Reaktionäres verbunden war: das utopische Abschirmen-Wollen Rußlands vor der bürgerlichen Entwicklung, das Dunkelmännertum der nationalistisch-antisozialistischen Ideologie, die Idee vom christlichen Messianismus. Bei Leonow ist das Thema frei von solchen Tendenzen. Es ist von höchster Bedeutung, daß Polja während des Luftangriffes auf ihr Haus (das wieder ist traditionelles Symbol für die Heimat) das »Duell« mit dem Flieger als »gesamteuropäischen Zweikampf« auffaßt (IX, 138). Die Befreiungsmision der Sowjetunion gegenüber den unterjochten Völkern

Europas (das deutsche Volk mit eingeschlossen) kommt überzeugend ins Bild. Leonows Patriotismus trägt sozialen Charakter, den Gegnern des Volkes, Bürgern wie Adligen, versagt der Autor patriotische Gefühle. Der Händler und Räuber Knyschew gebraucht für seine Heimat das gleiche verächtliche »Rasseja«, das Majakowski in seinem Poem *Gut und schön* einem Offizier in den Mund legt, gegen das er seinen eigenen stolzen, jugendlichen Patriotismus setzt.

Wichrow ist durch seine Taten für den russischen Wald zum bewußten Patrioten geworden. Poljas Geschichte ist als eine – nicht widerspruchslose – Entwicklung zur tätigen Patriotin zu verstehen. Seit den zwanziger Jahren sucht Leonow bei solchen Entwicklungen Sprünge, »Stufen« hervorzuheben, und dieser Methode bleibt er auch hier treu: Polja wird zwar am 21. Juni 1941 volljährig, doch beginnt ihre eigentliche Reife erst mit dem nächsten Tag und seinen schlimmen Folgen. Die Angst vor dem Gegner ist noch zu groß, und so ist sie im Luftschutzkeller den politischen Zweideutigkeiten Grazianskis ausgesetzt. Ihre Komsomol-Erziehung und die tägliche Konfrontation mit dem Heldentum ihrer Altersgefährten führt sie zum Luftschutzdienst auf das Dach des hohen Hauses, dann zum Schützengrabenbau, zum Sanitätsdienst und schließlich zur Aufklärungsarbeit und Heldentat: dem »Duell« mit dem Faschisten Kittel. Lückenlos und für den Leser nachvollziehbar haben wir den Weg eines Mädchens zur Heldin vor uns. Die gleiche Stufenentwicklung, obwohl unter anderen historisch-sozialen Bedingungen und in der anderen, der »gewöhnlichen«, alltäglichen Variante des Heldentums, erleben wir in der Geschichte ihrer Mutter.

### *Ein Generationsroman*

Das Vergleichen, Gegeneinandersetzen und Verbinden des Weges zweier Generationen ist eins der Hauptanliegen Leonows. Gedanken in diese Richtung bewegten ihn offensichtlich, noch ehe ihn der »Auftrag« zu dem Waldroman erreicht hatte, und der Stoff gibt für das Problem überraschend viel her. Die Arbeit des Forstwirts ist auf Jahrzehnte, auf Jahrhunderte berechnet. Die Enkel werden zu entscheiden haben, ob die Menschen unserer Tage ihre Aufgaben richtig berechnet und die

Vorzüge der neuen Gesellschaft auf diesem begrenzten Fachgebiet voll genutzt haben – so wie wir heute das Wesen des Kapitalismus mit an dem Raubbau ablesen können, der vor hundert Jahren in Rußland am Wald getrieben worden ist. Das Wald-Thema kommt somit den Bestrebungen des Schriftstellers zur Einbeziehung weiter Zeiträume entgegen. Damit korrespondiert die Tatsache, daß Wichrow nicht nur Forstwirt ist, sondern Hochschullehrer, dessen Arbeit der Heranbildung einer Generation von Praktikern gewidmet ist, die eine wissenschaftlich begründete Waldwirtschaft später erst durchsetzen sollen. Der Rahmen des Buches weitet sich immer mehr.

Polja berichtet, daß ihre Komsomolorganisation in Loschkarjow einen »Park der Jugend« angepflanzt hat, da das Geld für ein Lenin-Monument fehlte. Hier hat Polja, ohne es zu wissen, ganz im Sinne der Lehren ihres Vaters gehandelt, denn Bäume reichen als Denkmal unserer Gegenwart viel weiter in die Zukunft hinein. Eine in Jahrhunderten gewachsene Kiefer steht über der Waldhütte des alten Kalina. Von ihm und von seinem Vater bekommt Iwan Wichrow gleichsam als Auftrag seinen Beruf (jedoch: er wird nicht Waldhüter, sondern Wissenschaftler, er trägt hochentwickelte menschliche Vernunft in das Volksleben), und am Ende findet Wichrow ein elternloses Kind mit dem Namen Kalina; Wichrow wird dafür sorgen, daß es in den Kriegswirren nicht ohne Elternliebe und ohne Bildung bleibt. Die gleiche Generationsfolge in der Wissenschaftsgeschichte: In Wichrows Zimmer hängt ein Bild Turskis, des Lehrers von Tuljakow, der ihm durch seine regelmäßigen Sendungen von 25 Rubeln das Studium ermöglicht hat, ihn später als Assistenten zu sich nahm und ihm ein ganzes Archiv voller Material zur Auswertung überließ – einer energischer betriebenen Auswertung, als er es selbst konnte. Die Jugend muß ihre Lehrer übertreffen. Auch Wichrow sieht sich seinem Schüler Osminow gegenüber, der konsequenter auftreten und weiter gehen wird als der Lehrer. Ein ehrlicher, aufbrausender Student im Hörsaal (mit dem traditionellen bäurischen Vornamen Kasjan) deutet dann wohl die nächstfolgende Generation schon an, die ihrerseits von der des kleinen Kalina abgelöst werden könnte. Die Gegenwart ist ein sich bewegender Punkt auf einer gedachten Achse, die von der grauen Urzeit der Menschheit in die fernste Zukunft reicht.

Diese historische Ausrichtung lenkt den Blick des Lesers auch auf verwandte Gebiete. »Der Forstwirt«, heißt es, »überläßt dem Nachfahr ohne Bedauern den geliebten, noch nicht zur Reife gekommenen Wald.« (IX, 272) Das erfordert freilich eine vernünftige Erziehung des Nachfolgers, und so kommt die Pädagogik in den Roman hinein. Die Mode der dreißiger Jahre, Erziehung durch Freundschaft der Generationen zu ersetzen, wird verworfen und statt dessen eine zielsichere Leitung der Jugend angestrebt. Das trägt wiederum die Gefahr in sich – wer kennt sie nicht! – den Kindern die Weisheit der Vergangenheit in konspektierter Form zu überreichen und nicht in der Dialektik des realen und des ideellen Kampfes. Dabei werden Schönredner erzogen, die die Erfahrungen der Vergangenheit nicht kennen, überheblich urteilen und infolgedessen auch ihre eigene Lebensaufgabe falsch einschätzen. Wichrows Debatte mit seinem Adoptivsohn Serjoscha über die schöne Venus-Statue zeigt, wie leicht solche Geschichtslosigkeit entsteht. Poljas kluge Freundin Warja will Lehrerin werden, und der Kommissar des Panzerzuges, Morstschichin, arbeitet an einer Dissertation im Bereich der Geschichtswissenschaft; der Autor führt uns in die Logik des einen wie des anderen Berufes ein und betont in beiden die Verbindung der Generationen. Serjoschas Facharbeiterprüfung im Eisenbahn-Reparaturwerk wird von einer Kommission alter Arbeiter abgenommen, die ihre Nachfolger zwar oft mit skurrilen Methoden, aber gründlich auf die Bereitschaft zum Fortsetzen der Tradition überprüfen.

Der großschnäuzige Verzicht auf Geschichte wird im Roman von Grazianski betrieben. Nicht nur, weil er persönliche Ursachen hat, die Archivforscher zu fürchten. Vielmehr hat er kein Zutrauen zur Leistungsfähigkeit der Gegenwart und besonders nicht zur Zukunft, und damit wird Geschichtsbewußtsein überflüssig. Leonow bezeichnet hier ziemlich genau den Geisteszustand breitester Strömungen der bürgerlichen Ideologie. Bereits im *Werk zum Ozean* hatte Leonow den Weißgardisten Bulanin einen absoluten Neubeginn, das Abreißen aller Entwicklungsfäden, das Zurückfinden zum Urzustand eines Attila propagieren lassen, während er selbst das Lernen aus den Widersprüchen und Lehren der Vergangenheit zur Aufgabe macht. Sozialistische Pädagogik bedeutet für den Schriftsteller vor allem, den Kindern ihre

Verantwortung deutlich zu machen, sie die aus der Vergangenheit in die Zukunft führende Entwicklungslinie begreifen zu lassen – in Waldfragen, im Naturschutz ebenso wie auf allen anderen Gebieten.

Zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung des *Russischen Waldes* fanden wir in der *Prawda* die Zuschrift eines Maschinenbau-Arbeiters S. Farberow aus Gomel zum Thema Mensch und Natur. Darin heißt es: »Die Kinder sind die zukünftigen Herren unserer Erde. Und man muß ihnen das Gefühl eines sorgsamem, wirtschaftlichen Verhältnisses zur Natur anerziehen. In unserem Lande wurde der Umweltschutz erst-rangige Staats-sache. Und niemand kann bei dieser allgemeinen Sorge abseits bleiben. Soll jeder sich fragen: Was habe ich für die Erhaltung und Vermehrung jener Reichtümer der heimatlichen Gegend getan, die mir von den Vätern überkommen sind, und was hinterlasse ich den zukünftigen Generationen?«<sup>196</sup> Das kann mit Fug und Recht als eine Leonowsche Einstellung zu den Dingen und Menschen bezeichnet werden. Der Schriftsteller hat sie aus dem marxistischen und dem russisch-demokratischen Gedankengut sowie aus der Entwicklung der sowjetischen Wirklichkeit übernommen und weiterentwickelt.

### *Kunst als Wahrheitsfindung*

In seiner ideellen und kompositionellen Gesamtanlage wie in jeder seiner Komponenten spiegelt der Roman diese Haltung des Schriftstellers wider. Leonow macht die geistige Arbeit zum Gegenstand künstlerischer Darstellung. Dem Leser wird die Poesie der Forschungsarbeit über-mittelt, die Freude beim Gewinnen von Denk- und Untersuchungsergebnissen. Diese Feststellung gilt sogar in doppelter Weise: Der Leser wird sowohl der Forschungsarbeit Wichrows über Waldprobleme teilhaftig wie auch der künstlerisch-wissenschaftlichen Untersuchungsarbeit, die der Autor auf seine Figuren verwendet.

Der Weg des Waldforschers Wichrow beginnt bereits in seiner Kindheit. Die *Neugier* des Jungen auf die ihn umgebende Welt und ein ausgesprochenes Talent (auch wissenschaftliche Leistungen werden durch

196 S. Farberow: Sprosi sebja. In: »Pravda« vom 19.3.1974.

den Grad an spezifischer, für diesen Wissenszweig gerade nötiger Begabung beeinflusst) zur Naturbeobachtung führen ihn gemeinsam mit dem schon zum Händler erzogenen Freund Demidka Solotuchin in das Dickicht des Waldes, wo die beiden *Entdecker* zwar keinen Goldschatz finden, dafür aber den Waldhüter Kalina in seinem Reich. Wanja Wichrow wird zum Lehrling bei dem Alten. Als er später während des *Studiums* wegen seiner fortschrittlichen Gesinnung für einige Zeit aus Petersburg verbannt wird, nutzt er die Gelegenheit zu einer riesigen Wanderung kreuz und quer durch ganz Rußland, vor allem die Waldgebiete. Auch das ist eine *Entdeckungsreise*, sie führt ihn zur Wahrheit nicht nur über den Wald, sondern auch über das Leben des Volkes und über die unvermeidlich bevorstehende große Umwälzung.

Beim Heranwachsen eines bedeutenden Wissenschaftlers wirken zwei Faktoren, während Wichrow gelegentlich nur einen davon in Rechnung stellt. »Zur Revolution ging ich durch meinen Wald«, sagt er richtig (IX, 507), und Leonow bezieht das deutlich auf die bekannten Worte Lenins, daß die Wissenschaftler oft durch die Logik ihres Spezialgebiets zu der Notwendigkeit der revolutionären Umwälzung getrieben werden. Doch wirken hier nicht nur Verstandesgesetze, ist es nicht nur die einfache Logik der Kette Beobachtung – Schlußfolgerung – Umgestaltung. Nicht weniger wichtig als dieser Weg der wissenschaftlichen Erkenntnis ist nämlich ein zweiter Faktor, der mit dem rationalen Wort »Volksverbundenheit« nur in seinen Umrissen umschrieben werden kann. Die Erschütterung über den Tod des Vaters, der wegen seines Eintretens für den Wald und die Interessen des heimatlichen Dorfes erschossen wird (übrigens an derselben Quelle, an der der kleine Iwan dann seine »Lehre« bei Kalina aufnimmt), die Verwunderung über die Ohnmacht der Bauern angesichts der Vernichtungsarbeit des Kaufmanns Knyschew hinterläßt bei dem Jungen ein unklares, zwiespältiges Gefühl der Hochachtung und des Mitleids. Der Glaube an die Allmacht des Waldgeistes Kalina wird nur für kurze Zeit aufgegeben, er bleibt in dem Wissen um die Allmacht des Volkes und der Natur aufgehoben. Freilich muß man dem Volk mit fortschrittlicher Ideologie und progressiver Fachwissenschaft, vor allem mit revolutionärer Tatkraft zu Hilfe kommen, und so findet Wichrow gleichsam als Sendbote des unüberwindbaren und doch zutiefst leidenden Volkes zu

seiner umwälzenden Theorie, die er unablässig vervollkommnet und – wenn auch gelegentlich zu defensiv – verteidigt. Neben dem Verstand wirkt also Gefühl: das der Zugehörigkeit zu dem unendlichen Lebensprozeß. So hatte auch der alte Waldhüter Kalina an die Stelle Gottes »einen nie erkaltenden Rauch des Lebens und die Freuden der hellen Vernunft« (IX, 99) gesetzt.

Wichrow vereinfacht daher die Dinge etwas, wenn er am Beginn seiner großen Vorlesung den Kampf zwischen Licht und Finsternis, zwischen Vernunft und Barbarei als Hauptgegensätze der Welt sieht. Es ist die alte, ein wenig gutmütige Übertreibung der Aufklärung, die in der Verbreitung des »Lichts« der *Vernunft* allein schon die Gewähr für eine gute Entwicklung der Welt sieht. *Emotionales*, teilweise Unbewußtes wirkt hier mit, und diese lebendige Ganzheit des Menschen, von der die Vernunft nur ein Teil ist, muß sich erst in der *Tat* für den Fortschritt bewähren.

Positiv und auffällig ist aber, daß Wichrow mit seiner Hervorhebung der Verstandeswahrheit in einen unversöhnlichen Gegensatz zu seinem Widerpart Grazianski gesetzt ist. In einem Gespräch, das in den dreißiger Jahren stattfindet, gibt Grazianski, herausgefordert durch Wichrows Bekenntnis zu seinem bisherigen Lebensweg der kämpferischen Wahrheitsermittlung, unerwartet seine agnostizistische Grundposition preis: es gebe keine Wahrheit, nur die leidenschaftliche Bewegung des Menschen zu ihr. Daß der Autor Grazianskis Antagonisten hier nicht einhaken läßt, gehört zu den reizvollen Unverständlichkeiten der Figur Wichrows.

Grazianski ist keineswegs intellektuell weniger entwickelt als Wichrow, doch bringt sein kalter, von Skepsis zerfressener Verstand nichts zuwege. Tscheredilow greift natürlich zu hoch, wenn er nach der Szene an der Quelle, um Grazianski und Wichrow zu versöhnen, den unfruchtbaren Forscher mit Humboldt auf eine Stufe stellt. Forscher ist Grazianski aber auch: Er »forscht« in den Archiven, um die Spuren seiner Verbindung zur Ochrana beseitigen zu können, und später schreibt er sogar eine ganze wissenschaftliche Studie – über das Problem des Selbstmords. Die Barbarei der »alten Welt« hat auch die Kräfte des Verstandes in ihren Dienst gestellt, und die Existenz von »Barbaren mit Universitätsdiplom, Doktoranden des Kriegsraubs, Akademikern

des Massenmords« (VIII, 191f.) war für Leonow eines der schrecklichsten Wesensmerkmale des Faschismus. Der deutsche SS-Offizier Walter Kittel, für Polja die Personifizierung der Barbarei, ist nicht nur Henker, sondern auch Forscher. Seine Aufmerksamkeit und seinen Fleiß richtet er auf das Studium der »russischen Seele«, des inneren Wesens, des Gemütszustandes der Menschen in dem besetzten Land, und dabei sammelt er wider Willen einige Beweise der moralischen Unterlegenheit der eigenen Truppe. Die Existenz und die reibungslose Arbeit des Verstandes sind also keineswegs allein schon Garantie für eine erfolgreiche Entwicklung der Menschheit, wie es Wichrow schien.

Grazianski und Kittel sind die »Anti-Forscher«, die Forscher für den Tod, Wichrow ist Forscher für das Leben. Wir nehmen an dieser seiner Arbeit teil, vor allem dort, (Schreibtischarbeit ist literarisch wohl kaum anschaulich zu machen) wo sie praktische Bezüge hat oder wo ihre Resultate pädagogisch umgesetzt werden: in der Vorlesung. Dadurch wird Wichrows Arbeit verständlicher und zugänglicher als die Skutarewskis, der Züge eines »prometheischen« Einzelgängertums anhaften und die uns durch die Hyperbeln zwar als etwas Bewunderungswürdiges glaubhaft dargestellt wird, die wir aber kaum miterleben können. Wichrow möchte mit seiner Arbeit dem Leben helfen; er tut dasselbe wie die zahlreichen Waldarbeiter im großen Rußland, nur mit wissenschaftlich-theoretischen Mitteln; Lebensprozesse werden beschleunigt und Gefahren rechtzeitig ferngehalten. Nicht bloße Erhaltung ist sein Ziel, sondern vernünftiges Eingreifen in die unvernünftige Natur, das Steuern und verbesserte Durchsetzen der dem Leben eigenen Gesetze. Der Autor stellt mit Valeri Krainow einen Freund an Wichrows Seite, der als Parteifunktionär in die gleiche Richtung wirken soll wie der Forscher: die Revolution dient der beschleunigten Entwicklung der im Volk schlummernden Möglichkeiten, die Partei hat dort Erfolg – so Leonow – wo sie diese Gesetze studiert und die Kräfte des Volkes freisetzt.

Dem gleichen Ziel dient auch die Arbeit zweier jüngerer Forscher: des Historikers Morstschichin und des Forstwissenschaftlers Osminow. Sie ähneln einander sehr, und das ist wohl Absicht: Noch einmal wird die prinzipielle Gleichartigkeit in der Arbeit des Gesellschafts- und des Naturwissenschaftlers unterstrichen. Beide haben die den Phänome-



nen zugrunde liegenden Gesetze zu studieren, und beide sind auch um die praktischen Konsequenzen bemüht. Vor allem der Historiker wird dadurch aus einem »Untersuchenden« zum »Untersuchungsrichter« (im Russischen: »исследователь« und »следователь«). Während seines Besuches bei Grazianski und noch lange danach hat Morstschichin das Vorgefühl einer wichtigen Entdeckung (IX, 608) – eine der interessantesten psychischen Situationen in der Arbeit des Wissenschaftlers wie wohl auch des Künstlers.

Etwas Ähnliches wird über Polja berichtet (IX, 371), und das weist uns auf die Parallelität in der Position des Mädchens und des Historikers. Sie will in Moskau zwar Architektur studieren, doch ist ihr Hauptziel zunächst die *Erforschung der Wahrheit* über ihren Vater. Ausgerechnet Grazianski lobt ihren kriminalistischen Sinn, und Polja vergißt nicht, daß er ihr die Fähigkeiten eines »Untersuchungsrichters« nachgesagt hat. Poljas Nachforschung ist geradezu Kompositionsprinzip des Buches. Schon in der Eröffnungsszene stellt sie ihre Fragen an die Nachbarin, die von der Waldpolemik und ihren Ursprüngen weiß. Später werden die Freundin Warja und Tante Taiska wichtige Helfer für das Mädchen, doch vieles muß sie selbst tun: Sie muß ihre voreiligen Schlußfolgerungen – für Leonow ein Hauptfehler der Jugend – überwinden, den Weg zu ihrem Vater finden, sich in seinem Arbeitszimmer umschaun, Episoden aus der Biographie ihres Vaters erforschen, eigene Entdeckungen machen und ihn schließlich während seiner Vorlesung prüfen. Sie beginnt, »sehend« zu werden, durchdringt das »väterliche Geheimnis« (IX, 223); der »unlösbare Knoten« (IX, 228) kann entwirrt werden. So lösen sich allmählich die Rätsel für sie, doch entsteht sofort ein neues, das gleichfalls unbedingt gelöst werden muß: Wer ist Grazianski? Diese Frage steht vor Morstschichin, der das »Rebus enträtseln« möchte (IX, 504). Valeri Krainow will eine Gleichung mit mehreren Unbekannten lösen, doch hat er leider keine Zeit dazu. Gegen Ende werden die Handlungsmotive Wichrows zusammenfassend unter die Lupe genommen, davor und danach betätigt sich Wichrow als Erforscher der Handlungsmotive Grazianskis (IX, 713-15, 732-34): Unerwartet blättert er neugierig im Manuskript seines Gegners, das Interesse an einer unverständlichen Erscheinung treibt ihn dazu. Die »Untersuchungen in der Sache Wichrow« (IX, 779) sind am Ende des Buches

abgeschlossen, das »Anklagematerial« (IX, 779) gegen Grazianski ist zusammengestellt. So laufen die Nachforschungen in zwei Angelegenheiten parallel, und jeweils sind mehrere Untersucher beteiligt. Poljas erste Ergebnisse fanden in dem wohl etwas zu geradlinig-rationalen Traum ihre Verallgemeinerung, wo Wichrows Feind plötzlich als Helfer der faschistischen Wehrmacht dasteht. Dann fühlt Polja angesichts des auf sie herabsausenden Stukas nicht so sehr Angst als vielmehr wissenschaftliche Neugier, das Wesen dieses scheußlichen Riesen-Insekts zu erfassen.

Noch ein Forscher schaltet sich ein: der Autor. Dort, wo die Figuren nicht mehr weiterkommen und erst mit erheblicher Verspätung die fehlenden Zwischenglieder in der logischen Kette mehr erraten als erkennen, berichtet er Erlebnisse, korrigiert die Fälschungen Grazianskis, läßt uns teilnehmen beim Abheben der Masken, die die Erscheinungen der sozialen Welt oft tragen. Der wissenschaftliche Forschungsprozeß wird künstlerisches Bauprinzip.

### *Gedanke, Empfindung – Tat*

Für Polja hat die schonungslose Suche nach der Wahrheit und die wachsende Erkenntnis eine wichtige Konsequenz: sie befreit sich von der Angst vor der zeitweiligen Übermacht des Feindes, sie lernt ihr eigenes Leben zu beherrschen und findet zur *Tat*. Und umgekehrt: die in ihrer Bedeutung zunehmenden Taten für die Heimat helfen bei der Aufdeckung der Wahrheit. Im künstlerischen Gewebe des Romans, das einzelnen Worten, vor allem solchen, die hohen philosophischen Gehalt und gleichzeitig emotionale Wertigkeit besitzen, weiten Raum gibt, spielt das Wort »Tat« (»подвиг«) eine bedeutende Rolle. In einer Reihe von Debatten, an denen die verschiedensten Personen teilnehmen, wird das Wort auf seinen Inhalt geprüft, werden verschiedenste Varianten möglicher Taten erwogen. In den Streitgesprächen der Komсомолzen herrscht die Vorstellung von der (Helden-)Tat als von etwas Ungewöhnlichem vor; Polja und auch Sergej müssen erst zu der Erkenntnis geführt werden, daß das Entscheidende nicht die Tat selbst, sondern die innere Bereitschaft dazu ist. Das Wesen der Tat ist somit

die unscheinbare, alltägliche Arbeit, die dazu beiträgt, das bessere Leben durchzusetzen, und auch unter Kriegsbedingungen ist das nicht anders. Leonow hebt vor allem die Massenhaftigkeit solcher Tat-Bereitschaft im russischen Volk hervor, und er läßt seinen Wichrow, den Sohn des zu Reckentaten geborenen, doch bald ermordeten Mushiks Matwej, schon als Student zu der These finden, daß die »Taten der Arbeit und des Gedankens« (IX, 179), massenhaft von den Menschen produziert, Gewähr für eine gute Zukunft sind. Die nach außen kaum auffallenden Taten der russischen Waldwirtschaftler, die sich dem kapitalistischen Raubbau mit den Mitteln der Wissenschaft und der praktischen Arbeit entgegenstellten, sind ihm Vorbild, er setzt ihr Tun unter neuen Bedingungen fort. Grazianski dagegen sucht den herausragenden Zufall, der den Unbedeutendsten – so meint er – in einen Garibaldi oder Pugatschow verwandeln kann, und er muß sich ausgerechnet vom zaristischen Geheimdienst-Offizier die Wahrheit sagen lassen: »Die revolutionäre Tat – das ist die Bereitschaft, in der Bewegung des Volkes restlos aufzugehen, spurlos darin zu verschwinden, um dessen Weisheit und Kraft zu erhöhen.« (Wald, 572) Eine solche Haltung ist nicht jedem von vornherein möglich, man muß sich darauf einstellen, darauf vorbereiten – Leonows Weltanschauung hat tätigen Charakter; aus der Theorie, Ergebnis menschlicher Vernunft und kämpferischer Taten, müssen praktische Schlüsse gezogen werden.

Wichrow lebt demgemäß. Doch in seiner Vorstellung gibt es jene Verabsolutierung der Vernunft, die ihn selbst in beträchtliche Schwierigkeiten bringt und eine Ursache seiner Familientragödie wird. Für Leonow ist das eine alte Geschichte. Als der Chirurg Ilja Protoklitow (aus dem Roman *Weg zum Ozean*) vom Wunsch Lisas hört, die Maria Stuart zu spielen, besorgt er ihr eine ganze Spezialbibliothek zu diesem Thema. Das aufmerksame Studium erscheint ihm Gewähr genug für den Erfolg der Künstlerin. Zu spät begreift er, daß daneben auch noch Talent gebraucht wird, und das ist zu einem guten Teil erst einmal Weckung der schöpferischen Potenzen in der jungen Frau. Wenn auch Pickering in *Evgenia Ivanovna* von vornherein in einer ausweglosen Situation ist, so verfällt er doch gewissermaßen dem gleichen Irrtum, nämlich, ein gründliches Geschichtsstudium löse die anstehenden Probleme. Und nun Wichrow: das Mädchen Lenotschka erwartet eine Lie-

besserklärung, er aber legt alle seine Liebe in eine ganztägige Vorlesung über den Wald. Als sie dann trotzdem seine Frau geworden ist, scheint es ihm, als ob ihr nur eins noch fehlt: von ihm gebildet zu werden, und so kommt es zu der Einrichtung der »Familien-Universität«. Die Bildungsarbeit (als »Lehrbücher« dienen die Klassiker der Weltliteratur) aber hat unerwartete Konsequenzen: Lenotschka *empfindet* die Misere ihres unerfüllten Lebens immer stärker, bis zur Unerträglichkeit, und die Katastrophe ist unabwendbar. Eine Schlüssepisode dafür ist der Besuch des Orgelkonzerts im Konservatorium. Wichrow glaubt, auch hier seine Frau mit wissenswerten Einzelheiten über das Konzert, den Komponisten und die Technik des Spiels (»Weißt du übrigens, daß sich einige Organisten sogar die Schuhe ausziehen, weil man, wie es heißt, zu dem Pedal barfuß eine intimere Beziehung hat?« – Wald, 393) versorgen zu müssen, die sie gar nicht hören will, da sie gerade sehr intensiv *geföhlt* hatte, wie diese Musik sie selbst betraf.

Wichrows Frau wird auch Forscherin, doch vermeidet sie die Einseitigkeiten und findet über die Einheit von *Geföhhl* und *Gedanken* zur Notwendigkeit eines eigenen schöpferischen Lebens. Diese Erkenntnis aber fordert von ihr *tätige* Schlüsse, und die zieht sie auch.

Leonow verteidigt die Ganzheit der Musik und der Literatur gegen zu rationalistische Vorstellungen. An anderer Stelle – bei Wichrows Besuch der Bildergalerie mit seinem Sohn – kommt auch noch die bildende Kunst hinzu, und wiederum wird der einseitige Rationalismus bekämpft: der des Vaters und der des vorschnell urteilenden Sohnes.

Menschliche Reife und Ganzheit, allseitige Ausprägung der schöpferischen Potenzen können nur zustande kommen, wenn Verstand und Gefühl sich gleichermaßen entwickeln. Das betrifft den Wissenschaftler wie den Künstler; die übertriebene Theoretisierung der Welt bei Sergej Skutarewski wurde vom Autor ebenso verurteilt (sie war eine der Ursachen für die Tragödie des Sohnes Arseni) wie die Übertreibung des Emotionalen bei Fjodor Skutarewski (die den Künstler zeitweilig blind gemacht hatte für seine zweifelhafte Lage, und auch das führte zur Tragödie). Der Künstler ist Welterforscher wie der Wissenschaftler, wenn auch in einem anderen Bereich.

Selten kommt dem intellektuellen Moment bei einem Autor so besondere Bedeutung zu wie bei Leonid Leonow. Die zahlreichen in sein

Werk eingestreuten Sentenzen sind dafür vielleicht der deutlichste Ausdruck. Die uralte Aphorismen- und Gnomenkunst wird hier weitergeführt: In die Rede handelnder Personen (vor allem im Zwiegespräch), aber auch in die Autorenrede werden sprachlich geschliffene, in sich geschlossene, kurze Gedanken eingestreut, die über den jeweils behandelten Gegenstand hinaus von allgemeiner Bedeutung sind. Der Autor bedenkt ständig kontrollierend die Situation seiner Helden und läßt sie Verallgemeinertes aussprechen. Mitunter sind das Lehrsätze zum Thema des Waldes, doch sind selbst in Wichrows Vorlesung solche Fälle ziemlich selten: Das Verallgemeinern, also das Absehen vom gerade behandelten Gegenstand, das Absondern und Herausheben ist ja das Wesen der Gnomen. Leonow nützt alle Möglichkeiten der nüchtern-philosophischen, der leidenschaftlich-politischen und der subjektiv-künstlerischen Sprache für solche Formulierungen, wobei das Schwergewicht natürlich bei letzterer liegt, und das künstlerische Bild verbündet sich mit dem wissenschaftlichen Gedanken. Das rein Definitorische wird durch emotionale Mittel aufgelockert; die Konturen des Gedankens scheinen unscharf zu werden, doch wirkt die aufrüttelnde Kraft des dichterischen Bildes in der Seele des Lesers, indem Gefühl und Verstand gleichermaßen und als etwas Einheitliches angesprochen werden.

Das ist selbst bei einem streng wissenschaftlichen Thema wie dem der Ästhetik so: »Nur Reife ist fähig, große Bücher zu schaffen, doch die zauberhaftesten werden von Verliebten geschrieben« (IX, 255), läßt Leonow den Waldwissenschaftler sagen, der damit seinen eigenen Rationalismus in Kunstdingen widerlegt. Und dort, wo Wichrow der Musik allein mit dem Verstand beikommen will, sie also primitiviert, setzt der Autor seinen Kommentar dagegen, der gar zu subjektiv ist: »Darin besteht die ewige« (wörtlich »langewige«) »Kraft der Musik, daß jeder, entsprechend seiner eigenen Erfahrung, seinen Inhalt in die Notenlinien schreibt.« (IX, 382) Im Bereich der Ethik, einem der Hauptthemen des Buches, wächst die Möglichkeit, die Sätze emotional aufzuladen, beträchtlich: »Glück ist die wichtigste Belohnung und die Zugabe für die Reinheit« (IX, 512), philosophiert Polja. Die »unexakte« Formulierung der Sätze ist Absicht; »herrlich ist es auf der Erde zu leben, wenn man in ihr nicht allein ist« (IX, 53), heißt es – wieder mit Poljas unge-

nauer Satzlogik – an anderer Stelle. Das kann bis zur Vieldeutigkeit gehen: »Die unerwarteten Schätze sind gerade die, die nur mit der Lupe, der Lupe des Verstandes und des Willens, zu sehen sind.« (Wald, 309)

In den meisten Fällen lassen sich diese Gnomen aus dem Text ohne jede Veränderung wieder herausnehmen, gleichsam als Sinnsprüche können sie für sich allein leben. Es sind entweder selbständige Sätze, oder sie sind als Begründung eines Sachverhalts so an andere Sätze angehängt, daß sie eigentlich einen Hauptsatz für sich bilden. (Da die indirekte Rede im Deutschen mit dem Indikativ schwer wiederzugeben ist, verlieren die Gnomen im übersetzten Romantext mitunter die Prägnanz.) Selten nur beeinträchtigt der Ersatz eines Nomens durch ein Pronomen die Selbständigkeit dieser Sätze. Sie sollen als geflügelte Worte wirken, und wenn man alle Aussagen dieser Art etwa zum Thema des Glücks oder der Generationsfolge oder des Krieges aus dem Roman ausschreibt, hat man ein komplettes Bild der Anschauungen des Autors zu diesen Problemkreisen.

Infolge ihrer Geschliffenheit sind die gnomischen Sätze aber auch eine gefährliche Waffe, daher kann sie der Autor nur in wenigen Fällen negativen Personen für falsche Aussagen in den Mund legen. Grazianski, der Rhetoriker, sucht wiederholt aphoristische Formeln, doch sie werden so verschwommen, daß ihre – nicht wünschenswerte – Breitenwirkung eingeschränkt wird: »Unser einziger Trost besteht darin, daß jeglicher Kummer nur zeitweilig unsere sogenannte Seele verdüstert; danach jedoch durchdringen die Lebensstrahlen mit ihren mächtigen und vollblütigen Widersprüchen sie wieder in allen Richtungen.« (IX, 530) Oder aber Grazianski verurteilt sich selbst: »Der Todeswunsch ist der Schmerz Gottes über das Mißlingen seines Geschöpfs.« (IX, 721) Die dritte Möglichkeit schließlich: der Skeptiker spricht »neutrale« Sätze, die seinen Agnostizismus ebenso einschließen wie die Lieblingsideen des Autors: »Die Fakten der Geschichte werden auf mehr Koordinaten aufgebaut, als es der menschlichen Vernunft scheint.« (IX, 122)

Die jugendlichen Gestalten dürfen gelegentlich ihre Übertreibungen sprichwörtlich zum Ausdruck bringen, doch wenn Serjosha mit flotter Zunge erfindet: »Je leichter der Ranzen, desto länger der Tagesmarsch« (IX, 434), dann stimmt das ja teilweise, nur nicht in bezug auf das Generations- und Traditionsthema, das gerade zur Debatte steht. Die

Gnomen bieten eine ausgezeichnete Möglichkeit, Polemiken zu beenden und falsche Auffassungen treffend zu widerlegen. Den Wald müsse man, philosophiert Grazianski im vierten Kapitel des Romans, lediglich unter dem Aspekt betrachten, daß er Wichrow geholfen habe, seine Persönlichkeit zu offenbaren. Ein solch übler Subjektivismus, der über die Sache des Volkes gleichgültig hinweggeht (»zum Teufel mit ihm, dem Wald ... die Gesundheit ist teurer als das Holzscheit« - IX, 197), wird am Ende des Buches endgültig mit einem Merksatz korrigiert, den Osminow von Wichrow übernommen hat: »Alles auf der Welt, darunter auch der Wald, dient nur als Instrument menschlichen Glückes.« (IX, 773)

Die positiven Personen des Romans sprechen natürlich die übergroße Mehrheit des Gnomen. Die Autorenrede wird nicht überladen damit; durch die Verteilung der Sätze auf Wichrow (er spricht fast ein Viertel der annähernd zweihundert Gnomen), Polja, Warja, Osminow, Waleri Krainow, Natalja Sergejewna, Serjoshka, Lenotschka, Rodion – das ist die Reihenfolge der Häufigkeit nach – kommt in die ansonsten psychologisch fein abgestimmte Charakterisierung stilistisch etwas Unifizierendes, wobei der Inhalt selbstverständlich genau die Interessen der jeweils Sprechenden ausdrückt. Bei der »Karo-Dame« Solotinskaja sind es die schwer errungenen Erfahrungen eines komplizierten Lebensweges von einer sorglosen bürgerlichen Jugend zu einem einsamen, arbeitsreichen Alter: »Die höchsten Gesetze sind die im Herzen geschriebenen, die selbstverständlichen, und je mehr es davon gibt, um so höher ist das moralische Niveau der Gesellschaft.« (IX, 217) Tante Taiska äußert bäuerliche Spruchweisheiten: »Ohne Liebe gezeugte Kinder werden unglücklich« (IX, 377), während Morstschichin die Ergebnisse seines pädagogischen Denkens verallgemeinert: »Der Mehrzahl junger Leute aus intellektuellen Schichten könnte es überhaupt nicht schaden, vor der Immatrikulation ein Jährchen in der Produktion zu arbeiten.« (IX, 444)

Vor allem in den großen weltanschaulichen Dialogen, jener Mischung von Streit und sympathisierendem Angeregtsein, die für jede Weiterentwicklung höchst wichtig sind und die in Leonows Buch so zahlreich vorkommen, finden sich oft ganze Serien solcher künstlerisch-philosophischen Leitsätze, die das Gerüst der Aussagen bilden. Das beginnt

mit dem Gespräch zwischen Polja und Solotinskaja im ersten Kapitel und wird mit den Diskussionen zwischen Warja und Polja im ersten, dritten, fünften und achten Kapitel verstärkt fortgesetzt. Doch auch in den großen Schlußgesprächen zwischen Valeri und Wichrow bzw. Wichrow und Osminow gibt es solche Häufungen. Am auffälligsten wird das in Warjas Rede auf dem Dach des Hauses nach dem endlosen Luftangriff, als die Morgendämmerung über Moskau heraufzieht. Hier schüttet die zukünftige Lehrerin ihre Weisheit in aphoristischen Wendungen vor der jüngeren Freundin aus, und wenn auch der Autor über ihre Manier lächelt, »Chrestomatie-Weisheiten eigener Erfindung« aneinanderzureihen, so läßt er sie doch auf einer Seite acht solcher Sätze sprechen, die seine eigenen Beobachtungen zum Ausdruck bringen: »Dem Menschen ist es eigen, einen Überfall aus der Dunkelheit zu fürchten.« – »Ein großer Sieg wird erst nach dem kleinen Sieg über sich selbst erfochten.« – »Die Tat, wie auch das Talent, verkürzt den Weg zum Ziel.« – »Das Wichtigste im Kampf ist, den Feind in voller Größe zu sehen, zu begreifen, daß er sterblich ist.« – »Die Jugend wird sich niemals mit der Barbarei abfinden.« (IX, 140f.)

Polja ihrerseits, die von Anfang an zwar gleichfalls Gnomen zu sprechen hat, findet erst allmählich zu der nötigen gedanklichen Reife und sprachlichen Schärfe. In ihrem großen Gespräch mit dem Vater, in dem sich die beiden endlich treffen, um sich für unbestimmte Frist – vielleicht für immer – wieder zu verabschieden, möchte Wichrow von ihr hören, womit sie ihre Seele für den Kampf »gegen das tausendjährige Übel« bewaffnet hat – sie erhält also Anlaß, ihre Überzeugungen über menschliche Reinheit und menschlichen Verfall aphoristisch zu formulieren. Die Situation gemahnt an das Märchenmotiv, bei dem der Vater seine von der langjährigen Wanderung heimkehrenden Söhne fragt, was sie in der Fremde gelernt haben. In dem Stück *Die Gärten von Polowtschansk* war dieses Motiv direkt verwendet worden, und aus den Verallgemeinerungen der Söhne ließ sich der Grad ihrer Reife und ihr Temperament ablesen: »Es ist schön zu leben, wenn du weißt, daß die Menschen dich brauchen. Es ist schön, in den Kampf zu ziehen, wenn du mit dem Arm den Nachbarn spürst.« – »Mein Land ist schön, doch ich werde mich einreihen, und es wird noch besser.« (VII, 132)



Auch in Wichrows Vorlesung häufen sich solche Sätze, doch meinen wir damit weniger die rein wissenschaftlichen Aussagen zum unmittelbar behandelten Waldthema, sondern die daraus abgeleiteten Verallgemeinerungen: »Über das Unbekannte ist alles wahrscheinlich« (IX, 311), oder ein anderer wichtiger Satz, der einen Eckpfeiler in Leonows Weltbild ausmacht und durch den politischen Kampf der Gegenwart Tag für Tag bestätigt wird: »Dem Tier ist das Denken an den morgigen Tag fremd, die Vernunft eines Kapitalisten ist in seinen Tatzen und Zähnen.« (IX, 338) – »Die Gedanken an die Zukunft fordern ein großes Gespräch der Völker ohne eigensüchtige Vermittler, die ihren Nutzen aus menschlichem Unglück zu ziehen gewohnt sind.« (IX, 340) Solche Sätze sind im weitesten Sinne politisch zu fassen, das Waldthema war nur der konkrete Anlaß dazu. Doch selbst Wichrows Lehrsätze zu Waldfragen sind weit entfernt von reinen Definitionen; ihre Metaphorik ist so stark, daß die Grenzen zur Kunst überschritten werden: »Acker und Wald sind allmächtige Maschinen, die Sonnenenergie und Bodenergiebigkeit in unser täglich Brot verwandeln.« (Wald, 348) – »Nie waren die Gesetze fest, die den Bettler hindern wollten, sein Kind zu wärmen und zu nähren.« (IX, 330) Wichrow will seine jungen Zuhörer weniger bilden, als ihnen vielmehr einen Eindruck von der wissenschaftlichen und sozialen Leidenschaft vermitteln, die sie in ihrem Beruf aufzubringen haben werden.

Pindar beschloß seine Preislieder mit Gnomen. Die auf Lehrdichtung bedachte Schule suchte jahrhundertlang zitierbare, aphoristisch formulierte Sätze aus der antiken Literatur zusammen – man fand vieles bei Homer, bei Euripides, bei Cato. Die Aufklärung und in ihrem Gefolge die Weimarer Klassik legte auf solche Traditionen großen Wert und kultivierte sie. Von Krylow bis Gorki entwickelte sich eine stark intellektuell-bildende Richtung auch in der russischen Literatur. Leonow ist einer jener russischen Autoren, die, ohne ins Didaktische zu verfallen, dem künstlerisch-philosophisch formulierten Gedanken insonderheit und der ins Intellektuelle hinüberreichenden künstlerischen Gestaltung überhaupt großen Wert beimessen. Leonow bekennt sich mit seinem Werk zu einer Kunsttradition, die auch an die *Vernunft* appelliert, an die Fähigkeit und Bereitschaft der Leser, mit *Gefühl* und

*Geist* gleichermaßen angesprochen zu werden und die so gewonnenen *Erkenntnisse* in weltverändernde *Taten* umzusetzen.

# In den Fängen einer tiefen Leidenschaft

Vladimir Nabokov: Lolita (1955)

## *1. Dreimal Flucht in einem Leben*

Nur wenige Menschen haben die tragischen Entwicklungen des vorigen Jahrhunderts so lang andauernd und immer wieder von neuem zu ertragen gehabt wie Vladimir Nabokov. Das war ihm an der Wiege so nicht gesungen worden. Sein Großvater väterlicherseits, aus dem Adel stammend, hatte sich als Justizminister des Zaren Verdienste erworben, der Vater wurde Juraprofessor, Duma-Abgeordneter für die Konstitutionellen Demokraten (die »Kadetten«) und damit Autor zahlreicher weitreichender Reformvorschläge für das veränderungsbedürftige russische Staatssystem vor 1914. Nach dem Zusammenbruch des Zarismus im Februar 1917 gehörte er zu den energischsten Männern des Landes, er wurde in der Kerenski-Regierung das, was man in Deutschland heutzutage den Kanzleramtsminister nennt. Seine Erinnerungen, die er bald danach, noch auf den heißen Spuren der Ereignisse aufgeschrieben hat (sie sind 1992 unter dem Titel *Petrograd 1917* bei Rowohlt Berlin in deutscher Sprache erschienen), beweisen seinen scharfen Blick auf die Charaktere seiner Parteifreunde; illusionslos sah er die Unmöglichkeit, aus dem Tumult der demonstrierenden Arbeiter- und Soldatenmassen und der schießwütigen Offizierskaste, aus dem Zusammenstoß des putschenden Generals Kornilow mit den bolschewistischen Kräften eine demokratische Republik Rußland zu machen.

Für den jungen Vladimir, der 1899 geboren wurde, ergab sich aus dieser Familiengeschichte zweierlei. Zum einen war das eine sorglose Kindheit und Jugend. In den späteren Erinnerungsbüchern, aber auch schon in den ersten Prosaversuchen (besonders in dem schönen ersten

Roman *Maschenka*, 1926) werden wir Zeugen der ersten Rendezvous' im weitläufigen schattigen Prunkpark des Nabokov-Guts in Wyra, unweit von Petersburg, oder wir sehen ihn auf einem modernen Vélo, mit dessen kreischenden Bremsen er die Nachbarmädchen erschreckte. Zum andern war die Flucht aus dem revolutionären Rußland (über die Krim 1919, zunächst nach London, dann Berlin) die einzige Möglichkeit für den Minister und seine gesamte Familie, am Leben zu bleiben. Der Vater war danach nicht von der Möglichkeit einer Restauration bürgerlicher Verhältnisse in Rußland überzeugt, nahm aber an der politischen Arbeit seiner Partei in Berlin teil. Bei einer Rede des Parteivorsitzenden Pawel Miljukow in Berlin 1922 schoß ein Attentäter auf den Redner, Nabokovs Vater warf sich dazwischen und wurde getötet. Hitler machte den Mörder im Zweiten Weltkrieg zum Beauftragten für russische Emigrantenangelegenheiten. Der Sohn wäre in die Hände des Mörders seines Vaters gefallen, wäre er zu der Zeit noch im Nazi-Machtbereich verblieben.

Ein zweijähriges Studium in Cambridge (1919-1921, Slawistik, Romanistik und Entomologie) konnte der Vater dem Sohn noch ermöglichen, dann war der junge Mann auf sich selbst gestellt. Es ist faszinierend, daß er sich im Berlin der Wirtschaftskrisen und Arbeitslosigkeit, das seine anfängliche Russenfreundlichkeit bald aufgab – 1924 und 1925 übersiedelten fast alle Emigranten-Intellektuellen aus Berlin nach Paris und in andere Zentren – nicht unterkriegen ließ. Mit unglaublicher Energie unterdrückte er die romantischen Sehnsüchte nach dem Park von Wyra, zurück in die reiche Jugend (das erleben wir in *Maschenka*), unterdrückte er auch den Wunsch, zum abenteuernden antisowjetischen Einzelkämpfer zu werden (das wird in dem Roman *Mutprobe*, russisch *Подвиг*, geschildert), und die Inzucht der Berliner russischen Samowar-Matrjoschka-Wohnzimmer war seine Welt auch nicht. Statt Jammern setzte er den Kampf um die eigene Existenz. Er tat das, was er konnte: suchte sich Privatschüler für Englisch- und Russischstunden, unterrichtete junge Leute in Boxen und Tennis. Gleichzeitig arbeitete er hart an seinem schriftstellerischen Talent, bevor er mit Gedichten, später Erzählungen und Romanen hervortrat; auch das war angesichts der immer schwieriger werdenden Situation der Emigrantenverlage und -zeitschriften nicht leicht zu erreichen. Mit Rücksicht auf den

ermordeten Vater, der als Publizist einen glänzenden Namen gehabt hatte, wählte er ein Pseudonym: der Name Sirin sollte auf neuroman-tische Märchentendenzen des russischen Symbolismus hinweisen. In zwölf Jahren entstanden acht russischsprachige Romane, die alle auch in Paris und Berlin erschienen, der eine oder andere erfuhr damals eine deutsche oder englische Übersetzung.

Nabokov hatte 1925 Vera Slonim geheiratet, die Tochter einer hochgebildeten jüdisch-russischen Familie im Berliner Emigrantenmilieu. Den beiden war eine 52 Jahre andauernde glückliche Ehe beschieden. Vera wie auch Sohn Dmitri (1934 geboren) haben sich beide später einen Namen als Nabokov-Übersetzer (russisch – englisch, englisch – russisch) gemacht. Die Nazi-Herrschaft brachte der Familie größte Gefährdung, und im Mai 1937 nutzte man eine der offensichtlich letzten Möglichkeiten, über Prag nach Paris zu entkommen. Die Pariser Jahre hatte Nabokov wegen einer langandauernden, schwierigen Krankheit in schlechter Erinnerung behalten, und wegen der labilen politischen Situation Frankreichs, die zu der katastrophalen Niederlage des Landes und damit zur erneuten, nun schon dritten Flucht Nabokovs führte – mit dem letzten möglichen Schiff in die USA.

Nabokovs Bruder Sergej, der in Deutschland verblieben war, wurde gegen Ende des Krieges wegen einiger loser Bemerkungen als englischer Spion verhaftet und 1945 im KZ Neuengamme ermordet. Vladimir hatte damals geschworen, nie wieder nach Deutschland zu reisen, und er hat den Schwur wohl auch gehalten.

Der Abschied von Europa wurde für den Schriftsteller, der sich mit seinem Werk schon einen Namen gemacht hatte (Bunin lobte seine Arbeit) zum Abschied von der russischen Sprache, er schrieb fortan englisch. Das Phänomen verdient die Aufmerksamkeit der Sprachforscher, denn es ist nicht häufig, daß ausgewiesene Autoren die Sprache wechseln, und meist geschieht das bei Autoren aus kleinen Völkern. Nabokov hat zwar das Englische fast als Muttersprache gehabt und als Kind zuerst englisch schreiben gelernt; er erinnert sich, daß er bei Fahrten mit Kutsche und Auto durch Petersburg auf den Ladenschildern einzig das Wort »Kakao« lesen konnte. In seinen Berichten über die Erlebnisse mit dem Englischen als Schriftsteller klagt er dennoch sehr, daß seiner Prosa zunächst der historische Hintergrund verloren ging: er verstand

erst jetzt, wie groß die Möglichkeiten des andeutenden Rückbezugs auf die Sprache Puschkins und Tolstois waren, die Andeutungen trafen auf gebildete Leser. Solche sprachliche und damit geschichtliche Tiefe in einer anderen Sprache zu gewinnen, schien unmöglich. Auch war es ihm bitter zu begreifen, daß die amerikanischen Schriftstellerkollegen wie auch die Leser Nabokovs acht russische Romane nicht kannten und nicht kennenlernen wollten. Doch wiederum galt: nicht jammern, sondern sich durchkämpfen. Er fand eine Tätigkeit als Dozent und Professor für russische Sprache und später auch für russische und europäische Literatur in den Massachusetts und in Ithaca, New York, eine Tätigkeit mit wenig Studenten und wenig öffentlichem Interesse. In den Jahren 1942-1948 hatte er zusätzlich noch eine Stelle am Museum für vergleichende Zoologie der Harvard-Universität mit der Spezialdisziplin Lepidopterologie (Schmetterlingskunde). Das war nicht der Spleen eines alternden Mannes, sondern war ja schon während des Studiums sein drittes Fach gewesen, und im September 1941 berichtete Nabokov im *Journal of the New Entomological Society*, Bd. 49, über den von ihm entdeckten und nach ihm benannten Schmetterling *Plebeius (Ly-sandra) Cormion Nabokov*. Die verbreitete Verwendung dieser Insektenfamilie als Material für Metaphern in den Romanen (besonders in *Ada oder Das Verlangen*, dem »Schmetterlingsroman«) geschieht mit wissenschaftlicher Kenntnis.

Die Hauptarbeit galt den acht englischsprachigen Romanen, die er nun nicht mehr unter Pseudonym veröffentlichte. Vier davon wurden in den USA geschrieben, die letzten vier in der Schweiz. Man kann in den Büchern, besonders in *Lolita* und *Professor Pnin*, die Abneigung gegenüber dem Gastland USA spüren. Vor allem der Pragmatismus von Fast Food und Motel, die Kulturlosigkeit der US-amerikanischen Provinz war dem hochsensiblen, an der Weltkultur orientierten, romantisch auf den Eigenwert des Individuums bedachten Autor ein Greuel, und als der spektakuläre Erfolg von *Lolita* endlich die finanzielle Absicherung brachte, übersiedelte die kleine Familie 1960 nach Montreux, wo sie eine Dachsuite im Palace Hotel (Apartment 64) bezog. Der Schriftsteller lebte auch weiterhin nicht vom einmal Erlernten, sondern suchte neue Ausdrucksmöglichkeiten für seine Bücher. Der schon erwähnte Roman *Ada oder Das Verlangen*, den er 1969 veröffentlichte, als Siebzigjähri-

ger, übertrifft *Lolita* an künstlerischem Wert gar noch, er läßt seinen Autor als den neben Thomas Pynchon (der ist eine Generation jünger) bedeutendsten Postmodernisten unter den Schriftstellern erscheinen.

Nabokov starb im Sommer 1977 und wurde in Claurence am Genfer See begraben.

## 2. Eine große Leidenschaft

Im Mittelpunkt unserer Darstellung sollen Nabokovs Beziehungen zu Dostojewski stehen. Gewiß ist die Themenwahl auch ein wenig als Provokation gedacht: wollte Nabokov doch allen Ernstes dem großen Landsmann und Vorfahr seinen Platz in der russischen Literaturgeschichte streitig machen. »Allen Ernstes«? Natürlich ist augenzwinkernder Spaß dabei, und allein schon die Häufigkeit der nicht enden wollenden negativen Urteile läßt den Teufelsprovokateur dahinter ahnen.

Es ist aber auch unerhört: Unter dem Blickpunkt der zeitlosen Werte eines Kunstwerks, heißt es im Material zu den Vorlesungen über russische Literatur, die er an den beiden USA-Colleges hielt, und auch unter dem Blickpunkt des »individuellen Genius« sei Dostojewski »kein bedeutender Autor, sondern eher mittelmäßig, ... mit Wüsteneien literarischer Plattheiten dazwischen.« (KL, 148)<sup>197</sup>

Was oder wen bekämpft Nabokov mit solchen zischenden Sätzen? Seine eigene Anhänglichkeit an den großen Meister? Sollte er wirklich nicht gemerkt haben, daß er am Roman *Schuld und Sühne* vorbeiließ, wenn er die Lektüre des Neuen Testaments durch Sonja und Raskolnikow, die »Buhlerin« und den Mörder, zum Zentrum des Buches macht, um das dann als »glorifiziertes Klischee« (KL, 166) abtun

197 Wir geben die Quellenverweise auf Nabokov in diesem Kapitel im Text. Dabei bedeutet: KL – Vladimir Nabokov: Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur. Frankfurt am Main 1991.

V – Ders.: Verzweiflung. Reinbek bei Hamburg 1972.

L – Ders.: Lolita. Reinbek bei Hamburg 1990.

zu können? Drei Seiten falscher Interpretation der anrührenden, auf große Menschheitsprobleme zielenden Figuren aus dem *Idioten* sollten ausreichen, um »diesen ganzen verrückten Brei« (KL, 188) insgesamt wegzuschütten? Sollte Nabokov in den *Dämonen* wirklich das erregende Schicksal des »tragischen Verbrechers« überlesen haben, nur damit in seinem Urteil »das Ganze ein unglaublicher Blödsinn« (KL, 191) sein kann? So ähnlich urteilten wohl chinesische »Kulturrevolutionäre«. Mit solchem unhaltbaren Gerede füllt Nabokov in seinem von anderen herausgegebenen Band der Vorlesungen zur russischen Literatur mehr als fünfzig Seiten. Andererseits ist der einfühlsame Kommentar zum *Eugen Onegin* das Arbeitsergebnis eines sensiblen Kunstkenners. In den großartigen Analysen der *Toten Seelen* oder der *Anna Karenina* sieht man einen höchst aufmerksamen Leser vor sich, der in kleinsten Romandetails die Blicke der Autoren auf die Tragik des Jahrhunderts zu sehen vermag. Tschechow, Tjutschew, Lermontows »durchsichtige und wunderbar ausgewogene Prosa« (KL, 192) werden gebührend gewürdigt. Und immer wieder die möglicherweise doch provokativen Dostojewski-Pauschalurteile: der sei »kein großer Autor« (KL, 192).

Ich möchte Sie einladen, mit mir einen der Romane Nabokovs besonders aufmerksam auf Dostojewski-Motive zu prüfen, und ich schlage *Verzweiflung* (*Отчаяние*) von 1932 vor, eins der in Berlin geschriebenen Bücher. Hier beginnt das Problem beim Titel. Auf einer der letzten Seiten läßt der Autor seinen Romanschreiber über eine Überschrift für sein Buch nachdenken, und neben anderen Vorschlägen steht da *Der Dichter und der Pöbel* (*Поэт и чернь*): ein Puschkin-Titel, der wird verworfen. Verworfen wird auch *Двойник* – *Der Doppelgänger*: ein solches Buch gibt es schon – eben bei Dostojewski. Es wird auffallen, daß »Verzweiflung« auch ein Dostojewski-Wort ist, man findet es in den emotional zugespitzten Szenen seiner Romane buchstäblich auf jeder Seite. Im Vorwort zu seiner englischsprachigen Überarbeitung von 1965 betont Nabokov, daß das russische Wort »отчаяние« »ein weit klangvolleres Heulen« zum Ausdruck bringt als das englische »despair« oder das deutsche »Verzweiflung«; er hat also nicht nur über den Wortinhalt nachgedacht, sondern auch über das Lautliche, und er wird, möchte ich annehmen, die Bevorzugung des Wortes durch Dostojewski im Ohr gehabt haben. Im Roman selbst gebraucht er das Wort



»вся подноготная« – »das Geheimnis unter dem Fingernagel«, und er verweist darauf, das sei auch so ein »Lieblingsausdruck unseres nationalen Experten für Seelenqual und die Verirrungen der menschlichen Selbstachtung« (V, 69). »Отчаяние« ist ein Wort der gleichen Stilebene und der gleichen Herkunft.

Anspielungen auf Dostojewski der Art wie die eben zitierte Stelle finden sich in *Verzweiflung* in ziemlich großer Zahl. Vom »berühmten Verfasser russischer Thriller« ist die Rede – dafür stand im russischen Text von 1932 noch »unser nationaler Pinkerton« (V, 69) – Dostojewski wurde neben die amerikanische Detektiv-Kolportage gestellt. Giftige Titel-Persiflagen werden eingefügt, die der deutsche Übersetzer mit *Schuld und Süße* (V, 144) oder *Rasknallnikoff* (V, 136) wiedergibt. »Der ganze trübe und düstere Dosto-Zauber der Hysterie« (V, 135) wird abgelehnt, an anderer Stelle »all dieser düstere Dostoevskij-Kram« (V, 146; »достоевщина« steht im Original), und schließlich ist gar von »Turgy« und »Dosto« (V, 129) die Rede: Turgenew ist der zweite große Autor, den Nabokov nicht zu achten meint.

Wir übersehen dabei nicht – vergessen es allerdings nur zu schnell bei der Lektüre –, daß diese Fehlurteile dem Ich-Erzähler in den Mund gelegt werden, dessen Halbbildung und geistige Einseitigkeit uns nicht verborgen bleiben. Doch, o weh, die weiter oben zitierten Worte aus den Vorlesungsmanuskripten sind ja nicht besser. Interessant ist freilich, daß Nabokov die giftigsten dieser Pfeile erst in seiner Romanfassung von 1965 abschießt, oder er spitzt Anspielungen zu, die es im Text von 1932 schon gab. Und hier stecken wir mitten in der textologischen Misere, die jeden Nabokov-Forscher peinigt: Wo eigentlich gibt es einen authentischen Text des Romans? Das Buch wurde 1934 in der Pariser Zeitschrift *Современные Записки* gedruckt, der Petropolis-Verlag in Berlin brachte es 1936 heraus. Mir ist nicht bekannt, ob Nabokov vier Jahre nach der Niederschrift des Romans bei dem Buch-Neudruck nicht doch Änderungen vorgenommen hat, und seien es nur stilistische. 1978 wurde in den USA eine Reprint-Ausgabe dieser Fassung angefertigt, auf die die schlampige russische vier- bzw. fünfbändige Nabokov-Edition Moskau 1990 (Bibliothek »Ogonek«, hg. von V. Jerofejew) zurückgriff. 1937 wurde, wie uns der Autor mitteilt, eine von ihm selbst angefertigte englische Übersetzung gedruckt (John-Long-Verlag in London), die

wohl fast gänzlich verschollen ist. Sie sagte auch dem Autor nicht zu, und er überarbeitete den ganzen Text für die englische Ausgabe bei Putnam in New York (1965) offenbar gründlich. Die deutsche Übersetzung von Klaus Birkenhauer bei Rowohlt (zuerst 1972) folgt auf Wunsch des Autors dieser Ausgabe, und er hat wohl auch den Text mit Birkenhauer durchgesprochen. Und wie kommen die russischen Verleger zu einer authentischen Druckvorlage? Und wo ist nun überhaupt eine Ausgabe letzter Hand? Und der gewissenhafte Literaturhistoriker muß sich alle sechs genannten Ausgaben (darunter eine sehr schwer zugängliche) besorgen, ehe er ein Urteil fällen darf? Sicher ist wohl: eine gründliche Nabokov-Forschung ist nur in der Zusammenarbeit von Slawisten und Amerikanisten möglich.

Zurück zum Dostojewski-Thema. Die direkten Anspielungen ändern sich zwischen 1932 und 1965 stärker als der übrige Romantext, und wir können schlußfolgern, daß Nabokov das Thema über mindestens 23 Jahre hinweg beschäftigt hat. Jedoch ist auch die erste Romanvariante, ist auch der gesamte Roman in seinem tiefsten Sinn auf Dostojewski bezogen. *Der Doppelgänger* als Titel-Möglichkeit wurde verworfen, der Autor schrieb eine Variante des *Doppelgänger*-Buchs. Dieses Frühwerk von 1846 wird in Nabokovs Urteilen als einziges vom allgemeinen Verriß ausgenommen: »das Beste, was Dostojewski je schrieb«, doziert er seinen US-amerikanischen Studenten, und gleich darauf noch einmal: »Das Beste, was er je geschrieben hat« (KL, 151 und 157). Titularrat Goljadkin spaltet sich vor unseren Augen in Goljadkin I und Goljadkin II, weil ihm seine gesellschaftliche Stellung zwei mögliche Verhaltensweisen anbietet: sich zu bescheiden mit dem Normalen oder sich anzubieten und anzudienen und dadurch auf der Stufenleiter der Dienstränge und des menschlichen Glücks nach oben zu gelangen. Seine Anlage zur Schizophrenie bringt den zweiten Goljadkin hervor, der dem ersten äußerlich ähnlich, innerlich gegensätzlich ist. E.T.A.Hoffmann und Chamisso, Gogol (mit der Erzählung *Die Nase*) und Schiller (mit Karl Moor und Franz Moor) haben Vorarbeiten dafür geleistet, und Dostojewski führt diese Ansätze zur großen Entdeckung der Spaltung des Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft. Mephisto ist neben anderem auch die zynische Variante der unaufhaltsamen Bestrebungen Fausts: was für den Gelehrten Erkenntnis und weltverändernde Tat, ist für den

Gegenspieler dasselbe als Gegenteil: Befriedigung, Geld und Macht. Balzacs Rastignac hat nur die Alternative, sich entweder menschlich zu verhalten oder nach oben zu streben.

Nabokovs German Karlowitsch, Ich-Erzähler und Zentralfigur in dem Roman *Verzweiflung*, ist gepackt von dem »leidenschaftlichen Verlangen nach meinem Doppelgänger« (V, 87). Das hat zunächst, wie bei Dostojewski, einen realen sozialen Grund: er ist »zweitklassiger Geschäftsmann« (V, 19), Schokoladenproduzent, den sein Produkt kein bißchen interessiert, und die Geschäfte gehen im Berlin von 1930 gar nicht gut. Die Ehe mit der dumpf-zufriedenen, liederlichen Lidia, die gelegentlich mal ihren verlotterten Cousin Ardalion, einen Maler, an sich heranläßt, bietet auch keinen Lebenssinn. Die hohe Lebensversicherung, die er abgeschlossen hat, könnte einen Ausweg bieten, wenn er irgendwo tot aufgefunden würde und mittlerweile in eine andere Identität schlüpfen könnte: ein Toter muß her, der ihm ähnelt.

Die Mordgeschichte bekommt aber ihren künstlerisch-philosophischen Sinn erst durch die Besessenheit, mit der sich German in seine fixe Idee verrennt. Wie Puschkins Germann (aus *Pique Dame*) und sein Nachfolger Alexej Iwanowitsch in Dostojewskis *Spieler* bohrt sich auch der neuerliche German so in sein »leidenschaftliches Verlangen« hinein, daß er an anderes nicht mehr zu denken vermag. Ein Porträt, das der Maler von ihm anfertigt, oder auch einige schlechte Fotos, die Lidia knipst, bieten immer wieder Stoff zu Betrachtungen über die Ähnlichkeit der Kopie mit dem Original. Wenn er, was gelegentlich geschieht, kleine Geschichtchen erfindet, so sind es welche mit Doppelgänger-Motiven: der Held, ein bläßlicher junger Weltmann, hat keinen Erfolg bei den Damen, doch als sie ihn mit dem kräftigen Fischerburschen Mario verwechseln, sind sie ganz wild nach ihm. Spiegel und Spiegellungen (ein Blatt fällt vom Baum herab in den See, es fliegt auf sein Alter ego zu und damit in sein Verderben) werden Germans Manie; er bringt in seinem Text an einer Stelle auf drei Zeilen siebenmal das Wort »Spiegel« unter (V, 24). In der Neufassung des Romans von 1965 wird das zur offensichtlichen Schizophrenie gesteigert an einer Stelle, die das in der Fassung von 1932 nur andeutete: er sieht sich in Lidias Bett, und gleichzeitig scheint er neben dem Bett zu stehen. Dieses Gefühl, gleichzeitig an zwei Stellen zu sein (er nennt das Dissoziation), bereitet

ihm sogar Vergnügen, er sucht Situationen, wo »der Abstand zwischen meinen beiden Selbsten« (V, 28) sich vergrößert.

Das Ich hat seine innere Einheit, seine Identität verloren, es ist leidenschaftlich besessen von dieser Spaltung, die zum einzigen Lebensinhalt Germans wird. Wie sich herausstellt, ist seine Ähnlichkeit mit dem böhmisch-deutschen Landstreicher Felix seine eigene Einbildung. Er sinniert über die Funktion der Doubles bei Filmaufnahmen; das Reiterdenkmal in einer sächsischen Kleinstadt erscheint ihm als Duplikat des »ehernen Reiters« in Petersburg (damit kommt noch einmal Puschkin ins Bild). Nabokovs Buch ist voller Betrachtungen über Ähnlichkeiten, Doppelgänger, die Zahl Zwei spielt eine ungewöhnlich große Rolle, da alles doppelt zu existieren scheint.

Dostojewskis große Entdeckung wird ins zwanzigste Jahrhundert transponiert. Nabokov wiederholt sie nicht, sondern führt sie – auch in vorsichtiger Polemik mit seinem Ich-Erzähler – zur großen Forderung, den Eigenwert jedes Individuums zu achten. Das ist wohl die zentrale Idee Nabokovs, sie hat seine Fähigkeit gefestigt, sich als Persönlichkeit gegenüber den Verfolgungen zu behaupten, die dreimalige Flucht zu überstehen und sich als Künstler nicht einfach bloß durchzusetzen. »In der ganzen Welt gibt es keine zwei gleichen Menschen, es kann sie nicht geben« (V, 147), wird am Ende des Romans formuliert (schon in der Erstfassung). Ein Vergleich etwa mit dem Werk von Max Frisch könnte verdeutlichen, daß Nabokovs Idee den Nerv des intellektuellen Lebens der Gegenwart trifft. Sie bekommt bei ihm einen romantischen Anstrich, indem sie als Postulat gegen das sich objektiv anders gestaltende soziale Leben in unserem Jahrhundert gesetzt wird, als Utopie. Die romantische Tendenz gestattet ihrerseits, die Idee in ihrer emotionalen Zuspitzung, als fixe Idee eben, als Besessenheit zu gestalten, die anderes im Leben der Figur in den Hintergrund treibt und gar unmöglich macht.

Die künstlerische Struktur auch anderer Werke Nabokovs zeigt, daß der Autor wieder und wieder nach solchen einseitigen Leidenschaften greift, die die Figuren beherrschen und gefährden, die Leidenschaften entsprechen jeweils dem individuell bestimmten Lebensanspruch. Für den Schachspieler Lushin (im Roman *Lushins Verteidigung*), der aus unklaren Gründen den Namen des moralisch verkommenen Bürgers

aus Dostojewskis *Schuld und Sühne* bekommen hat, gibt es nur noch das Schachspiel als Lebensinhalt, und es kommt unausweichlich zur Tragödie, als ihm diese Verrücktheit genommen werden soll.

Humbert Humbert (aus *Lolita*) hat nichts außer seiner leidenschaftlichen »nymphomanischen« Liebe. Sie allein gibt ihm einen Lebenssinn, setzt große geistige und emotionale Kräfte in ihm frei, obwohl sie doch ein lange andauerndes Verbrechen darstellt. Gerade dieser Widerspruch fesselt den Leser, der wegen der Leidenschaftlichkeit und der erstaunlichen Gefühlstiefe dem »Helden« so manches verzeihen möchte und das doch nicht kann. Bezüge auf große Dichter (Dantes Beatrice, erfahren wir, war neun Jahre alt, Petrarca's Laura zwölf; E. A. Poes *Anabel Lee* wird erwähnt) unterstreichen die enorme emotionale Kraft der Liebe, legitimieren gleichsam das Vergehen Humberts, des »Drachen«; eigene Zärtlichkeitsäußerungen Lolita gegenüber (»goldene Schmuskatze«, »mein Fohlen«, – L, 271; Lolita als »florentinische Schönheit«, sein Auskosten der Silben »Lo-li-ta« schon zu Beginn) lassen uns nicht unberührt und möchten das bittere Wort »Kindesschändung« zurückhalten – was nicht geht.

Es wird allgemein übersehen, daß der Autor auch den Namen Humbert Humbert aus Dostojewskis Werk abgeleitet hat. Am Schluß teilt uns der Ich-Erzähler mit, daß er für seinen im Buch verwendeten Namen, der also ein Pseudonym ist, auch Varianten bedacht hat. Im »zusätzlichen« fünften Band der russischen vierbändigen Ausgabe Moskau 1992 finden wir als solche Varianten »Otto Otto«, »Mesmer Mesmer« und »German German«.<sup>198</sup> In der Ausgabe ist nicht vermerkt, daß es sich, wie zu vermuten, um die Übersetzung des Autors aus dem Englischen (zuerst New York 1967) handelt. In der Kollektivübersetzung von Rowohlt ins Deutsche (zuerst 1959) stehen dafür »Otto Otto«, »Mesmer Mesmer« und »Lambert Lambert« (L, 356-57). Woher die Namen Otto und Mesmer kommen, weiß ich nicht. German bezieht sich vermutlich auf *Pique Dame*, wir erwähnten das schon, und Nabokov hatte den Namen in *Verzweiflung* gebraucht. Lambert findet sich in Dostojewskis Werken: der Erzählung *Krokodil* wird ein Scherz-Epigramm vor-

198 Vladimir Nabokov: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*. Bd. 5. Moskau 1992. S. 322.

angestellt, das man in Frankreich gern verwendete: »Ohè, Lambert! Où est Lambert? As-tu vu Lambert?«, es schien den Zeitgenossen durch Wiederholung in unsinnigen Situationen an komischer Wirkung zu gewinnen. Daß er dem erpresserischen Freund Arkadis im *Jüngling* den Namen Lambert gibt, wird damit zusammenhängen, und im Roman selbst (13; 347 ff. der Dostojewski-Ausgabe) läßt der Autor einen nicht weniger zweifelhaften Freund Lamberts dieses Witzwort in besserer Gesellschaft überlaut ausrufen, um dadurch seinerseits von Lambert Trinkgeld zu erpressen.

Humbert ist von Lambert nicht weit entfernt, und Umberto Eco kann in seiner geistreichen *Lolita*-Parodie den »Helden« in Umberto Umber-to umbenennen. Der von Humbert selbst gewählte Name, wiederum also ein Pseudonym, sollte das »Unangenehme« an seiner Person (im Russischen steht dafür »гнусность« – Scheußlichkeit) am besten treffen, und daran hat Dostojewski, wie man sieht, seinen Anteil.

Van und Ada in *Ada oder Das Verlangen* sind in ihrem langen Leben gleichfalls von einer tiefen, sie selbst noch in recht hohem Alter voll erfassenden Leidenschaft geprägt, die sie nicht losläßt, trotz mancher Versuche, andere Wege zu gehen. Freilich vermögen wir heutzutage in der Geschwisterliebe nichts Strafbares zu entdecken, während die beiden sich vor zudringlichen Nachforschungen und fragwürdigen Gesetzesparagrafen verbergen mußten. Der Bezug auf Chateaubriands *René* steigert dieses tiefe Gefühl ins Romantische. Selbst das postmodernistische Parodieren von amerikanischen Sex-Klischees, das man in manchem Liebesabenteuer der beiden verfolgen kann, nimmt den Liebenden ihre Größe nicht: zwei bedeutende Individuen entfalten sich vor uns in ihrer Souveränität inmitten einer sozialen Welt, von der sie kaum abhängen und wenig beeinträchtigt werden.

So besessen von einer Leidenschaft sind Dostojewskis Helden. Rogoshins tiefes, ihn ganz verzehrendes Gefühl für Nastasja Filippowna bringt sie beide unweigerlich in den Strudel des Untergangs, und nichts kann ihn von seiner Besessenheit befreien. Sich selbst im Harakiri zu verderben, erscheint andererseits der Frau als einzig mögliche Haltung angesichts dessen, was mit ihr geschehen ist. Myschkins Versuch, mit Liebe zu helfen, ist so groß und allumfassend, aber auch so konsequent tragisch gesetzt wie die Haltung Christi im Neuen Testament. Aglaja ist

besessen von dem Versuch, aus der unmenschlichen Enge ihrer Lebensbestimmtheit auszubrechen. So könnte man die Haltung der Hauptfiguren auch in den anderen großen Büchern Dostojewskis bestimmen. Nabokov hat gerade das vor allem von dem Älteren übernommen und zum Hauptinhalt seiner Figuren gemacht. Auf der »Suche nach Nabokov« zu sein (so hatte Sinaida Schachowskaja 1981 unseren gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Erkenntnisstand über das Werk Nabokovs treffend bezeichnet), heißt, dieses Erfasstsein der Figuren von jeweils einer großen Leidenschaft zu entdecken. Und es macht Sinn, nach dieser Erkenntnis gleichsam mit Nabokovs Augen Dostojewski neu zu lesen, man schaut konsequenter auf die Figuren des von dem Schüler so ungerecht geschmähten Meisters.

### 3 *Verzweiflung und Lolita als Krimis*

Daß Nabokov von Dostojewski angeregt worden ist, Kriminalfälle zur Handlungsgrundlage mehrerer seiner Bücher zu machen, läßt sich nicht beweisen. Im zwanzigsten Jahrhundert wird es nicht viele Autoren gegeben haben, die eine solche Sujetwahl nicht wenigstens einmal in Erwägung gezogen haben, und die Namen Conan Doyle, Sherlock Holmes und eben Pinkerton in Nabokovs Büchern zeigen, wie intensiv er die Kriminalromane, Kolportage wie ernsthafte Versuche, seiner Zeit kannte. Verdächtig ist freilich die auffällig mäkelnde Art, mit der er sich über *Schuld und Sühne* hermacht: die Motivation für Raskolnikows Mord sei »außerordentlich verworren« (KL, 166), wo doch die doppelte Motivierung (Mord als Befreiungsversuch aus der sozialen Ausweglosigkeit plus Mord als Versuch zur Realisierung einer falschen Idee) auch von unerfahrenen Lesern schnell erfaßt wird. Den Untersuchungsrichter mit Kropotkins Worten zu einer »Verkörperung des Bösen« (KL, 169) zu erklären, ist genausolcher Unfug. Porfiri Petrowitsch bleibt der große Psychologe, ihm geht es nicht nur um neue Wege zur Aufdeckung eines Verbrechens, sondern auch noch um die Zukunft eines jungen Menschen, der sich in den Fallstricken falscher Theoreme verfangen hat.

Die Romane *Verzweiflung* und *Lolita* nutzen alle Vorteile und Möglichkeiten, die das Genre des Kriminalromans bietet. Wie Dostojewskis Werke auch, beschränken sie sich nicht auf den Kriminalfall. Es geht aber um Leben und Tod – diese Zuspitzung bietet die Chance, daß der Leser die tiefe Lebenskrise nicht oberflächlich an sich vorüberziehen läßt.

In *Verzweiflung* ist die Lebenskrise als Gesellschaftskrise einer bestimmten sozialen Schicht angelegt. Ein Schokoladenproduzent, den sein Produkt nicht interessiert, der sich auch um die Produktion nicht kümmert und die schlechten Wirtschaftsbedingungen nur einfach zur Kenntnis nimmt: German Karlowitsch wird als einer aus seiner Schicht erkennbar, die so nicht mehr weiterleben kann. Die soziale Krise verführt zu dem Versuch, die Lebensprobleme mittels eines Versicherungsbetrugs und eines Mordes zu lösen. Die soziale Motivierung des Verbrechens, die zugegebenermaßen weniger zwingend ist als im Falle Raskolnikows, wird von der oben analysierten Fragestellung untermauert: die Identität des Individuums, seine innere Geschlossenheit, seine Unwiederholbarkeit steht auf dem Spiel.

Der Leser muß nicht nach dem Verbrecher fahnden, im Gegenteil: der Mörder berichtet selbst detailliert in seinem schriftlich abgefaßten Text über den Ablauf, und die einzige Spannung (außer dem geistigen Vergnügen an der Behandlung des Identitätsproblems) besteht in der Frage, ob ihm das so auch gelingen wird. Es wird erwartet, daß der Leser den entscheidenden Fehler des Verbrechers übersieht, wie ihn auch der Ich-Erzähler beim Schreiben übersehen hat: das Opfer war in das Auto eingestiegen, hatte seinen Wanderstock ins Auto gelegt, und einige Zeit früher hatten wir erfahren, daß der Vagabund seinen Namen in den Stock eingebrannt hatte. Die Fahnder haben keine Mühe, den Täter zu ermitteln.

Hier wird also wie in *Schuld und Sühne* mit einer sozialen und einer philosophisch-psychologischen Motivierung gearbeitet, wobei die soziale den Bürger nicht mit der gleichen zwingenden Notwendigkeit zum Mord treibt wie seinerzeit den pauperisierten ehemaligen Studenten. Die Mattheit und nachfühlbare Kraftlosigkeit des Typs erbringt aber noch einen zusätzlichen Eindruck: auch die Verbrecher sind im



zwanzigsten Jahrhundert nicht mehr das, was sie früher mal waren, der Schurke hat Shakespearesche Größe nicht mehr, die ihn bei Dostojewski noch auszeichnete.

In *Lolita* spielt die soziale Motivierung kaum noch eine Rolle. Humbert Humbert hat keine sozial-historischen Aufgaben zu lösen, ihm fallen keine gesellschaftlichen Lebensziele zu. Er wird mit so viel Geldvermögen ausgestattet, daß er in bescheidenem Maße seiner Leidenschaft nachgehen kann. Der Hinweis auf seinen tic nerveux und auf wiederholte Behandlung in einigen Irrenhäusern reicht aus, diese Leidenschaft ins Anormale zu rücken, und wir erleben, wie sie ihn voll in Besitz nimmt, als er nun endlich mit der zwölfjährigen Dolores – Dolly – Lo – Lolita, jener »Mischung von zarter träumerischer Kindlichkeit und einer Art koboldhafter Vulgarität« die Verkörperung seiner Wünsche gefunden hat. Die soziale Charakteristik der Welt um ihn herum spielt zwar, wie wir gesehen hatten, durchaus eine Rolle, aber nicht als Motivierung des Verbrechen, die Leidenschaft ist das einzige Motiv.

Drei Verbrechen werden vorgeführt, von denen eins nicht stattfindet: der Versuch, die Mutter des Mädchens umzubringen, damit er dann das Kind an sich reißen kann, wird mehrfach erwogen und geplant, muß aber nicht realisiert werden, und juristisch trifft ihn an ihrem Tod keine Schuld. Das eigentliche Verbrechen ist das an dem Kind, die Handlungslinie besteht im andauernden Verbergen des Vergehens. Dazu kommt dann die Selbstjustiz des Mordes an Quilty; Humberts Fahndung nach ihm, die gleichzeitig die Suche nach dem verlorenen Glück darstellt, bildet die Handlungslinie im zweiten Teil des Romans. Quilty stellt die zynische Variante Humberts dar: statt der inneren Verlorenheit eines liebenden Menschen das offene Sexualverbrechen. Das ist psychologisch hervorragend gemacht: indem Humbert Quilty umbringt, will er den Verbrecher in sich selbst töten; die Mordszene wird bis zum Exzeß gesteigert und ist wohl schon eine literarische Parodie auf einschlägige modische Kunstklischees.

Der Einfall für die *Lolita*-Handlung könnte von Dostojewski stammen. Stawrogin begeht das Verbrechen an dem Kind Mascha aus dem Gefühl seiner Lebensleere heraus, er will mit Perversionen einen Lebensinhalt finden, der ihm fehlt, den er erzwingen will; die Beobachtung des Selbstmords des Mädchens gehört zur Raffinesse. Nabokov schreibt

1939 in Paris die Erzählung *Der Zauberer* (*Волшебник*): Arthur, ein Mensch ohne Lebensinhalt, will ein Mädchen mißbrauchen, das sich wehrt und dabei Alarm schlägt. *Lolita* ist das Meisterwerk, das aus diesem Halbprodukt hervorgegangen ist. Humbert Humbert ist wiederum ein Mensch ohne Aufgabe und Ziel, nur wird ihm das nicht als Mangel bewußt, zum Unterschied von Stawrogin leidet er nicht darunter, er ist kleiner, nichtiger, gleichsam eine »Zurücknahme« der Dostojewski-Figur (in dem Sinne, wie Iwan Karamasow und Adrian Leverkühn »Zurücknahmen« Fausts darstellen).

Tichon weiß bei Dostojewski noch einen Rettungsweg für Stawrogin, den der aber nicht gehen will. Dostojewski wußte auch noch einen Rettungsweg für den Doppelmörder Raskolnikow, den der wohl gehen wird, und für Rogoshin könnte zehn Jahre später Ähnliches gelten, wenn er nicht mittlerweile seine Nervenkräfte verliert. Im Falle von German Karlowitsch bietet sich keinerlei Hilfe an, voller Verdruß denkt er selbst an die Möglichkeit, mit ein paar Jährchen Gefängnis davonzukommen. Auch für Humbert Humbert ist keine Dostojewski-Perspektive denkbar. Vladimir Nabokov greift auf Handlungsmotive Dostojewskis zurück, um die härteren Schlüsse mit kleiner gewordenen Figuren im zwanzigsten Jahrhundert zu demonstrieren. So gesehen, könnte die andauernde haltlose Dostojewski-Abwertung durch den jüngeren Autor ein andauernder Befreiungsversuch sein.

## Lebensphilosophie

Boris Pasternak: Doktor Shiwago (1957)

Literatur und Philosophie soll man nicht vermischen, auch wenn das gleiche Medium Sprache von beiden oft ähnlich benutzt wird und die Trennung der ursprünglich sehr verwandten Gebiete noch vor zwei Jahrhunderten von Schreibern und Lesern nicht tief empfunden wurde. Wenn – wie im Falle Pasternaks – ein Schriftsteller von der Lyrik herkommt und einen Roman schreibt, wird er naturgemäß die Kunstspezifik seines Werks betonen; die Entfernung zur Philosophie könnte sich dann noch vergrößern.

*Doktor Shiwago* ist – so hatte Andrej Wosnessenski geschrieben – ein Roman über die Entstehung von Versen aus dem Leben, ein Roman, dessen Ziel Gedichte sind.<sup>199</sup> Mehr noch: häufig genug spricht im Roman der Lyriker selbst, indem die Kapitel sich streckenweise in Gedichte verwandeln, mit etwa gleichlangen Absätzen, die die Strophen bilden, und es handelt sich dabei nicht nur um so emotional aufgeladene Bilder wie die Eberesche im Winterwald, die Shiwagos Sehnsucht nach der Geliebten auszudrücken hat (im XIV. Teil); auch ganz epische Berichte können, wie am Anfang des X. Teils oder am Beginn des Kapitels VI, 9, so angeordnet werden. Als die Gäste der Wiedersehensfeier bei Shiwago in der Nacht wieder fortgehen, wird das abklingende Gewitter zum Thema eines eingeschobenen Gedichts. Anaphorische Satzkonstruktionen, Stab- und Binnenreime (этот мир подлости и

199 Andrej Voznesenskij: Sveča i metel'. In: »Pravda« vom 6.6.1988.

подлога, II, 6;<sup>200</sup> Blutspuren auf dem Schnee красными ниточками и точками, II, 8; он думал о творении, твари, творчестве и притворстве, XI, 8) stützen den Eindruck, daß die Grenze von der Prosa hin zur Poesie ständig durchbrochen wird. Selbst aus der Fieberphantasie des Typhuskranken können lyrische Bruchstücke entstehen (am Ende des VI. Teils). Das Kapitel VII, 19 ist ein schönes Frühlingsgedicht.

Und doch beobachten wir gerade in diesem lyrischen Roman starke Berührungen mit der Philosophie, die die Frage aufwerfen, ob der Gesamtaufbau der künstlerischen Welt Pasternaks, die Anlage der Hauptfiguren und ihr Verhältnis zueinander nicht durch philosophische Gedankengänge gestützt ist. Gewiß, im *Schutzbrief* ist effektiv beschrieben, wie der junge hoffnungsvolle Philosophiestudent 1912 in Marburg die Bücher zusammenschnürt, um sie in die Universitätsbibliothek zurückzutragen, – es wäre leichtsinnig, daraus zu schließen, Pasternak hätte mit der Philosophie nun Schluß gemacht. Nicht nur, daß er sein Diplom in Moskau ordentlich abgeschlossen hat – sein dichterisches Werk ist voller philosophischer Motive, die freilich selten so offen thematisiert werden wie im Zyklus *Beschäftigung mit Philosophie* (1919, aus *Leben – meine Schwester*). Nur als Beruf hat die Philosophie Pasternak nicht zugesagt. Sie liebe Bücher nicht, die nur der Philosophie gewidmet sind, sagt Lara, und Shiwago ist einverstanden. Vielmehr solle die Philosophie eine sparsame Beigabe, das Gewürz sein zu Kunst und Leben. Schließlich könne man nicht nur Meerrettich essen (XIII, 16).

Von solchem Gewürz gibt es im *Doktor Shiwago* viel, und wiederholt wandeln sich Gespräche in Monologe, in denen Wedenjapin (am Anfang des Buches), später seine Schülerin Simuschka, auch Shiwago (am Krankenbett seiner Schwiegermutter, dann in den Gesprächen mit Lara in Meljusejewo, Jurjatin und Warykino) philosophische Gedan-

200 Wegen der leichteren Auffindbarkeit in verschiedenen Ausgaben verweisen wir auf Textstellen im Roman mit römischen und arabischen Ziffern, die die Teile und Kapitel meinen. Wo es angängig war, zitieren wir aus der ausgezeichneten Übersetzung von Thomas Reschke (u. a. Fischer Taschenbuch 9519, Frankfurt a. M. 1992). Als Originalquelle gilt: Boris Pasternak: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 3. Moskau 1990.

kengänge ausbreiten. Wir erfahren, daß die Zuhörer seiner Vorlesungen in Jurjatin den Dozenten Shiwago des Neoschellingianertums und der Anhängerschaft an die Naturphilosophie Goethes beschuldigen – er war seiner Denkweise gemäß von medizinischen Gegenständen zu philosophischen Aspekten gekommen. Unter den Broschüren, die er in Moskau für Wasjas Verlagsunternehmen schreibt, sind auch welche zu philosophischen Themen. Wiederholt fallen Namen von bedeutenden Philosophen: Solowjow, Kant, Rosanow, Hegel, Croce, Marx, Plechanow, Platon ...

Vor allem die »personalistischen« Ideen Wedenjapins über die Souveränität des Individuums, das sich verliert, sobald es sich einem Typ zuordnet, bestimmen die Gedankenwelt des Buches, auch die Anlage der Figuren, vor allem der Titelfigur. Sie sind im Roman leicht aufzufinden und werden gern zitiert. Die Leistung Christi bestehe vor allem darin, daß seit seinem Erscheinen die Geschichte beginne, da nun nicht mehr Völker agieren, sondern Individuen; daraus ergebe sich die Verpflichtung für den Menschen, tatsächlich als Individuum aufzutreten. Die »innere Autobiographie«, die uns Pasternak mit der Geschichte Shiwagos erzählt, soll diesem Ausgangspunkt folgen, oder vielmehr: wir hätten zu prüfen, inwieweit die Figur dem Postulat entspricht und wo und warum sie ihm nicht zu folgen vermag.

Das allein könnte den Roman freilich nicht tragen. Die These würde auf die kritisch-politische Forderung hinauslaufen, man dürfe sich nicht so freudig in einem Kollektiv aufgehen lassen, und das Individuum erschiene als uneingeschränkt souveräne Größe. Solche Philosophie würde in Solipsismus und Geniekult enden, würde sie nicht auch die Bedingungen prüfen, unter denen das Individuum zu Großem aufgerufen werden kann.

Diesem Problem wollen wir uns widmen: die philosophischen Ausgangspunkte aufzusuchen, die im Buch selbst als Thesen nicht dargestellt werden, die trotzdem aber die Anlage und das Schicksal der Hauptfiguren bestimmen und somit das spezifische Weltgebäude erhellen, das der Autor vor uns aufbaut. Er versagt uns dabei fast jede Hilfe, denn die aufgezählten Philosophennamen sind breit gestreut, und am Ende fehlen die wirklich wichtigen. So abweisend, die Spuren verweisend, handelten aber alle herausragenden Schriftsteller der sowjeti-

schen Periode: es ist nicht leicht, Michail Bulgakows enge Beziehungen zur Lehre der Gnosis aufzudecken, und Fingerzeige verweigert der Autor dem Leser; Leonid Leonow mußte schon sehr viel Vertrauen zu mir gefaßt haben, ehe er mich bei seinem Besuch in Berlin im Februar 1972 fragte, ob man hier Bücher von Nikolai Berdjajew kaufen könne. Ein Schriftsteller mußte sich hüten, der ohnehin unerträglichen Kritik mit solchem Verweis auf »idealistische Philosophie« neue Nahrung zu geben.

So auch Pasternak: nichts in den zahlreichen, ausführlichen, mitunter sehr offenen Briefen über die philosophischen Hintergründe des *Shiwago*. Die Zeitgenossen wissen auch in ihren Erinnerungen fast nichts darüber zu berichten. Isajah Berlin hat (offenbar 1956) ein Gespräch über den Personalismus Herbert Reeds und seine Ableitung aus Hermann Cohens Kantkritik geführt<sup>201</sup> – auch da hätte ein Bezug auf Berdjajew mehr gebracht. Nur eine Philologiestudentin der Moskauer Universität hat 1948 Sätze aus einem Telefongespräch mit Pasternak notiert: »Wenn ein Schriftsteller nicht mit den allgemein üblichen Ansichten übereinstimmt, muß er eine Interpretation seiner eigenen Welt-sicht geben.«<sup>202</sup> Vielleicht fiel es dem Autor leichter, mitten aus der konzeptionellen Arbeit an dem schwierigen Buch dem unpersönlicheren Telefon eine Auskunft zu geben; in Briefen und Erinnerungen finden sich solche weitreichenden Sätze nicht. Shiwago hat mit Lara offener gesprochen als Pasternak mit Olga Iwinskaja, obwohl die beiden zwischen April 1947 und Dezember 1949, der Verhaftung der Geliebten, die Zeit des größten Glücks, die Zeit auch der entscheidenden Vorarbeiten zum Roman erlebten. Und die Geliebte war eine gebildete Literaturkennnerin, die wissen mußte, was im Kopf des Dichters vor sich ging. Zwar hat man bei der Verhaftung brutal alles mitgenommen, was sie über Pasternak und seine Arbeit schon notiert hatte, doch wäre sicher eine spätere Rekonstruktion grundsätzlicher ideeller Ausgangspunkte,

201 Erinnerungen an Boris Pasternak. Hrsg. v. Franziska Thun. Berlin 1994. S. 448ff.

202 Nina Muravina, ohne Quellenangabe zitiert bei W. Borissow, J. Pasternak: Die Entstehungsgeschichte des »Doktor Živago«. In: Kunst und Literatur. Nr. 5/1990. S. 494.

auch mit seiner Hilfe, für das *Lara*-Buch möglich gewesen. Vermutlich hat er sich in den philosophischen Dingen nicht einmal mit Valentin Asmus beraten, einem hochgebildeten, bescheiden-zurückhaltenden Philosophie-Professor an der Moskauer Universität, den er sehr häufig zu den Sonntagslesungen in sein Haus lud. Boris Pasternak hat wohl, wie auch Bulgakow, wie auch Leonow, die philosophischen Aspekte seines Prosawerks mit sich allein geklärt, und Handreichungen sucht man vergeblich.

Es liegt nahe nachzufragen, ob die Begeisterung des jungen Marburger Studenten für Hermann Cohen nachhaltig auf die Weltsicht des jungen Schriftstellers eingewirkt hat. Freilich dürfen die zwei Marburger Monate nicht überbetont werden: ein Referat bei Nicolai Hartmann über Leibniz, eins beim Meister selbst über Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, dazu noch Kollegs bei Cohen und Paul Natorp – das war's wohl schon. Boris Pasternak berichtet auch (im *Schutzbrief*), daß nicht das Denkgebäude der Marburger Schule ihn faszinierte, sondern einerseits eine bemerkenswerte geistige Unabhängigkeit, die keine Dogmen und Berufsgepflogenheiten gelten ließ, andererseits die detaillierte Kenntnis vieler wichtiger Denkleistungen der Vergangenheit. »Cohen war für mich eine lebendige Begeisterung«, schreibt der Student aus Marburg an die Eltern.<sup>203</sup>

Und wirklich ist in Pasternaks späterer dichterischer Arbeit nichts zu entdecken, das direkt auf Ideen des Marburger Neokantianismus zurückverweisen würde. Auch an der Moskauer Universität gab es, so erfahren wir weiter aus dem *Schutzbrief*, in den Jahren 1910-1912 keinen Anhänger der Marburger Schule unter den Lehrkräften. Der große S. N. Trubezkoi hatte Pasternak zu Marburg geraten, und der Studienfreund Dmitri Samarin, der gerade da gewesen war, auch. Im übrigen propagierte man in diesen Jahren in Moskau zwei andere Richtungen: Bergson, für den sich »der größte Teil begeisterte«, und der »Göttinger Husserlianismus«,<sup>204</sup> und nicht ohne Selbstgefälligkeit hebt Pasternak hervor, daß »die einigermaßen vorbereiteten Studenten« das alles

203 Brief an L. O. Pasternak, 9.7.1912, in: Boris Pasternak: Sobranie sočinenij v pjati tomach. Bd. 5. Moskau 1992. S. 60.

204 Boris Pasternak: Luftwege. Leipzig 1991. S. 213 (= Reclam-Bibliothek 1057).

selbständig in der »vorbildlichen«<sup>205</sup> Universitätsbibliothek zu lesen pflegten. Wir wissen auch, daß der junge Pasternak selbst philosophische Bücher kaufte, und die freie Beherrschung des Deutschen und des Französischen ermöglichte den Zugang.

Bergsons Name ist in der Pasternak-Literatur gelegentlich genannt worden, man beließ es jedoch fast durchweg bei allgemeinen Betrachtungen. Mit einer Ausnahme: Irene Masing-Delic<sup>206</sup> bezieht die drei Männerfiguren aus Laras Nähe (Komarowski, Antipow-Strelnikow, Shiwago) auf die drei Grundkategorien Bergsons aus seiner *Schöpferischen Entwicklung*: Instinkt, Intellekt, Intuition. Man wird nicht jeder von der Autorin aufmerksam beschriebenen Parallele zwischen Bergsons Thesen und den Charakterzügen und Taten der drei Männer folgen müssen; ein Künstler von Pasternaks Rang wird nicht philosophische Sätze als Muster für das Handeln der Figuren brauchen. Doch in der Grundlinie überzeugt der Aufsatz; der Schriftsteller hatte wohl die Lehre von den drei Stufen der geistigen Entwicklung so fest in sich aufgenommen, daß sie ihm bei der kompositionellen Arbeit am Roman eine bedeutende Hilfe war.

Im Roman kommt Bergsons Name jedoch nicht vor, absolut überzeugende Beweise für einen Bezug Pasternaks auf die temperamentvollen Erörterungen Henri Bergsons, die sich schnell das europäische Geistesleben vor dem ersten Weltkrieg eroberten, gibt es nicht. Die Darlegungen über die Intuition als jene Erkenntnis, die das Leben als Ganzes

205 Ebenda. S. 212

206 Kay Borowsky: Kunst und Leben. Die Ästhetik Boris Pasternaks. Hildesheim / New York 1976. S. 101 (= Germanistische Texte und Studien 2); Gabriele Leech-Anspach: Bemerkungen zum Verständnis von Zeit und Erinnerung in Romanen Boris Pasternaks, Andrej Bitovs und Jurij Trifonovs. In: Zeitschrift für slavische Philologie 1986. S. 223. Gründliche Studien zum Problem siehe: Irene Masing-Delic: Bergsons »Schöpferische Entwicklung« und Pasternaks »Doktor Živago«. In: Literatur- und Sprachentwicklung in Osteuropa im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Eberhard Reißner. Berlin 1982. S. 112-130. Die Autorin verweist auf zwei weitere Quellen, wo Pasternak auf Bergson bezogen wird: Guy de Mallac: Zhivago versus Prometheus. In: Books Abroad. Nr. 2/1970. S. 227-229; Czesław Miłosz: On Pasternak Soberly. In: Books Abroad 1970 (?). S. 208.



packen kann, und die sich daraus ergebende Hochschätzung der Kunst müssen jeden denkenden Schriftsteller interessiert haben. Die Schilderungen der dichterischen Arbeit Shiwagos passen zu den entsprechenden Passagen in Bergsons Werken. Wir übersehen auch nicht, daß als Shiwagos beste medizinische Leistung seine Fähigkeit als »genialer Diagnostiker« genannt wird: im wesentlichen ohne Daten (die wären bei Bergson das wissenschaftliche Material für den Intellekt beim Erforschen der Materie), mit dem Blick auf den Lebenszusammenhang des Kranken, findet er intuitiv wiederholt das Richtige, und als er auch in seinen medizinischen Vorlesungen in Jurjatin die Rolle der Intuition, »die ganzheitliche, mit einem Mal das Bild fassende Erkenntnis« (so definiert Shiwago selbst ganz in Bergsons Sinne, – XIII, 16) verteidigt, fallen die Hörer über seinen »Idealismus«, seine »Mystik« her.

Auch das Phänomen der Mimikry, der äußeren Anpassung von Organismen an die Färbung der Umgebung, interessiert Shiwago wie auch Bergson; bei Pasternak freilich bekommt das einen sozialpsychologischen Zusatzsinn, indem die gesundheitlichen Folgen eines langzeitlichen ideologischen Sich-Anpassens erörtert werden. Der Autor des Romans gibt dem Leser nur eine verschwommene Erklärung dafür, daß der Facharzt für allgemeine Krankheiten seine einzige wissenschaftliche Arbeit dem Auge widmet: in diesem Interesse zeigen sich, heißt es, seine schöpferischen Anlagen und seine Gedanken über das Wesen des künstlerischen Bildes und den Bau einer logischen Idee. Wenn man aber in Bergsons *Schöpferischer Entwicklung* die überaus lebendigen fünfundzwanzig Seiten liest, die dem menschlichen Auge und seiner Genese gewidmet sind, in die der Philosoph seine leidenschaftliche Polemik gegen die positivistisch-mechanistischen wie gegen die staunend-teleologischen Zeittheorien hineinlegt und aus dem Gegenstand seine biologischen Lehren generell entwickelt, kann man sich schon vorstellen, daß das den jungen Philosophiestudenten und Dichter nachhaltig erregt hat – Beweise für einen Bezug Pasternaks auf Bergson sind das alles nicht.

Anders ist das mit einem Satz Laras, dem ich eine zentrale Stellung im Buch zusprechen möchte. In einem ihrer ersten Gespräche in Jurjatin formuliert sie fast ohne Anlaß: »Wir beide sind nicht Gleichgesinnte. Etwas Unfaßbares, nicht Verpflichtendes verstehen wir auf glei-

che Weise. Aber in Dingen mit breiter Bedeutung, in der Philosophie des Lebens wollen wir lieber Gegner bleiben.« (IX, 15) »Философия жизни« ist aber auch der russische wissenschaftliche Begriff für »Lebensphilosophie«, die sich vor allem an Bergsons Namen knüpfte. Wir kommen auf den Satz später zurück, auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Lara und Shiwago. Hier wollen wir erst einmal der Frage nachgehen, wie die »Philosophie des Lebens«, wie die »Lebensphilosophie« Pasternaks sich in dem Roman niederschlägt.

Es läßt sich leicht denken, daß den jungen Dichter und Philosophen die neue Lehre beeindruckt haben könnte: nicht mehr der »Geist«, der noch vor Kant zum Zentrum der Philosophie wurde und in Hegels Widersprüchen zum Zentrum der Welt avancierte, aber auch nicht mehr die »Materie« des dialektischen Materialismus, danach des platten Positivismus, war das Zentrum des Denkens, sondern das »Leben«, das trotz aller wissenschaftlichen Fortschritte geheimnisvoll genug blieb; sich auf dieses Leben einzustellen, wurde zur ethischen Aufgabe. Die Tragweite des neuen Denkansatzes kommt auch darin zum Ausdruck, daß er im Existentialismus vor allem Sartres und Camus' fortlebte, also in der ganzen Lebenszeit Pasternaks wirksam war, wenn auch diese späteren Erscheinungsformen nicht mehr nach Rußland hineinreichten.

Boris Pasternak hat bei den selbstzerstörerischen Abwertungen seiner frühen Lyrik immer gern betont, daß die Titelzeile seines zweiten Buches *Leben – meine Schwester* ihre Gültigkeit behalte. Tatsächlich bezeichnet sie das dichterische Herangehen nicht nur in diesem Buch, wo das Eintauchen in die sommerliche Dorf- und Wiesenwelt poetische Entdeckungen bringen sollte. Die zugespitzte These, Kunst sei nicht Fontäne, sondern Schwamm (im Aufsatz *Einige Thesen* von 1919) ergibt sich daraus: sich vom Leben beeindruckt lassen, ist die Aufgabe. Künstler müssen besser als die anderen Menschen das Leben spüren, sie müssen unter den Zuschauern sein und schauen, reiner als alle, empfänglicher und treulicher. Der Realismus, zu dem sich Pasternak immer bekennt, ergibt sich aus der lebensphilosophischen Orientierung.

So fragmentarisch auch die Erzählung *Shenja Lüvers' Kindheit* erscheinen mag – in diesem Text demonstriert Pasternak am Heranwachsen eines Kindes zum jungen Mädchen die Wirkkraft des Lebens, das

sich auch dann durchsetzt, wenn die Verkehrtheiten einer verklemmten Erziehung alles Natürliche in der körperlichen und emotionalen Entwicklung zu unterdrücken scheinen. Das Leben reift trotzdem heran, das Mädchen stöhnt auf, als ihr »die Empfindung einer jungen Frau« zuteil wird, »die aus dem Innern oder im Innern selbst ihre äußere Gestalt und Anmut erblickt.«<sup>207</sup> Am Anfang der Erzählung, dort wo der Leser noch unaufmerksam darüber hinwegzulesen pflegt, schiebt der Autor eine Erörterung ein: das Leben weihe die Menschen nicht in das ein, was es mit ihnen tut; das Leben liebe es nicht zu arbeiten, wenn die spießberische Neugier des Menschen zuschaut; die Moralbegriffe lenken die Kinder davon ab, was das Leben mit ihnen anstellt. Das Leben erscheint als eine Kraft außerhalb des Menschen, eine objektive Kraft. Schon vorher hatte sich der Dichter auch theoretisch um eine Klärung des Lebensproblems bemüht, auch seine Kunstauffassung wird davon immer abhängiger. In einem Brief an Marina Zwetajewa vom 23. Mai 1926 sieht er die Unverwechselbarkeit eines Künstlers in der Art, wie die »lyrische Naturkraft« sich in ihm auswirkt, und sechs Wochen später, am 1. Juli 1926, wird an dieselbe Adressatin noch klarer formuliert, Kunst interessiere sich »für das Leben *beim Durchgang* eines Kraftstrahls durch es hindurch.«<sup>208</sup>

Dieser Versuch, die Stimme des Lebens zu hören, ist das Zentrum des gesamten Werks von Boris Pasternak, er zieht sich hin bis zu den letzten Gedichten, die die herbe Schönheit der Peredelkino-Landschaft malen, und er kulminiert im *Doktor Shiwago*. Allein das Wort *жизнь* (einschließlich *жизненный*) taucht im Schnitt auf jeder zweiten Seite des Buches auf<sup>209</sup> – vermutlich ist solche Häufung einmalig in der Weltliteratur. Im Kapitel V, 8 treffen wir es fünfmal auf drei Zeilen (in der langen Rede Shiwagos an Lara, die mittlerweile Wäsche bügelt, in Meljusejewo): der Sozialismus sei ein Meer, in das alle Revolutionen fließen sollen, »ein Meer des Lebens, ein Meer der Eigenständigkeit. Ein Meer des Lebens, möchte ich sagen, des Lebens, das man auf Bildern

207 Boris Pasternak: *Luftwege*. S. 96.

208 Zit. nach: Galina Belaja: *Prosa von Boris Pasternak*. In: *Kunst und Literatur*. Nr. 1/1986. S. 51.

209 271 Belege auf 540 Seiten.

sehen kann, des generalisierten Lebens, des schöpferisch bereicherten Lebens.« Diese leidenschaftliche Rede, mit leisem Zittern in der Stimme vorgetragen, handelt von Shiwagos wichtigsten Emotionen, und nicht zufällig wandelt sie sich allmählich zu einer ersten Liebeserklärung; die Bluse auf dem Bügelbrett kommt dabei zu Schaden. Bergsons »Ozean des Lebens, dem wir eingesenkt sind«, ist Shiwagos Wort verwandt. Auch die Folgerung, die Bergson zieht: »Die Philosophie also kann nur die Anstrengung sein, sich diesem Ganzen neu zu verschmelzen.«<sup>210</sup> In dem ersten großen Gespräch in Jurjatin hat Shiwago seine anfängliche naive Revolutionsanerkennung schon überwunden, er entdeckt für sich den Selbstzweck all der Übergangsperioden und Umgestaltungen, doch das Leben ist weiter das Kriterium für alles andere: »Der Mensch wird geboren um zu leben, nicht, um sich aufs Leben vorzubereiten. Und das Leben selbst, die Erscheinung des Lebens, das Geschenk des Lebens sind so zwingend ernst!« (IX, 14) Hier paßt das Wort gar viermal auf eine Zeile! Ähnlich äußert sich Lara über das Leben, auch Wedenjapin, Simuschka, Gordon, Strelnikov, Tonja, gar auch Komarowski, jeder auf seine Art, und der Autor kommentiert gelegentlich ihre Auffassungen.

Zieht man zu den Erwähnungen von жизнь noch die lexikalischen Ableitungen von diesem Wort hinzu, verdoppelt sich die Zahl der Wörter, wir hätten damit im Schnitt einmal das »Leben« auf jeder Seite. Die Aufzählung dieser Ableitungen demonstriert den erstaunlichen sprachlichen Reichtum des Autors, der in einem noch zu schaffenden Pasternak-Wörterbuch so recht deutlich würde. Es klingt sehr überheblich, wenn sich Shiwago über den engen Wortschatz seiner Freunde Gordon und Dudorow mokiert – wir wissen alle, wie recht er hat, aber auch, wie wichtig die Arbeit der Sprachmeister wie Pasternak für das Leben der Sprache ist. Das geht beim Familiennamen Shiwagos los: in den dreißiger Jahren war an Patrik Shiwult gedacht, eine etwas komplizierte Konstruktion, die aber auch auf »Leben« hinauswollte. Shiwago muß es als Name eines vorrevolutionären Industrieunternehmens gegeben haben.<sup>211</sup>

210 Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung. Jena 1921. S. 196.

211 W. Borissow, J. Pasternak: Die Entstehungsgeschichte des »Doktor Živago«; Olga Iwinskaja: Lara. Meine Zeit mit Pasternak. Gütersloh 1980. S. 213.

Wir finden im Roman außer dem Verb жить (samt дожить, ожить, пережить, прожить, наживаться, оживиться, выживающий, выживание) folgende Ableitungen: живой, живо, живее, все живущее, живот (im Gegensatz zu смерть), живота, животное (auf Komarowski bezogen), живость, живуха, оживление (und оживление), оживленно, живоносный крест, живитель bis hin zu живопись und живописный, die die semantische Beziehung zum Stamm schon verloren haben. Weiter жилой, пожилой, жилиться, жиличка (in einer Vorarbeit zum Roman, wurde dann gestrichen), жилец; schließlich житель, пережиток, житейский, житьё, место жительства und сожительница (auch das nur in der frühen Variante des Buches). Nimmt man noch die Synonyme zu жизнь hinzu wie судьба und существование (beide sehr häufig), участь oder свой век, so ergibt sich in der Gesamtheit schon von der lexikalischen Seite her, daß wir es mit einem eindringlichen Nachdenken über das Leben zu tun haben.

»Das Leben« – das ist für Pasternak, wie auch für Bergson, eine elementare Kraft (»Urkraft der Natur« hieß das bei Goethe<sup>212</sup>), deren Ursprung und Richtung nicht klar ist und nicht geklärt werden muß: von »unbekanntem Leben« wird gesprochen (V, 15), und gegen Ende häufen sich die »Rätsel des Lebens« (XV, 13; XV, 16), bei der Abreise Laras fühlt sich der Doktor »im finsternen, tiefen Wald seines Lebens« (XIV, 11). Dieses ewig lebendige Leben ist aber – solche Tautologie ergibt sich aus der Anlage – die Garantie für seine dauernde Fortsetzung, und Pasternak kann immer wieder Frühlingbilder für diese Wirkkraft setzen. In dem Gedicht *März* werden nicht nur die Sonnenstrahlen den Schnee zur Blutarmut treiben, auch der dampfende Kuhstall, die gesunden Zähne der Mistgabeln, das Murmeln des Schmelzwassers, die pickenden Tauben demonstrieren das Leben, und gar der Misthaufen, der paradox nach frischer Luft riecht, ist »belebende Kraft und Ursache von allem«. Das hat Pasternak ganz bewußt auch empfunden, wie wir seinem Brief an Ariadna Efron vom 14. Juni 1952 entnehmen: »In meiner Fortsetzung des Romans ... geht es um dasselbe wie in Deinem

212 Johann Wolfgang Goethe: Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre. In: Ders.: Ausgewählte philosophische Texte. Berlin 1962. S. 98 (= Schriftenreihe Philosophisches Erbe 2).

letzten Brief: um die Erde, die unter dem Schnee hervorkommt, so wie sie sich im Herbst unter den Schnee zurückgezogen hat, und um das Frühlingsgelb des Lebens, das mit dem Herbstgelb des Todes beginnt u.a.m. ... Mir geht es gut, Alja ... Ich bin nicht erkaltet gegenüber dem Leben.«<sup>213</sup>

Dieses »Spiel des Lebens« wird als Gegensatz zu einer »trockenen Richtigkeit« (XII, 3) empfunden, und auch das verweist auf Bergsons Gegensatz von Lebensanschauung (intuitives Eindringen in das Ganze und seine Geheimnisse) und Wissenschaft (Schaffung von zuverlässigen praktischen Kenntnissen über die Oberfläche der Dinge), wobei freilich der romantisch veranlagte Dichter weniger Wert auf die Zuverlässigkeit unseres praktischen Wissens legen wird. Viktor Frank hat nachgerechnet, daß in der Abfolge der Jahreszeiten im Roman ein halbes Jahr fehlt: Shiwago hätte mit seinem jungen Freund die Wanderung nach Moskau Ende des Sommers 1922 antreten müssen, und wir erfahren, daß sie im Frühling 1922 nach Moskau zurückgekehrt sind. Und dann gleich noch einmal: der Autor will die letzten acht oder neun Jahre im Leben Shiwagos schildern, das hieße aber, daß die Figur 1930 oder 1931, nicht im Sommer 1929 hätte sterben müssen. Im Epilog ist man dann bei *1948 oder 1953* angelangt.<sup>214</sup> Daß das keine Schludrigkeiten des Verfassers sind, liegt auf der Hand. Vielmehr kommt es gerade nicht auf die trockene Richtigkeit an: das Leben dauert, in Zeiteinheiten meßbar ist nur die praktische Zeit des Rechnungslebens. Dort gelten Quantitäten, im Leben und in seiner Anschauung nur Qualitäten.

Die Qualitäten müssen dann aber auch zur Anschauung gebracht werden, und Pasternaks Buch stellt sich dieser großen Aufgabe: es wird nicht schlechthin von der Urkaft des Lebens gesprochen, sie wird demonstriert. Angesichts dessen, was mit dem Buch geschehen ist, mag die Behauptung absurd klingen, doch sie ist zu beweisen: selten in der russischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts hat ein Roman so stark die unüberwindliche Kraft des Lebens demonstriert wie der *Dok-*

213 W. Borissow, J. Pasternak: Die Entstehungsgeschichte des »Doktor Živago«. S. 507.

214 Viktor Frank: Realizm četyrech izmerenij. In: Mosty. Bd. 2. München 1959. S. 194.

*tor Shiwago*. Das beginnt bei den geschilderten Individuen, sie sind Teil des Lebens vor allem dann, wenn sie sich als Menschen mit reicher psychischer Welt und mit schöpferischen Anlagen zeigen. Hier ist der Hinweis auf »Goethes Naturphilosophie« durchaus am Platze (dahinter steht Spinoza!): der Mensch ist ein Schöpfer wie die Natur, die Persönlichkeit ist dann nur frei, wenn sie produktiv ist. Produktiv zu werden, ist »die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur. Ja man kann ohne Übertreibung sagen, es sei die menschliche Natur selbst.«<sup>215</sup> Das konnte Pasternak während der parallelen Arbeit an der *Faust*-Übertragung immer wieder festhalten, auch wenn er Shiwago nicht zu einem neuen Faust machen wollte. Umgekehrt hört die Figur auf, Leben und Freiheit zu repräsentieren, wenn sie (ob durch Schuld der Umstände oder nicht, ist gleichgültig) die produktive Kraft verliert. »Das Wesen des Intellekts ist es,« doziert Bergson, »uns in dem Kreis des Gegebenen einzusperren. Die Tat aber durchbricht diesen Kreis.«<sup>216</sup> Die Tat Shiwagos ist eine dichterische, das nimmt von ihm die Gefahr, daß er als Intellektueller in der Welt praktischen Wissens eingesperrt bleibt.

Ähnlich tritt die Lebenskraft in den Figuren dann hervor, wenn sie der Liebe teilhaftig werden. Es geht bei Pasternak zu wie bei Bulgakow: die durchaus großen, weittragenden Vorarbeiten zu *Meister und Margarita* wandelten sich erst dann in den großen Epochenroman, als die Liebe, ein neuer Erlebnisbereich, zur Satire und zur Geschichtsphilosophie hinzutrat, und zwar die das ganze Leben erfassende und dadurch lebensspendende Liebe. Hier auch: ohne das Erlebnis mit Olga Iwinskaja im Jahre 1947 wäre der Roman nicht in dem hohen Maße zum Kündler der Schönheit und Kraft des Lebens geworden, und es muß dazugesetzt werden: ohne den tiefen Schmerz um ihre Verhaftung und ohne sein Bewußtsein, daß man ihn damit treffen wollte, wohl auch nicht. Das endlose Schuldempfinden, die abgrundtiefe Verzweiflung setzen so viel Gefühl im Dichter frei, daß in der Liebe wirklich auch die Urkraft des Lebens verdeutlicht werden kann.

215 Johann Wolfgang von Goethe: Über den Dilletantismus. In: Berliner Ausgabe. Bd. 19. S. 339.

216 Henri Bergson: Schöpferische Entwicklung. S. 197.

Bei Henri Bergson verteilt sich der *élan vital*, die »Lebensschwungkraft«, auf immer mehr individuelle Äußerungen der Natur, die Kraft lebt in ihnen weiter und läßt neue Arten entstehen. Pasternaks Roman gibt eine lebendige Vorstellung vom unerschöpflichen Reichtum der natürlichen Welt, indem immer und immer wieder neue Tier- und Pflanzennamen auftauchen, sicherlich nicht weniger als in Leonows Roman *Der russische Wald*. Das beginnt mit den Entdeckungen des Jungen Nika Dudorow in Dupljanka, entfaltet sich in den Naturbildern an der Front, dann bei den Partisanen im Wald, bekommt einen gärtnerischen Einschlag bei der Beschreibung des Lebens der Familie in Warykino, und selbst noch in der trostlosen Stimmung bei der Rückwanderung nach Moskau sieht Shiwago die Vielfalt der Natur. Das alles wiederholt nicht Dürers berühmtes Bild *Die Madonna mit den vielen Tieren*, wo das Erscheinen Christi auf der Erde gleichsam die Tiere zum Leben ermutigt und das Böse in die Höhle zurückdrängt, sondern vermittelt uns eine reiche, objektive, vom Menschen nur wenig abhängige Natur, in der sich die Lebenskraft in ihrer Vielfalt ausbreitet.

Freilich muß man die Art, in der diese natürlichen »Individualitäten« in Pasternaks Roman geschildert werden, möglichst genau bestimmen. Zum einen finden wir vor allem in der zweiten Hälfte des Textes die Pflanzennamen in meist dreigliedrigen Aufzählungen, die den Reichtum der Natur gleichsam anbieten und den Namen etwas Emotionales begeben, das sie ohne solche Beschreibung nicht haben. Thomas Reschke übersetzt exakt: »Da und dort wuchsen, einsame Büschel mit Blüentrauben an der Spitze, holzige, hochragende Melde, Disteln und Schotenweiderich. Von den schrägen Strahlen der untergehenden Sonne beschienen, zeigten sie geisterhafte Umrisse und sahen aus wie vereinzelt im Feld aufgestellte, unbewegliche berittene Wachposten.« (VIII, 8) So geht das weiter mit den reifen Beeren der Kuckucksblume, des Holunders und des Schneeballstrauchs (XI, 7), mit den bunten Septemberblättern von Eiche, Ulme und Ahorn (XV, 2), mit den für die Jahreszeit seltenen Blumen an Shiwagos Sarg: weißer Flieder, Alpenveilchen, Zinerarien. Das jeweils dreifache Angebot läßt den Reichtum spüren.

Zum anderen werden einzelne Tiere und Pflanzen durch Wiederholungen ausgezeichnet und zum Träger von etwas Symbolischen ge-



macht. Andrej Wosnessenski hat schon die allgegenwärtigen Krähen-  
nester in Pasternaks Lyrik entdeckt;<sup>217</sup> im Romantext taucht eins auf (V,  
6), dann eins in dem zum Roman gehörenden Gedicht *Weihnachtsstern*;  
mit Wosnessenski wollen wir verwöhnten Mitteleuropäer sie als Sym-  
bol kräftigen Lebens akzeptieren. Andere Bilder wirken weit stärker:  
die Ratten als ständige Begleiter gesellschaftlichen Verfalls, die durch  
ihre unausrottbare Menge eklig wirkenden Mäuse auf dem nicht ab-  
geernteten Feld, die heulenden Wölfe in der Schlucht, die in der russi-  
schen Literatur allgegenwärtigen, Heimat signalisierenden Birken. Der  
im V. Teil wiederholt beschworene Lindenduft ist Beweis, daß auch in  
der Stadt der Sommer ausgebrochen ist. Die gefrorene Eberesche wird  
als Titel des XII. Teils gesetzt und damit hervorgehoben – sie verein-  
igt in sich die endlose Sehnsucht des in einem ihm fremden Milieu  
gefangenen Juri Shiwago nach der Geliebten, der Baum scheint ihr zu  
ähneln. Höhepunkt in der Schilderung einer reichen, die Schätze frei-  
gebig ausbreitenden Natur ist hier wie überall in der Weltliteratur der  
Gesang der Nachtigall, den Pasternak in Sibirien schon vom zeitigen  
Frühjahr bis in den September hinein ertönen läßt.

Bei solcher Emotionalisierung kann es schon mal vorkommen, daß  
von schwarzen bedrohlichen Bäumen ohne Namen die Rede ist oder  
von »schattigen, sich über die Straße neigenden Bäumen« in der Stadt.  
Dem kenntnisreichen Leonow konnte so etwas nicht passieren, der  
wußte mit Stolz davon zu sprechen, daß er die Unterschiede zu be-  
zeichnen wisse, wie bei verschiedenen Baumarten die Äste im Stamm  
befestigt sind. Doch auch der naturferne Stadtbewohner wird den Un-  
terschied zwischen einer Linden- und einer Pappelallee empfinden: an  
der Art des Schattens, des Rauschens usw. Pasternak ist bei seinen Na-  
turbeschreibungen nicht Naturkundler, sondern Naturfreund.

Und Philosoph, der die Objektivität der entdeckten reichen, viel-  
fältigen Natur stärker betont als selbst bei materialistischen Denkern  
üblich. Das äußert sich in Personifizierungen der Naturbeschreibungen  
(und gelegentlich auch der Gegenstände menschlicher Produktion), wie  
sie so vor Pasternak nicht auftreten konnten – eben weil die Objektivität  
des tätigen Lebens, das nur durch ganzheitliche Anschauung er-

217 Andrej Voznesenskij: *Sveča i metel*.

kannt werden kann, so konsequent nicht gesehen wurde. Das beginnt schon früh; in dem 1919 entstandenen Gedicht *Stickige Nacht* (*Душная ночь*) heißt es:

... у плетня  
меж мокрых веток с ветром бледным  
шел спор. Я замер. Про меня!<sup>218</sup>

Am Flechtzaun  
zwischen den nassen Zweigen und dem blassen Wind  
war Streit. Ich erstarb. Über mich!

Volle Passivität des lyrischen Ichs, das in die von ihm völlig unabhängige Welt hineinhorcht, die Situation läßt ein Eingreifen gar nicht zu. Gegen Ende seines Lebens, 1956 in Peredelkino, schreibt er das Gedicht *Frühfrost* (*Заморозки*) mit der gleichen Haltung. Das Gedicht ist ungleich reifer und tiefer, strahlt mit seiner Anlage in die Zeitproblematik hinein, und natürlich sind die jugendlichen Hilflosigkeiten wie der »blasse Wind« weggefallen. Und trotzdem: ich bin für die Sonne unerkennbar, die Bäume auf dem gegenüberliegenden Seeufer sehen mich schlecht. Frost und Kartoffelkraut und Schilf werden aufgerufen, damit die Frage nach der Erkennbarkeit des Menschen konsequent gestellt werden kann.

Der Roman ist durchsetzt von solchen gleichsam überzogenen Personifizierungen, die die Natur mit menschlicher Aktivität dem Menschen gegenüber ausstatten. Am Vorabend der Abreise nach Sibirien sind die Stühle und Tische an die Wand gerückt, die Gardinen abgenommen, und »ohne deren gemütlichen Rahmen blickte der Schneesturm ungehindert in die Zimmer. Er rief in jedem von ihnen bestimmte Erinnerungen wach ...« (VII, 5) Und wenige Zeilen weiter noch einmal: »die dunkle verschneite Straße, die an diesem Abschiedsabend durch die kahlen Fenster hereinblickte.« (VII, 5) Einmal doppelt der Autor dieses Kunstmittel sogar: »Wie mächtige, dunkelhafte Schatten ragten«

218 Boris Pasternak: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Bd. 1. Moskau 1989. S. 148.

die Berge »dunkel in der Ferne auf und betrachteten schweigend die Reisenden. Angenehm rosiges Licht folgte dem Wagen übers Feld, beruhigte die Reisenden, erfüllte sie mit Hoffnung.« (VIII, 8) Im Frühling 1917, als die Massen auf täglichen Meetings sich über den Sinn der Vorgänge klar werden wollten, baut sich das Geschehen in Shiwagos Bewußtsein zu einer Hyperbel auf: »Sterne und Bäume versammeln und unterhalten sich, nächtliche Blumen philosophieren, und steinerne Gebäude halten Meetings ab.« (V, 8) Lara kann in den Tagen des Dezemberaufstandes von 1905 in Moskau, als die Verzweiflung über ihre andauernde Schändung durch Komarowski einen Höhepunkt erreicht hat, die durch die Straßen klatschenden Schüsse befragen, ob sie ihre Gesinnungsgenossen sind. Und eins der eindrucksvollsten dichterischen Symbole des Buches, die vom Fensterbrett nach draußen leuchtende Kerze, kann gleichsam die unten Vorbeifahrenden beobachten und auf jemanden warten. In dem entsprechenden Gedicht am Ende des Buchs fehlt das Bild, die Szene ist nach drinnen verlagert.

Wozu, muß man fragen, diese hochgradige, fast gar überzogene Objektivierung der Welt? Das Leben entwickelt sich, wiederholen wir, nach eigenen, ihm immanenten Gesetzen, und der Handlungsspielraum, der dem Menschen in diesem dichterisch-philosophischen Universum zur Verfügung steht, ist nicht groß. Und doch ist Handlungsfreiheit gegeben – gäbe es sie nicht, wäre jede ethische Fragestellung sinnlos. Das Problem ist also ein kompositionell-philosophisches: wie groß sind die äußeren Möglichkeiten für Haltungen und Taten der Figuren, wie werden sie miteinander verglichen, eventuell gegeneinandergesetzt, und was ergibt sich aus dem lebensphilosophischen Ansatz für die Bewertung der Figuren? Beginnen wir dieses Kapitel mit einer eingeschobenen Legende, die sich in Shiwagos Bewußtsein zu dem Gedicht *Märchen* formt (im Anhang zum Roman, Nr. 13; es macht genau die Mitte des Zyklus aus, steht zwischen Hamlet und Christus). Georg der Drachentöter (im Russischen Georgi Pobedonossez, in der Folklore auch als Jegori Chrabry) spürt in der Höhle den Drachen auf, erschlägt ihn nach übermenschlicher Anstrengung und befreit dadurch das schöne Mädchen.

In Shiwagos Gedanken und Darstellung hat die Geschichte ihre Spezifik. Das Motiv des Drachens entsteht während der dichterischen Ar-

beit am Schreibtisch aus dem wiederholten Heulen der Wölfe, das ihm, der nicht einmal eine Waffe bei sich hat (Lara fragt ihn ziemlich ironisch danach), nicht ohne Grund als eine Bedrohung erscheinen muß. Georg der Drachentöter war auf die Suche nach dem Untier gegangen, um es zu erstechen, Juri (wir übersehen nicht, daß dieser Vorname aus Georgi abgeleitet wird) sieht, in Passivität, die Gefahr auf sich zukommen, und er weiß keinen Ausweg. Am Anfang des ersten Warykino-Abschnitts erfahren wir, daß Mikulizyn auf die Wölfe geschossen hat, am Ende des zweiten Aufenthalts dort schießt Strelnikow auf sie, unmittelbar bevor er bei Shiwago auftaucht. Shiwago aber wartet ab, bis ihm der Drache in Person Komarowskis die Märchen-Jungfrau raubt. Der wiederum betont, daß er bewaffnet ist, und sein Vorname lautet Viktor, und er ist zynisch genug, dem neuerlichen Georg zum Abschied Schnaps anzubieten. Shiwago trinkt ihn. Zwischendrin werden Erklärungen für dieses schändliche passive Verhalten gesucht, die alle keine sind. Sie könne nicht mit Shiwago nach Moskau, sie müsse hierbleiben bei ihrem Mann, damit sie gegebenenfalls helfen könne, sagt Lara, und als Komarowski glaubhaft versichert, Strelnikow sei tot, ergibt sich daraus nichts, sie fährt in den Fernen Osten, der möglicherweise von Jurjatin weiter entfernt ist als Moskau. Und sie müsse an ihr Kind denken, reden alle unisono, und keinem kommt es in den Sinn, daß dieses Kind in Moskau besser aufgehoben wäre als im Fernen Osten, wo die Kriegshandlungen noch im Gange waren.

Der sensible Moskauer Intellektuelle hat eine entscheidende Prüfung nicht bestanden und dadurch sein Glück verloren. Das paßt nicht zu der landläufigen Vorstellung vom tragischen Untergang eines feinfühligem Menschen in der Revolution, doch Pasternak, der die Figur durchaus auch tragisch sieht, entdeckt in ihr noch andere Schichten, die wir nicht übersehen wollen. Dies sei, auch wenn die Fakten nicht aus Pasternaks Leben stammen, eine Autobiographie, wird richtig betont. In der Regel wird das aber so interpretiert, daß der Dichter uns eine verständnisvoll-positive Sicht auf die Figur freilegt. Am deutlichsten hat Hans Mayer die Ambivalenz Shiwagos unterstrichen, vor allem an seinem Verhalten bei der Schießerei zwischen den Partisanen und der Abteilung unerfahrener Studenten, und es ergaben sich daraus tie-

fe Blicke in die Größe und in das Elend dieser Figur.<sup>219</sup> Die anderen Darstellungen heben fast nur das für den Autor Positive hervor, das, einseitig betrachtet, so auch stimmt, aber die Einseitigkeiten verzerren die Gestaltenwelt des Buches: es gehe »um die höhere Idee, der er mit seiner Kunst gedient hat,« er müsse Lara mit Komarowski ziehen lassen, da es ihm »um nichts anderes als um das Schreiben seines Werks« gehe usw.<sup>220</sup>

Solche einseitigen Lobreden schaffen eine Gestalt, die mit Pasternaks Auffassungen nicht identisch sein kann: er sah sich – gerade in den zehn Jahren der Schreibzeit des Romans – stets in selbstkritischer Brechung, die zur Manie werden konnte: »Nur ich bin mir verdächtig, mache keine Anstrengungen, mich zu bessern, und werde, je länger ich lebe, immer schlechter,« heißt es in einem Brief an Olga Iwinskaja vom 21. Februar 1959 fast schon im Stil Lew Tolstois.<sup>221</sup> Iwinskaja teilt uns auch eine bezeichnende Episode mit: Bei einer Lesung aus dem Roman im Herbst 1949 (im privaten Kreis) trat Anna Achmatowa dafür ein, daß Shiwago kein Durchschnittsmensch sein dürfe, denn Literatur habe den Helden aus der Masse herauszuheben. Shiwago solle nicht zum Spielball historischer Ereignisse werden, Boris Leonidowitsch solle aus ihm einen Menschen machen, der die Geschichte beeinflusst, das erwarte sie von Pasternak.<sup>222</sup> Die Höflichkeit gebot dem Autor zuzustimmen, doch zeigt sich das Dilemma gerade an einer solchen »sozialistisch-realistischen« Zuspitzung: je souveräner die Figur, desto weniger bleibt an souveräner Kraft des Lebens, um die das Buch kreist. Nicht ein neuerlicher Faust war zu schreiben, der sich auf seinem dialektischen Weg durch die beiden Tragödienteile zum großen Individuum heranbildet, und nicht einmal eine neuerliche Zurücknahme des Faust sollte herauskommen, so groß die Verlockung (nach dem *Doktor Faustus* jetzt der *Doktor Shiwago*) auch gewesen sein mag. Das Leben lieferte die Umkehrungen: Laras Zimmerwirtin (nach dem Schuß auf Komarowski)

219 Hans Mayer: Doktor Schiwago. In: Ders.: Ansichten. Zur Literatur der Zeit. Reinbek 1962. S. 208ff.

220 Kay Borowsky: Kunst und Leben. S. 9.

221 Olga Iwinskaja: Lara. S. 419.

222 Ebenda. S. 221.

meint, das Mädchen spiele Gretchens Tragödie im Gefängnis nach, und in Pasternaks Bewußtsein wühlt die entsetzliche Tatsache, daß Olga im Gefängnis eine Fehlgeburt hatte, ihr gemeinsames Kind wurde schon zum Opfer, bevor es überhaupt auf die Welt kam. Doch so sehr man auch sucht, man findet im Roman selbst nicht vieles, was auf einen Faust-Bezug, positiv oder negativ, deuten könnte.

Dieser Held ist passiv; die Konsequenz seines Autors besteht darin, daß er ihn immer wieder in Situationen treibt, die entweder keine Aktivität zulassen oder die zeigen, daß er sich so verhalten wird wie im »Kampf« mit dem Drachen. Schon die beiden welthistorischen Figuren, die den Gedichtzyklus eröffnen und beschließen, sind so zu rechtgemacht. Die Tragik dieses neuerlichen Hamlet, wird betont, der nur noch sein eigener Schauspieler ist, der nicht mehr über Sein oder Nichtsein entscheidet und nicht mehr die Renaissance-Ideale aus der »Hohen Schul' zu Wittenberg« mit den dänischen Realitäten zu vergleichen und daran zu verzweifeln hat – der Text ist bekannt, der passive Hamlet kann das Vorgegebene nur noch zu Ende spielen. In der Literatur ist kaum vermerkt worden, daß die Christus-Figur am Ende in ganz der gleichen Situation ist. Der Weltenerlöser muß gar nicht erst zum Schauspieler werden, die Prophezeiungen in den Büchern kennen das Ende, er hat die Vorgaben nur noch mit seinem Leben auszufüllen. Der einzige Trost: am Ende wird die Auferstehung und die Prüfung der Jahrhunderte stehen – auch dieses Schlußthema ist eins der entscheidenden im Roman.

Hamlet – Georg der Drachentöter – Christus; wenn die literarisch-historischen Bilder so interpretiert sind, kann die Zentralfigur kaum anders angelegt sein. Roman Jakobson hatte in seinem frühen Aufsatz über Pasternak neben anderem das Eisenbahnthema als ein zentrales für Pasternak herausgefunden – das war noch vor dem Gedichtband *In den Frühzügen* und vor unserem Roman, und er hatte Passives geortet: die Schienen sind gelegt, der Zug kann nur in diese Richtung fahren, der Dichter als Passagier hat zu warten, bis der Zug angekommen ist. »Das Ich ist ein Patiens,« resumierte Jakobson.<sup>223</sup> Im *Doktor Shiwago*,

223 Roman Jakobson: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. In: Slavische Rundschau. Prag Nr. 6/1935. S. 370.

den man ganz gut auch einmal als Eisenbahn-Roman lesen kann, kommen noch manche anderen Motive dazu: Weite des Landes, Eintauchen in das Leben der anderen Schichten, Eisenbahn als Nerv des Kriegsgeschehens u. dgl. – entscheidend ist die Betonung des Passiven. So geht das weiter: er wird als Kind von einem Haus zum anderen gebracht, er wird von seiner sterbenden Schwiegermutter verheiratet, er stimmt schließlich zu, als Frau und Schwiegervater für die Umsiedlung nach Sibirien sind, und wie von allein ergibt sich das Zusammentreffen mit Lara. Als er keinen Ausweg mehr weiß aus dem Dilemma zwischen Tonja und Lara und er sich schon entschlossen hat, die Offenbarung des Problems noch ein wenig zu verschieben, rettet ihn die Gefangennahme durch die Partisanen vor der schließlichen Notwendigkeit, eine Lösung herbeizuführen. Ein dichtes Netz von Episoden und Situationen wird geschaffen, nicht immer wird man von Schuld reden, aber doch immer wieder von der Unfähigkeit zum Handeln. Er wird zum Militärdienst eingezogen, Antipow-Strelnikow dagegen geht als Freiwilliger (was er nicht hätte tun dürfen). Die Szenen um die Geburt des Sohns sind Szenen des aufgeregten, aber notwendigerweise tatenlosen Wartens des werdenden Vaters.

Und: er braucht stets Hilfe für die Bewältigung seines Lebens, und er nimmt sie reichlich und bedenkenlos: von seinem Stiefbruder, von einem Parteifunktionär, den er auf der Straße aufgehoben und im Krankenhaus gerettet hat, von Samdewjatow, von Mikulizyn, und auch Marina ist so eine Helferin. Pasternak war so nicht, wie wir sicher wissen. Alexander Gladkow berichtet, wie umständlich es zugeht, als sich Pasternak in der Evakuierung in Tschistopol bei ihm fünfzehn Rubel, eine ganz geringe Summe also, borgen mußte. Mit Bitten und Zurückweisungen des Erbetenen ging es so lange hin und her, bis die Peinlichkeit total war.<sup>224</sup> Umgekehrt gibt es zahlreiche Zeugnisse, daß Pasternak, auch wenn er nur wenig besaß, mit großer Bereitschaft vor allem solchen Menschen Geld zusteckte oder regelmäßig überwies, die durch den Terror der Verhaftungen auch noch in materielles Elend geraten waren: Ariadna Efron, die Eltern von Olga Iwinskaja, Tizian Tabidses

224 Alexander Gladkow: Begegnung mit Pasternak. In: Erinnerungen an Boris Pasternak. S. 319f.

Frau, viele Unbekannte, die ihm schrieben und denen er Lebensmittel in die Lager oder in die Verbannung schicken konnte.<sup>225</sup> Solche Taten sind von Juri Shiwago nicht bekannt geworden.

Die Situation wird bedenklich, als Shiwago mit Lara und ihrer Tochter in Warykino eintrifft: brutal und ohne sich lange zu bedenken, reißt er das Schloß von der Tür am Hause Mikulizyns, samt der Halterung, und die Tür geht kaputt dabei. Einbruch also. Und von den Vorräten, deren Eigentümer er gar nicht kennt, nimmt er, was er braucht. Beuterecht der Kriegszeit? Katenka begreift sehr wohl, daß sie mit dem fremden Spielzeug nicht spielen darf. Und Lara ist der Überfall auf die fremde Wohnung Anlaß, ihr ganzes gemeinsames Leben in seiner Fragwürdigkeit zu sehen. »Puppenkomödie. Da lachen ja die Hühner.« (XIV, 7) Die Erkenntnis nimmt ihr die Widerstandskraft gegenüber dem Drachen Komarowski.

Die hohe Sprachkunst Pasternaks zeigt sich auch darin, daß er seine Figur, ohne sie denunzieren zu wollen, passive Formulierungen gebrauchen läßt oder sie damit umgibt, auch wenn man ihr dafür nicht Schuld anrechnen kann und will. Angesichts des Pseudokrupp-Anfalls seines Sohnes ist der Arzt Shiwago ohnmächtig (»бессильный«, VI, 7). Die Beschlagnahmung einer Apotheke durch die Partisanen ist für das Personal und die Ortschaften ein schwerer Schlag, »doch es stand nicht in der Macht des Doktors sie abzusetzen.« (XI, 2) »Ihn überwand die Müdigkeit« (XI, 8) nach den endlosen Reden Liweris die Nächte hindurch, und so wird Shiwago gegen seinen Willen zum Lauscher bei der Verschwörung gegen die Abteilungsführung. Bei einer schriftstellerischen Übung (ein Gedicht über Anna Iwanowna soll entstehen), wird er abwarten, was ihm das Leben (!) an Zufälligkeiten zuführt (III, 17). Und auch der Versuch, sich über seine Lage und die der Seinen klar zu werden, führt schon zeitig zur Erkenntnis der Ausweglosigkeit. »Er hielt sich und sein Milieu für verurteilt.« (VI, 5) Zu der Zeit aber gab es noch die Möglichkeit einer Weiterarbeit im Krankenhaus.

Diese konsequent durchgehaltene Passivität muß den Charakter zersetzen. Hans Mayer schwächt die Sachlage eher noch etwas ab, wenn er

225 Olga Iwinskaja: Lara. S. 155; Sinaida Pasternak: Erinnerungen. In: Erinnerungen an Boris Pasternak. S. 186.



von Shiwagos »Nichtentscheidung«, »Unfähigkeit zum Engagement«, vom »totalen Nicht-Engagement als Grundthema« spricht, das in einer Welt des ständig geforderten Engagements besonders auffallen müsse.<sup>226</sup> Wir können doch nicht übersehen, daß die Passivität Auswirkungen vor allem auf die Shiwago umgebenden Frauen und ihre Kinder hat, und da wird man eindeutig von Schuld sprechen müssen. Er liebt sie beide, erfahren wir glaubhaft, die zarte, kluge, praktische Tonja, die er vergöttern möchte und um die er sich sehr sorgt. Die Liebe zu Lara ist so stark, »weil alles ringsum es so wollte«, weil sie vor allem in den Minuten höchsten Glücks die Empfindung hatten, zum Universum zu gehören. Die äußerste Möglichkeit menschlichen Glücks erscheint in dieser freien und unerhörten Liebe. Und doch: er läßt Tonja mit ihrem Vater und den Kindern abreisen und eilt nicht hinterher! Seine Versuche, später noch, von Moskau aus, zu ihnen zu gelangen, sind lachhaft. Pasternak scheut hier auch die Zuspitzung nicht: in seine Gedanken an Tonja, die zu einer Art Selbstgespräch werden, flieht er zweimal die Lieblingsfloskel Laras »не правда ли?« (XIII, 7; wörtlich: »Ist das nicht die Wahrheit?«). Lara verliert er durch die gleiche passive, schwache Haltung.

Und: wir haben noch nachzufragen, warum Lara prinzipielle Unterschiede in ihrer beider Lebensphilosophie sieht. Das Mädchen stammt aus einfachen Verhältnissen, der Brutalität Komarowskis will sie sich aber nicht unterwerfen, und so versucht sie ihr Leben zu machen. Das Streben, das »Schicksal zu verändern« (IV, 1), verleiht ihr Schwung, läßt ihre Natürlichkeit (Ausdruck der Lebensschwungkraft im Sinne Bergsons) hervortreten, sie kann, wird betont, immer dieser Natürlichkeit auch treu bleiben. Dadurch strahlt sie wohlthuend auf die Mitmenschen aus, dadurch kann sie sich in schwierigster Zeit bei den jeweiligen Machthabern für Nahestehende einsetzen, und dadurch auch kann sie sich so stark ihrer Liebe hingeben und gleichzeitig, gerade noch rechtzeitig, das Fragwürdige in dieser Liebe entdecken. Daß das alles unter den gegebenen Umständen nicht zum Erfolg führen kann, gehört zu Pasternaks Gedanken über die Gegensätzlichkeit von Leben und revolutionärer Geschichte.

226 Hans Mayer: Doktor Schiwago. S. 212.

Die Stellung zwischen zwei Frauen war Pasternaks Problem auch. Die Lage war wohl für Olga Iwinskaja ebenso schwierig wie für Pasternaks Ehefrau Sinaida, und sie kamen, wie man ihren eigenen Berichten entnehmen muß, beide damit nicht zurecht. Der Dichter aber (der, möchten wir betonen, fast sechzig war in der Zeit des großen Glücks, während sein Held um die dreißig Jahre alt war) sah sich auf die Aufrechterhaltung der Situation angewiesen, auch auf das andauernde Schuldgefühl. Nicht nur beide Frauen haben gelegentlich zuspitzen wollen; Ariadna Efron, maximalistisch wie ihre Mutter Marina Zwetajewa, schaltete sich kompromißlos und ultimativ ein. Konstantin Paustowski bot in Tarussa einen Unterschlupf an. Doch Boris Pasternak bestand auf seinem »Burgfrieden«: »Wenn es nur immer so bliebe.«<sup>227</sup> Letztmalig war für den 20. Januar 1959 eine gemeinsame Abreise geplant, doch wieder brach er die Zusage: »Was willst du denn noch. Du weißt doch, daß du meine rechte Hand bist, daß ich ganz dein bin.«<sup>228</sup> Und als sie danach doch einen entscheidenden Schritt tun will, läuft ihr in Peredelkino Juri Olescha hinterher, mit dem sie wohl kaum bekannt war: »Sie dürfen ihn nicht verlassen! Ich weiß doch, Sie sind eine gute Frau. Lassen Sie ihn nicht im Stich.«<sup>229</sup>

Man glaubt es kaum, daß Shiwago fünf Kinder hat. Schlimm ist, daß er seinen Erstling erstmalig nach zweijähriger Militärzeit sehen kann, doch auch danach braucht er ihn eigentlich nicht. Ariadna Efron hat nach der Lektüre der entsprechenden Passagen die fehlende Vaterliebe bei Shiwago (wie auch bei Antipow) festgestellt: nach der Geburtsszene gehe der Junge völlig verloren.<sup>230</sup> Tatsächlich: nur durch die Krankheit bringt sich das Kind beim Vater in Erinnerung. Während der langen Reise nach Sibirien erfahren wir nichts, wie der Sohn die bedrückende Enge im Wagen oder die Schönheiten der Natur mit Wasserfall und verschneiter Bahnstrecke empfindet, es gibt nicht ein einziges Gespräch zwischen Vater und Sohn. Pasternak aber hat nach der überzeugenden

227 Olga Iwinskaja: Lara. S. 68.

228 Ebenda. S. 338.

229 Ebenda. S. 340.

230 Ariadna Efron: Briefe an Pasternak aus der Verbannung 1948-1957. Frankfurt a. M. 1986. S. 36-38.

Kritik am Text nichts geändert. Noch schlimmer: der einzige Redaktionsfehler, den der Leser nach zehnmöglicher Lektüre des Romans entdeckt, betrifft das Kind: es wird am Anfang Schurotschka genannt, dann fast im ganzen ersten Buch Saschenka, dann wieder Schurotschka. Ist auch dieses Verhältnis des Vaters zu seinen Kindern ein Problem des Autors? Tatsächlich sagen die Erinnerungen fast nichts über das Verhältnis des Dichters zu seinen Kindern. Erst als Jugendliche akzeptiert er sie, dann aber mit aller herzlichen Offenheit. Das Verhältnis Shiwagos zu Laras Tochter und zu seinen letzten beiden Kindern (aus der Ehe mit Marina) ist ähnlich: er braucht sie nicht, solange sie noch Kinder sind.

Versuchen wir, zu einem Schluß zu kommen. »Die Geschichte wird von niemandem gemacht,« heißt es in Shiwagos Gedanken, und sie sei durchaus mit dem Lebensprozeß der Pflanzenwelt zu vergleichen (XIV, 14). Seinem aufdringlichen Gesprächspartner Liwari hält er entgegen, als der ihm mit seinen pseudorevolutionären Predigten zu sehr auf die Nerven gegangen war: »Umgestaltung des Lebens! So können nur Menschen denken, die vielleicht vieles erlebt, das Leben aber nie wirklich kennengelernt, nie seinen Geist, seine Seele gefühlt haben.« Denn das Leben ist mehr als Stoff, »es erneuert sich ununterbrochen selbst, es ist ein ewig sich selbst umarbeitendes Prinzip, es gestaltet sich selbst ewig neu und verwandelt sich.« (XI, 5) Diesen objektiv existierenden Lebensstrom kennenzulernen (nicht in erster Linie mit den intellektuellen Kräften, die in ihrer Ausschließlichkeit zu Irrtümern und Fehlhandlungen führen müssen) und zu achten, sich auf seine Eigengesetzlichkeit einzustellen, ist die Aufgabe. Mit diesen Sätzen steht Shiwago turmhoch über Komarowski, und er wird auch die Ausweglosigkeit Strelnikows erahnen und verstehen. Shiwagos Fähigkeit, die »Seele« des Lebens wirklich zu »fühlen«, macht ihn zu einem großen Dichter und zu einem weitsichtigen Menschen, dem gelegentlich das Attribut »Genie« zuerkannt werden kann.

Die Ausnahmefähigkeit hat aber ihren Preis: sie führt notwendigerweise zu einer passiven Lebenshaltung, die durch den selbstlosen Aktivismus seines Kontrahenten, des Ehemanns von Lara, noch unterstrichen wird. Und sie zerstört den Charakter und die Lebensfähigkeit, sie führt zur Verweigerung des Arztes, anderen zu helfen, trotz des Eids des Hippokrates und trotz der christlichen Forderung, für Leiden-

de da zu sein. Shiwagos Dilemma liegt nicht (wie manchem nach einer ersten, oberflächlichen Lektüre scheint) in dem Widerspruch zwischen dem einzelnen Individuum und der bedrohlichen Kollektivkraft ungebildeter, blinder Geschichte, sondern in seinem bewundernden Allglauben an die sich selbstbewegende Fülle des Lebens. Shiwago ist nicht das Alter ego des Autors, berufen, die Urteile über die Zeit zu sprechen und dabei immer recht zu behalten. Er ist die entscheidende Figur des Romans, doch wird man auch die andere Lebensphilosophie zu bedenken haben, die von Lara nämlich: ihren »Anlauf ins Leben« (IX, 13), ihre Fähigkeit, sich aus Komarowskis Schändlichkeiten zu befreien, sich zu ihrem Geliebten zu bekennen. Und Tonjas praktische Taten zur Rettung und Erziehung der Kinder in einer schweren Zeit.

## Der alte Mann und das Kamel

Tschingis Aitmatow: Der Tag zieht den Jahrhundertweg (1980)

Nach der Veröffentlichung des Romans *Abschied von Gülsary* von Tschingis Aitmatow in der DDR war die Aufregung groß gewesen. Die Eingeweihten kannten den Autor schon, vor allem durch die Erzählung *Djamila*. Das neue Buch aber (das Aitmatow bei seiner ersten Lesereise durch die DDR 1968 selbst vorstellte) erregte allein schon durch seine ungewohnt heftige Kritik an gesellschaftlichen Zuständen, man fand es »furchtbar anklagend«, und ein damals immer wieder auflebender Ruf nach einem »neuen kritischen Realismus« bekam frische Nahrung. In einer der vielen Debatten (es war auf der DDR-Landwirtschaftsausstellung in Markkleeberg) tauchte überraschend, als ein wohl beabsichtigter Versprecher, eine Titelvariante des Buches auf: »Der alte Mann und das Pferd«.

Die Nähe des kirgisischen Schriftstellers zu Hemingway und seiner Erzählung *Der alte Mann und das Meer* ist wirklich groß: Die Hauptfiguren der beiden Werke zeichnen sich durch beispielhafte Aktivität aus, die sie durchhalten und die ihnen persönlich nichts zu erbringen scheint, sie stehen am Ende genauso mittellos und unberühmt da wie am Anfang. Wenn Tanabai sehen muß, wie bei dem abgemagerten alten Pferd, dem einst berühmten Paßgänger Gülsary, die Rippen gleichsam durch die Haut treten, dann wird klar, daß er ebenso wie der alte Fischer nur ein Skelett »an Land gezogen« hat. Der amerikanische Schriftsteller hatte die Erzählfigur auf der unendlichen Weite des Karibischen Meeres als einen Gefangenen gezeigt, die ihm gegenüberstehenden Kräfte waren so zahlreich, daß von einem Sieg nicht gesprochen werden kann. Aber auch nicht von einem Scheitern: der Sinn menschlichen Daseins liegt im Kampf, nicht im Sieg, und Ernest Hemingway findet vor allem

in der Natur eine Arena für immer neue Betätigungsmöglichkeiten des aktiven Menschen.

Ein fundamentaler Unterschied: Tanabai hat mit viel Geschick, Erfahrung und Behutsamkeit das junge Pferd wissend umsorgt und seine Kräfte sich entfalten lassen. Der Mensch jagt bei Aitmatow der Natur nicht im harten Ringen die Beute ab, sondern er entwickelt alle Möglichkeiten, die in der Natur verborgen liegen, zu seinem Nutzen, er wird dadurch zum Herrn über die Natur. Besonders in der Szene des Pferderennens wird das deutlich. Die vergangenen Jahrhunderte aus der Geschichte eines nomadisierenden Hirten- und Kriegervolkes werden in den Reiterspielen lebendig, auch in Tanabais Zuchterfolg und Reitkunst. Die schnelle, wundervolle Jagd über die Weite des Landes, bei der sich die Sonne gleichsam als Feuerball vom Himmel löst und dem Pferd entgegenrollt – das ist Freude am Dasein, das ist die vollendete Einheit von Mensch und Natur, die Wunder schafft.

Rückschauend wird man freilich diese euphorischen Bilder als Utopie bezeichnen und an ihren historischen Platz setzen müssen. Aitmatow hat sie nie mehr wiederholt, sondern stattdessen – gleichsam bei näherem Hinsehen – die entstandene Kluft zwischen Mensch und Natur, die Bemühungen der Gesellschaft um die Unterjochung der Natur konstatiert und beklagt. Doch auch hier schon hat Aitmatow bitterste Wahrheiten zu berichten. Die Kastrierszene wird (vor allem wegen der Motive ihrer Urheber) zur Schändung eines Wunders, zu einer Vergewaltigung der Schönheit. Die Situation in der Lammungsszene ist der des alten Mannes sehr ähnlich, der den riesigen Fisch nicht nur fängt, sondern ihn auch erlegt und nun erleben muß, wie ihm trotz seines Widerstandes Stück für Stück die Beute von Raubfischen entrissen wird. Aitmatow zeigt seinen Schafhirt bei den verzweifelten und resultatlosen Bemühungen, den fast zu großen Reichtum, die vielen Lämmer, zu erhalten. War das Leben Tanabais vergeblich gewesen?

Mit Hemingway wird Aitmatow die Frage hier noch verneinen. In seinen nächsten Werken dagegen wird er mit den Utopien unversöhnlicher umgehen, da sie zunehmend zur allgemeinen Illusion geworden waren. Überraschend ist, daß er sich auch dabei noch auf Hemingways Erzählung und seine Auffassung vom Menschen stützen kann. Mit der erregenden Geschichte *Scheckiger Hund, der am Meer entlangläuft*

(1977) wählt er sogar das gleiche Fischermilieu. Durch einen Freund, den Niwchen-Schriftsteller Wladimir Sangi, war Aitmatow mit der Geschichte, den Bräuchen und der Folklore des kleinen Volkes am Ochotskischen Meer vertraut geworden, und so entstand eine Geschichte, die modernstes Erzählen mit Volkspsychologie und Volksdichtung verbindet. Der alte Fischer Organ fährt mit seinem Sohn, seinem Neffen und seinem vielleicht zwölfjährigen Enkel Kirisk auf Robbenjagd, ein Gewitter entreißt ihnen die Beute, ein nicht enden wollender Nebel verhindert auf dem spiegelblanken Ozean jede Orientierung. Nur der Junge gelangt nach vielen Tagen allein ans Ufer, für ihn hatten die sterbenden Männer die letzten Tropfen Trinkwasser aufgespart. Auch das wichtigste Anliegen der Fahrt bezog sich auf ihn: er wurde angelernt im Jagdhandwerk, wieder und wieder geben die Erwachsenen ihre Erfahrungen an ihn weiter. Die Sippe der Fischfrau, der sie alle angehören, soll erhalten bleiben und sich vermehren. Und doch geht es nicht um Jagderfahrungen allein; vielmehr erleben wir eine reiche Volksdichtung, sind bei ihrer Erschaffung anwesend. Vor allem Organ, der Sippenälteste, ist ein begabter Dichter, der die traditionellen Legenden weiterentwickelt und weitergibt. So sehr also die Grundsituation an Hemingways Erzählung anknüpft (vor allem der Verlust der schon sicher geglaubten Jagdbeute erinnert an den Alten Mann), so weitet Aitmatow doch seine Geschichte ins Epische aus; die Hingabe an das Volk überstrahlt die verzweifelte Situation, in der die Menschen zu leben haben. Beklemmend liest sich die lange, fast die Hälfte des Textes ausmachende Beschreibung des Nebels auf dem Meer.

Und nun, im Roman *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* (1980), statt des Pferdes ein Kamel.

Wieder ist der in der Handlungsgegenwart schon einundsechzig Jahre alte Mann Edige mit der Frage konfrontiert, was das Leben gebracht hat, und auch er geht, wie früher schon Scholochows Andrej Sokolow aus der Erzählung *Menschenschicksal*, ohne faßbare Ergebnisse (Reichtümer oder Titel) aus dem Buch.

Was bringt die neuerliche Parallele von Mensch- und Tierwelt? Vom Verlust einer Jagdbeute wie in der Geschichte auf dem Ochotskischen Meer kann in der kasachischen Eisenbahngeschichte nicht die Rede sein, auch wird nicht vom Tod des Tiers berichtet. Im Gegenteil: Edi-

ge und sein Kamel sind »Milchbrüder«: der von der Front verwundet Zurückgekehrte wird mit ruhiger Arbeit und mit der Milch einer Kamelstute allmählich von seinem Nervenleiden geheilt, und mit der gleichen Milch wächst das gerade erst geborene Kamelfohlen Karanar heran, das Edige zur Aufzucht übereignet bekommt. Das junge Tier stammt, so will es die fast sagenhafte Geschichte, von der Kamelstute Akmaja ab, dem Reittier der legendären Mutter Naiman-Ana. Akmaja hat, so wissen die Einheimischen, stets nur schwarzköpfige männliche und weißköpfige weibliche Nachkommen hervorgebracht, die sich alle durch erstaunliche körperliche Eigenschaften auszeichneten. Das Geschenk des jungen Tiers ist für Edige also mit der Verpflichtung verbunden, die Eigenschaften auch zu realisieren, und wie schon Tanabai mit seinem Pferd, so geht Edige mit dem Kamel um: sorgsame Pflege und dauernd gesteigerte Anforderungen wecken die natürlichen Anlagen, und der Züchter wird mit seinem Tier berühmt, Spezialisten kommen aus der Hauptstadt, sammeln Daten, machen Fotos für ein Lehrbuch der Kamelzucht.

Das Tier dankt es seinem Züchter, tagaus-tagein, jahraus-jahrein tut es seine Pflicht als Reit- und Transporttier, bewältigt die größten Lasten, im Notfall auch bei äußerster Bedürfnislosigkeit. Das aber eben, nicht mehr und nicht weniger, sind die Tugenden seines Milchbruders, seines Herrn und Pflegers, auch: Aitmatow hat mit seinem Roman das Hohelied der unspektakulären, unauffälligen Pflichterfüllung geschrieben, die nach Lohn wenig und nach Aufmerksamkeit gar nicht fragt.

An dieser Stelle kommt der Literaturkritiker in Schwierigkeiten: unter den gegenwärtigen Wirtschaftsverhältnissen kann eine solche selbstlose, nach Verdiensten nicht fragende Hingabe an eine Arbeit nur bedingt als Tugend gelten. Das ging noch im 19. Jahrhundert, wo in den Fabriken der Prinzipal und die Belegschaft am Erfolg der neuen Werkstücke gemeinsam interessiert waren, und von Leipzigs größter Uhr herab kündet der Spruch wie aus ferner Zeit: »Omnia vincit labor«. Ethik war vor allem Arbeitsethik, und man wußte, daß der Mensch sich durch die Arbeit aus dem Tierreich erhoben hatte. In einer Welt dagegen, wo es »Langzeit-Arbeitslose« als Massenerscheinung gibt, wo jeder Zehnte, jeder Fünfte vom Prozeß der Arbeit ausgeschlossen ist, wird die selbstlose Hingabe Ediges und der anderen an ihre schwe-



re Pflicht wie ein Anachronismus erscheinen. Die kleine Gruppe von Eisenbahnarbeitern war angestellt, an einem auf den ersten Blick welt- und gottverlassenen Eisenbahn-Haltepunkt mit dem Namen »Schneesturm« das ordnungsgemäße Funktionieren des Bahnverkehrs zu gewährleisten. Der von den vorbeifahrenden Passagieren verwundert und herablassend betrachtete unbedeutende Kleinstbahnhof am Ende der Welt als Glied des den ganzen Riesenstaat (und, wie sich beim Bau des Kosmodroms herausstellt, gar die ganze Welt) umspannenden Verkehrssystems. Zwölfmal wiederholt Aitmatow in den zwölf Kapiteln mit nur geringfügigen Änderungen die zehn Zeilen über die Züge, die von Ost nach West und von West nach Ost fahren und die Eisenbahnstrecke in der Einöde zu einer Linie machen, die in ihrer Bedeutung dem Meridian von Greenwich gleichkommt.

Die Arbeit hier hat etwas Unmenschliches: monatelange entsetzliche Sommerhitze, bei der eine versehentliche Berührung eines Eisenteils zu schlimmen Folgen führt, und ebenso unerträgliche Schneeverwehungen im Wüstenwinter: »es war schrecklich, die Frostluft einzuatmen«, es »schien, als würden die Lungen platzen.« (230<sup>231</sup>) Die Eisenbahntechnik hat noch mit den Folgen der Überstrapazierung in den Kriegsjahren zu tun, von modernen Schneeräum-Maschinen ist nur gerüchteweise zu hören, selbst ein vernünftiger Verwehungsschutz fehlt. Die wenigen Menschen – es sind kaum über fünfzehn – leben in primitiven Häuschen, das Wasser wird wöchentlich in einer Zisterne herangefahren und ist schon beim Eintreffen ungenießbar, die Versorgung beschränkt sich auf das Allernotwendigste, und auf dem Bahnhof Kumbel, dreißig Kilometer entfernt, verkauft man auch nur Seife, Melonen und Kartoffeln. Stunden-, tagelang sind die Schneeberge mit Schaufeln von den Gleisen zu schippen, notdürftig erfundene riesige Kamelschleppen werden von den Kamelen auf die Seite gezogen, bis die Tiere – die bedürf-

231 Wo es gängig ist, verwenden wir die ausgezeichnete Übersetzung von Charlotte Kossuth in: Tschingis Aitmatow: Der Tag zieht den Jahrhundertweg. Berlin 1982, mit Seitenangaben im Text. Hinweise auf das russische Original geben wir gleichfalls im Text mit dem Zusatz »russ.« Das bezieht sich auf: Čingiz Ajmatov: Sobranie sočinenij v trech tomach. Bd. 2. Moskau 1983.

nislosesten und ausdauerndsten Tiere – sich ermattet hinwerfen. Dann wieder sind bei Gluthitze Güterwagen mit Eisenbahnschwellen zu entladen, die Frauen halten den heißen Gestank der Chemikalien nicht aus, die Männer quälen sich weiter und verlieren fast den Verstand, gehen ohne Grund, beim kleinsten Anlaß aufeinander los.

Wer tut so etwas und mit welchen Motiven? Die meisten, die hierher geworben oder verpflichtet werden, fahren fluchend wieder fort – »Zugvögel« heißt man sie spöttisch. Drei von denen, die bleiben (und ihre Frauen, aber deren Motive werden kaum erörtert), werden uns vorgeführt: Kasangap, der Älteste, war der Sohn eines Bauern gewesen, den man am Beginn der »Entkulakisierung« aus dem Dorf verjagte, mit Todesfolge. Der Sohn sollte sich von dem »Kulaken« (der er nicht einmal war) öffentlich lossagen, doch er ging weg, um diese Schande zu vermeiden, und er kehrte auch Jahrzehnte später nicht zurück, weil die »Übertreiber« von damals immer noch da waren. So kam er zur Eisenbahn und, da er dort gebraucht wurde, zu jenem Haltepunkt mit den zwei Ausweichgleisen. Der Kriegsverwundete Edige wurde von Kasangap hierher geholt zu dem »erbärmlichsten Nest auf Erden« (178), der Ältere hilft ihm auch, gesund zu werden. Der Lehrer Abutalip war, ganz jung noch, in deutsche Gefangenschaft geraten und von dort aus in das jugoslawische Partisanenheer geflohen, wo er sich auszeichnete und verwundet wurde. Gefangenschaft und Jugoslawien – beides wurde trotz aller Heldentaten zum Grund für Verdächtigungen und für Entlassungen aus der einen, dann der nächsten Schule, und so bleibt ihm die Arbeit und das Leben mit Frau und zwei Kindern hier, am Ende der Welt, »weiter weg als in die Sary-Ösek-Steppen konnte man ihn doch nicht jagen.« (russ. 352) Dieser Satz gilt für Edige wie für Abutalip und Kasangap und für ihre Frauen. Edige hätte freilich wieder weggehen können – was hat er vom Bleiben? Zu den Kriegsauszeichnungen sind ein paar Aktivistennadeln dazu gekommen, nun ja. Wichtiger ist schon die Anerkennung unter den Arbeitern an der ganzen Strecke: Man nennt ihn nach »seinem« Haltepunkt »Schneesturm-Edige« oder altertümlich »Edige-aha«, oder man ruft ihn »Edike«, mit der ehrfurchtsvollen Endung -ke (die auch Kasangap zuteil wird mit »Kasake«

und einmal dem wenig jüngeren Erlepes mit »Erleke«).<sup>232</sup> Doch entscheidender ist die Arbeit selbst mit jener Verbissenheit, Selbsthingabe und nicht versiegender Hartnäckigkeit, einer Einstellung, die durch die parallele Beschreibung gleicher Eigenheit bei dem Kamel poetisiert wird. Der alte Mann und das Kamel. Das Tier wird, analog zu »Schneesturm-Edige«, »Schneesturm-Karanar« genannt, und im Stile der uralten, aber noch heute lebendigen Volksepen, »verbljud-syrttan«, was etwa »Über-Kamel« heißen könnte (russ. 268). »Über große Kraft mußte Karanar verfügen, um mit einer solchen Bürde bei Schneefall durch die Steppe zu laufen. Mächtig und heiß schnaubte er.« (277)

Was das Tier tut, tun die Menschen, Edige und die Seinen, auch. Die Züge fuhren von Ost nach West und von West nach Ost, so ist der Dienst, heißt es bei Aitmatow. Und über die Zumutung, bei dieser Hitze die Wagen zu entladen: »Wenn es nötig ist, ist es nötig.« (russ. 320) Und, als ein weittragender Satz die Erkenntnis: »Dennoch fuhren Züge, die Arbeit mußte getan werden.« (230) Und dann noch einmal: »Sie arbeiteten, ließen die Züge auf der Strecke vorbei und gingen erneut ans Werk. Was blieb ihnen anderes übrig?« (137)

Hochnäsigkeit spottet über so viel Einfalt. In Wahrheit zielen solche Maximen der Selbstverständlichkeit auf Grundprinzipien einer möglichen menschlichen Gesellschaft. Der Romancier Daniil Granin, der wiederholt auch als Publizist zu gesellschaftlichen Problemen mit philosophischen Erörterungen hervorgetreten ist, veröffentlichte 1971, wenige Jahre vor Aitmatows Roman, einen Zeitungsartikel mit dem Titel *Heldentum der Pflichterfüllung*.<sup>233</sup> Der Autor warnte vor einer vereinfachten Auffassung von wissenschaftlich-technischem Fortschritt. Zu einfach sei es, die Werkstätigen durch Qualifizierungen zu einer »höheren« Arbeit zu führen, den Arbeiter zum Ingenieur zu machen, den Ingenieur zum Doktor der technischen Wissenschaften. Granin ist selbst diplomierter Elektro-Ingenieur, und er zeigt an seinem Beruf, daß es, auch wenn die Maschinen immer vollkommener werden, doch einen

232 Diese Formen mit -ke fehlen bei Karin Wieland: Čingiz Ajtmatov. Ein Tag länger als ein Leben. Heidelberg 1994. S. 37.

233 Daniil Granin: Geroizm vypolnenija dolga. In: »Pravda« vom 26.3.1971. (Übersetzung Roland Opitz.)

hohen Anteil ganz langweiliger, eintöniger Überwachungs- und Steuerungsarbeit immer geben wird. Und für die Schriftsteller müsse es darum gehen, die innere Einstellung der Arbeitenden zu untersuchen und zu zeigen, nicht das »Wachstum« der jeweils eingenommenen Dienststelle, »sondern das innere Wachstum des Könnens, der Verantwortung, der schöpferischen Persönlichkeit des modernen arbeitenden Menschen.«

Tschingis Aitmatow schildert in seinem Buch nicht die Welt der Kraftwerke, sondern der Eisenbahnen, wo die Menschen gleichfalls in der Mehrheit mit »alltäglicher, sogenannter langweiliger Arbeit« beschäftigt sind, die (so noch immer Granin) »einer größeren Aufmerksamkeit würdig« ist. »Eine solche Arbeit ist heldenhaft, denn sie ist vom höchsten Pflichtgefühl gegenüber der Gesellschaft, gegenüber dem Kollektiv erfüllt.«

Das scheinen Worte zu sein aus einer längst vergangenen Zeit. Doch bei solcher abwertender Einschätzung ist, ich betone das noch einmal, Hochnäsigkeit im Spiel. Aus Zeitungsmeldungen unserer Zeit: In einem hochmodernen Flugleitzentrum nimmt einer der Lotsen seine Arbeit nicht ganz so ernst, und es kommt in der Nähe des Bodensees zum Zusammenstoß einer baschkirischen Maschine, die Kinder transportiert, mit einem US-amerikanischen Militärflugzeug. Die Touristik-Unternehmen sparen den zweiten Busfahrer auf großen Reisen ein, und die Busse stürzen, wegen der Ermüdung des verbleibenden Fahrers, die Böschungen hinunter. Da wird die Routine-Überprüfung bei einem ICE nicht ganz ernst genommen, und der Zug zerschellt an den Pfosten einer großen Brücke.

Nein, Aitmatow kann für seinen Eisenbahner Edige Shangeldin betonen, daß ihm die Arbeit »vor allem Zweck seines Lebens, Berufung und Pflicht gegenüber den Menschen« ist. So lesen wir es in dem Gespräch des Autors mit dem japanischen Kollegen Daisaku Ikeda, das sich zu einem dicken Band ausgewachsen hat über die Schicksale der Erde und ihrer Bewohner am Ausgang des zwanzigsten Jahrhunderts. Edige wird, lesen wir noch, »schweigend weiterleben, die Erde stützen und

damit die Kraft des Geistes belegen.« Schließlich, noch stärker: »Für mich verkörpert Edige das Menschliche im Menschengeschlecht.«<sup>234</sup>

Wohlgemerkt, von Sozialismus ist hier nicht die Rede, und in Granins Aufsatz auch nicht, trotz der auf den damaligen Tag bezogenen Wortwahl. Beiden Autoren geht es um Menschheitsschicksale und Menschheitsgeschichte, die sie in ihren Zeitgenossen entdeckten. Aitmatow hat mit seinem *Weißer Dampfer*, der den Untertitel *Nach dem Märchen* trägt, mit zeitlicher Bedeutung des Wortes »nach«, das erste Mal so eindringlich auf das Illusionäre der sozialistischen Zielstellungen hingewiesen: wir lebten gleichsam im Märchen, und die Realität schob dann die Wunschwelt beiseite. Die Folgerung des Lesers aus dieser Geschichte, daß dem Guten geholfen werden müsse, damit es den Sieg über das Böse erringen könne, hat sich mit dem Fortschreiten der Realität nicht erledigt, und die scheinbar unzumutbaren Anstrengungen der Leute von der Bahnhaltestelle »Schneesturm« ebenso wenig. Die russische Literatur hat auch in den letzten zwei sowjetischen Jahrzehnten nach den Wegen und den Anstrengungen gesucht, wie der Mensch zum Menschen werden kann, und die dabei entstandenen Kunstwerke haben sich durch die tiefgreifenden Umwälzungen danach nicht erübrigt.

Auf Menschwerdung und Menschlichkeit hatte Aitmatow mit seinem Buch *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* gelenkt, das die Leser allerorten in den Literaturgesprächen gleich in »Jahrhundertbuch« umbenannten. Man zog viel Hoffnung aus dem Buch. Und man brauchte die Hoffnung: Aitmatow hatte es, wie er selbst am Ende des Textes vermerkt, von Dezember 1979 bis April 1980 in Tscholpon-Ata, am Ufer des Issyk-Kul-Sees geschrieben (wo er später, zuerst im Oktober 1986, seine von Gorbatschow geförderten Issyk-Kul-Treffen von Schriftstellern, Künstlern und Wissenschaftlern aus aller Welt durchführte). Das war jene Zeit der höchsten Bedrohung, mit NATO-Doppelbeschuß auf der einen Seite und irrsinniger Hochrüstung auch auf der anderen; kein Versuch eines friedlichen Miteinanders, und solche tapferen, aber ver Einzelnen Bemühungen wie Christa Wolfs Aufruf zur einseitigen Abrü-

234 Tschingis Aitmatow / Daisaku Ikeda: Begegnung am Fudschijama. Zürich 1992. S. 149f.

stung (in ihren *Kassandra*-Vorlesungen) wurden verboten. So blieb nur die Hoffnung auf ein Ausreifen des Menschlichen in der Menschheit, wie Aitmatow es mit seinem Eisenbahn-Arbeiter vorführte.

Aber nicht nur die Haltung zur Arbeit allein bringt uns Edige so nahe. Selten ist in Büchern der letzten Jahrzehnte so viel über die Schönheit und die große Kraft der Liebe geschrieben worden wie in diesem Buch. Aitmatow war schon für seine erste ins Ausland gedrungene Geschichte *Djamila* (1958) gerühmt worden: dies sei die schönste Liebesgeschichte der Welt. Zwanzig Jahre später läßt er in dem gar nicht mehr jungen Mann Edige das Gefühl wieder so kraftvoll aufblühen, daß man vermuten muß, der Autor hat solche Erschütterung selbst erlebt. Durch das raffinierte Verwischen zweier Handlungsebenen – der »allwissende« Erzähler schildert vom Blickpunkt 1975 die Empfindungen der etwa 38 Jahre alten Handlungsfigur aus den Jahren 1952-1953 – scheint es gar ein recht alter Mann zu sein, den die Liebe so sehr trifft, daß er nicht mehr aus noch ein kann. Das läuft auf die Wahrheit hinaus, daß ein Leben groß zu nennen ist, wenn ein Mensch irgendwann, wann auch immer, ein so tiefes Gefühl zu leben vermag, das alles durcheinanderwirbelt, scheinbar in Ausweglosigkeit endet, die doch in Wahrheit Reife und Vollendung bedeutet: da hat sich einer ganz für das Schicksal einer jungen Frau aufschließen können. Dafür sei es nie zu spät, suggeriert uns Aitmatow vor allem mit dem Bezug auf Goethes Marienbader Erlebnis mit dem jungen Mädchen Ulrike von Levetzow. Das Erlebnis hatte, möchte ich ergänzen, eins der größten Wunder der Dichtung zur Folge, jene *Elegie* (auch *Marienbader Elegie*, 1823), in der sich Goethe nach dem Ende der dreijährigen Episode in seiner ganzen Verzweiflung gibt, ohne die persönlichsten Empfindungen wegzutypisieren, wie er es in anderen großen Liebesdichtungen immer wieder tat. Da ist nichts von olympischer Erhabenheit, da sind nur Tränen der Erschütterung eines alten Mannes angesichts der unüberwindbaren Katastrophe.

In Aitmatows Schilderung gibt es noch einen alternden Dichter, der von dem schon gar nicht mehr erwarteten, ihn aus Alterslethargie herausreisenden großartigen Liebeserlebnis überrascht wird, das auch hier nicht zum Glück führen kann: der »Akyn« (Volkssänger) Raimaly-gha, den Abutalip den »Steppen-Goethe« nennt. Und wieder ist da

kein Scheitern zu vermeiden, denn der Dichter wird noch einmal unvergeßliche Verse hervorbringen und, in der Abwehr gegenüber der feindlichen Sippe, eine Lebenshaltung, die keineswegs nur auf die Verteidigung seiner ungewöhnlichen Liebe gerichtet ist, sondern auch auf die Dichtung: »Niemand ist mir Prophet und Richter.« (330) Der Satz spielte in der ästhetischen Debatte in der DDR der achtziger Jahre eine gute Rolle. Und noch mehr: »Ist es denn eine Schande zu singen, wenn einem Lieder über die Lippen dringen, ist es denn eine Schande zu lieben, wenn einen die Liebe überkommt, zu Lebzeiten von Gott beschert?« (330) An solcher Stelle wird der Roman zur Verheißung einer höheren Stufe des Menschseins. Der Autor kündigt von einer Liebe, die Konventionen zu brechen vermag. Liebe und Dichtung, Gefühl und Gesang gehören für Aitmatow zusammen. So war es auch mit dem jungen Daniar in der Erzählung *Djamila*. Der ursprüngliche Titel dieses Werks heißt »ОБОИ« – »Melodie«.

Edige ist kein Akyn, allerdings sehr empfänglich für die überlieferten Melodien des Raimaly-agma und auch für die heftige Verteidigung der Liebe. Eine Zeitlang wird er sich in die Illusion steigern, daß ihn ein neues Glück erwarten könnte. Seine Hilfsbereitschaft für die junge Frau Saripa und ihre beiden Söhne nach der Verhaftung und dem baldigen Tod ihres Mannes Abutalip wächst in eine tiefe Liebe hinüber, die unerfüllbar ist: die Witwe muß für ihre Kinder und für sich ein anderes Leben beginnen und den Schmerz über den grausamen Tod überwinden, und er liebt seine Frau Ukubala, ein wenig auch seine beiden Töchter (an Saripas beiden kleinen Jungen hängt er mehr).

Hier sei ein Einschub gestattet. Aus *Djamila* und auch aus der Erzählung *Der erste Lehrer* wissen wir von Aitmatow, daß es in früheren Zeiten (noch in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts) üblich war und der allgemeinen Sitte entsprach, daß die Witwe des älteren Bruders samt Familie und Eigentum vom jüngeren Bruder als zweite Frau angenommen wird. In unserem Roman dagegen, wo die Liebe und die daraus entstehenden Probleme am Anfang der fünfziger Jahre angesiedelt sind, ist von einer solchen traditionellen Lösung, die man nicht unbedingt als asiatisches Mittelalterdenken verteufeln muß, die aber natürlich den neuen sowjetischen Gesetzen widersprechen würde, keine Rede. Und doch spürt man in Ediges Empfindungen die Ten-

denz zu einer harmonischen Lösung, wo beides möglich sein könnte: die Fortsetzung des Bisherigen (Ukubala verhält sich ungewöhnlich verständlich seinen offensichtlichen Gefühlen gegenüber), und dazu das Zusammensein mit den drei anderen ihm so lieben Menschen. Allen vier Kindern soll es gut gehen. So verhält sich in Europa in analoger Situation kein Mann – und wohl auch keine Ehefrau.

Saripa fährt mit den Ihren weit weg, ohne eine Adresse zu hinterlassen. Das ist für Edige die Katastrophe, der Zusammenbruch seiner Gefühlswelt. Es zeigt sich im Nachhinein, daß er mit jeder Phase seiner Empfindungen an der jungen Frau und vor allem auch an dem pffiffigen dreijährigen Ermek gegangen hatte. Und nun: Ausweglosigkeit, tiefste Erschütterung über die Trennung, das Leben scheint keinerlei Sinn mehr zu haben. Mit viel Takt setzt Aitmatow hier noch einmal die Parallele zu dem Tier ein, die als Hyperbel den entsetzlichen Schmerz Ediges verdeutlicht. In einer schnellen Folge erregender Szenen ist mal von Ediges Hoffnungslosigkeit die Rede, dann wieder von dem alljährlich im Spätwinter auftretenden Liebesbedürfnis des Tiers, einem Bedürfnis freilich, das bei Karanar mit unbändiger Naturkraft, eruptiv, ohne jede Möglichkeit zur mäßigen Einwirkung von außen auftritt. So heftig ist Ediges Schmerz auch. »Wie soll ich ohne sie leben?« Der Autor steigert das noch, indem er den Unglücklichen ausrufen läßt: »Es gibt keinen Gott, es gibt ihn nicht!« (311) Der Schmerz führt ihn zu Empfindungen von weltgeschichtlicher Tiefe. Und so ist also auch bei ihm, einem reifen Mann, der vor Schmerz den Verstand zu verlieren scheint, nicht von einem Scheitern zu sprechen, sondern von tiefem natürlichem Gefühl, von seiner Fähigkeit, etwas zu erleben, das das Menschliche im Menschen offenbart. Er beweist schließlich so viel Härte und Charakterstärke, daß er die Liebe am Ende doch bezwingen kann, er münzt sie um in Rehabilitierungsbemühungen für den unschuldig umgekommenen Freund.

Neben der Arbeit und der Liebe zieht sich durch den Roman noch ein drittes Thema: das des Gedächtnisses in unserer Zeit. Ein Sklave der grauen Vorzeit war in einen »Mankurt« verwandelt worden, indem man ihm Gedächtnis und Verstand raubte und damit die Wurzeln dessen, was »sein Menschsein ausmacht«. Meine Erfahrungen zeigen, daß dieses Thema gerade die jüngeren Leser am stärksten beschäftigt,



jedenfalls reden und schreiben sie darüber besonders gern.<sup>235</sup> Die Botschaft des Autors ist also angekommen. Er hatte in einem Interview mit Journalisten der Pariser Wochenzeitung *Révolution* (15.-21. April 1983) hervorgehoben, »daß dieser Prozeß der ‚Mankurtisierung‘ auch im heutigen Leben verbreitet ist.«<sup>236</sup> Die Botschaft war (und ist es noch) aber auch notwendig – übrigens in Ost und in West gleichermaßen. Boris Pilnjak hatte während seiner USA-Reise 1930 unter Henry Fords Wahlsprüchen auch den gefunden: »Achte das Vergangene nicht und habe keine Angst vor der Zukunft.«<sup>237</sup> Die pseudosozialistische Variante dazu konnte man in der Regie-Konzeption Karl Kaysers, des Generalintendanten der Leipziger Theater (und Mitglieds des ZK der SED) zu seinem *Faust* lesen: »Wer um des Fortschritts der Menschheit willen Schuld auf sich geladen hat, dem kann vor der Geschichte verziehen werden, denn die Ursachen solcher Schuld sind vor der Geschichte unvermeidbar.«<sup>238</sup> Ein barbarischer Satz, ein Bekenntnis zu Stalin (im Namen Goethes!) noch 26 Jahre nach dem 20. Parteitag. In der Tat, immer wieder wurde versucht, die Verbrechen des Jahres 1937, auch die Massenmorde davor und danach zu vergessen oder gar als historische Notwendigkeit zu verbrämen. Andererseits hat Aitmatow nach der Auflösung der UdSSR allen Grund gehabt, gegen die »Verhöhnung der Geschichte« des Landes durch eine hysterische Stimmung zu protestieren.<sup>239</sup> Das heutzutage weithin propagierte und gar mit Philosophemen untersetzte Bemühen, die Geschichte, die zu Ende gegangen sei, durch ein Spiel mit ihr zu ersetzen, in dem jeder seinen Blickwinkel haben könne und also keine historischen Gesetze zu erkennen seien, will die Menschen weiter mankurtisieren; der Kampf dagegen ist Bedingung für das weitere Menschwerden der Menschen, die in den Jahren um 1989 als Akteure in die Geschichte eingegriffen haben.

235 Ich verweise auf das Material im Anhang an diesen Aufsatz.

236 Deutsch in: AND-Informationsbulletin Kultur. Nr. 38 vom 12.5.1983.

237 Boris Pil'njak: O'kej. In: Ders.: Izbrannye proizvedenija. Moskau 1976, S. 617.

238 Programmheft zu »Faust I«. Schauspielhaus Leipzig 1982.

239 Tschingis Aitmatow: Liebeserklärung an den blauen Planeten. Ein Gespräch mit Susanne Heinke und Anatoli Smirnow. S. 28.

Für Aitmatow ist das ein Dauerthema. Ob er denn nicht seine sieben Vorfahren kenne, fragt der kleine Junge im *Weißer Dampfer* verwundert den gleichsam gedächtnislosen Soldaten. Zunächst in *Goldspur der Garben*, danach in *Abschied von Gülsary* wird in den Biographien der beiden Zentralfiguren die Geschichte des Landes gefunden: das viermalige Aufleuchten der Milchstraße am Himmel verweist auf vier historische Etappen, und die Arbeit Tanabais als Pferde- und Schafhirt wird zur personifizierten Geschichte Kirgisiens. Beide Male wird ein Leben in der Rückschau geprüft. Das geschieht im *Jahrhundertbuch* mit Kasangap, Edige und Abutalip; diesmal ergibt das Leben von drei Personen einen Strang sowjetischer Geschichte. So läßt sich eine historische Epoche in einen Roman bringen.

Im Handlungsvordergrund erleben wir den Tag des Begräbnisses Kasangaps, genauer: 44 Stunden. Am Anfang steht die Kunde von seinem Tod, die Edige um Mitternacht erfährt; gleich danach startet nebenan auf dem neuen Kosmodrom die erste Rakete. Dieser Tag vergeht mit den Vorbereitungen für den Trauerzug; am nächsten Tag, dessen Beschreibung um 20 Uhr endet, erleben wir das Begräbnis, es endet wiederum mit einem Raketenstart, der Mensch, Kamel und Hund in panischen Schrecken versetzt. Das Gedächtnis, die Ehrung der Vorfahren und der Älteren, wird sujetbildend.

In diesen einen Tag hinein – so will es der Titel des Romans – wird das Jahrhundert gesetzt mit Erlebnissen der Hauptakteure. Der Leser erfährt von der ersten Welle der »Entkulakisierung«, von der Arbeit Kasangaps auf einem Großbau in Usbekistan, vom Leben Ediges als Fischer auf dem Aralsee, von der Einberufung Kasangaps zu Kriegsbeginn und von seiner Zurückstellung, von der Verwundung Ediges in der Vernichtungsschlacht um Königsberg, von den Strapazen Abutalips im Nazi-Todeslager und im Partisanenkrieg in Jugoslawien und immer wieder von der gemeinsamen Mühe um das Funktionieren der Eisenbahnmagistrale »in dem großen Wüstenraum der Sary-Ösek, des Zentralgebiets der gelben Steppen.« Und wir erleben die »Überspitzer« bei der Kollektivierung der Landwirtschaft, die »Überprüfungskommissionen« bei der Rückkehr der Sieger von der Front, die Denunzianten, die auch am Ende der Welt noch Antisozialistisches aufdecken möchten, und jene Verbrecher, die den Geheimdienst zur Waffe gegen die eigene

Bevölkerung gemacht hatten. Bedeutende Etappen der Landesgeschichte stecken in den Biographien, in den Erlebnissen, Gedanken, Ängsten und Anstrengungen. Der Autor erinnerte sich später, bei der Arbeit am Roman habe er »das unerklärliche Gefühl« gehabt, »den Leser in den Roman, in Wesen und Erlebnisse des Werkes so hineinzuziehen, als wäre er selbst dabei.«<sup>240</sup>

Übrigens – das ist in der Aitmatow-Literatur nicht bemerkt worden und fällt auch den Lesern kaum auf – reichen die in die Biographie eingebrachten historischen Zeiten nur bis 1956, während das Begräbnis, wie sich ausrechnen läßt, 1975 stattfindet. Über die dazwischen liegenden neunzehn Jahre gibt es gelegentliche Erwähnungen, daß die Kinder heranwachsen, Sabitshan, der Älteste, ist in Internaten und Schulen zu einem dümmlichen Vielredner und Duckmäuser geworden, Kasangap hat versucht, nach dem Tod seiner Frau bei ihm heimisch zu werden, ist aber dabei nur seine Ersparnisse losgeworden und ist wieder zurückgekommen. Seine Tochter ist eine unglückliche Ehe eingegangen, die beiden Mädchen Ediges und seiner Frau Ukubala wachsen auch heran, haben Beruf und Familie, die zurückgebliebenen Eltern werden bei andauernder anstrengender Arbeit älter. Referierende Notizen statt epischer Schilderung. Das letzte Kapitel, das die Handlungsbereiche zusammenführt, schildert Ediges Erlebnisse nach dem 20. Parteitag und seine anschließende Reise nach Alma-Ata, gleich danach kommt die Begräbnisszene, die Zeitgrenze dazwischen wird – wir sagten das schon – verwischt.

Daß uns der Autor am Ende zu Begräbnis und Friedhof führt, hat seinen tiefen Sinn, den er selbst vermutlich damals so nicht sehen konnte: der Roman hat den Charakter einer Bilanz. Aitmatows Zweifel an der Realisierbarkeit der sozialistischen Pläne wuchsen über die Jahrzehnte hinweg. Der aussichtslose Einsatz des allein gelassenen Tanabai für die Erhaltung des reichen (und vorhersehbaren) Natursegens der Lämmergeburten enthält die beklemmende Vermutung, die allgemeine Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben könnte unüberwindbar sein. Daß wir märchenhafte Illusionen statt realer Pläne hatten, war seine Befürchtung im *Weißer Dampfer*. Und andererseits hat er mit seinem

letzten großen Roman, der *Richtstatt*, nur noch den allgemeinen Zusammenbruch der Ideale und des angestrebten Menschenbildes konstatieren können. Das ist eine Umdichtung der Offenbarung an Johannes, das ist die Apokalypse: Banditengruppen statt der Arbeitskollektive, bedenkenlose Naturvernichtung im Namen der Planerfüllung, und sowohl die selbstlosen Bemühungen eines klugen Brigadiers um eine Verbesserung der Arbeit müssen scheitern wie auch die Jesus-gleichen Bestrebungen, die Menschen aus einem verderblichen Milieu zu retten. Hier dagegen, im *Jahrhundertbuch*, wird das Leben der Helden (das sind sie wahrlich, nun endlich gebrauchen wir das Wort richtig) gerecht und groß gewürdigt. Da handelt die Grabrede durchaus nicht von einem Untergang, einem Ende, sondern von der Einstellung zum Leben und vor der Arbeit, die in das große Werk der Verbindung der Welten durch den »Greenwich« der Eisenbahnlinie eingegangen ist. Die Magistrale gibt es weiterhin, und man braucht nicht viel Phantasie, um die Veränderungen dort vorherzusagen: wenn nebenan, in der Siedlung des Kosmodroms, klimatisierte Wohnungen gebaut werden, wird es sie hier wohl auch einmal geben; die Linie wird statt der abgearbeiteten Gleise neue bekommen haben, und weder das Schneeräumen wird inzwischen ohne Technik auskommen noch das Entladen von Eisenbahnschwellen.

Es zeugt von hoher Menschlichkeit, daß Edige und die Seinen den Tod eines der Ihren, ihres Ältesten, nicht oberflächlich abtun, sondern dem würdigen Leben Kasangaps auch eine würdige Zeremonie der Totenfeier als Abschluß geben. »Wir müssen groß von uns denken, sonst ist alles umsonst«, hatte Christa Wolf fast in der gleichen Zeit geschrieben. Die hier denken groß voneinander, und daher kann das Begräbnis nur an der würdigsten Stelle stattfinden, auf dem uralten Friedhof, dem »Pantheon der Sary-Ösek« (141), wo einstens die Kämpfer der Sippe gegen die Fremdherrschaft begraben wurden, oder wenigstens dort, wo die Mutter Naiman-Ana ihren zum Mankurt gewordenen Sohn beweinte. Es macht nichts aus, daß sie, die Angehörigen des Trauerzuges, als Zugereiste gar nicht zu der Sippe gehören: die große Geschichte muß her, wenn ein tapferer Mensch sein Leben beendet hat.

Als Europäer komme ich nun freilich nicht umhin, mit leisem Lächeln darauf zu verweisen, daß nur Männer so geehrt werden. Kasan-

gaps Frau, die freundliche und gleichfalls tapfere Bukej, war im Krankenhaus in Kumbel, dem Knotenpunkt der Bahn, gestorben und dort auch begraben; es »hatte keinen Sinn«, heißt es im Roman, sie von dort nach Hause zurückzuholen, und dort könne ja auch ihre Tochter Aisada nach dem Grab schauen (33). Edige wünscht, so ergeht der Auftrag an den jüngeren Edilbai, nach seinem Tod neben Kasangap begraben zu werden – über seine ihn so selbstverständlich liebende Frau fällt dabei kein Wort. Sechs Männer unternehmen die Begräbnisreise, an eine Frau denkt da niemand. Es sind ja auch drei Männerfiguren, die im Mittelpunkt der Romanhandlung stehen; daß ihre drei Frauen die gleichen Strapazen durchmachen, wird gewiß gewürdigt, doch der Sujetfaden kommt ohne sie aus, und hin und wieder wird der Autor ungerecht: »In Schneesturm-Boranly haben nur zwei Menschen fürs ganze Leben Wurzeln geschlagen – Kasangap und er, Schneesturm-Edige.« (19) Daß Edige die beiden Söhne Saripas mehr am Herzen liegen als seine eigenen Töchter, hatten wir schon vermerkt. Das wird sich in der *Richtstatt* fortsetzen: Boston hat zwei Töchter, seine zweite Frau Gjumulkan auch, doch vergöttert wird der Junge, das Nesthäkchen, mit Namen Kendshisch, was »letzter Fürst« bedeutet, wie wir erfahren.

Dieser Geringschätzung der Frauenfiguren steht nur die großartige Epenfigur der Mutter Naiman-Ana gegenüber, sie scheint als Relikt des Matriarchats in der Volksseele zu leben. So etwas konnte man ja schon einmal in Djamilas Schwiegermutter, der »Baibitsche«, der »Mutter zweier Höfe«, vermuten, und die junge Frau Djamila selbst hätte, wäre sie in der Familie geblieben, deren Rolle übernehmen können. Die Vorsteherin der Sippe bestimmt alles im Leben der zwei Familien, der Kinder, aber auch der Männer. (Genaueres zu diesem uns so fremden Thema kann man wohl nur in Mittelasien erforschen, wir haben dazu nichts als die literarischen Figuren und ihre Wertung durch den Autor.)

Mit der Würdigung der Mutter Naiman-Ana und dem Bezug Kasangaps auf sie hat Atimatow aber die Atmosphäre geschaffen, in der das rechte Licht auf die Personen und ihr Leben gerichtet werden kann. Hier sind Helden zu würdigen, die aus den – in Kirgisien noch sehr lebendigen – Volksepen entsprungen sein könnten. Die aber gleichzeitig große Individuen sind, mit ganz individuellen Entwicklungswegen,

Leidenschaften, psychischen Reaktionen. Das ist neu für die Literatur Mittelasiens. Die schriftliche, aus dem lebendigen Epenschaften herausgetretene Literatur Kirgisiens war beim Erscheinen dieses Romans sechzig Jahre alt. Hinter der literarischen Leistung läßt sich ein reges philosophisches Denken des Autors vermuten, wir können es in den vielen publizistischen Auftritten Aitmatows seit dem Beginn der siebziger Jahre gleichsam in gestrichelten Linien verfolgen: es gibt da nicht ein geschlossenes Gedankengebäude von ihm, aber immer wieder wesentliche Erkenntnisse, die davon zeugen, daß das Sein des Individuums ihn unablässig beschäftigt.

Als er heranwuchs, erinnert sich Aitmatow, war nicht vorgesehen, »über die gesellschaftlichen Probleme von einer individuellen Position her nachzudenken«, es gab »das stahlharte Postulat der totalen Unterordnung des Menschen unter das Diktat des Staats und der Macht«, und das wurde von den meisten akzeptiert.<sup>241</sup> Das führt dann zu dem stolzen Satz, der sich auf die drei Zentralfiguren unseres Buches direkt bezieht: »Der Mensch, frei geboren, wird nach Kräften sein heiliges Recht behaupten, *Persönlichkeit* zu sein und über sich selbst zu verfügen.«<sup>242</sup> Das wird mit Bezug auf Dostojewski hingeschrieben, und in einer Rede vor dem Club of Rome führt er den Gedanken zu Dostojewskis größter und wichtigster Erkenntnis: »Bekanntlich ist das schlimmste Gericht das Selbstgericht, der Mensch sollte also in seinem Innern zur Menschheit werden.«<sup>243</sup>

Alles drängt zur Ethik, die ja tatsächlich der zentrale Aspekt, das Hauptproblem, der Gedankeninhalt und Wertungspunkt der russischen Literatur seit etwa 1960 darstellt. Das soziale Sein und Gebundensein der literarischen Figuren hörte auf, das wichtigste Interesse der Tendrjakow, Trifonow, Rasputin, Below, Schukschin und eben Aitmatow zu beanspruchen, alles wurde ins moralische Licht gerückt. Das war schon in *Djamila* das Überraschende, und in dem bilanzierenden Buch *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* wird sich der Schriftsteller darum

241 Ebenda. S. 24.

242 Ebenda. S. 213.

243 Tschingis Aitmatow / Günter Grass: Alptraum und Hoffnung. Zwei Reden vor dem Club of Rome. Göttingen 1989. S. 21.

besonders bemühen. »Warum erblickt der Mensch das Licht der Welt?« (319) läßt er den Akyn Raimaly-gha sprechen, und Edige wird das in seinem Totengebet am Ende mit ähnlichen Worten wiederholen.

Damit schließt Aitmatow einen Bogen über das ganze zwanzigste Jahrhundert hinweg. Gorki hatte seine Barfüßler im *Nachtasyl*, die in die ausweglose Not geworfen waren, über das gleiche Thema nachdenken lassen: »Meine Herren Menschen! Was wird aus euch werden?«, fragt Luka, und Natascha spitzt die Frage noch zu: »Wozu hat der Mensch gelebt?« Eine der eindringlichsten Antworten gibt der Tatare, dem sonst in jedem Satz sprachliche Fehler unterlaufen, in makellosem Russisch: »Kränke den Menschen nicht – das ist das Gesetz!« Sie alle geben dem trunkenen Satin den Einsatz für seine Rede über den stolzen Klang des Wortes »Mensch«.

Natürlich wird sich Aitmatow auch auf religiöse Traditionen stützen wollen, damit das ethische Thema besonders nachdrücklich in den Mittelpunkt rücken kann, doch da kommt Stückwerk zustande. Edige hat sich von der Seelenwanderung aller Lebewesen nach ihrem Tod erzählen lassen – das ist wohl ein buddhistisches Thema. Das Zentrum alles Religiösen müßte für die Kasachen und die Kirgisen im Islam liegen – doch die nomadisierenden Schafhirten waren nie unter die intensive geistliche Betreuung und Bedrückung von Mullas geraten. In einem Interview bekennt Aitmatow auch für sich, daß der Islam ihn geistig nicht tief berührt habe. »Der Islam war eigentlich etwas Fremdes für uns.«<sup>244</sup> Und das vermutlich nicht nur der Haltung des Vaters wegen, eines der ersten Kommunisten Kirgisiens. Auch bei Edige geht die islamische Überlieferung nicht in die Tiefe. Er kennt ein Totengebet, er weiß auch, daß man den Toten mit dem Kopf in die Richtung zur untergehenden Sonne beerdigen muß und daß das Grab eine Seiten-Nische braucht (für Grab-Beigaben?). Auch müssen die Trauernden mit ausgebreiteten Händen an Gott denken bei dem Begräbnis. Mehr ist da nicht an geistigen Impulsen, und der Leser spürt, daß das nicht am Autor liegt. Die Forderung der Unterwürfigkeit unter den einzigen

244 Michael Martens: Mein Lebensziel ist das Schaffen. Ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Tschingis Aitmatow. Winsen / Luhe / Weimar 1998. S. 34.

Gott, Grundprinzip des Islam, läßt keine Ethik zu, und es hat gar nicht überrascht, daß sich »Tschingis-Aka« (so nennt man ihn in Bischkek) gründlich in die christliche Religion hineingelesen hat, bevor er den nächsten Roman, *Die Richtstatt*, schrieb. Er fand dafür – etwa bei der 1988 zu seinen Ehren durchgeführten Tagung in der Evangelischen Akademie in Loccum – viel Lob und Anerkennung, man betonte dort allerdings auch, daß bei ihm eine Sicht auf das Christentum von außen zu beobachten sei, und auch der russisch-orthodoxe Aspekt bei seinen Bezügen auf das Leben Jesu und auf die Bergpredigt wurde vermerkt. Eben dort aber wurde er für eine wichtige Entdeckung gelobt, die uns wieder auf unseren Roman zurückführt: die Menschheit schaffe es in ethischer Hinsicht nicht, mit den Errungenschaften Schritt zu halten, die sie mit Hilfe des Verstandes und der Hände erlangt.<sup>245</sup>

Wir haben auf drei Antworten aufmerksam gemacht, die Aitmatow zum »Geheimnis des Menschseins« (das ist Ediges Wort am Grab Kasangaps) in seinem Buch gibt: Arbeit, Liebe und Gedächtnis – mehr braucht es nicht für das Leben des Volkes.<sup>246</sup> Die Aufgabe wird sein, mit den Menschen zusammen diese einfachen Bedingungen zu schaffen. Es hat nicht den Anschein, daß seit der Veröffentlichung des Romans dabei ein Fortschritt erzielt worden ist.

Der Roman erschien 1980, alle Welt pries zu Recht seine Geschlossenheit und Größe. Um so mehr Verwunderung rief eine Ergänzung zu dem Buch hervor, die zehn Jahre später veröffentlicht wurde, in Heft 8 / 1990 der Zeitschrift *Snamja*, unter dem Titel *Die weiße Wolke des Tschingis-Khans. Eine Novelle zum Roman*. Er habe das damals gegenüber der Zensur nicht durchsetzen können, bekennt der Autor in Interviews. Um die Hauptsache genehmigt zu bekommen, habe er Kompromisse machen müssen, der Romantitel und einige Episoden mußten

245 Richtplatz Literatur. Tschingis Aitmatow in Loccum. Loccumer Protokolle 16/1988. S. 17.

246 Auch andere Kritiker führen ihre Analyse des »Jahrhundertbuchs« zu solchen dreigliedrigen Antworten, die der Autor auf seine vielen Fragen gibt. Karla Hielscher wählt die Formel »Gedächtnis – Gewissen – Tod«. (In: *Das Haus an der Moskwa*. Evangelische Akademie Hofgeismar. Protokoll 226/1985. S. 47ff.) Karin Wieland (Čingiz Ajtmatov. S. 72) hebt die drei durchgängigen »inhaltlichen Parallelen ... Erinnerung, Liebe und Gewissen« hervor.



geopfert werden.<sup>247</sup> Zum Titel: Aitmatow wollte das Buch »Der Reif« nennen (der »Reif« der Abwehrraketen rund um die Erdkugel ist dem »Reif« um den Kopf des Mankurts gleich), man habe ihm die Pasternak-Zeile als Variante angeboten (in der Redaktion des *Nowy mir?*), doch die Politik (wer?) habe »Schneesturm-Haltepunkt« festgelegt – es sollte wohl betont werden, daß es sich um einen Roman über Eisenbahner handelt, ein opportunes Thema. Er, der Autor, wolle das Buch nur noch *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* nennen.

Nun aber zum Text. Der damals gestrichene Romanteil, der nun als *Weißer Wolke des Tschingis-Khan* erschien und vom Verfasser nachträglich in den Roman eingefügt wird, besteht aus zwei Stücken. In einer wiederum zweigeteilten Erzählung, die der Tschingis-Khan-Geschichte vorausgeht und sie dann abschließt, erfahren wir von dem entsetzlichen Leid Abutalips im Gefängnis, von den unmenschlichen Haftbedingungen und von den Verhören durch den selbstzufriedenen, habgierigen und ordenssüchtigen Offizier Tansykbajew. Der Gefangene, der um sein unumstößliches Ende ja weiß, kann die Qualen in einem »günstigen« Moment durch Selbstmord beenden. Abgesehen davon, daß die lange und riskante Reise des Offiziers mit seinem Gefangenen zu anderen Mitangeklagten in einer anderen Stadt wenig wahrscheinlich ist – ein Tansykbajew läßt die wohl zu sich »überstellen« –, erreicht das Kapitel künstlerisch Aitmatows uns so teuer gewordene Leistungen nicht. Wir erfahren kaum Neues über Abutalip, und die Psychogramme von Verbrechern, die bedenkenlos Menschen opfern, um die eigene Karriere zu befördern, lassen sich nicht mit dunkelschwarzer Farbe und mit einer Saufszene gestalten, in der Speiseservices aus Kriegsbeute, Kronleuchter und Kaviar vorgeführt werden. Die beklemmende Schilderung der Verhaftung Abutalips im Roman und wenig später die Mitteilung »Herzinfarkt« an die Ehefrau über seinen Tod gehören zu den Szenen, die jeden Leser erschüttern, so sehr, daß er der Details nicht mehr bedarf.

247 Irina Rischina: Paradoxien der Perestroika. (Interview mit Tschingis Aitmatow.) In: Kunst und Literatur, Heft 5/1990. S. 451-455 (Aus: »Literaturnaja gazeta« vom 27. Juni 1990). – Peter Rollberg: Interview mit Tschingis Aitmatow. In: Weimarer Beiträge. H. 7/1991. S. 1074-1081.

Unter den Papieren des Lehrers, die bei seiner Verhaftung konfisziert wurden, war auch eine Niederschrift der Legende von der Hinrichtung eines Liebespaars in der Sary-Ösek-Steppe durch den durchziehenden Tschingis-Khan im 13. Jahrhundert, und diese Novelle wiederum steht, im Gegensatz zu der ärgerlichen Erzählung über den brutalen Geheimdienstoffizier, auf einer ganz erstaunlichen künstlerischen Höhe und wird auch viel später noch zum Besten gezählt werden, was in den Wirren der Weltenwende um 1990 herum erschienen ist. Hat das der Autor wirklich schon 1980 mit zum Druck geben wollen, oder ist das erst 1990 entstanden? Er berichtet, daß er im Winter 1989/90, als alle seine Kollegen nur über politische Neuigkeiten redeten, allmorgendlich von fünf bis zehn Uhr »eine kleine Sache geschrieben« habe, mit der er zufrieden sein könne. Ist diese »Sache« die Novelle? Ist es die ganze zweiteilige Veröffentlichung oder nur der Tschingis-Khan-Teil, der Teil über Aitmatows Namensvetter? Von einer Überarbeitung eines zehn Jahre alten Manuskripts, das 1980 nicht »ging«, steht da nichts. Und noch an einer anderen Stelle finden wir das Bekenntnis des Schriftstellers, die *Weißer Wolke* sei »der jüngste, erst jetzt geschriebene Bestandteil« des Romans. Und wieder ist nicht klar, ob sich die Aussage nur auf die Legende bezieht oder auf die zweiteilige Ergänzung.<sup>248</sup> Das alles wäre noch klarzustellen.

Der große Weltenherrscher, so wird uns erzählt, habe sich mit seinen Riesenheeren nach Europa aufgemacht. Zu den Vorbereitungen habe die lange vorher schon ausgegebene Anweisung gehört, keine der mitziehenden Frauen dürfe vor dem Abmarsch oder während des Zuges gebären. Ein geheimnisvoller Prophet hatte dem Anführer vorhergesagt, eine kleine weiße Wolke am Himmel werde dem Heer voranziehen. Alles geht gut, doch eines Tages berichtet man dem großen Tschingis, eine Frau im Heer, die Fahnenstickerin Dogulang, habe ein Kind geboren. Vor der Hinrichtung soll sie den Namen ihres Mannes nennen. Das tut sie nicht, doch vor dem ganzen Heer bekennt der Hundertschaftskommandeur Erdege, der Vater des Kindes zu sein. Das Liebespaar wird getötet, das Kind wird durch die Dienerin und durch ein Wunder gerettet. Am gleichen Tag verschwindet die weiße Wolke,

248 Tschingis Aitmatow, Daisaku Ikeda: Begegnung am Fudschijama. S. 226.

und Tschingis-Khan, dem die beiden Menschen, von seiner hohen Position, ein Nichts waren, verliert angesichts des himmlischen Zeichens alle Sicherheit, er läßt das Heer allein nach Europa weiterziehen und kehrt nach Hause zurück, um dort zu sterben. Die Liebe und der sich vollziehende Prozeß der Fortsetzung des Lebens waren stärker als die Bestrebungen zur Weltherrschaft.

Was könnte die Zensur 1980, in der Zeit der Stagnation und der Allmacht des eigentlich schon ohnmächtigen Breshnew und seines Ideologie-Stellvertreters Suslow, gegen die Kapitel in Aitmatows großem Buch gehabt haben? Wir erfahren darüber nichts, könnten uns freilich vorstellen, daß eine zu drastische Darstellung des Staatssicherheitsdienstes unerwünscht war. Denkbar wäre aber auch, daß man in der Redaktion des *Nowy mir*, wo sehr hohe künstlerische Ansprüche gestellt wurden, dem Autor von der Publikation der kolportagehaften Szenen abgeraten hatte. Und es wäre also möglich, daß es 1980 nur um die Tansykbajew-Abutalip-Szenen ging und die märchenhafte und märchenhaft gut geschriebene historische Legende erst im Winter 1989/90 entstand. Einen Grund für Zensurangriffe gegen die poetische Geschichte über den tapferen Tod des sich liebenden und sich zur Liebe bekennenden Paares kann ich nicht sehen. Wir schließen aus all dem, daß der Autor diese Legende als eines seiner besten, in sich selbständigen Werke extra veröffentlichen sollte, während der großartige, geschlossene Roman in seiner Fassung von 1980 verbleiben muß.<sup>249</sup>

Auch der Autor hatte schon 1984, vor dem gewünschten Einschub, das *Jahrhundertbuch* als seine »größte Errungenschaft«, als sein »Hauptbuch« bezeichnet, in das er alle seine »Kräfte, Gedanken, Gefühle« hineingelegt habe. Man könne von einer »Offenbarung der Seele« sprechen, er habe beim Schreiben das Gefühl gehabt, als hätte man

249 Ich schließe mich der ausführlichen Argumentation des erfahrenen Kritikers Georgi Gatschew an, der zu ähnlichen Schlüssen kommt: Georgij Gačev: Poet Čingiz i Čingischan. In: Čingiz Ajtmatov: Beloe oblako Čingisčana. Bischkek / Moskau 1991. S. 154-173.

ihm »das letzte Mal die Möglichkeit zum Schreiben gegeben.«<sup>250</sup> Zu anderen seiner Werke hat Aitmatow so große Worte nicht geäußert.

*Anhang:*

Lesermeinungen in der DDR der achtziger Jahre über Aitmatows Roman *Der Tag zieht den Jahrhundertweg*.

Dieses Material wurde in einer heute kaum mehr auffindbaren Broschüre<sup>251</sup> gedruckt, die auch damals nicht in breitere Kreise gedrungen ist. Mir scheint es nach wie vor von Interesse zu sein. Es stammt aus etwa dreißig Aussprachen mit jeweils 15 - 30 Personen in akademischen Unterrichtsstunden, in Qualifizierungskursen von Lehrern und Bibliothekaren, aber auch in den damals häufigen Buchdiskussionen in Gewerkschaftsgruppen und Gruppen der Gesellschaft für deutsch-sowjetische Freundschaft sowie in öffentlichen Zusammenkünften, zu denen Buchhandlungen einluden. Die Gedanken und Standpunkte konnte ich teilweise in stenographischen Teilprotokollen, auch in Notizen bei der Nachbereitung solcher Gespräche festhalten; einiges übernahm ich aus schriftlichen Ausarbeitungen von Studenten und älteren Schülern.

Jeder, der schon einmal eine Diskussion zu *Der Tag zieht den Jahrhundertweg* geleitet hat, weiß, was das in der Regel für Schwerarbeit ist. Zustimmung und Ablehnung finden sich bei diesen Debatten nebeneinander, und als Argumente dienen neben Szenen und Figuren aus dem Buch vielfach die eigene Lebenserfahrung, Gelesenes, oft ganze philosophische Lehren. Die Zahl der aufgeworfenen Fragen überschreitet beträchtlich die Möglichkeiten zu einer Antwort, und stets sind es

250 Čingiz Ajtmatov / Gevorg Atrjan: Čelovek planety. In: Literaturnoe obozrenie. H. 8/1984. S. 35f.

251 Roland Opitz: Aitmatows Werk im Bewußtsein unserer Leser. In: Die Rezeption der sowjetischen Literatur in der Deutschen Demokratischen Republik. Hrsg.: Humboldt-Universität zu Berlin, Sektion Slawistik, und Haus der Sowjetischen Wissenschaft und Kultur. Berlin 1986. S. 161-173.

Fragen von Menschheitsbedeutung. Die innere Erregung ist allen Teilnehmern gemein, und auch bei Gesprächen über dieses Buch wird, wie schon bei den anderen Werken Aitmatows, ganz selten über Nur-Literarisches diskutiert.

»Ich habe bisher noch nie so intensiv über das Schicksal unserer Erde nachgedacht«, äußerte ein sechzigjähriger Staatsfunktionär. »Ein ungeheuer bewegendes Buch«, hieß es gleich danach noch einmal, und keinen störte die Wiederholung. Heftigen Protest gibt es dagegen in der einen oder anderen Runde dann, wenn von einem Teilnehmer eine geringfügige Kritik angebracht wird: »Das ist wie aus einem Guß, hier hat alles einen Sinn und seinen Platz.« Das verantwortungsvolle Verhalten Ediges mache ihn zum Vorbild, wird immer wieder unterstrichen, und Zweifel werden laut, ob Charaktere solcher Stärke auch bei uns entstehen können, wo doch – so die Argumentation – das Konsumdenken und -verhalten derartige Ganzheit nicht zulasse. Die Wärme beeindrucke, mit der alle positiven Figuren geschildert werden, äußert eine Wissenschaftlerin, und einer Lehrerin ist besonders die Nähe Aitmatows und seiner Helden zu den Kindern aufgefallen – sie verweist auf ähnliche Tendenzen in den früheren Werken des Autors und sieht in dieser Arbeit der Menschen an ihrer eigenen Zukunft das Unterpfand für die Rettung der Erde vor der Bedrohung. In einem weiteren Gespräch wurde Ähnliches hervorgehoben: der Lehrer Abutalip lasse sich nicht einmal durch die bitteren Erfahrungen in seiner früheren Schule davon abbringen, die Erinnerungen an seine Vergangenheit für die Zukunft aufzubewahren und sie an die Kinder weiterzugeben.

Doch gibt es auch Debatten, die härter verlaufen, wo man sich gegenseitig auf bittere Sätze und Situationen im Roman aufmerksam macht. Da hatte einer die These aufgestellt, dies sei ein Buch der Begrenzungen, und schon fanden sich Beweisgründe dafür: der Friedhof wird weggenommen, Abutalip wird verhaftet. Das Jugoslawienthema wie auch die Geschichte der Kosmonauten bewiesen gleichermaßen, daß das Handeln der Menschen von Mißtrauen bestimmt sei, und daran werde sich nichts ändern. Das Schicksal der durch den Mankurt erschossenen Mutter wird auf die Mutter Erde bezogen (mit deutlicher Anlehnung an Tolgonai aus Aitmatows *Goldspur der Garben*); es wird gefragt, ob wir in unserer Haltung zur Mutter Natur dem Man-

kurt nicht immer ähnlicher werden. Solchen pessimistischen Schlüssen mußte mit den Bildern und Szenen des Romans entgegnet werden, und das Hauptargument war immer wieder Edige: Wenn es uns gelingt, uns so zu unserer Zukunft zu verhalten wie er, wird die Katastrophe nicht stattfinden. Es wurde darauf aufmerksam gemacht, wie stark das Nachdenken Aitmatows über die Lage des Menschen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts ist und wie groß die Elemente seines Lebens.<sup>252</sup> Gabriel García Márquez habe im Titel seines Romans das Jahrhundert beschworen, Aitmatow tue das gleiche, um die Größe unserer Verantwortung und damit die Größe unserer Möglichkeiten zu betonen.

Von einer Diskussion im Kreise eines wissenschaftlichen (nicht literaturwissenschaftlichen) Kollektivs an der Karl-Marx-Universität ist zu berichten, die so erregt verlief, daß ich nur selten zu Wort kam. Die siebzehn Teilnehmer hatten das Buch alle gelesen und waren ausgezeichnet vorbereitet. Die Beiträge wurden oft durch impulsive Einwände unterbrochen, es wurde sogar durcheinandergerufen. Nach meinen relativ knappen Worten, die eigentlich nur Fragen aufwarfen, nahm einer von den Älteren das Wort: »Für mich ist das ein sehr geschlossenes Buch, trotz der verschiedenen Themen. Die Menschheitsprobleme werden entschlüsselt dargestellt, daß die Kompliziertheit begreifbar wird. Der Mensch wird als moralische Größe ins Zentrum gesetzt. Das Abschneiden von der Geschichte wie von der Zukunft ist für den Menschen tödlich: die Zerstörung des Friedhofs bedeutet dasselbe wie die Operation ‚Reif‘. Der Mensch und seine Würde sind zu achten, sein würdiger Umgang mit der Natur muß dem entsprechen.« Ein Opponent, der – wie sein Vorredner – mit Notizen zur Diskussion gekommen war, äußerte dagegen: »Das ist ein sehr direktes Buch: Die Geschichten spielen nicht irgendwo, sondern im Sozialismus. Schon in seinen früheren Geschichten hat Aitmatow den Zusammenstoß des Individuums mit gesellschaftlichen Machtstrukturen gestaltet. Dieses Buch könnte auch ‚Menschenschicksal‘ heißen, doch bin ich sehr deprimiert, das Buch schlägt nieder. Natürlich zwingt die Geschichte zum Nachdenken, doch bleibt eigentlich nur das stolze Wort des alten Sän-

252 Weitere Antworten dazu siehe: Roland Opitz: Krise des Romans? Halle / Leipzig 1984. S. 63ff.

gers als Positives, und dahinter steckt Aitmatow: wer kann mir Prophet und Richter sein?«

Diese pessimistische Sicht auf den Roman wurde in einer dritten Stellungnahme verstärkt, die nicht in geschlossener Rede vorgestellt wurde, sondern in heftigen Einwüfen: »Die Strukturen beider Systeme sind bei Aitmatow einheitlich geworden, er sieht keine Zukunft mehr ... Hier ist eine Philosophie der Identität beider Seiten, aber auch in der Vertikale. Die Züge fahren von Ost nach West und von West nach Ost, die Kosmonauten heißen 1 - 2 und 2 - 1. Die Schlagwörter lauten ‚Parität‘, ‚Konvention‘, das Schiff ist im ‚Stillen‘ Ozean, gleichweit entfernt von beiden Ländern. Es gibt also keine Entwicklung, die Erde ist ein Mankurt ... Wird hier Kulturpessimismus gepredigt? Der Schlagbaum zeigt das Ende der Hoffnungen, und der einzelne hat an solchen Machtstrukturen keinen Anteil mehr. Die Supermächte sind sich einig geworden – eine solche Auffassung kann ich nicht teilen ... Was soll das Individuum nun noch leisten? Eine Menge Hoffnungslosigkeit ist das. Wir leben doch nicht in der Identität, sondern in Widersprüchen, und da gibt es doch Entwicklung ... Vor solcher Perspektivlosigkeit kann die Menschheit nur erschrecken.«

Dem wurde wieder und wieder entgegnet. Ein etwa Fünfunddreißigjähriger: »Gleichheit der Supermächte? Ich sehe das anders. Man muß die Geschlossenheit des Buches hervorheben – die nicht darin besteht, daß am Schluß etwas gelöst ist oder eine Antwort gegeben wird. Die zentrale Frage: woher kommen wir, wohin gehen wir? Wie können wir aus solcher Vergangenheit heraus die Zukunft bauen? Ganz wichtig ist die Gestalt der Naiman-Ana: sie scheitert, aber sie lebt in der Erinnerung, als Mahnung. Sie hat sich gegen das scheinbar Unausbleibliche aufgelehnt, und immer wieder schildert Aitmatow Menschen mit solcher Haltung, die sich gegen Gewohnheit und Drohung auflehnen.« Ein noch Jüngerer: »Hier wird der Mensch keineswegs auf sich zurückverwiesen. Die Geschichtskorrekturen nach 1953 konnte nicht ein einzelner vollbringen. Und doch ist die Haltung jedes einzelnen wichtig, und daher auch Ediges Auseinandersetzung mit dem, der ‚nur für den Hintern lebt‘.« Ein erfahrener Wissenschaftler: »Ich habe das auf einen Ritt gelesen, es hat mich sehr erschüttert. Immer wieder muß man sich selbst Fragen stellen. Wie soll man mit seiner Geschichte le-

ben? Was kann die Erfahrung für die Zukunft einbringen? Das ist ein keineswegs rückwärtsgewandtes Buch.« Eine junge Frau: »Das Buch hat mich zutiefst erschüttert, ich konnte nicht aufhören, ich habe Termine sausen lassen. Was heißt es, Mensch zu sein? Wie kann man ein Mensch bleiben? Auch jetzt noch bewegt mich das Buch, ich kann nicht ruhiger reden, entschuldigt bitte. Es stimmt doch optimistisch zu wissen, daß nicht nur am Ende der Welt einfach gearbeitet wird, gedacht und gearbeitet. Da ist noch Jelisarow, und die Kinder werden heranwachsen, Saripa ist wieder verheiratet. Ediges Verhältnis zu den Kindern ist wichtig, und wir haben Verantwortung für die Kinder.« Und noch ein jüngerer Mann: »Auch im *Ersten Lehrer* hatte Aitmatow die Besinnung auf das Menschsein in den Mittelpunkt gerückt. Rollands Meister Breugnon ist auch so ein aktiver Charakter wie Edige, und es sollte in dieser zerrissenen Welt mehr davon geben.«

So heftig wurde gestritten, und stets um die Hauptfragen der Menschheit in unserer Zeit. Jedes Wort war von unserer Sorge um die Welt getragen. Trotzdem erschütterte mich doch der Abschluß des Abends am meisten. Ein Teilnehmer verabschiedete sich schnell, er müsse morgen früh als Reserveoffizier der Raketentruppen nach Kasachstan auf ein Raketen-Schießgelände, auf dem sich auch ein Friedhof befindet, der aber nicht abgegrenzt sei. Geschossen werde nur donnerstags, an den anderen Tagen finden Beerdigungen statt. Bis Baikonur sei es nicht weit, und in der Nacht könne man die großen Dinger hochziehen sehen ...

Bei einer Konferenz mit Leipziger Abiturienten, die ich am 23. November 1988 im Leipziger Kulturbund durchführen konnte, wurden in den Kurzreferaten solche Sätze gesprochen: »Aitmatow weiß, wie notwendig es ist, das Geschichtsbewußtsein des Menschen zu wahren, damit die Erde dem Menschen trotz der gegenwärtigen angespannten Situation erhalten bleibt. Auch deshalb fliegt immer noch der Vogel Dönenbai, der den Menschen aufruft, sich seines Namens zu erinnern, das heißt auch, die Geschichte seiner Väter zu kennen, um dementsprechend handeln zu können.« (Ulrike Gebecke) Oder: »Die Gestalt Abutalip Kuttybajews ist für mich eine der beeindruckendsten des Romans; sein tragisches Schicksal in der Zeit Stalins ist mir eine unvergeßliche Episode des *Jahrhundertwegs*.« (Jan Stottmeister) »Die Kosmonauten



dürfen nicht denken und selbständig handeln. Man macht aus ihnen Mankurte, computergesteuerte Menschen. Hier sieht Aitmatow die Gefahr. Es steht die Erde auf dem Spiel. Ein Mankurt ist willfährig und zu jedem Verbrechen einsetzbar. Der Mensch wird zur Ameise, wenn er sich nicht vom Mankurtsein befreit.« (Andreas Heitmann) In der so herzerfrischenden Debatte darüber entstand so etwas wie ein gemeinsamer Schwur: Wir lassen uns nicht mehr mankurtsieren! Und schließlich: »Ich war so zornig über die Verhaftung Abutalips, hatte so viel Mitleid mit seiner Familie... Ich sah voller Entsetzen die vergeblichen Versuche der verzweifelten Mutter, ihrem Sohn Gedächtnis und Freiheitswillen wiederzugeben. Diese Legende stammt aus alten Zeiten, doch wirft sich mir die Frage auf: Gehören solche Verbrechen wirklich schon zur Vergangenheit?« (Kathrin Kunze)

## Quellennachweis

**Onegin – oder Tatjana? Die Geburt des russischen Romans.** – Zuerst gedruckt als: Zur Romankomposition des »Onegin«. In: Arion. Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft. Bd. 3. Bonn 1996. S. 200-210.

**Zwei Kräfte. Puschkins Auffassung von Geschichte.** – Zuerst in: Arion. Jahrbuch der Deutschen Puschkin-Gesellschaft. Bd. 4. Bonn 1999. S. 153-165.

**Das Porträt eines jungen Mannes.** – Zuerst gedruckt als Nachwort zu: Michail Lermontow: Ein Held unserer Zeit. München 1989. S. 181-201 (= dtv 2216).

**Dornröschen.** – Zuerst gedruckt als: Turgenews Elena und ihre Freier. In: Zeitschrift für Slawistik. H. 4/1984. S. 546-555.

**Ganja Iwolgin, ein »nasses Huhn«.** – Bisher unveröffentlicht.

**Das Experiment mit dem Alltäglichen.** – Zuerst gedruckt als: Эксперимент Достоевского с повседневностью: роман «Подросток». In: Роман Достоевского «Подросток»: возможности прочтения. Hrsg. von V. A. Viktorovič. Kolomna 2003. S. 28-52.

**Hegel-Spuren.** – Bisher unveröffentlicht.

**Rußland im Schneesturm.** – Zuerst gedruckt als Nachwort zu: Boris Pilnjak: Das nackte Jahr. Berlin 1980. S. 239-269.

**Die Erprobung neuer Schreibverfahren.** – Bisher unveröffentlicht.

**Schlafende.** – Zuerst gedruckt als: Michail Bulgakovs Roman »Белая гвардия«. In: Zeitschrift für Slawistik. H. 3/1992. S. 374-382.

**Ein ganzes, ein in sich geschlossenes Buch.** – Zuerst gedruckt als: Zur internationalen Aufnahme von Michail Bulgakows »Meister und Margarita«. In: Weimarer Beiträge. H. 3/1988. S. 425-447.

**Schicksale im Strom der Geschichte.** – Zuerst gedruckt als: Über dialektische Widersprüche im »Stillen Don«. In: Werk und Wirkung M. Scholochows im weltliterarischen Prozeß. Leipzig 1977. S. 64-71. Der Beitrag wurde damals durch die Zensur erheblich verändert.

**Ein Philosoph als Romanautor.** – Zuerst gedruckt als: Leonid Leonovs Roman »Русский лес«. Kunst als Wahrheitsfindung. In: Zeitschrift für Slawistik. H. 5/1974. S. 599-608. Dasselbe in: Roland Opitz: Leonid Leonow – Philosophie und Komposition. Berlin 1975. S. 29-53 (= Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 37).

**In den Fängen einer tiefen Leidenschaft.** – Zuerst gedruckt als: Eine große, tiefe Leidenschaft. In: Deutsche Dostojewskij-Gesellschaft. Jahrbuch. Bd. 5. Flensburg 1998. S. 75-86. Dasselbe in: Roland Opitz: Fedor Dostoevskij – Weltsicht und Werkstruktur. Frankfurt a. M. u. a. 2000. S. 109-121.

**Lebensphilosophie.** – Zuerst gedruckt als: Pasternaks Lebensphilosophie im »Doktor Živago«. In: Marion Marquardt u. a. (Hrsg.): Kritische Fragen an die Tradition. Festschrift für Claus Träger zum 70. Geburtstag. Stuttgart 1997. S. 112-133 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 340).

**Der alte Mann und das Kamel.** – Bisher unveröffentlicht. Eine Kurzfassung erschien in: Roland Opitz: Krise des Romans? Halle / Leipzig 1983. S. 63-70.

## Über den Autor

Roland Opitz. Geboren 1934. Ab 1951 ein Jahr Slawistik-Studium in Leipzig, danach fünf Jahre an der Lomonossow-Universität Moskau. 1957-1987 Wissenschaftlicher Mitarbeiter und (ab 1975) Ordentlicher Professor für Russische Literatur und Literaturtheorie an der Karl-Marx-Universität Leipzig. Zusätzlich 1967-1990 Seminare zur russischen Literatur am Institut für Literatur »Johannes R. Becher« in Leipzig. Promotion 1962 über Michail Lermontow. Habilitation (Promotion B) 1972 über Leonid Leonow. 1987 Berufung zum Honorarprofessor. 1987-1990 Verlagsdirektor am Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig. 1990-1997 Professor für Russische Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seitdem Vorträge und Aufsätze, zwei Bücher zum Werk Fjodor Dostojewskis. 1999-2003 Präsident der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft.

