

Opera Slavica
Neue Folge 70

Utopie in der russischen Literatur

Herausgegeben von
Reinhard Lauer

Harrassowitz Verlag

Opera Slavica

begründet von Maximilian Braun und Alois Schmaus

Neue Folge

herausgegeben von Reinhard Lauer
in Verbindung mit Matthias Freise, Ulrike Jekutsch
und Walter Kroll

70



2023

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Utopie in der russischen Literatur

Herausgegeben von
Reinhard Lauer

Redaktion: Walter Kroll

2023

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Die Vignette auf dem Reihentitelblatt stellt August Ludwig Schlözer dar. Die Silhouette stammt aus dem Album des Göttinger Studenten Karl Schubert (um 1780), Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek zu Göttingen.
Signatur: H. lit. 103 C1m.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <https://www.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2023
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck und Verarbeitung: Prime Rate Kft.
Printed in Hungary

ISSN 0085-4514	eISSN 2702-2714
ISBN 978-3-447-12042-5	eISBN 978-3-447-39413-0

Inhalt

Vorwort	IX
---------------	----

Vom 18. Jahrhundert bis zur Puškin-Zeit

Reinhard Lauer

Das Goldene Zeitalter in der russischen Literatur (18. Jahrhundert und Anfang des 19. Jahrhunderts)	3
--	---

Reinhard Lauer

Utopie in Gogol's „Mertvye duši“	17
--	----

Vom Realismus zum Symbolismus

Astrid Herboffer

Revolutionärer Aufbruch in die Zukunft: Nikolaj Černyševskij	29
--	----

Sophia Gurvich-Liščiner

Die Antiutopie im publizistischen Werk Aleksandr Gercens	53
--	----

Renate Wille-Al-Shalabi

Fedor Dostoevskij und das „Goldene Zeitalter“	77
---	----

Mária Rèv

Die Antiutopie im Werk Saltykov-Ščedrins	93
--	----

Ludolf Müller

Der Utopismus Vladimir Solov'evs	107
--	-----

Beate Jonscher

Utopische und antiutopische Tendenzen in den phantastischen Werken von Valerij Brjusov	123
---	-----

Ulrike Jekutsch

Atlantis – Mythos und Utopie im russischen Symbolismus	133
--	-----

Reinhard Lauer

Utopie in Bloks „Dvenadcat'“	171
------------------------------------	-----

Walter Reiss

Die Suche nach dem „Land der Gerechten“. Utopiekonzeptionen in M. Gor'kij's „Na dne“, „Mat'“ und „Isповed'“	179
--	-----

Von der Avantgarde zum Sozialistischen Realismus

Gerhard Schaumann

Velimir Chlebnikov – Utopie als Lebensform 191

Gerhard Schaumann

Wandlungen des Utopischen bei Vladimir Majakovskij 205

Reinhard Lauer

Zu Majakovskijs „Misterija-Buff“ – Utopie als Reduktionsmodell 221

Gabriele Gorzka

A. A. Bogdanov: Gesellschaftliche und literarische Utopie 229

Susanna Vykoupil

Igor' Severjanins Weg nach Mirrëlija und seine Saga um Königin Ingrid 241

Beate Jonscher

„... Bittere Medizin gegen die Entropie des Denkens“. Evgenij Zamjatsins Roman „My“ 259

Beate Jonscher

Der utopische Abenteuerroman in der sowjetischen Literatur der zwanziger Jahre . 273

Beate Jonscher

Satire bei Michail Bulgakov: Zwischen Utopie und Antiutopie 283

Hans Günther

Der Anbruch des Sozialismus als Jüngstes Gericht. Andrej Platonovs „Čevengur“ und die chiliastische Tradition 295

Walter Reiss

Das Janusgesicht der Macht – Topos und Utopos in den Märchenstücken von Evgenij Švarc 311

Reinhard Lauer

Utopien in der russischen Literatur während des Bürgerkrieges 321

Ulrike Jekutsch

Utopien der frühen dreißiger Jahre. Die Poeme Nikolaj Zabolockijs 335

Vom „Taufwetter“ zur Postmoderne

Walter Reiss

Vasilij Šukšins Vision vom freien russischen Bauern 359

Reinhard Lauer

Die Utopie-Konstruktion in Evgenij Evtušenkos „Jagodnye mesta“ 371

<i>Gerhard Schaumann</i>	
Die Alternativen Čingiz Ajtmatovs	379
<i>Gabriele Schaffartzik</i>	
Anatolij Kims „Belka“ – „Die Ära der Unsterblichkeit wird nicht bald anbrechen...“	393
<i>Gerhard Schaumann</i>	
Vladimir Tendrjakovs Roman „Pokušenie na miraži“ – Utopiekritik und Utopieerneuerung	407
<i>Beate Jonscher</i>	
Von der Utopie zur Antiutopie. Tendenzen der russischen Science Fiction der fünfziger bis achtziger Jahre.	417
<i>Andrea Meyer-Fraatz</i>	
Das Ende der Utopie? Zu Andrej Bitovs Erzählung „Fotografija Puškina (1799–2099)“	427
<i>Silke Glitsch und Walter Kroll</i>	
Auswahlbibliographie zur „Utopie in der russischen Literatur“	447

Vorwort

Seit der Antike hat es die hoffende Voraussicht wie auch den idealisierenden Rückblick auf die schwerelosen Zustände des Goldenen Zeitalters gegeben. Ebenso wurden immer wieder künftige Entwicklungen zu Unfreiheit und Verdinglichung befürchtet, für die der Begriff Utopie (oder Dystopie) freilich noch nicht zur Verfügung stand. Erst Thomas More (Morus) hat 1516 mit seiner Geschichte vom Land Utopia das moderne Muster für die Nicht-Welten geliefert, mit denen wir fortan in den europäischen Literaturen zu rechnen haben.

In den letzten Jahren sind in nicht geringer Zahl Studien zur utopischen und antiutopischen Literatur erschienen. Es sind Sammelpublikationen erschienen wie *Der utopische Roman*, herausgegeben von Rudolf Villgrader und Friedrich Krey (1973), die verschiedene ältere Beiträge zum Thema zusammenfassen. Richard Saage hat mit seinen Arbeiten *Politische Utopien der Neuzeit* (1991) und *Vermessungen des Nirgendwo* (1995) die Utopieforschung vorangebracht, indem er immer wieder die Frage nach dem Gegenwartsbezug der utopischen Konstruktionen stellte. Er war Herausgeber bzw. Mitherausgeber von Sammelwerken, die das utopische Denken mit neueren ökologischen und feministischen Fragestellungen (*Hat die politische Utopie eine Zukunft?* herausgegeben von Richard Saage, 1992) oder der Tradition der Gartenkunst in Verbindung brachten (*Von der Geometrie zur Naturalisierung*, herausgegeben von Richard Saage und Eva-Maria Seng, 1999). In den forschungsgeschichtlichen Studienbänden *Utopieforschung* (Band I, 2008, Band II, 2008) reflektiert Saage die neuen Impulse, die das utopische Denken durch den Epochenwechsel 1989 erhalten hat. Seine langjährigen Studien zur utopischen Gattung in der französischen Literatur hat Hans-Günther Funke in dem Band *Reise nach Utopia. Studien zur Gattung Utopie in der französischen Literatur* (2005) herausgegeben. Sie weisen auf die französischen Quellen der utopischen Literatur. In der Tat kann diese lediglich in der europäischen Perspektive erforscht und gedeutet werden. Englische und französische Vorbilder sind in den deutschen Utopien und Antiutopien ebenso zu beachten wie in den russischen.¹

Der Ethnograph K. V. Čistov hat auf sozial-utopische Volkslegenden in der russischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts hingewiesen (*Der gute Zar und das ferne Land*, herausgegeben von Dagmar Burkhart, übersetzt von Gesine Damijan u. a., 1998), die als genuine Vorläufer der russischen utopischen Literatur gelten können. Einen Überblick über Utopien in der russischen Kunstliteratur gibt B.F. Egorov mit seinem „historischen

1 Vgl. dazu die Beiträge in: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, 3 Bde., Hrsg. Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982; ferner: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, Hrsg. Von Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger und Martin Rousel. Unter Mitarbeit von Christine Thewes, Paderborn-München 2013; und Wilhelm Voßkamp, *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*, Berlin 2018.

Wegweiser“ *Rossijskie utopii. Istoričeskij putevoditel*“ (2007). Schon 1986 hatte V.P. Šestakov russische Utopien vom 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert zusammengestellt (*Russkaja literaturnaja utopija*). In seinem bemerkenswerten Vorwort zu dem Band *Russkie utopii* (1995), erschienen in der Almanach-Reihe „Kanun“, stellt D. S. Lichačev fest, daß der Utopismus bei den Russen den charakteristischen Seiten ihres Nationalcharakters entspringt: unbedingtem Freiheitsstreben und dem Hang, in allen Dingen die letzte Grenze zu erreichen.²

In der russischen Literatur sind utopische und antiutopische Konzepte überaus häufig, was in gewissem Maße der Ideologielastigkeit geschuldet ist, die hier seit dem 19. Jahrhundert zu verzeichnen ist. Die Russen setzten sich zunächst mit dem Goldenen Zeitalter auseinander, das sie mit der katharinensischen Herrschaft verbanden. Später kam Interesse an den christlich-utopischen Konstrukten auf, wie sie C.H. de Saint-Simon und C. Fourier in Frankreich entwickelt hatten. Skepsis gegen die Utopien wurde schon bald bei Aleksandr Gercen oder M. E. Saltykov-Ščedrin artikuliert. Und seither sind die Begeisterung für wie die Warnung vor utopischen Zuständen in der russischen Literatur vorgegeben. Gerade mit und nach der Oktoberrevolution kam diese Disparität zum Ausdruck: Einerseits war mit der Revolution der Zeitpunkt der Verwirklichung der Utopie gekommen, andererseits verwarf die sozialistische Revolution und vor allem Lenins Revolutionsideologie die Realisierung der frühsozialistischen Utopien. *Science fiction* und die Weltraumerfahrungen der letzten Jahrzehnte blieben nicht ohne Einfluß auf die utopische Literatur. Doch auch hier wuchsen die skeptischen Betrachtungen, so daß zum Ende des 20. Jahrhunderts eine eher dystopische Tendenz kaum noch Widerspruch auslöst.

Der vorliegende Band enthält eine Reihe von Fallstudien zur russischen Literatur vom 18. bis 20. Jahrhundert und unterscheidet sich dadurch vom Gros der utopischen und antiutopischen Forschungen. Eingehende Analysen der geistes- und literaturgeschichtlichen Kontexte, aber auch Aufweise der künstlerischen, formalen und gattungsmäßigen Strukturen, die die utopische und antiutopische Literatur bildet, waren Gegenstand der Untersuchungen. Daß – wie der Begriff *u-topos* bereits verrät – Utopien und Antiutopien an bestimmte Örtlichkeiten (ferne Länder, Inseln und Planeten, sonderbare Städte und Räume) gebunden sind, gehörte zum Vorverständnis der Untersuchungen. Allerdings kamen vielfach auch die an Personen gehefteten utopischen Komponenten, etwa bei den „Gerechten“ der russischen Literatur, zur Geltung, wie es dem Utopieverständnis von Ernst Bloch entspricht.

Natürlich waren die Herangehensweisen der Beiträger nicht auf einen Nenner zu bringen. Das hat seinen Grund nicht zuletzt in der Entstehungsgeschichte des Projektes „Utopie in der russischen Literatur“, das 1987 im Rahmen des seinerzeitigen deutsch-deutschen Kulturabkommens seinen Anfang nahm. Bald nach Abschluß des Abkommens beschlossen Göttinger und Jenaer Slavisten eine Zusammenarbeit zwischen dem Seminar für Slavische Philologie der Georg-August-Universität Göttingen und dem Institut für Slavistik der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Bis in die Mitte der 90er Jahre währte die Zusammenarbeit zwischen beiden Seminaren, die abwechselnd in Jena und Göttingen (bzw.

2 Russkie utopii. Hrsg. V.E. Bagno. Red. D. Lichačev, Sankt-Peterburg 1995, S. 14, 17.

Reinhausen) ihre Konferenzen abhielten. Mitte der 90er Jahre fiel die Jenaer Gruppe aus Gründen der Lustration auseinander und stellte so das gesamte Projekt in Frage, da jetzt wesentliche Beiträge entfielen. Der Herausgeber versuchte nun, Mitarbeiter aus anderen, ost- und westdeutschen, Universitäten zu gewinnen, was nach einiger Zeit auch gelang. Allerdings ergaben sich aus technischen Gründen weitere Verzögerungen, so daß die druckfertige Version des Bandes erst mit beträchtlicher Verspätung hergestellt werden konnte.

Mehrere Beiträge wurden auf neuen Stand gebracht, während andere den Wissensstand der Entstehungszeit bewahrten.

Die *Auswahlbibliographie* von Silke Glitsch und Walter Kroll am Ende der Edition dokumentiert schließlich den alten und den aktuellen Forschungsstand zur „Utopie in der russischen Literatur“; dabei wurden auch grundlegende Arbeiten zur Utopie im europäischen Kontext berücksichtigt.

Wir hoffen, mit den in dem Band versammelten Beiträgen die Diskussion über Utopien und Antiutopien in der russischen Literatur angeregt und befördert zu haben, und übergeben sie, wenn auch leider mit Verspätung, der wissenschaftlichen Öffentlichkeit.

Reinhard Lauer

Prien am Chiemsee im September 2022

Vom 18. Jahrhundert bis zur Puškin-Zeit

Das Goldene Zeitalter in der russischen Literatur (18. Jahrhundert und Anfang des 19. Jahrhunderts)

Reinhard Lauer

1

Das Goldene Zeitalter gehört zu jenen mythischen Vorstellungen, mit denen verschiedene Völker einen Zustand glücklichen, unbeschwerten und friedlichen Zusammenlebens, in vollständigem Einklang mit der Schöpfung, mit der Natur, an den Beginn der Menschheitsgeschichte verlegen. Eine Anfangsutopie also, die – etwa in der hebräisch-christlichen und in der griechisch-römischen Mythologie – zu dem Zeitpunkt angesetzt wird, da sich aus dem Chaos durch den schöpferischen Akt eines Gottes – bei Ovid: des *mundi fabricator* – die Welt als Kosmos gebildet hat. Das glückliche, sorglose Leben in der gedachten Urzeit spielte sich, nach der hebräisch-christlichen Überlieferung, im Paradies ab: Adam und Eva lebten im Garten Eden bis zum Sündenfall, der in Wahrheit ein Akt der geistigen Emanzipation ist, der Versuch nämlich, das Gute und Böse selbst zu erkennen und zu bestimmen. Mit der Vertreibung aus dem Paradies beginnt der Irr- und Leidensweg der Menschen, der, wie wir tagtäglich erfahren, offenbar kein Ende nehmen kann.

Das Grundmuster (glückliche Urzeit – Verlust des Glückszustandes durch das Aufkommen der menschlichen Verstandeskkräfte) findet sich auch in der antiken Überlieferung. Schon in Hesiods *Erga kai hemeraí*, (um 700 v. Chr.) wird eine Lehre von den Weltaltern begründet, die bis in die römische Kaiserzeit hinein das Weltbild der Antike in den Grundzügen bestimmte. In modifizierter Form hat Ovidius Naso die Weltalterlehre in seine *Metamorphosen* (um 8 n. Chr.) eingebracht; sie bilden in der umfangreichen Dichtung, die in rund 12.000 Hexametern 250 antike Verwandlungssagen berichtet (*formae mutatae in corpora nova*, wie es im Proömium heißt), den Beginn, also gleichsam die ersten großen Mutationen, die die Welt und ihre Bewohner nach Abschluß der Schöpfung erfaßten.¹

Ovids Modell der *aetas aurea*, des Goldenen Zeitalters, ist, da die *Metamorphosen* zu einer der weitverbreitetsten und fruchtbarsten Quellen der europäischen Literaturen der Neuzeit wurden, auch für Rußland prägend geworden. Schon vom Ende des 17. Jahrhunderts und aus der Petrinischen Zeit sind russische Übersetzungen der *Metamorphosen* (*Превращения*) bekannt; 1722 wurde in Sankt Petersburg Benserades emblematische Bearbeitung des Werkes – Kupferstiche mit Subscriptionen in Rondeau-Form – nach einer deutschen Ausgabe (J. U. Krauss, um 1694) – ins Russische übertragen: *Ovidievyy figury v*

1 Vgl. S. Döpp, Werke Ovids. Eine Einführung, München 1992, S. 117ff; U. Schmitzer, Ovid, Darmstadt 2001, S. 94ff.

226 *obraženijach*.² Hier sind allerdings die Weltalter – und damit das Goldene Zeitalter – nur in der knappen Form einer Bildunterschrift behandelt; das Hauptinteresse gilt den barock stilisierten Kupfern. Unter dem 3. Kupfer lesen wir in noch unregelter Sprache und Orthographie:

„*Времена Света*“

Свет на многия времена разделен, в первом яко в златом властвовало беззлобие, во втором яко серебряном, нечто иступило из природы. Третье время яко медное, в котором больше настало самоволия. Четвертое яко железное, в немже настало всякое зло и не обретется такого зла, егоже бы люди не сотворили.“³

(*Die Weltalter*)

„Die Welt wird in viele Zeitalter geteilt, im ersten, dem goldenen, herrschte kein Übel, im zweiten, dem silbernen, trat einiges aus der Natur hervor. Das dritte Zeitalter war das bronzene, in dem stärker die Willkür entstand. Das vierte aber war das eiserne, in dem jegliches Übel entstand und sich kein Übel fand, das die Menschen nicht getan hätten.“)

Das Goldene Zeitalter ist hier auf ein Attribut reduziert: auf das Fehlen des Übels (*bezzlobie*), das Fehlen des Bösen, während im vierten Zeitalter, dem Eisernen, jedwedes Übel auftritt und kein Übel mehr zu finden ist, das die Menschen nicht begangen hätten. Die Spannung zwischen Goldenem und Eisernem Zeitalter – bei zunehmender Hintanstellung der Zwischenphasen: Silbernes und Bronzenes Zeitalter –, wird also gedacht als polarer Gegensatz zwischen Makellosigkeit und Makelhaftigkeit, Abwesenheit und Anwesenheit des Bösen in Menschen und Gesellschaft. Im Diskurs über das Goldene Zeitalter wird sie die grundlegende Denkfigur sein. Die ideal gedachte Urzeit ist die Umkehrung der schlechten Gegenwart oder, utopietheoretisch ausgedrückt: Das Goldene Zeitalter ist da, wo es an einem bestimmten idealen Ort, etwa Arkadien, loziert wird, der U-topos, dem die makelhafte Welt des Eisernen Zeitalters, meist das Hic et nunc, aus dem heraus Texte konzipiert werden, gegenübersteht.

Aus dieser Grundkonstellation (Goldenes Zeitalter vs. Eisernes Zeitalter) läßt sich fast schon postulieren, was sich im Diskurs ereignen muß und wird:

Als erstes ergeben sich notwendig Privativstrukturen: Das Goldene Zeitalter ist die Negation des Eisernen Zeitalters, und umgekehrt: das Eiserne Zeitalter ist die Negation des Goldenen Zeitalters.

2 Vgl. T.A. Bykova, M. M. Gurevič, *Opisanije izdanij graždanskoj pečati. 1708-janvar' 1725*, hrsg. von P. N. Berkov, Moskva/Leningrad 1955, S. 396ff.

3 Ovidievj figury v 226 obraženijach, St. Petersburg 1722. (Zitiert nach dem Exemplar der Gosudarstvennaja Biblioteka, Moskau). Im Internet unter: <https://kp.rusneb.ru/item/reader/ovidievj-figury-v-226-izobrazheniah> (Zugriff 18.08. 2021). Übersetzung der Edition: Die Verwandlungen des Ovidii in 226 Kupfern. In Verlegung Ulrich Krauss. Augsburg (ca. 1694).

Zweitens: Gattungen und Topoi, die idealische Zustände der Menschheit beschreiben (Idylle, Ode; *locus amoenus*) werden das Mythem vom Goldenen Zeitalter aufnehmen und solchen entgegentreten, die die verdorbene Welt vorführen (Satire, Fabel).

Drittens: die Vorstellung vom Menschen in einem ursprünglichen Zustand der Glückseligkeit, Friedfertigkeit und Versorgtheit muß Überlegungen über die natürlichen Rechte der Menschen, also über das Naturrecht, nach sich ziehen und damit die Frage nach der Rechtsordnung überhaupt aufwerfen.

Daß dies – in Rußland wie anderswo – nicht abgehoben von der gegebenen politischen und gesellschaftlichen Ordnung vor sich gehen kann, versteht sich von selbst. Doch wird sich zeigen, daß sich in der ersten Phase der Entfaltung des Mythems vom Goldenen Zeitalter in Rußland die genannten Momente unschwer in die Herrschaftsideologie der aufgeklärten absoluten Monarchin, Katharina II., integrieren lassen; daß es in der Puškin-Zeit zu einem Motiv des kulturkritischen Diskurses wird, um schließlich bei Dostoevskij zu einer anthropologisch zu verstehenden Utopie zu gerinnen.

2

Wie in ganz Europa, so ist auch für die Russen, wie schon gesagt wurde, die entscheidende Quelle die Beschreibung des Goldenen Zeitalters in Ovids *Metamorphosen*.⁴ Sie befindet sich im Liber primus des Epos (V. 89–112):

„Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.“

(„Erstes Alter was das Goldene. Ohne Gesetz und Sühner
wahrte aus eigenem Trieb es die Treu und das Rechte.“)

Die in diesen beiden Hexametern erkennbare Sinnstruktur – die Menschen leben „aus eigenem Antrieb“, verhalten sich ethisch richtig, obwohl es weder Sühner (Richter) noch Gesetze gibt – durchzieht den gesamten Passus. Die Mehrzahl der aufgezählten Attribute des Goldenen Zeitalters ist nicht positiv genannt, sondern litotisch, durch die Verneinung des Gegenteils (mittels *non*, *nullus*, *sine* oder entsprechende privative Verben wie *abesse*). Anders ausgedrückt: das Goldene Zeitalter wird nicht durch solche Attribute bestimmt, die ihm eignen, sondern durch solche, die ihm fehlen. So gab es in ihm keinen Richter, kein Gesetz (*vindice nullo*, *sine lege*), keine Strafe und Furcht (*poena metusque aberant*), keine Gesetzestafeln; auch die Schifffahrt fehlte noch (ausgedrückt durch die Metonymie: es wurden noch keine Föhren für den Schiffsbau gefällt), und folglich gab es weder Reisen, Handel noch überseeische Eroberungen. Die Sterblichen kannten keine fernen Gestade; die Städte waren nicht von Gräben umgeben (doch muß es *oppida* immerhin schon gegeben haben); es gab keine kriegerischen Tuben und Hörner, noch Helme und Schwerter:

⁴ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen von E. Rösch. Mit einem Vorwort von N. Holzberg, München/Zürich ¹¹1988.

„sine militis usu mollia securae peragebant otia gentes.“ (V. 99–100)
 („und keiner Krieger bedürftend, lebten die Völker dahin in sanfter, sicherer
 Ruhe.“)

Die Erde war unverletzt durch den Karst, vom Ackerbau (Pflugschar) nicht verwundet; es gab keinen Sklavendienst. Erst am Schluß der Schilderung geht Ovid zur positiven Attributierung über, wenn er die Ernährung der Bewohner durch Früchtesammeln, den ewigen Frühling (*ver aeternum*), Milch und Nektar in den Flüssen, schließlich den von den Eichen tropfenden Honig beschwört:

„flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant,
 flavaque de viridi stillabant ilice mella.“ (V. 111–112)
 („Bald von Honig und bald von Nectar gingen die Flüsse,
 gelber Honig tropfte aus grünender Eiche hernieder.“)

Die privative Sinnstruktur des Ovidschen Abrisses des Goldenen Zeitalters zeigt unverkennbar, daß dieses aus der Erfahrung „schlechter Gegenwart“ (bzw. von der Eisernen Zeit her) konzipiert ist. Es ist die Projektion einer idealen Urzeit, die durch Eliminierung bzw. Negierung der Mängel der real erfahrenen Wirklichkeit gewonnen wird: Besitzgier, Betrug, List und Gewalt, Reisen und Handel, Beschädigung der Erde, Krieg und Raub werden fortgedacht. Mit dem Beginn des Eisernen Zeitalters hat übrigens Asträa, die Göttin der Gerechtigkeit, die Erde verlassen.

Die ganze Erde, so wie sie nach der Ordnung des Chaos entstanden ist, scheint der Ort zu sein, an dem das Goldene Zeitalter florierte. Ovid hat aber im engeren Sinne keinen konkreten Raum umrissen; vielmehr ist der Raum, bis auf den letzten Satz (*terras Astraeca reliquit*) nur implizit gegeben, da eine Reihe von Vorgängen nicht statthaben könnte, ohne daß die räumliche Dimension gegeben wäre. Später hat man dem Goldenen Zeitalter den Raum Arkadien substituiert, das gebirgige Hochland der Peloponnes, in dem die Griechen die Arkader als ältesten, gar autochthonen Stamm der „ältesten Menschen“ annahmen.⁵ Die Zeit des Goldenen Zeitalters wird als die Zeit des Kronos (Saturnus) verstanden; der „ewige Frühling“ bedeutet, daß es keine Abfolge der Jahreszeiten gab. Wenn man so will, ist das Goldene Zeitalter der antiken Weltvorstellung a-topisch und a-chronisch, oder anders ausgedrückt: es entspricht nicht den beiden entscheidenden menschlichen Erfahrungsdimensionen, Zeit und Raum. Es wird sich zeigen, daß die A-Chronotopie dieser Vorstellung in den literarischen Ausprägungen nicht aufrechterhalten werden kann. In den meisten Texten gerinnt das Goldene Zeitalter, wenn es nicht einfach topisch verwandt wird, zum Chronotopos.

5 Der kleine Pauly. Lexikon der Antike in fünf Bänden, Bd. 1, München 1979, Sp. 594.

3

Mit dem Regierungsantritt Katharinas II. gewinnt das Mythem vom Goldenen Zeitalter staatsideologische Bedeutung. Symptomatisch könnte schon sein, daß in den Jahren 1772–1774 von G. V. Kozickij und 1775 von V. I. Majkov Ovids *Metamorphosen* in russischer Übersetzung vorgelegt wurden.⁶ Bemerkenswert ist aber vor allem, daß und wie das Mythem im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten in Moskau eingesetzt wurde. Ende Januar/Anfang Februar 1763 wurde ein großer Maskenzug zur Belustigung des Volkes abgehalten, in dem verschiedene Chöre aufmarschierten und Texte deklamierten (vielleicht auch sangen), die von den führenden Dichtern der Zeit zu diesem Anlaß verfaßt worden waren. Die Maskerade war überschrieben: *Toržestvujuščaja Minerva, obščnarodnoe zrelišče [...] („Die triumphierende Minerva, Spektakel für das ganze Volk [...])*; die Texte wurden in einer Broschüre veröffentlicht.⁷

Die meisten Chorlieder hatte A. P. Sumarokov, die maßgebliche Dichterautorität jener Jahre, zugleich ein erprobter Parteigänger Katharinas, verfaßt: Es waren zwölf Chöre, die von je einer Abteilung des Zuges gesungen wurden. Indem sie die Abscheulichkeit der Laster geißelten und zugleich Gerechtigkeit und Tugend priesen, boten sie in allegorischer Form eine Art Regierungsprogramm der neuen Monarchin dar. Die satirischen Chöre, neun an der Zahl, richteten sich gegen Trunksucht, Betrug, Unkultur und Ignoranz, Bestechung, Hoffart und Spielleidenschaft (Glücksspiel). Der interessanteste Chor ist überschrieben *Drugoj chor prevratnomu svetu* („Zweiter Chorus an die verkehrte Welt“). Unter Ausnutzung des Topos vom *mundus inversus* wird hier in volkstümlichem Stil und Bylinenvers von einer Meise Kunde gegeben über ein Land hinter dem Nordmeer, in dem alles anders sei als hierzulande. Dieser Text, eine der frühesten Utopien in der russischen Schönen Literatur, erhält, stilisiert als Volksüberlieferung, seine Sinnstruktur durch eine Kette privativer Aussagen – nicht anders als Ovids Goldenes Zeitalter. Die Mißstände Rußlands (Aberglaube, Korruption der Beamten, Unbildung, Alkoholismus usw.) sind in jenem Land nicht gegeben, das heißt sie werden mit negativen Vorzeichen aufgezählt. Da nun aber der Rahmen – ein herbeigeflogener Vogel berichtet von dem Land hinter dem Eismeer; alles ist dort *prevratno*, also verkehrt, falsch, irrig – die Verkehrtheit der negierten Verhältnisse nahelegt, funktioniert der Chor als Satire: er zählt tatsächlich die Laster und Mängel auf, die in Rußland für jedermann sichtbar herrschen. Diesem Chor hatte Sumarokov einen *Chor ko prevratnomu svetu* („Chorus an die verkehrte Welt“) vorangestellt, in dem ein Hund bzw. eine Nachtigall, da sie (wegen der Zensur) keine Satire singen dürfen, ihre Kritik, gleichsam mit einem Maulkorb als Hundebellen realisieren:

„Приплыла к нам на берег собака
[...]
Прилетел оттоль и соловейка.

6 Nach: Svodnyj katalog russkoj knigi graždanskoj pečati XVIII veka. 1725–1800, Moskva 1963–67, Bd. 2, S. 336ff, Nr. 4834, 4835.

7 Svodnyj katalog russkoj knigi graždanskoj pečati XVIII veka. 1725–1800, Moskva 1963–67, Bd. 3, S. 236, Nr. 7306.

Спрашивали гостью приезжу,
За морем какие обряды.“⁸

(„Es kam ein Hund zu uns ans Ufer geschwommen,
[...]

Es kam von daher auch eine Nachtigall.
Man fragte den angereisten Gast,
Wie die Sitten hinter dem Meer seien.“)

Die Antwort lautet:

„За морем, хам, хам, хам, хам, хам, хам.
Хам, хам, хам, хам, за морем хам, хам, хам.“⁹

(„Hinter dem Meer – wau, wau, wau, wau, wau, wau.
Wau, wau, wau, wau, hinter dem Meer wau, wau, wau wau.“)

Gegenüber diesen deftigen satirischen Chören nehmen sich die Lob- und Preis-Chöre blaß aus. Sie sind dem Goldenen Zeitalter (*Хор к златому веку*), dem Parnaß und der Minerva gewidmet. Der Chor an das Goldene Zeitalter verkündet im odischen Stil, gewissermaßen in der Form eines „hohen“ Madrigals¹⁰, in Rußland hätten nun selige Zeiten begonnen, der Lichtstrahl der Wahrheit habe das Land getroffen. Der Grund: Asträa, die Göttin der Gerechtigkeit, sei auf die Erde zurückgekehrt, habe in Rußland ihren Hof aufgeschlagen („во странах Российских водворилась“) und sei Zarin geworden („воцарилась“). Damit bricht das Goldene Zeitalter wieder an; das Schicksal verkündet:

„Настани россам ты, златой желанный век,
И се струи российских рек,
Во удивление соседом,
Млеком текут и медом.“¹¹

(„Brich an für die Russen, erheischtes Goldenes Zeitalter,
Und siehe, die Ströme der russischen Flüsse
Fließen, zum Erstaunen der Nachbarn,
Von Milch und Honig.“)

Dieses Apophthegma, gesprochen vom Schicksal (*Rok*), nimmt zwar wörtlich die Schlußwendung von Ovid auf, doch ist die Abfolge der Weltalter gegenüber den *Metamorphosen*

8 A. P. Sumarokov, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad 1957 (O Biblioteka poëta. Bol'saja serija), S. 278.

9 A. P. Sumarokov (wie Anm. 8), S. 279. Hier dient das Wort „cham“ (der Flegel) zur onomatopoetischen Wiedergabe des Hundegebells, das im Russischen sonst durch „gav! gav!“ wiedergegeben wird.

10 Zum „hohen“, panegyrischen Madrigal vgl. R. Lauer, *Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, München 1975, S. 234ff.

11 A. P. Sumarokov (wie Anm. 8), S. 282.

umgekehrt. Mit der Inthronisierung Katharinas ist Asträa auf die Erde zurückgekehrt; die unvollkommene Eiserne Welt, in neun satirischen Chören bloßgestellt, wird überwunden und ins Goldene Zeitalter zurückgeführt.

Hier erfährt Katharinas Absicht, Rußland eine neue Rechtsordnung zu geben, wie sie sich alsbald im *Bol'soj nakaz*, der Großen Instruktion von 1767, und der Einberufung der Kodifizierungskommission niederschlagen sollte¹², vorab ihre mythische Überhöhung. Das Gleiche gilt für die beiden begleitenden Chöre auf Parnas und Minerva, die eine neue Blüte der Künste und der Wissenschaft ankündigen.

In dem Mythem vom Goldenen Zeitalter, hier enkomiaistisch bei den Krönungsfeierlichkeiten eingesetzt, trafen sich Katharinas Selbstverständnis als aufgeklärte Monarchin, die ihrem Volk Recht, Wohlstand, Gesittung, Kunst und Wissenschaft garantierte, und die Hoffnungen des liberalen Adels, der die neue Monarchin als Verkörperung des „neuveränderten Rußland“ unterstützte.¹³ Sumarokov steckte damit einen ähnlichen Kreis ab wie Ovid selbst, der seine *Metamorphosen* ja ebenfalls mit der Apotheose Caesars und Augustus hatte ausklingen lassen.¹⁴ Allerdings war er nicht so weit gegangen, die Abfolge der Weltalter umzukehren.

4

Ippolit Bogdanovičs Lehrgedicht *Suguboe blaženstvo* („Höchste Glückseligkeit“, 1765)¹⁵ gehört in den gleichen Kontext: Das Mythem vom Goldenen Zeitalter wird verwendet, um eine der Monarchie dienliche Ideologie zu etablieren und – in der 1. Fassung – dem Thronfolger Pavel Petrovič das Bild einer vollkommenen und einer lasterhaften Gesellschaft im Sinne eines Fürstenspiegels vor Augen zu führen. (In der 2. Fassung ist diese Adressatenbeziehung getilgt.) Das Lehrgedicht ist *lege artis* mit den obligatorischen Teilen des Epos (Promörium mit Propositio und Musenanruf) gebaut. Die Hauptteile der Narratio beziehen sich auf die Darstellung des Goldenen Zeitalters (über 100 Verse), das Aufkommen des Lasters, also die Entwicklung zum Eisernen Zeitalter hin (ca. 60 Verse) sowie schließlich (in ca. 40 Versen) die Errichtung der Monarchie, die den Fehlentwicklungen Einhalt gebietet, inneren und äußeren Frieden sichert, Recht und Wohlstand garantiert.

Die Anlehnungen an Ovid sind unübersehbar. So sind die Attributsreihen bei der Bestimmung des Goldenen Zeitalters, namentlich auch die privativen Benennungen, weitgehend mit denen Ovids identisch. Bezeichnenderweise fehlt aber der Hinweis auf den Schiffsbau, war doch die Schaffung einer mächtigen Flotte eines der wichtigsten

12 Vgl. H.-J. Torke (Hrsg.), Lexikon der Geschichte Rußlands. Von den Anfängen bis zur Oktober-Revolution, München 1985, S. 138.

13 Unter diesem Titel veröffentlichte A.L. Schlözer (unter dem Pseudonym J.J. Haigold) 1769–1772 eine statistische Beschreibung Rußlands unter Katharina II.

14 Das Verhältnis Ovids zu Augustus ist umstritten; in der Forschung wird eine latente antiaugusteische Einstellung in den „Metamorphosen“ ausgeschlossen; vgl. Döpp (wie Anm. 1), S. 129ff., und Schmitzer (wie Anm. 1), S. 97ff.

15 1773 erschien eine neue Fassung unter dem Titel „Blaženstvo narodov“ (Glückseligkeit der Völker); diese Fassung ist enthalten in: I.F. Bogdanovič, Stichotvorenija i poëmy, Leningrad 1957 (= Biblioteka poëta. Bol'saja serija), S. 187–194.

Staatsziele im Petrinischen und nachpetrinischen Rußland. Auch bei der Darstellung des Ackerbaus, der Grundlage der russischen Ökonomie, setzte Bogdanovič andere Akzente.

I. Z. Serman meint, daß Bogdanovič sich in seinem Poem auf vorsichtige Weise in die Polemik um Rousseaus Kultur- und Wissenschaftsskepsis einlasse.¹⁶ Besonderes Interesse verdient dabei die Tatsache, daß nicht nur aktuelle herrschaftsideologische und kulturologische Diskurse dem Thema vom Goldenen Zeitalter angedient werden, sondern daß auch die virulenten Stiltendenzen das alte Mythem erfassen und modifizieren. Bogdanovič kann als einer der ersten galanten Dichter in Rußland gelten, ein Dichter, der in graziösen Madrigalen und Miniaturen den Salonstil der 90er Jahre – Amalgam aus Sentimentalismus und Rokoko – vorbereitete.¹⁷ Die Beziehungen zwischen den Geschlechtern im Goldenen Zeitalter kann er nicht anders als in der charakteristischen Manier des Sentimentalismus darstellen, in der Gefühle mit einer bestimmten Lexik benannt werden und die Begriffe durch emotionale Epitheta gefärbt werden; das klingt dann so:

„О ты, чистейших душ невинно утешенье,
Приятнейшая страсть чувствительных сердец,
Любовь, дающая нам всем одушевление!
Твои я нежности представляю наконец.“¹⁸

(„O du, der reinsten Seelen unschuldiger Trost,
Angenehmste Leidenschaft empfindsamer Herzen,
Liebe, die du uns allen Begeisterung spendest!
Deine Zärtlichkeiten stelle ich endlich dar.“)

Anders als Ovid, der die Liebesbeziehungen der arkadischen Menschen nicht erwähnt, besitzt Bogdanovič eine genaue Vorstellung von der Herzenseinfalt der Menschen in den „goldenen Tagen“:

„В то время не были еще сердца суровы,
Обыкли радости едины ощущать [...]“¹⁹

(„In jener Zeit waren die Herzen noch nicht roh,
Gewöhnt daran, nur Freuden zu empfinden [...]“)

Er stellt sie sich vor wie empfindsame Liebende von reinem Herzen, wie sie sich in der Hof- oder Adelsgesellschaft, im Salon oder beim Schäferspiel im Freien zusammenfanden.

¹⁶ I.F. Bogdanovič (wie Anm. 15), S. 21

¹⁷ R. Lauer (wie Anm. 10), S. 186ff.

¹⁸ I.F. Bogdanovič (wie Anm. 15), S. 190.

¹⁹ Ebda.

5

Das Mythem vom Goldenen Zeitalter, als eine Vorstellung, die eine Reihe wesentlicher Diskurse der Aufklärungszeit schneidet – vor allem den naturrechtlichen und den kulturkritischen – und die sich unschwer den produktiven Stilen und Gattungen der Zeit anschmiegt, taucht natürlich nicht nur in der offiziellen Literatur auf, sondern sehr bald auch in den intim-privatistischen Texten, die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Adelsliteratur beherrschen. Es ist schwer zu sagen, wie oft etwa in der Bukolik oder Schäferdichtung das Goldene Zeitalter ausdrücklich erwähnt wird.²⁰ Die arkadische Staffage aber, meist in den topischen Strichen des *locus amoenus* ausgeführt²¹, legt, auch wenn es nicht ausgesprochen wird, das Goldene Zeitalter nahe. Lediglich die für die Bukolik stereotype Liebesklage, also das Vorhandensein von subjektivem Liebesleid, kann als Störung des arkadischen Zustandes verstanden werden. (Anton Del’vig wird dieses Motiv später in seiner Idylle „Konec zolotogo veka“ („Das Ende des Goldenen Zeitalters“, 1828) aufnehmen und kulturkritisch umdeuten.

In einem Text von A. A. Rževskij aus dem Jahre 1761, also relativ früh für die russische Entwicklung, wird der Topos vom Goldenen Zeitalter in ein höchst persönliches, sentimentalistisches Abschiedsgedicht eingebracht. Das Gedicht fixiert den privaten Anlaß genau im Titel: „Stans, sočinen 1761 goda ijulja 19 dnja po vyezde iz derevni G. Ch.“ („Stanze, verfaßt am 19. Juli 1761 anlässlich der Abreise aus dem Dorfe des Herrn Ch.“).²² Die Abschiedssituation – der lyrische Sprecher verläßt das Dorf des Adressaten und reist in die Stadt – wird zugespitzt auf den Gegensatz Stadt – Land, der in einem Oppositionschema entfaltet wird. Dem Dorf sind zugeordnet die Attribute: „angenehme Einsamkeit“ („приятное уединение“), „Freiheit und Stille“ („свобода и покой“), Einfachheit („простота“), Orte der Schönheit, Vögel, Haine, Büsche („места красоты“; „птички“; „рощи“; „кусты“) – das erinnert an den *locus amoenus* –, Wahrheit, Gleichheit und Trost („истина“; „равенство“; „утеха“); der Stadt: bürgerliche Hast/Eitelkeit („гражданская суета“); Verleumder, Bosheit, Neid, Gewalt und Bedrängung („клеветники“; „злоба“; „зависть“; „насилие и утеснения“), Beraubung durch die Mächtigen („от сильных грабление“) und das Weinen der Kriegerwitwen („стон вдов“).²³

Zweimal wird in dem Text das Landleben apostrophiert mit der Formel:

„Там век цветет златой.

[...]

Где век златой цветет [...]“²⁴

20 Vgl. zu diesen Gattungen: R. Körner, Materialien zur Typologie und Entwicklung der russischen klassizistischen Idylle (1748–1764), Phil. Diss. Marburg/Lahn 1972; J. Klein, Die Schäferdichtung des russischen Klassizismus, Berlin/Wiesbaden 1988. In diesen Gattungsdarstellungen ist kein Bezug zum Goldenen Zeitalter zu erkennen.

21 Vgl. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern/München 1967, S. 202ff.

22 Poëty XVIII veka, Leningrad 1972 (= Biblioteka poëta. Bol’saja serija), Bd. 1, S. 257ff.

23 Poëty XVIII veka, Leningrad 1972 (= Biblioteka poëta. Bol’saja serija), Bd. 1, S. 258.

24 Vgl. Anm. 23.

(„Dort blüht das Goldene Zeitalter.
[...]
Wo das Goldene Zeitalter blüht [...]“)

Das Goldene Zeitalter ist hier topisch verwendet: Das Landleben, evoziert mit dem Inventar des *locus amoenus* und typischen Attributen des Goldenen Zeitalters, ferner in der latent kulturkritischen Opposition zum Stadtleben, wird mit dem Etikett des Goldenen Zeitalters versehen. Wir haben vor uns das privatistische Pendant zur staatsoffiziellen Ideologie des Goldenen Zeitalters, das aber eben verrät, in welchem Maße die utopische Vorstellung vom natürlichen Zustand der Menschheit im 18. Jahrhundert um sich greifen konnte.

6

Die Illusion, die Weltaltersfolge habe sich mit der Thronbesteigung Katharinas umgekehrt, wick – sollte sie denn je ernst gemeint gewesen sein – bald der Ernüchterung. Die Zarin war, wie sehr sie ihre Zeitgenossen auch durch außenpolitische Erfolge und aulischen Glanz geblendet haben mochte, mit ihren innenpolitischen Zielsetzungen und Reformen nicht weit gekommen. Das klägliche Ende der Gesetzeskommission braucht nicht wiederholt zu werden. Nach dem Pugačev-Aufstand war ohnehin an eine innere Rechtsreform, an die Aufhebung der Leibeigenschaft und die Lösung weiterer innenpolitischer Probleme nicht mehr zu denken.

S.A. Tučkovs *Rondo* „O, vremena, o, navy“, 1789 in der Petersburger Zeitschrift *Besedujuščij graždānin* („Der diskutierende Staatsbürger“) veröffentlicht, schildert den Sittenverfall, nachdem das Goldene Zeitalter zu Ende gegangen ist und Asträa sich wieder von der Erde entfernt hat:

„О, времена! о, нравы!
Златой скончался век!
Лишь собственной забавы
Здесь ищет человек;
Астрея удалилась,
Неправда водворилась,
Всяк чтит ее уставы, —
О, времена! о, нравы!“²⁵

(„O Zeiten! O Sitten!
Das Goldene Zeitalter ist zu Ende gegangen!
Nur das eigene Vergnügen
Sucht hier (auf Erden) der Mensch;
Asträa hat sich entfernt,
Das Unrecht hat sich eingenistet,

25 Poëty-satiriki konca XVIII-načala XIX v., Leningrad 1959 (= Biblioteka poëta. Bol'saja serija), S. 529ff.

Jeder achtet seine Gesetze, –
O Zeiten! O Sitten!“)

In den folgenden neun Strophen wird – immer mit dem gleichen Rondeau-Refrain – das satirische Bild von einer Welt gegeben, die dem Egoismus, der Lüge, dem Unrecht und dem Laster verfallen ist. Bemerkenswert, daß hier das satirische Bild vor allem durch einen privativen Katalog der Tugenden („неправда“; „попранна Справедливость“; „иройство неизвестно“ usw.) hergestellt wird. Vor dem Hintergrund des Asträa-Kultes um Katharina war natürlich für jeden Gebildeten klar, daß hier eine brisante politische Aussage gemacht wurde. Und es ist kein Zufall, daß eine solche Ansicht aus dem Kreis um Radiščev artikuliert wurde.²⁶

Wenn man so will, ist mit Tučkov die Weltordnung wieder in ihre ursprüngliche Abfolge gebracht: Asträa hat die Erde verlassen (sieben Jahre vor dem Ableben Katharinas); die Zeitgenossen leben, wie gehabt, mitten im Eisernen Zeitalter, das mit den Mitteln der Satire evoziert und mit dem Ciceronischen Topos *O tempora, o mores* apostrophiert wird.²⁷

Tučkovs Text, im Umkreis der Radiščevschen Opposition entstanden, liefert nicht nur ein Indiz dafür, daß der offiziöse Asträa-Kult ausgedient hat, sondern läßt zugleich eine grundsätzliche Skepsis gegenüber einem Naturrechtsoptimismus erkennen, der im 18. Jahrhundert um sich gegriffen hatte. In der satirischen Literatur der Zeit, etwa in Ivan Krylovs „orientalischer Erzählung“ *Kaib*, wird, fast gleichzeitig, die ideale Vorstellung vom Landleben durch drastische Vorführung der Nöte und Armut der russischen Bauern zerstört.

7

Ivan Krylov ist es auch, der in seiner Fabel *Volk i kukuška* („Wolf und Kuckkuck“) aus dem Jahre 1813 – also etwa in der Mitte zwischen dem Diskurs des 18. Jahrhunderts und dem der Puškin-Zeit – auf der mit der Gattung Fabel vorgegebenen allgemein-anthropologischen Argumentationsebene höchst skeptisch die Vorstellung vom Goldenen Zeitalter beleuchtet.

Der Wolf verabschiedet sich vom Kuckkuck; er will das Land verlassen, in dem Menschen und Hunde, einer schlimmer als der andere, sind:

„[...] и хоть ты ангел будь,
Так не минувешь с ними драки.“²⁸

(„[...] und wenn du selbst ein Engel wärest,
So würdest du Streit mit ihnen nicht umgehen können.“)

²⁶ Ebda.

²⁷ Vgl. N. S. Ašukin, M. G. Ašukina, *Krylatye slova: literaturnye citaty; obraznye vyraženiia*, Moskva 1966, S. 463.

²⁸ I. A. Krylov, *Basni*. Hrsg. von A. P. Mogiljanskij, Moskva/Leningrad 1956 (= *Literaturnye pamjatniki*), S. 59.

Er hat von dem glücklichen Arkadien („Аркадия счастливая“) gehört, das er, mit den topischen Attributen, so schildert:

„Там, говорят, не знают что война;
 Как агнцы, кротки человеки,
 И молоком текут там реки;
 Ну, словом, царствуют златые времена!“²⁹
 („Dort, sagt man, weiß man nicht, was Krieg ist;
 Sanft wie Lämmer sind dort die Menschen,
 Und von Milch fließen dort die Flüsse;
 Nun, mit meinem Wort, es herrschen Goldene Zeiten!“)

Aus der wölfischen Sicht kommen weitere Attribute hinzu:

„[...] собаки там не лают,
 Не только не кусают.“³⁰
 („[...] die Hunde bellen dort nicht
 Und beißen schon gar nicht.“)

Der Kuckuck, ein eingefleischter Skeptiker, fragt immerhin:

„[...] а свой ты нрав и зубы
 Здесь кинешь, иль возьмешь с собой?“³¹
 („[...] läßt du deinen Charakter und deine Zähne
 Hier zurück oder nimmst du sie mit?“)

Aber davon will der Wolf natürlich nichts wissen. Krylovs Morale am Schluß entlarvt die Heuchelei des Wolfes:

„Чем нравом кто дурней,
 Тем более кричит и ропщет на людей:
 Не видит добрых он, куда ни обернется,
 А первый сам ни с кем не уживется.“³²
 („Je schlimmer jemand von Charakter ist,
 Desto mehr schreit und murrer er wider die Menschen:
 Er sieht nirgends, wohin er sich auch wendet, brave Menschen,
 Doch ist er der erste, der mit niemandem auskommt.“)

29 Ebda.

30 Ebda.

31 Ebda.

32 Ebda., S. 60.

Das plausible Bild vom Wolf, der sich anschickt, nach Arkadien zu ziehen, verlagert die Vorstellung vom Goldenen Zeitalter in den Bereich der menschlichen Anlagen: Das Goldene Zeitalter ist nur mit hoher Sittlichkeit und Friedensbereitschaft zu verwirklichen; es scheitert, wenn sich seine Bewohner der Hinterlist, dem Raub, der Aggression verschrieben haben. Hier als Tierallegorie ausgedrückt, ist es doch der gleiche Gedanke, den F.M. Dostoevskij 60 Jahre später in seinem Feuilleton *Zolotoj vek v karmane*³³ („Das Goldene Zeitalter in der Westentasche“, 1876) formulieren wird. Das Goldene Zeitalter liegt in uns; wir können es hier und jetzt, sogar im Generalsrang!, verwirklichen, – wenn wir nur wollen ...

33 F.M. Dostoevskij, *Dnevnik pisatelja*. 1976. Janvar'. Glava pervaja. IV. Zolotoj vek v karmane, in: F.M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomach*. SPb., 1994, tom 13, S. 13–14. Deutsche Übersetzung: F.M. Dostoevskij, *Tagebuch eines Schriftstellers*. Zweiter Band – Januar bis September 1876. Herausgegeben und übersetzt von Alexander Eliasberg, München 1921, S. 18–20; hier S. 20.

Utopie in Gogol's „Mertvyje duši“

Reinhard Lauer

1

Gogol' gibt mit seinen Hauptwerken, der Komödie „Revizor“ („Der Revizor“) und dem Roman „Mertvyje duši“ („Die toten Seelen“), – und nicht nur mit diesen – dem Interpreten schwierige, kaum zu lösende Aufgaben auf.

Dafür gibt es mancherlei Gründe. Da ist die gewichtige Tatsache, daß Gogol' in einer literaturgeschichtlichen Situation schreibt, in der zwei Ästhetiken virulent sind, die romantische bzw. idealistische und die realistische – in konventioneller Benennung. Obwohl er subjektiv voll auf dem Boden der idealistischen Ästhetik verblieb, bietet sein Werk auch mancherlei Handhabe, es im Sinne der realistischen Ästhetik zu verstehen. Ja, damit das Paradox vollständig sei, wurde er, wie bekannt, seitens der russischen Literaturkritik (von Belinskij und insbesondere von Ėrnyševskij, von der sowjetischen Literaturkritik ganz zu schweigen) zum Erzvater des Realismus erhoben, und erst in den Jahren der Perestrojka wagten die russischen Gogol'-Interpreten es wieder, Gogol' im Lichte der idealistischen Ästhetik zu deuten, was im Silbernen Zeitalter und in der westlichen Literaturkritik freilich stets vorherrschende Meinung gewesen war. Gogol' ist ferner nicht nur, aber vor allem in den beiden großen Werken, „Revizor“ und „Mertvyje duši“, ein solcher Meister in der Wiedergabe der banalen russischen Wirklichkeit, ein so genialer Schilderer deformierter Menschen, deformiert in ihrem Inneren und ihrem Äußeren, mit einem Wort: ein so überzeugender Demonstrator der *pošlost'*, der menschlichen Niedertracht, daß der Leser auf den Gedanken kommen muß, diese *pošlost'* präge das Menschenbild Gogol's schlechthin. Denn Hunderte von Ausformungen menschlicher Unzulänglichkeit geben ein überaus komisches, amüsantes Bild von der Welt, wie sie nun einmal ist, ein Bild, das sich und einem unentwegt sprudelnden Humor eigentlich selbst genügt. Man kann Gogol' seinen Unwillen über Leser, Zuschauer und Kritiker gar nicht so recht abnehmen: er habe das alles ganz anders gemeint und fühle sich mißverstanden. Ist es nicht so, daß man Gogol's *pošlyj mir* mit seinen umwerfenden Figuren und Situationen mit dem größten Behagen aufnimmt und daß Ode bei der Lektüre erst dann aufkommt, wenn – in den erhaltenen Kapiteln des zweiten Teils der „Mertvyje duši“ – die Positivität des weisen Millionärs Murazov oder des edlen Fürsten und Gouverneurs („князь губернатор“) ins Spiel kommt? Trotz der Lust am Banalen, die unweigerlich auf den Leser zündend überspringt, darf dennoch Gogol's Intention beileibe nicht übersehen werden, das Banale, die komische Verschiebung seiner Figuren, nur als eine Depravierung der denkbar besten ethischen und geistigen Anlagen des Menschen anzubieten. Denn

Gogol's Weg als Künstler und Denker sowie vor allem seine Einlassungen im literaturkritischen Diskurs um seine Werke lassen keinen Zweifel zu, daß er das Banale als Abfall vom Ideal verstand und überwunden wissen wollte. Damit aber sind wir beim Thema: Utopie liegt in Gogol's Denken vor als philosophisches oder anthropologisches Modell vom vollkommen schönen, guten und klugen Menschen und dem ihm gemäßen Ort. Dies ist ebensowenig zu bestreiten wie die verführerische Kraft des Banalen bei Gogol'. Nur: wo in den Werken – also auch in den „Mertvyje duši“ – liegen diese Momente positiver Utopie? Sind sie überhaupt aufzuspüren? Und wenn ja, wie sind sie künstlerisch realisiert und welches ist ihr Status?

Ich nenne, ehe ich diese Fragen zu beantworten suche, einen dritten erschwerenden Grund für die Interpretation Gogol's, der sich namentlich bei den „Mertvyje duši“ schnell als beträchtliches Hemmnis in den Weg stellt: die Frage nämlich nach Entstehungs- und Textgeschichte und damit, da das Werk bekanntlich nicht abgeschlossen ist, die Frage nach dem Text, an den wir unsere Frage überhaupt herantragen können.

Voll ausgeführt, und zwar in Gogol's aufwendiger Art der Textherstellung, ist nur der erste Teil der „Mertvyje duši“. Er wurde geschrieben in den Jahren 1836 bis 1841, unmittelbar anschließend an den „Revizor“. Vom zweiten Teil sind lediglich die vier Eingangskapitel und „Eines der letzten Kapitel“ erhalten, in einer Form, die nicht als abgeschlossener, autorisierter Text gelten kann. Doch unterliegt es keinem Zweifel, daß Gogol' das Werk größer geplant hat, vielleicht sogar – in Anlehnung an Dantes „La Divina comedia“ – als monumentales dreiteiliges Prosa-Epos – dies würde die Gattungsbezeichnung *poëma* im Untertitel zusätzlich motivieren –, ein Epos, das nach Inferno und Fegefeuer – jeweils auf die russische Wirklichkeit bezogen – das Paradies, also einen Idealzustand der menschlichen und gesellschaftlichen Verfassung, als Ziel der „Abenteuer Èièikovs“, wie der andere Untertitel lautet, zu gestalten wagt.

In diesem Zusammenhang sind Gogol's Briefe an Žukovskij aus dem Jahre 1842 aufschlußreich. Hier heißt es ausdrücklich, der Erste Teil der „Mertvyje duši“ bilde nur die Einleitung zu dem, was noch folgen werde, er sei lediglich die Vortreppe zu einem Palast, der in kolossalen Ausmaßen gebaut werden sollte („крыльцом к дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах“¹).

Aus verschiedenen Äußerungen Gogol's läßt sich entnehmen, daß ihm, zumal sich auch die Beschäftigung mit Dante nachweisen läßt², am Ende ein dreiteiliges Poem mit „paradiesischem“ Ausblick vorschwebte. Spätere Literaturkritiker haben Gogol's unklare Aussagen begierig aufgenommen und in kaum zulässiger, spekulativer Weise „hochgerechnet“. Namentlich Aleksej Nikolaevič Veselovskij, der erste bedeutende russische Komparatist, hat die „Mertvyje duši“ in dieser Weise komplettiert – natürlich nicht als

1 N.V. Gogol', V.A. Žukovskomu. Ijunja 26, Berlin, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1940–1952, hier Bd. 12, Moskva 1952, S. 70. (Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert: Gogol', Bd., S.)

2 A.A. Asojan, Dante i russkaja literatura, Sverdlovsk 1989, S. 65ff.; W. Potthoff, Dante in Rußland. Zur Italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik bis zum Symbolismus, Heidelberg 1991, S. 109.

Text oder Supplementum, sondern als unausgeführtes Konzept³. Der zweite Teil der „Neuen Göttlichen Komödie“, schrieb Veselovskij 1912⁴, solle die Überzeugung (beim Leser) hervorrufen, daß für jeden Menschen, dessen Herz noch nicht verhärtet ist, Rettung möglich sei – mittels der Liebe und Nächstenliebe im Gogol'schen mystischen Sinne:

„Гоголю не суждено было дожить до создания заключительной части поэмы. Врата Рая остались закрытыми для привычных спутников его, героев „Мертвых душ“. Но замысел поэта можно отгадать, группируя и обобщая намеки и указания из его переписки и из воспоминаний его друзей [...]“⁵

(„Es war Gogol' nicht vergönnt, die Vollendung des Schlußteils des Poems zu erleben. Das Tor zum *Paradies* blieb für seine gewöhnlichen Begleiter, die Helden der „Toten Seelen“, geschlossen. Doch kann man den Grundgedanken des Dichters erraten, wenn man die Anspielungen und Hinweise aus seinem Briefwechsel und aus den Erinnerungen seiner Freunde ordnet und verallgemeinert [...]“)

Die demütig-stille Abreise Čičikovs, heißt es weiter, beschließe nur allzu deutlich die zweite Periode seines Lebens. Danach könne er aufs neue nur erscheinen, wenn er sich völlig gewandelt habe. („Смиранный отъезд Чичикова слишком ясно замыкает второй период его жизни. Затем он может снова явиться, лишь вполне преобразившись.“⁶). Deshalb müsse – nach Veselovskij – die Energie, die Ėiëikov bisher fehlte, im dritten Teil als reine Menschenliebe zum Ausdruck kommen.

Wo, wie und wann dieser gewandelte Čičikov auftreten könnte, das verrät Veselovskij nicht, aber eines hat er – wie neben ihm auch andere Forscher – verdeutlicht: daß die „Mertvyje duši“ in der Autorenintention auf einen utopischen Zustand hinsteuerten, wie es nicht nur in Dantes „La Divina Comedia“, sondern auch in anderen bedeutenden Werken der Weltliteratur vorgeprägt ist.

Das gleiche Grundschema findet sich beispielsweise auch in des Comenius „Labyrinth der Welt und Paradies des Herzens“ – hier in der Form des barock-allegorischen Roman-Traktates: Ein Pilger, von Vorwitz und Verblendung gelehrt, durchläuft verschiedene Stationen der eiteln Welt, um am Ende in Vernunft und Glauben die wahren Werte des Daseins zu finden. (Das „Barocke“ in Weltanschauung und Kunstmethode Gogol' ist bisher von der Forschung zu wenig beachtet worden.)

Unterstellen wir einmal, daß das Danteske Konzept der „Mertvyje duši“ keine Gogol'sche Mystifikation und keine interpretatorische Übertreibung sei, so besagt dies für unsere Fragestellung, daß Gogol' einen gewaltigen Anlauf auf ein utopisches Ziel hin nahm, daß er aber auf halber Strecke stecken blieb. Warum die „Mertvyje duši“ in dieser Form, ja nicht einmal mit dem zweiten Teil (von dem er die fertiggestellten Teile kurz vor

3 A. A. Asojan (wie Anm. 2).

4 A. N. Veselovskij, *Ėtjudy i charakteristiki*, Bd. 2, Moskva 1912, S. 239.

5 A. N. Veselovskij (wie Anm. 4), S. 240.

6 Ebda.

seinem Tode verbrannt haben soll), nicht vollendet wurden, gehört zu den Rätseln der Gogol'-Philologie.

In der sowjetischen Literaturwissenschaft zog man zur Erklärung oftmals den schlechten Einfluß seiner reaktionären Moskauer Freunde heran.⁷ Ganz anders der geistreiche Nabokov, der aus den bekannten Daten der Schriftstellerbiographie schlicht und einfach folgerte, Gogol' habe sich mit dem ersten Teil der „Mertvyje duši“ als Künstler ausgeschrieben, und was er danach noch geschrieben habe, sei ideologisches Geplänkel und Mystifikation als Spiel mit den durch künstlerische Werke nicht mehr zu befriedigenden Lesererwartungen.⁸ In beiden Thesen steckt ein Stück Wahrheit, das in der literarhistorischen Tatsache fixiert ist, daß Gogol' – statt des dritten Teiles der „Mertvyje duši“ – seine „Vybrannye mesta iz perepiski s druž'jami“ dem Publikum vorsetzte. Sie bilden, in Form eines publizistischen Textes und als ideologische Konstruktion, gewissermaßen das Äquivalent zum utopischen Schlußteil der „Mertvyje duši“. Der Wechsel von der romanesken zur publizistischen Darbietung aber würde, wenn unsere These denn zutrifft, den eigentlichen Grund für das Scheitern des Anlaufs zur Utopie freilegen: Gogol's künstlerisches Talent war zwar fähig, in unbeschränkter, nie ermüdender Gestaltungskraft die mangelhafte, die banale Welt darzustellen; was ihm aber abging, war die Fähigkeit zur künstlerischen Darstellung der nicht-deformierten, nicht-depravierten, der idealen Welt. Man braucht nur die frühen ästhetischen Schriften („Ženšëina“) zu lesen oder sich des Scheiterns mit der Idylle „Ganc Kjuhel'garten“ („Hans Küchelgarten“) zu erinnern, um zu sehen, wo Gogol' ureigenes (und einmaliges) Talent lag. Dennoch gibt es immer wieder in seinen Werken, auch in den „Mertvyje duši“, Ansätze, sozusagen Anläufe auf kurze Distanz, um das Ideale in der breiten Wüste der *pošlost'* aufscheinen zu lassen. Einige dieser Stellen sind ihrem Status nach potentielle Utopien – Utopien in *nuce*.

2

Ich folge dem syntagmatischen Ablauf der „Mertvyje duši“, wenn ich als erste der „utopischen Stellen“ jene Passage am Ende von Kapitel II des ersten Teiles heraushebe, in der sich Manilov, der erste der von Èiëikov aufgesuchten Gutsbesitzer, nach dessen Abreise verschiedenen Gedankenspielen hingibt. Wir erinnern uns: Manilov war uns – ebenso wie Čičikov – zuvor als der unbedarfte, völlig unpraktische Müßiggänger entgegengetreten, maniert, verwestlicht, halbgebildet, „zuckersüß“ („сладкий как сахар“). Dieser liebenswürdige, leidenschaftslose Mensch, der das Anliegen Čičikova, den Ankauf verstorbener Leibeigener, gar nicht begreift, ist von der Begegnung mit Čičikov so enthusiastisiert, daß er sich folgendes vorstellt:

„Он думал о благополучии дружеской жизни, о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом чрез эту реку начал стро-

7 Vgl. E.N. Kuprejanova, „Mertvyje duši“ N. V. Gogolja (Zamysel i voploščenie), in: Russkaja literatura, Leningrad 1971, Nr. 3, S. 62–74; Ju. Mann, O žanre „Mertvych duš“, in: Izvestija AN SSSR. Ser. lit. i jaz., 1972, Bd. 31, vyp. 1.

8 V. Nabokov, Nikolaj Gogol. Deutsch von Jochen Neuberger, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 146ff., 156ff.

иться у него мост, потом огромный дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву, и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах. – Потом, что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество, в хороших каретах, где обворожают всех приятностью обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами [...]“ [VI, S. 38f.]

(„Er dachte an den Glückszustand eines freundschaftlichen Lebens, daran, wie schön es wäre, mit einem Freund am Ufer eines Flusses zu leben, dann fing er an, über diesen Fluß eine Brücke zu bauen, dann ein gewaltiges Haus mit einem so hohen Aussichtsturm, daß man von da aus sogar Moskau sehen und dort dann auch in der frischen Luft abends Tee trinken und über irgendwelche angenehmen Fragen diskutieren konnte. – Danach stellte er sich vor, daß er zusammen mit Tschitschikow in wunderschönen Equipagen zu einer Gesellschaft führe, wo alle durch die angenehmen Umgangsformen bezaubert würden, und daß der Kaiser, nachdem er von ihrer großen Freundschaft erfahren hatte, sie in den Generalsrang erhöhe [...]“)⁹

Ich möchte für solche, ganz in sich abgeschlossene Wunschphantasien den Begriff der Mikro-Utopie einführen. Wie idealische Inseln ragen sie in dem von der *pošlost'* geprägten Textfluß hervor. Die Vorstellung erwächst hier aus einem erhebenden Gefühl von Freundschaft.¹⁰ Zu der Freundschaftsbeziehung („благополучие дружеской жизни“), einer Haltung, die für den Sentimentalismus kennzeichnend ist, wird der geeignete Ort, ein Flußufer („берег какой-нибудь реки“), an dem sich eine Brücke von selbst baut, ein Haus und ein Aussichtsturm, von dem aus Moskau, also die Hauptstadt, wiederum zu sehen ist, („огромнейший дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву“) hinzugedacht. Die Vorstellung wird von der gegebenen Gefühlslage über eine Art *locus amoenus*, über Gebäude, die Hauptstadt bis zu einer angenehmen Gesellschaft unter dem wohlwollenden Auge des Zaren und dem Generalsrang¹¹ geführt. Was jenseits dieses Schlaraffenlandes liegt, ist für Manilov nicht mehr vorstellbar:

„[...] далее, наконец, бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать.“ [VI, S. 39]

9 Deutsche Übersetzung von W. Kasack nach: Nikolaj V. Gogol, Gesammelte Werke, Bd. 2: Die toten Seelen, Stuttgart 1988, S. 50. (Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert).

10 Ein wenig erinnert der Freundschaftskult dieser Stelle an Goethes Gedicht „Füllest wieder Busch und Tal“.

11 Wie die bekannte Redewendung „Дай Бог вам здоровье и генеральский чин!“ beweist, spielten die Rangvorstellungen im alten Rußland und besonders auch bei Gogol' eine wichtige Rolle. Im „Revizor“ sind sie, viel stärker noch als in den „Mertvye duši“, in einem entsprechenden Motivkomplex ausgebreitet; vgl. R. Lauer, Die intrigenlose Komödie. Zur Motivstruktur von N. V. Gogol's „Revizor“, in: Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986–1989, Teil II, Hrsg. von Theodor Wolpers, Göttingen 1992, S. 75–80.

„[...] und Gott weiß was noch alles, womit er dann schon selbst nicht mehr ganz klar kam.“ [S. 50])

Man beachte hier vor allem auch den Stil: Das Nicht-mehr-Ausdrückbare wird in einer Häufung von Partikeln, Strukturwörtern, das heißt durch ein Minimum an autosemantischen Wörtern, sprachlich realisiert. Gogol' ist auch hier der überlegene Meister der sprachlichen Geste.

Die zweite Mikro-Utopie, die aufzurufen wäre, ist mit einem Ereignis in Kapitel V. verbunden. Nach dem Besuch bei Nozdrev trifft Čičikovs Kutsche, auf dem Wege zu Sobakevič, auf eine entgegenkommende Kutsche, in der zwei Damen sitzen. Keiner der Kutscher will ausweichen¹², es kommt zu Geschrei und Gerufe, die Pferde und Kutschen verfahren sich in ein Knäuel, das sich erst nach langem Hin und Her und zum großen Ergötzen der herbeieilenden schaulustigen Bauern plötzlich wie von selbst löst. In dieser mit größtem Behagen vorgetragenen Episode ist für Čičikov entscheidend „eine Art Vision“ [S. 117] – („что-то похожее на виденье“ [VI, S. 92]). Diese Vision nun ist nichts anderes als das Bild der jungen Schönheit, des 16-jährigen Mädchens, das mit einer älteren Dame in der entgegenkommenden Kutsche sitzt. Sie wird – mitten in lautem Schlamassel und Geschrei – wie folgt geschildert:

„[...] другая молоденькая, шестнадцатилетняя, с золотистыми волосами, весьма ловко и мило приглаженными на небольшой головке. Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко, и, подобно ему, белел какую-то прозрачную белизною, когда, свежее, только что снесенное, оно держится против света в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя лучи сияющего солнца [...]“ [VI, S. 90]

„[...] die andere war ganz jung, sechzehn Jahre alt, hatte goldschimmernde Haare, die recht geschickt und liebreizend an das kleine Köpfchen gekämmt waren. Das hübsche Oval ihres Gesichts rundete sich wie ein frisches Ei und strahlte wie dieses in einem durchsichtigen Weiß, wenn es, ganz frisch, eben erst gelegt, in den braunen Händen der es prüfenden Beschließerin gegen das Licht gehalten wird und die Strahlen der leuchtenden Sonne durchscheinen läßt [...]“ [S. 114])

Wir haben hier eine der wenigen Stellen in den „Mertvyje duši“ vor uns, wo das Banale mit dem Idealen unmittelbar konfrontiert wird. Die Besetzung der idealen Position läßt sich eindeutig mit der romantischen Ästhetik, die ganz am Anfang der literarischen Laufbahn Gogol's steht, in Verbindung bringen, nämlich mit dem ästhetischen Traktat „Ženščina“ (1831). In diesem hochromantischen Text, einem Dialog zwischen Plato und seinem aufbegehrenden Schüler Telekles greift Gogol' auf Urteile über die Frauen aus Platons Dialogen „Das Gastmahl“ und „Phaidros“ zurück. Dem Abscheu, den Telek-

12 Das Motiv ist aus der Fabeldichtung bekannt, es begegnet auch in G.A. Bürgers „Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen [...]“ und anderen Werken.

les gegenüber den Frauen und allem Weiblichen empfindet („адское порождение“, eine Ausgeburt der Hölle; „бич на мир“, eine Peitsche gegen die Welt)¹³, wird von Plato die wahre Bedeutung des Weibes gegenübergestellt: das Weibliche als Urgrund des Seins, als das Wesen, in dessen Angesicht „wir“ (die Männer) uns vervollkommen: „Мы зреем и совершенствуемся [...]“ [VIII, S. 145] („Wir schauen es und vervollkommen uns [...])“). Platos Frauenlob gipfelt in der Formel:

„Что женщина? — Язык богов!“ [VIII, S. 145]

(„Was ist die Frau? – Die Sprache der Götter!“)

Das weibliche Prinzip wird hier als jenes herausgestellt, durch das auch die Männer des Göttlichen teilhaftig werden. Hier geht es natürlich nicht darum, ob es sich wirklich so verhält, sondern was Gogol' früh als eine seiner Leitideen entwickelt: Der Jüngling und Schüler beugt am Ende seine Knie vor der stolzen Schönheit¹⁴; es ist die gleiche Haltung, die Čičikov vor der Gouverneurstochter einnehmen wird – denn um diese handelt es sich bei der ihm begegnenden Schönheit.

Wenn wir diese Episode auf der Reise Čičikovs als utopisches Moment interpretieren, so nur in einem sehr bedingten Sinne, denn es fehlt die räumliche Ausprägung und andere Attribute des Utopischen. Es handelt sich eher um eine Epiphanie – nicht im Joyceschen, sondern im ursprünglichen, christlichen, Sinne: Die Erscheinung des schönen, von den gesellschaftlichen Konventionen noch unverdorbenen Mädchens läßt urplötzlich das Göttliche aufscheinen und versetzt Čičikov für einen Augenblick – mitten im Schlamassel – in eine seltsame Verzauberung und Versonnenheit. Das ist nicht nur für den paradigmatischen Sinnaufbau der „Mertvyje duši“ von Bedeutung, sondern wird auch intratextuell weitergesponnen: Die Gouverneurstochter löst, genau besehen, in dem Kapiteln VIII und IX den Glücksumschwung aus, da Čičikov, inzwischen Liebling der Damen in der Provinzstadt, jegliches Interesse an dem Damenflor verliert, als die Gouverneurstochter auf dem Ball erscheint.

Zur utopischen Epiphanie, die nur um die Gouverneurstochter gewoben ist, hier nur soviel: Nach der Interpretation des Amerikaners Woodward¹⁵ ist der gesamte Roman auf eine Ideenstruktur weiblich-männlich zu projizieren. (Hier ist gewiß Skepsis angebracht, da Woodward die textuellen Indizien mit einer gewissen Willkür allegorisch im gewünschten Sinne umgedeutet. Das erinnert, wenn auch mit umgekehrtem Vorzeichen, an die alten interpretatorischen Verrenkungen eines dogmatischen Gogol'-Forschers wie Vladimir Ermilov, der Čičikov als „Säule der Gesellschaft“ darstellt.¹⁶) In der Globalaussage deutet Woodward das von Gogol' entworfene Rußlandbild als eine idealistische

13 Gogol', VIII, S. 143; vgl. G. Langer, Schöne Synthese oder diabolische Mischung. Zum Problem des Schönen in Gogol's Frühwerk, in: Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. 51, Heidelberg 1991, S. 145ff. Hier wird die androgyne Synthese herausgestellt, die Gogol' möglicherweise vorschwebte.

14 „В изумлении, в благоговении повернулся юноша к ногам гордой красавицы [...]“; vgl. N. V. Gogol', VIII, S. 147.

15 J. B. Woodward, Gogol's Dead Souls, Princeton, N. J.: University Press 1978.

16 „Чичиков – поистине „столп общества“; vgl. V. Ermilov, Genij Gogolja, Moskva 1959, S. 321.

Geschlechtertopographie: Die russischen Männer werden als naturhaft, kräftig, roh, dominant, unzivilisiert und intolerant gegenüber Frauen dargestellt; die Frau (hier: die Gouverneurstochter) als schmal, wehrlos, empfindsam, einfühlsam, an der amoralischen Welt leidend. Sie stellen das geistig-moralische Medium dar, über das Gott die rauhe Schale der russischen Männer zu sprengen und die darunter verborgene reine, weibliche Seele freizulegen vermag. Ein solches Argumentationsschema lag Gogol' vielleicht nicht ganz fern, doch war sein künstlerisches Temperament viel zu ungestüm, als daß er eine solche Idee konsistent und schlüssig in ein so umfangreiches Werk hätte einbringen können.

Man kann die Frage stellen, ob auch der berühmten Trojka-Passage, mit der der erste Teil des Romans abschließt, eine utopische Qualität eignet. Zur Vergegenwärtigung der Situation: Čičikov ist der Boden in der Provinzstadt zu heiß geworden, mit Selifan und Petruška, seinen Dienern, fährt er dahin. Čičikov ist die Fahrt zu träge, er ruft Selifan zu:

„Как что? Гусь ты! как ты едешь? Ну же, потрогивай!“ [VI, S. 246]

(„Was heißt hier „was“? Ein Esel [eigentlich: eine Gans] bist du! Wie fährst du denn? Los, mach schon vorwärts!“ [S. 322])

Die Trojka jagt nun schneller dahin und löst beim Erzähler eine immer weiter ausgreifende Deutung dieses dahinfliegenden Gefährts aus: Welcher Russe liebt keine schnelle Fahrt; soll uns der Teufel holen; man glaubt zu fliegen; alles fliegt einem entgegen usf. usf. Unmerklich wird die Trojka zum Vehikel, das den Charakter der Russen, das Schicksal Rußlands verkörpert. Und am Ende sind die Verhältnisse gar umgekehrt: Nicht mehr wird die Trojka mit Rußland verglichen, sondern Rußland mit der Trojka. Aus dem Schimpfwort *gus'*, das Čičikov in den Mund gelegt worden war, wurde *Rus'*, Rußland, an das sich der Erzähler in direkter Apostrophe wendet:

„Русь, куда ж несёшься ты, дай ответ? Не дает ответа [...]“ [VI, S. 247]

(„Rußland, wohin jagst du, gib Antwort? Es gibt keine Antwort [...]“ [S. 324])

Das tolle, berauschende Lebensgefühl der Trojkafahrt, das hier mit dem Schicksal Rußlands auf der Erzählebene ziemlich unvermittelt verbunden wird, enthält ganz offensichtlich neben einer Dosis Sorge und Skepsis unverkennbar auch eine gute Dosis utopischer Hoffnung, etwa wenn gesagt wird, daß die anderen Völker und Staaten beiseite treten und dem tollen Rußland Platz machen.¹⁷ Zugleich macht aber gerade diese Episode deutlich, daß der Sinngehalt einzelner Episoden – darunter der genannten utopiehaltigen – nie verabsolutiert, das heißt von der Gesamtstruktur des Werkes abgelöst werden darf. Und das konstitutive Verfahren der „Mertvyje duši“ (wie auch des „Revizor“ oder des „Šinel“ [„Der Mantel“]) vermag ich in nichts anderem zu sehen, als in großangelegter, nie ermüdender stilistischer Improvisation, in der Bravade mit Motiven, Sprechge-

17 In der vergleichbaren Aussage in Puškins „Mednyj vsadnik“ ist die Frage nach dem Schicksal Rußlands folgerichtig durch die Erzählung über Peter den Großen und die Gründung Petersburgs vorbereitet worden. Bei Gogol' nichts dergleichen.

sten, Stilpartikeln, Komismen aus einem unerschöpflichen Vorrat literarischer Einfälle und Requisiten. Damit soll nicht gesagt sein, daß es bei Gogol' kein Ideenkonzept und keine Makrokomposition gebe – aber beides ist bei ihm schwach ausgebildet. Er braucht im „Revizor“ eine einzige Situation, eine einzige „echt russische Anekdote“ („русский чисто анекдот“), um daraus eine fünftaktige Komödie zu machen; und er kommt in den „Mertvye duši“ mit einer Rundreise aus – aus einer Provinzstadt zu fünf Gutsbesitzern und wieder in die Provinzstadt zurück –, um daraus einen der anspruchsvollsten und bislang nicht ausgedeuteten Romane der Weltliteratur zu machen. Die Mikrostruktur, die virtuos ausgesponnenen Episoden, Dialoge, Reflexionen, homerischen Vergleiche usf., sind das Aufregende an dem Roman, und nicht das große anthropologische, religiös-ethische, gar geschichtsphilosophische Konzept, das man aus ihnen mehr oder weniger überzeugend rekonstruiert.

Auf dieser Ebene der Mikrostruktur haben demnach auch die utopischen Elemente ihren Ort. Sie sind, wie oben bereits gesagt, höchstens als Mikro-Utopien zu qualifizieren. Schon wegen ihrer geringen Zahl besitzen sie keinen herausragenden Status im Sinngefüge des Romans, sondern tauchen nur hier und da irrlichternd auf, ebenso wie die grotesken, komischen oder parodistischen Episoden, um sofort durch neue Nummern des permanenten Stilfeuerwerks abgelöst zu werden. Man kann sie mit der idealistischen Ästhetik Gogol's in Verbindung bringen und daraus ein Sinngebäude à la Woodward errichten. Man kann sie aber auch als brillantes Spiel aufnehmen, oder, Gogol'sch ausgedrückt: halb Ernst, halb Ironie, halb Parodie.

Vom Realismus zum Symbolismus

Revolutionärer Aufbruch in die Zukunft: Nikolaj Černyševskij

Astrid Herhoffer

„Čto delat’?“ („Was tun?“) nennt N. G. Černyševskij seinen in den Jahren 1862/63 entstandenen Roman, dessen Programmatik er schon im Titel ankündigt. Vierzig Jahre später erscheint eine Broschüre V. I. Lenins, in der er das Programm der bevorstehenden Revolution entwickelt, nicht zufällig unter dem gleichen Titel. Der Zusammenhang, ja die genetische Verwandtschaft der politischen mit der belletristischen Schrift steht längst außer Zweifel:

„[...] Каким должен быть революционер, каковы должны быть его правила, как к своей цели он должен идти, какими способами и средствами добиваться ее осуществления“ – эти вопросы занимали видное место и в книге Ленина „Что делать?“, и в решении их он использовал роман Чернышевского и прежде всего образ Рахметова.“¹

(„[...] Wie soll ein Revolutionär sein, nach welchen Regeln soll er sich richten, mit welchen Mitteln und Wegen soll er seine Ziele verwirklichen? – Diese Fragen nahmen auch in Lenins Buch „Was tun?“ einen unübersehbaren Platz ein, zu ihrer Lösung nutzte er den Roman Černyševskijs, vor allem die literarische Figur Rachmetov.“)

Daß solches möglich ist, liegt an den konkreten Situationen der Entstehung dieser Werke, die in beiden Fällen revolutionär waren, und aus unserer Sicht an dem spezifischen Vermögen von Literatur, unter ähnlichen, oder aber auch völlig veränderten historischen Bedingungen neue Sinnpotentiale anzubieten.

Für Lenins Nähe zu Černyševskij trifft sicher Ersteres zu, doch darf nicht vergessen werden, daß „Literatur in Ideologie nicht aufgeht, weil der Mensch in Ideologie nicht aufgeht.“² So liegt im zuletzt genannten Grund die Ursache dafür, daß der Roman Černyševskijs auch heute, 158 Jahre nach seinem Erscheinen in Rußland – freilich mit veränderter Aussagekraft und demzufolge auch anderen Wertungen – gelesen wird.

Sicher scheint, daß die heutige Wirkung des Autors auf seinem in die Zukunft gerichteten Denken beruht, wie es sich in der Gestaltung des „neuen Menschen“ und der Träume Vera Pavlovnas darstellt.

1 A. N. Iezuitov, *Kniga, dajuščaja zarjad na vsju žizn’*. (V. I. Lenin i roman N. G. Černyševskogo „čto delat’?“), in: *Russkaja literatura*, Leningrad 1968, Nr. 1, S. 149.

2 F. Fühmann, *Literatur und Kritik*, in: derselbe, *Essays, Gespräche, Aufsätze 1964–1981*, Rostock 1986, S. 71.

In diesem Zusammenhang stellen wir uns die Aufgabe darzulegen, inwieweit das Zukunftsdenken Černyševskij in seiner Zeit wirkte und wo darüber hinaus aktuelle Potenzen und Wirkungsmöglichkeiten liegen.

Bevor sich N. G. Černyševskij im „Wechsel der Dekorationen“ als Erzähler-Autor von seinem Leser verabschiedet, läßt er die eigentliche Handlung des Romans „Was tun?“ mit montierten Versen aus Gedichten N. A. Nekrasovs und Thomas Hoods ausklingen:

„Да разлетится горе в прах!
и разлетится, –
И в обновленные сердца
Да снидет радость без конца, –
так и будет, – это видно:
Черный страх бежит как тень
От лучей, несущих день;
Свет, тепло и аромат
Быстро гонят тьму и хлад;
Запах тленья все слабей,
Запах розы все слышней...“

(„Traurigkeit vergeh wie Staub,
und sie wird vergehen –
Und in den verjüngten Herzen
ziehe Fried und Freude ein!
So wird es sein, das ist vorauszusehen –
Die finstern Spukgestalten schwinden,
Wie vor dem jungen Tag die Nacht,
Der Sonne Strahlen überwinden
Des Dunkels und des Frostes Macht.
Nicht mehr der Moderhauch der Gräfte
Nur Rosenduft erfüllt die Lüfte...“)³

3 N. G. Černyševskij, čto delatʹ?, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach, Bd. 11, Moskva 1939 (Nachdruck Nendeln 1971), S. 336; (dt. Übersetzung: N. G. Tschernyschewskij, Was tun?, übersetzt von M. Hellmann, Berlin 1947, S. 545f.). Im Folgenden wird nach diesen Ausgaben zitiert und die Seite im laufenden Text in Klammern angegeben. (Vgl. auch „Да разлетится горе в прах / Да умирится злость – / и в обновленные сердца / Да снидет радость без конца!“, in: N. A. Nekrasov, Novyj god, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Bd. 1, Moskva 1948, S. 64; oder „Welcome, Life! the Spirit strives! / Strength returns, and hope revives; / Cloudy fears and shapes forlorn / fly like shadows of the morn, – / O’er the earth there comes a bloom – / Sunny light for sullen gloom, / Warm perfume for vapours cold – / I smell the Rose above the Mould!“, in: Th. Hood, Stanzas, in: ders., Selected poems, Hrsg. J. Flint, Manchester 1992, S. 118, und „Черный страх бежит, как тень / От лучей, несущих день; / Быстро гонят тьму и хлад / Свет, тепло и аромат. – / Запах тленья все слабей, / Запах розы все слышней...“, in: M. L. Michajlov, Stansy, in: ders., Sočinenija v trech tomach, Bd. 1, Moskva 1958, S. 166).

Was unter dem zu verstehen ist, was hier am Ende des Romans poetisch als Zukünftiges angedeutet wird, ergibt sich aus dem Werk selbst. Nicht in erster Linie aus der Romanhandlung, sondern vielmehr aus der durch das Wirken der „neuen Menschen“ und durch die Träume der Vera Pavlovna vermittelten Botschaft, so daß der Autor ganz selbstverständlich einen „Blick in die Welt, die fehlt“ wirft. Mit diesem „Blick in die fehlende Welt“ wirkte Černyševskij mit „Was tun?“ unter seinen Zeitgenossen wie kein anderer. Seine Ausstrahlung reichte weit in unser Jahrhundert hinein und beeinflusste neben V. I. Lenin auch M. Gor'kij und G. Dimitrov, der gerade dieses Werk – „Was tun?“ – für seine Erziehung zum proletarischen Revolutionär mitverantwortlich macht. Černyševskij entwickelt seine Programmatik auf die Frage „Was tun?“ inmitten einer Zeit gesellschaftlicher Erschütterungen, am Vorabend der kapitalistischen Epoche der russischen Geschichte, einer Umbruchsphase, in der sich nicht nur Kapitalismus und Feudalismus „Auge in Auge“ gegenüberstehen und miteinander ringen, sondern auch noch eine zweite Dimension des Umbruchs entsteht. Die späte, doch mit ungeheurer Härte einsetzende Kapitalisierung Rußlands steht der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft Westeuropas gegenüber, die in der theoretischen Reflexion zu diesem Zeitpunkt – also nach den bürgerlichen Revolutionen in Westeuropa – schon entscheidend diskreditiert war. Damit ist der Boden, auf dem sich alle gesellschaftlichen Widersprüche um ein Vielfaches zuspitzen, abgesteckt.

Gerade aus der Vertiefung der sozialen Widersprüche erwächst ein in die Zukunft gerichtetes Drängen, ein Denken gegen Zwang und Mangel, für ein künftiges Besseres, in anderen Zeiten oder Räumen, im Traum oder in der Vision; ein Denken also, das nicht anders als utopisch zu definieren ist, denn „jedes Hervortreten sozialer Widersprüche weitet die Zeit unvermeidlich zur Zukunft hin aus. Je tiefer sich die Widersprüche zeigen und je mehr sie folglich zur Reife gelangt sind, desto grundlegenderen und umfassenderen Charakter kann die Zeitganzheit in den Bildern des Künstlers haben.“⁴

Aus einem „Mittendrin“ heraus gestaltet Černyševskij ein Zukunftsdenken, das imstande war, „zum Niederträchtigen Nein zu sagen, auch wenn es das Mächtige, selbst wenn es das Gewohnte war.“⁵ Und dieses Nein-Sagen hat seine Tradition in Radiščev, der schon am Ende des 18. Jahrhunderts von einer Volksrevolution träumte, die er in der Bauernbewegung aufkeimen sah, und in den Dekabristen, die im Dezember 1825 das Beispiel revolutionärer Aktion gaben. In den folgenden Jahrzehnten wurde ihre revolutionäre Propaganda vor allem von A. Gercen fortgeführt.

In den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts begann die Verdrängung des Adels aus der russischen Befreiungsbewegung, die revolutionären Demokraten – an ihrer Spitze Belinskij, Dobroljubov und Černyševskij – übernahmen die Führung. Für Černyševskij – wie für A. Gercen auch – war revolutionäre Propaganda im Volk unabdingbare Voraussetzung einer Bauernrevolution. Er propagierte die Überwindung der finanziellen Abhängigkeit der Bauern, in die sie durch den „Freikauf“ (*vykup*) im Rahmen der Reformen vom 19. Fe-

4 M. M. Bachtin, Das Problem der historischen Inversion und des folkloristischen Chronotopos, in: M. M. Bachtin, Untersuchungen zur Poetik und zur Theorie des Romans, Hrsg. Edward Kowalski und Michael Wegner, Berlin/Weimar 1986, S. 334.

5 E. Bloch, Freiheit und Ordnung, New York 1946, S. 20.

bruar 1861 gerieten – so wie Gercen Jahre zuvor für die Aufhebung der Leibeigenschaft eingetreten war.

Doch ist sich Černyševskij im Gegensatz zu Gercen im klaren darüber, daß die angestrebte Bauernwirtschaft und Dorfgemeinschaft nicht das endgültige Ziel, sondern nur der Weg zu einer „sozialistischen Großproduktion“ sein kann. Diese Überlegungen speisen sich aus den utopischen Vorstellungen von agro-industriellen Wirtschaftskomplexen, von denen sich Černyševskij inspirieren ließ. Mit Gercen verbindet ihn die Vorstellung, daß Rußland trotz feudaler Rückständigkeit den Kapitalismus schon geistig und kritisch durchlaufen habe und so schon zum Sozialismus übergehe, der nur ein Bauernsozialismus sein könne.

Die revolutionären Demokraten bereiteten durch ihr Wirken den gesellschaftlichen Boden, aus dem in den 70er Jahren die Bewegung der Volkstümpler und später, um die Jahrhundertwende und im 20. Jahrhundert, die russische Sozialdemokratie erwuchs. Das Besondere der Stellung, die sie in der Geschichte des ästhetischen Denkens und politischen Handelns in Rußland einnahmen, liegt darin begründet, daß sie nicht die ideologischen Vertreter der Bourgeoisie waren, wie die westeuropäischen Aufklärer des 17. und 18. Jahrhunderts oder Feuerbach und die Junghegelianer in Deutschland, sondern sich zu Anwälten der russischen Bauernschaft machten. Doch „in dem Augenblick, wo Menschen reif werden für die Wahrheit über sich selbst und ihre sozialen Verhältnisse, haben die Machthaber seit jeher versucht, die Spiegel zu zerschlagen, in denen die Menschen würden, wer sie sind und was mit ihnen geschieht“⁶ – Černyševskij wurde 1862 verhaftet und verbrachte sein weiteres Leben in der Verbannung, aus der er erst 1889, kurz vor seinem Tode, zurückkehrte.

Eine Vorstellung davon, in welchem Maße Černyševskij das politische und gesellschaftliche Klima seiner Zeit prägte, vermittelt anschaulich die Aussage eines Zeitzeugen, der zwar mit der revolutionären Demokratie sympathisierte, ihrer Theorie jedoch kritisch gegenüberstand:

„– Ach ja, Sie haben das Tschernyschewskische Petersburg gekannt!, äußerte einmal der Dichter Maikow zu mir. In der Tat kannte ich das Petersburg, dessen Liebling Tschernyschewski war. Wie soll ich aber die Stadt bezeichnen, die ich bei meiner Rückkehr vorfand?“⁷

Černyševskij war in der Zwischenzeit inhaftiert und verbannt worden. Als eigentlicher Begründer des sozialistischen Denkens in Rußland legte er sein Sozialismuskonzept, seine Vorstellungen eines zukünftigen Lebens, im wesentlichen in den Schriften „Kritika filosofskich predubezdenij protiv obščinnogo vladenija“ („Kritik der philosophischen Vorurteile gegen den ländlichen Gemeinbesitz“, 1858) und „Kapital i trud“ („Kapital und Arbeit“, 1860), aber auch in seinem Roman „Čto delat?“ („Was tun?“, 1862), dort freilich in ganz anderer Weise, dar.

6 P. Sloterdijk, Kritik der zynischen Vernunft, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1983, S. 161.

7 P. Kropotkin, Memoiren eines Revolutionärs, Bd. 2, Stuttgart 1903, S. 32.

Seine Zeitgenossen rezipierten und reagierten. In vielfacher Weise lassen sich genetische oder typologische Zusammenhänge zwischen „Was tun?“ und den Werken anderer Autoren aus den verschiedensten weltanschaulichen Lagern herstellen. U. A. Gural'nik nennt in diesem Zusammenhang Figuren wie Raskol'nikov und Myškin, Katerina und Oblomov, Andrej Bolkonskij und P'er Bezuchov, die in direkter oder indirekter Auseinandersetzung ihrer Autoren mit den „neuen Menschen“ Černyševskijs entstanden.⁸ Eine direkte Verbindung zieht Gural'nik zu M. Gor'kij's Werk „Mat'“ („Die Mutter“, 1906), in dem er eine „Fortsetzung und Entwicklung auf neuem Niveau“ gerade der Linie in der Kunst sieht, für die der Roman „Was tun?“ ein bemerkenswerter Meilenstein war.⁹

Ein Autor jener Zeit konnte an diesem Roman kaum vorbeigehen, ohne Stellung zu beziehen, und wenn nicht expressis verbis, dann doch durch die Gestaltung der eigenen literarischen Figuren; immer wieder geht es dabei um den „neuen Menschen“, dessen volle Entfaltung Černyševskij in der Figur Rachmetovs dargestellt wissen wollte. N. S. Leskov beispielsweise reagierte auf das in „Was tun?“ entworfene literarische Menschenbild vom „neuen Menschen“ mit einer Satire auf eine Petersburger Kommune „Nekuda“ („Ohne Ausweg“, 1864) – die von einer offen antirevolutionären Grundtendenz geprägt wird und sich ihrem Inhalt nach recht eindeutig mit dem Černyševskischen neuen Menschentypus auseinandersetzt. Dennoch kann, stellt man typologische Vergleiche an den Menschenbildern beider Autoren an, nicht übersehen werden, daß die Ethik der Leskovschen „Gerechten“ in ihrem Streben nach Sittlichkeit mit der des „neuen Menschen“ doch wesentliche Berührungspunkte aufweist. F. M. Dostoevskij und L. N. Tolstoj setzten sich in ihren Werken mit dieser Problematik auseinander. Dem Konzept der revolutionären Aktion standen sie ablehnend gegenüber, doch auch bei diesen von Černyševskij so verschiedenen Autoren ergeben sich Berührungspunkte, die am deutlichsten wohl an Übereinstimmungen in ästhetischen Anschauungen und am Vertrauen aller drei Autoren in die Kraft des moralischen Beispiels verifizierbar sind. Doch auch die Volkstümlicherbewegung und mit ihr Gleb Uspenskij, der Verfechter eines utopischen dorfgemeindlichen Bauernsozialismus, wurden in ihrer literarischen Kritik am Bestehenden und ihren Vorstellungen einer kommenden Welt sozialer Gerechtigkeit von der in „Was tun?“ entwickelten Sozialutopie beeinflusst.

Dabei ist die Rede von einer Zukunft, deren Keime schon aus dem Schoße der Gegenwart sprießen, ob es sich um die Werkstätten Veras handelt – Kropotkin berichtet in seinen Memoiren über die erstarkende Frauenbewegung und ihre Aktivitäten in den 60er Jahren – oder um den „neuen Menschen“, den der Autor schon unter seinen Lesern wähnt, wenn er ihn spricht:

„Если бы вы были публика, мне уже не нужно было бы писать; если бы вас еще не было, мне еще не было бы можно писать. Но вы еще не публика, а уже

8 U. A. Gural'nik, *Nasledie N. G. Černyševskogo-pisatelja i sovestkoe literaturovedenie. Itogi, zadači, perspektivy izučenija*, Moskva 1980, S. 198.

9 „[...] горьковская „Мать“ [...] явилась продолжением и развитием на новом уровне именно той линии в искусстве, заметной вехой которой и был роман „Что делать?““; vgl. Gural'nik (wie Anm. 8), S. 191.

вы есть между публикою, – потому мне и еще нужно и уже можно писать.“
[S. 11]

(„Wenn ihr das Publikum wäret – ich brauchte nicht mehr zu schreiben; wenn es euch noch nicht gäbe – dann wäre es mir noch gar nicht möglich zu schreiben; Ihr seid jedoch noch nicht das Publikum, aber schon unter ihm – und deshalb muß ich noch und kann ich schon schreiben.“ [S. 30])

Und genau zwischen dem „Noch“ und dem „Schon“ ist das utopische Denken Černyševskijs angesiedelt, das aus heutiger Sicht nicht anders denn als eine Darstellung des Möglichen zu begreifen ist. Nun gehört Černyševskij nicht zu denjenigen, die die Un- einholbarkeit einer geglückten Gesellschaft demonstriert wissen wollen, sondern er trägt die an Gewißheit grenzende Überzeugung in sich, daß das, was in diesem Werk von ihm „konstruiert“ wird und sich in den Träumen Vera Pavlovnas offenbart, unabwendbare Zukunft ist.

Aus der konkreten historischen Situation, in der revolutionäres Gedankengut allmählich Verbreitung findet, erwachsen Černyševskijs Vorstellungen von Zukunft, die der Leser jedoch angehalten ist, lediglich als eine Möglichkeit künftiger Entwicklung zu lesen.

Utopien oder Zukunftsvorstellungen schlechthin – vor allem, wenn es sich um literarische handelt, sind immer autoritär. Autorität und Ausschließlichkeit sind ihnen wesenseigen, denn ohne die Voraussetzung, daß der Leser sich auf diese konkrete – und nur diese – Zukunft einläßt, bleiben sie unwirksam. Der Autor muß dem Leser über seine Erzählerfigur glaubhaft machen, daß es sich bei der von ihm beschriebenen Zukunft um eine tatsächlich mögliche handelt.

Für Černyševskij jedoch ist die im vierten Traum Veras vorgeführte Welt und das Miteinander der „neuen Menschen“ keineswegs Utopie, nicht die Darstellung des Möglichen, sondern vielmehr die Darstellung des Sicherem. – So will er sein Werk verstanden wissen.

Wenn jedoch hier von Utopie die Rede ist, die aus unserer Sicht nichts anderes als die Darstellung des Möglichen sein kann, dann nur aus der Sicht des Rezipienten, der seine Wertungen obendrein in anderen gesellschaftlichen Verhältnissen trifft.

Daß es für Černyševskij selbst nicht um Utopie geht, sondern bestenfalls um ein Denken in eine Zukunft, die gewissermaßen schon begonnen hat, die im Schoße der Gegenwart schon keimt, hat gute Gründe. Betrachten wir die Entstehungsbedingungen des Werkes und die intendierte Wirkung, wird deutlich, daß in dieser konkreten geschichtlichen Situation eine Revolution in der Tat zur historischen Notwendigkeit heranreifte, denn nicht ohne Grund ließ sich das russische Volk weder auf die panslavistischen Wege der Slavophilen noch auf die liberalen Bestrebungen der Westler ein. Das Wir, auf das die patriarchalische bäuerliche Ordnung sich stützte, wurde „unter dem Druck des kapitalistischen Marktes zu einer starken Feder zusammengepreßt und stellte eine gewaltige revolutionäre Energie dar, die eher der Kollektivität und dem Gemeinschaftsgeist im Sinne Tschernyshevskijs als im Sinne Samarins und Aksakovs entsprach.“¹⁰

10 I. Kljamkin, Gesellschaftskonzeptionen für Rußland und die Sowjetunion, in: Kunst und Literatur, Berlin 1988, Bd. 36, H. 6, S. 728.