



KINDLER KOMPAKT RUSSISCHE LITERATUR 20. JAHRHUNDERT

Ausgewählt von Matthias Freise



J.B. METZLER



J.B. METZLER

KINDLER KOMPAKT
RUSSISCHE
LITERATUR
20. JAHRHUNDERT

Ausgewählt von Matthias Freise

J.B. Metzler Verlag

Kindler Kompakt bietet Auszüge aus der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. – Die Einleitung wurde eigens für diese Auswahl verfasst und die Artikel wurden, wenn notwendig, aktualisiert.

Dr. Matthias Freise ist Professor für Slavistik an der Georg-August-Universität Göttingen; er hat für die dritte Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon* als Fachberater die Artikel zu slavischen Literaturen betreut.

Inhalt

MATTHIAS FREISE

Die russische Literatur im 20. Jahrhundert 9

MAKSIM GOR'KIJ

Frühe Erzählungen 29

Sommergäste / Dačniki. Sceny 33

Autobiographie 35

Erzählungen der 1920er Jahre 39

LEONID NIKOLAEVIČ ANDREEV

Das erzählerische Werk 43

VJAČESLAV IVANOV

Das lyrische Werk 48

NIKOLAJ GUMILĚV

Das lyrische Werk 52

ANNA ACHMATOVA

Das lyrische Werk 57

Requiem / Rekviev 61

ALEKSANDR BLOK

Verse von der Schönen Dame / Stichi o prekrasnoj dame 64

Die Unbekannte / Neznakomka 66

Die Zwölf / Dvenadcat' 68

FĚDOR SOLOGUB

Der kleine Dämon / Melkij bes 71

VELIMIR CHLEBNIKOV

Das lyrische Werk 74

ANDREJ BELYJ

Die silberne Taube / Serebrjanyj golub' 78

Petersburg / Peterburg 79

MARINA CVETAEVA

Das lyrische Werk 83

VLADIMIR MAJAKOVSKIJ

Das lyrische Werk 86

Wolke in Hosen. Ein Tetraptichon / Oblako v štanach. Tetraptich 90

Aus vollem Halse / Vo ves'golos. Pervoe vstuplenie v poëmu 92

BORIS PASTERNAK

Das lyrische Werk 94

Doktor Schiwago / Doktor Živago 99

OSIP MANDELŠTAM

Das lyrische Werk 103

Das Rauschen der Zeit / Šum vremeni 107

Die ägyptische Briefmarke / Egipetskaja marka 109

EVGENIJ ZAMJATIN

Die Erzählungen 113

Wir / My 116

ISAAK EMMANUILOVIČ BABEL'

Geschichten aus Odessa / Odesskie rasskazy 119

Budjonns Reiterarmee / Konarmija 121

MICHAIL MICHAJLOVIČ ZOŠČENKO

Erzählungen 124

LEONID LEONOV

Erzählungen und Povesti 127

SERGEJ ESENIN

Das Moskau der Kneipen / Moskva kabackaja 133

Die sowjetische Rußj / Rus' sovetskaja 134

DANIIL CHARMS

Elizaveta Bam / Elizaveta Bam 136

IL'JA IL'F / EVGENIJ PETROV

Zwölf Stühle / Dvenadcat' stul'ev 139

ANDREJ PLATONOV

Unterwegs nach Tschevengur / Čevengur 141

Die Baugrube / Kotlovan 143

VLADIMIR NABOKOV

Lushins Verteidigung / Zaščita Lužina 146

Verzweiflung / Otčajanie 149

Einladung zur Enthauptung / Priglašenje na kazn' 151

MICHAIL ŠOLOCHOV

Der stille Don / Tichij Don 154

IVAN ALEKSEVIČ BUNIN

Liebe und andere Unglücksfälle / Tëmnye allei 158

JOSEPH BRODSKY

Das lyrische Werk 160

ALEKSANDR SOLŽENICYN

Matrjonas Hof / Matrënin dvor 165

Der Archipel GULAG 1918–1956. Versuch einer künstlerischen
Bewältigung / Archipelag GULag 1918–1956. Opyt chudožestvennogo
issledovanija 166

MICHAIL BULGAKOV

Das hündische Herz / Sobač'e serdce. Čudoviščnaja istorija 169

Der Meister und Margarita / Master i Margarita 171

ANDREJ BITOV

Das erzählerische Werk 174

Das Puschkinhaus / Puškinskij dom. Roman-muzej 176

JURIJ TRIFONOV

Der Tausch / Obmen 179

VENEDIKT EROFEEV

Moskau – Petuški. Ein Poem / Moskva – Petuški. Poëma 182

VASILIJ ŠUKŠIN

Der rote Holunder / Kalina krasnaja 185

VALENTIN RASPUTIN

Abschied von Matjora / Proščanie s Matëroj 187

TAT'JANA TOLSTAJA

Das erzählerische Werk 190

LJUDMILA PETRUŠEVSKAJA

Das erzählerische Werk 193

VLADIMIR SOROKIN

Der Tag des Opritschniks / Den' opričnika 197

Die russische Literatur im 20. Jahrhundert

Matthias Freise

Ihre Geltung als eine der ganz großen Literaturen der Welt verdankt die russische Literatur nicht nur den Klassikern der Literatur des 19. Jahrhunderts, deren höchste Blüte zur Zeit Puškins in Anlehnung an den antiken, von Hesiod und Ovid geprägten Mythos als das Goldene Zeitalter bezeichnet wird. Auf diese Blüte folgte nämlich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert eine zweite »Phalanx« von russischen Schriftstellern weltliterarischen Ranges. Man nennt diese Zeit in Russland das Silberne Zeitalter. Die Abfolge der Metalle im Mythos suggeriert dabei die Vorstellung von einem Abstieg, aber es ist sehr die Frage, ob das Silberne Zeitalter der russischen Literatur eine »Schwundstufe« des Goldenen Zeitalters war. Vollzog sich doch in den vierzig Jahren von 1890 bis 1930 in Russland geradezu eine Explosion literarischer Möglichkeiten, Strömungen und Stile. Umso grausamer muss das gewaltsame Ende dieser kreativen Explosion erscheinen, die weitgehende Vernichtung der russischen Literatur durch Stalin.

Zwei der großen russischen Klassiker des 19. Jahrhunderts überlebten die Wende zum 20. Jahrhundert um ein paar Jahre: Anton Čechov starb 1904, Lev Tolstoj 1911. Wichtiger als der Generationswechsel war aber, dass im 20. Jahrhundert nicht mehr so geschrieben werden konnte wie zur Blütezeit des Realismus. Zwar hatte der Realismus überaus wirksame Mittel für die Verwandlung von Realität zu Sinn. Doch er ging am eigenen Erfolg zu Grunde. Der Zustrom von sozialer Realität in die Kunst wurde so gewaltig, dass sich der Realismus an ihr am Ende überfraß, d. h. hinter den thematischen Massen verschwand der konstruktive Charakter der fiktiven literarischen Welt, und die realen Ereignisse und Probleme avancierten vom Material zum Ziel der Kunst. Man hatte verlernt, die ästhetische Funktion der Literatur wahrzunehmen, die wie für jede literarische Strömung auch für den

Realismus entscheidend war, wollte die Literatur nicht zum Propagandainstrument verkommen. Selbst Leo Tolstoj, der mit seinen Romanen doch die formale Beherrschung gigantischer thematischer Materialmassen demonstriert hatte, kapitulierte schließlich vor der ständig wachsenden Macht des thematischen Materials, indem er die ästhetische Funktion der Literatur für überflüssig erklärte.

Das aber konnte nicht die angemessene Reaktion der Literatur sein – sie hätte sich ja selbst aufgehoben. Vielmehr galt es, der ästhetischen Überforderung der Leser durch den Realismus gegenzusteuern. In den gewaltigen Materialmassen eines Romans die alles durchwaltende Gestaltungskraft des Sinns wahrzunehmen, ist eine anspruchsvolle Aufgabe, zu der die Leser seit den 1830er Jahren, als Puškin und Gogol' die moderne russische Prosa begründeten, mühsam erzogen worden waren. Die neuen Leserschichten, die der Realismus in der sich alphabetisierenden Gesellschaft Russlands rekrutierte, waren dazu nicht bereit und auch nicht in der Lage.

10

Prosa im frühen 20. Jahrhundert

Eine erste Reaktion der Autoren auf diese Lage war die Hinwendung zur kleinen Prosaform – die Erzählung brach die Vorherrschaft des Romans. Doch die Verkürzung des Textes reichte nicht. Um das Missverstehen der Literatur als »Abbildung der Wirklichkeit« zu verhindern, musste die Prosa auch eine neue Sprache finden, damit die konstruktiven Faktoren der Literatur wieder in den Vordergrund traten. Zum Vorbild hierfür wurde ein scheinbarer Erzrealist, der Prosaiker und Dramatiker Anton Čechov. Tatsächlich enthalten die anscheinend so realistischen Geschichten und Dramen Čechovs eine intensive Symbolsprache, die den symbolistischen Dichter Andrej Belyj begeisterte. Sie enthalten ebenso ein Spiel mit semantisch aufgeladenen Klangbildern und Klangwiederholungen, das den Avantgardisten Majakovskij zu der Bemerkung hinriss, der nach gängiger Auffassung so melancholische Čechov sei in Wahrheit ein »fröhlicher Künstler des Wortes«. Die neue Prosasprache fanden nach Čechov und in Fortführung des čechovschen Programms allerdings Andere, und man kann sagen, dass durch sie Čechovs künstlerische Form, ganz

abgesehen von ihrer internationalen Wirkung, bis in die sowjetische Prosa der 1970er Jahre nachhallte.

Wir können drei Spielarten der nach-čechovschen Prosa unterscheiden. Da wäre als erste die poetische Prosa des unmittelbaren Čechov-Schülers Ivan Bunin. Bunin verpackt Lebensereignisse, deren außerordentliche Bedeutsamkeit sich dem Leser und oft auch dem Helden selbst erst über die Symbolsprache erschließt, in eine suggestive, weil durch die Sprachlaute instrumentierte und semantisch rhythmisierte »poetische« Sprache. Die Poetisierung ist bei Bunin in der Regel an die Erinnerung geknüpft, die das Leben in der Rückschau poetisch einfärbt. Dies gibt der Prosa Bunins ihre charakteristisch wehmütige Note. Ein scheinbar flüchtiger Lebensmoment erweist sich in der Rückschau als ungeheuer bedeutungsschwer, als für den sich erinnernden Helden entscheidende psychische Prägung und als für den Leser unerwartet stark mit Bedeutung aufgeladen. Dieser Aufladung war in Čechovs Prosa nur ganz subtil angedeutet, bei Bunin wird sie alles beherrschend, so dass Čechov seinem jungen Freund und Schüler mit leichter Missbilligung bescheinigte, seine Erzählungen schmeckten wie »konzentrierte Boullion«. Wer einmal in England war und »Marmite« probiert hat, der weiß, dass das ein in seiner Intensität gewöhnungsbedürftiger Geschmack ist.

Als zweite Spielart der neuen Prosa kann die so genannte Ornamentale Prosa gelten. Wie viele Bezeichnungen literarischer Richtungen und Epochen ist auch diese aus einer abwertenden Kritik hervorgegangen. Die Kulturkommissare der jungen Sowjetunion konnten mit dieser Prosa nichts anfangen, sie erschien ihnen wie überflüssige Spitzenklöpperei. Doch diese Prosa ist hoch funktional. Die bilderreiche Sprache Isaak Babel's, Pil'njaks, aber auch des frühen Leonid Leonov und der Künstlergruppe »Serapionsbrüder« (in Anspielung auf E.T.A. Hoffmann) erschafft mithilfe einer suggestiven Symbolik und Metaphorik, verbunden mit einer gezielten Archaisierung des Settings – zum Beispiel werden Petersburger Mietshäuser zu eisgepanzerten prähistorischen Wohnhöhlen – eine mythische Welt, die immer auch psychologisch motiviert ist. Die psychologische Motivierung verweist dabei auf das Unbewusste, das Archaische und Atavistische, das auch oder sogar gerade im modernen Menschen des

20. Jahrhunderts steckt. Es handelt sich also nicht um im eigentlichen Sinne »mythische« Texte, sondern um die Gestaltung prärationaler Welten und Wahrnehmungen, durch die seelische Räume sichtbar werden.

Die Prosatexte werden »poetisch«, aber in einem anderen Sinne als bei Bunin. Die Sprache mit ihrem Duktus, mit ihren sprachlichen Verfahren, mit ihrer Sprach-Kunst drängt sich in den Vordergrund und verdrängt den Gegenstand der Rede. Klangwiederholungen, erschwerte Syntax, »sujetloses«, d. h. scheinbar ereignisloses Erzählen kennzeichnen diese Prosa. An die Stelle der Ereignisse, aus denen üblicherweise ein Plot, eine Story besteht, tritt die beschreibende Funktion der Sprache, treten zyklische Geschehnisse oder Rituale. Dass das nicht langweilig wird, ist der Macht und Suggestivität der Sprache zu verdanken.

12 Die dritte Spielart der neuen Prosasprache konzentriert sich ganz auf die Subjektivität der Rede. Die so genannten Skaz-Erzähler, wie wir sie nun vor allem bei dem in der jungen Sowjetunion ungeheuer populären Michail Zoščenko finden, drängen mit ihrer individuellen Erzählweise das, wovon in ihrem Erzählen die Rede ist, ganz in den Hintergrund. Das Erzählen wird zur Physiognomie des Erzählers, zu seiner Charakterologie bis hin zur Selbstentblößung. Oft wird dieser Erzählstil in satirischer Funktion eingesetzt. Die Form seiner Rede entlarvt den Sprecher dann als Schwätzer, Gernegroß, Wichtigtuer oder Emporkömmling. Davon gab es nach den gesellschaftlichen Umbrüchen mehr als genug. Prototypisch ist dabei der Parteifunktionär oder Blockwart, der in seinen Versuchen, auf Versammlungen eine »erhabene« offizielle Sprache zu sprechen, seine Unbildung und seinen Analphabetismus offenbart. Es versteht sich von selbst, dass diese Literatur den sowjetischen Kulturfunktionären ein Dorn im Auge war. Der Skaz wurde jedoch nicht immer in satirischer Funktion eingesetzt. Der junge Leonid Leonov hat mit seiner Hilfe durchaus sympathische Figuren gezeichnet, Figuren, die mit der neuen Welt, vor allem aber mit der neuen Sprache, dem Newspeak der Sowjets überhaupt nicht zurechtkamen. Leonov und auch Evgenij Zamjatin, der den »Serapionsbrüdern« eine Art Vaterfigur war, konnten beides – Ornamentale Prosa und auch Skaz. Leonov aber war zugleich der

wandlungsfähigste unter den Prosaikern des 20. Jahrhunderts, denn er konnte auch Sozialistischen Realismus. Doch dazu später.

Lyrik im frühen 20. Jahrhundert

Der Modernismus und damit das 20. Jahrhundert begann in der Dichtung früher als in der Prosa. Modernistische Dichtung schwappte schon in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von Frankreich nach Russland. Was war geschehen? Das Vergessen der ästhetischen Funktion der Literatur im Realismus zwang die Schriftsteller in der Konsequenz zur kulturellen Entwertung der Alltagsrealität, und darum wandte sich die neue Schriftsteller-Generation der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts von der dem Alltag verbundenen realistischen Prosa ab und widmete sich ganz überwiegend der Lyrik, denn diese erschien ihnen als Garant eines Zugangs zu Sinn »aller sinnlosen Realität zum Trotz«. Was machte die lyrische Form für die neue Schriftstellergeneration so attraktiv? Zum einen konnte die Geformtheit der literarischen Rede wieder im Vordergrund stehen. Sie garantiert ja die Wahrnehmung der ästhetischen Funktion und damit die literarische Sinn-genese. Zum anderen schien sich der Sinn, da er der Realität draußen nicht mehr anhaftete, wieder in das Schneckenhaus zurückgezogen zu haben, aus dem er einst gekrochen war: in das Zeichen. Dadurch war die denotative, d. h. wirkliche Gegenstände in der Welt bezeichnende Funktion des Zeichens, sein »äußerer« Anschluss, diskreditiert, und die literarische Kunst zog sich auf ihre Essenz zurück: das Zeichen in ästhetischer Funktion. Daher rührt der vielfach als »weltfremd« und »elitär« kritisierte Ästhetizismus der modernistischen Dichter.

Diese Wende zur Moderne begründete das Silberne Zeitalter der russischen Literatur. Dieses Zeitalter erstreckt sich von den 1890er Jahren bis zum Ende der 1920er Jahre. Eine Besonderheit dieses Silbernen Zeitalters ist das nahezu gleichzeitige Auftreten von drei einander ebenbürtigen und dabei doch grundsätzlich verschiedenen Strömungen – dem Symbolismus, der Avantgarde und des Akmeismus. Jede dieser Strömungen hat Schriftsteller ersten Ranges hervorgebracht und jede hat auch eine lange Nachwirkung gehabt.

Symbolismus

Die zunächst dominierende literarische Strömung der Epoche war der Symbolismus. In ihm war die Neigung zum Elitären und Vergeistigten besonders stark ausgeprägt – der Symbolismus war ästhetizistisch. Gemeinhin versteht man unter Ästhetizismus oder *l'art pour l'art* eine Haltung, die sich kennerhaft und genießerisch an der filigranen Spitzfindigkeit poetischer Texte delectiert und jene verachtet, denen sie nicht zugänglich ist. Für den Symbolismus aber war der Rückzug der Kunst auf die ästhetische Funktion notwendig. Er diente nicht etwa, wie Pierre Bourdieu sicherlich vermutet hätte, dazu, eine soziale Elite der Ästheteten abzusondern. Die Symbolisten verstanden das Zeichen in ästhetischer Funktion vielmehr als Arche oder Rettungskapsel für Sinn in der Sintflut banaler Alltäglichkeit.

14 Dem »Realisten«, d. h. dem Leser, der im Kunstwerk nur »Als-ob-Wirklichkeit« wahrnimmt, bleibt die Zeichenhaftigkeit der Welt verborgen. Der Ursprung des Sinns im Wort und im Bild lag darum im Zeitalter des Realismus unter einer Masse banaler Realität begraben. Sinn musste aus dieser Masse gehoben, aus ihr mühsam gewonnen werden. Darum war jetzt das Deuten von Zeichen gefragt, und da fast alle für diese Zeichen blind geworden waren, war dieses Deuten zu einem elitären Anspruch geworden. Die Quelle literarischen Sinns musste zunächst einmal wieder freigelegt werden. Ein Weg dazu war der Rückgriff auf eine Zeit der heiligen Texte und der heiligen Zeichen, für die alles nur dadurch real war, dass es zeichenhaft war, auf eine archaische Zeit, in der die Macht der Zeichen höher eingeschätzt wurde als die Macht der Kausalität. Darum waren viele Symbolisten leidenschaftliche Philologen (Philologie als Liebe zu den Zeichen verstanden), insbesondere Altphilologen oder Kenner und Liebhaber archaischer Kulturen wie Vjačeslav Ivanov.

Der Rückzug der Symbolisten aus der sozialen Realität erklärt das große Interesse der Epoche für weltverneinende weltanschauliche Konzepte wie den Buddhismus. Ich entziehe mich der Realität, indem ich sie zur Täuschung, zum bloßen Schein erkläre. Damit dreht der Symbolist gegenüber der Realität, die ihn zu objektivieren droht, d. h. ihm zu einem Objekt innerhalb der realen Welt zu degradieren droht,

den Spieß um. Sie ist ja bloßer Schein, Abglanz einer transzendenten, dem gemeinen Volk unzugänglichen göttlichen Welt. Als solche kann sie ihm nichts mehr anhaben, und er muss mit ihr nicht mehr kommunizieren, denn er kommuniziert vermittelt der Zeichen direkt mit dem göttlichen Ursprung des Sinns. Damit ist der Rückzug aus der Realität keine Flucht, kein Sich-Verstecken. Vielmehr werden die Machtverhältnisse zwischen Realität und Ich umgekehrt. Die Macht-ergreifung des Ich gegenüber der Welt thematisiert der Symbolist Fjodor Sologub (1863–1927) in einem Gedicht wie folgt:

Ich bin der Gott einer geheimnisvollen Welt,
Die ganze Welt ist nur in meinen Träumen ...

Es ist leicht, sich über eine solche Haltung lustig zu machen. Der Symbolist kennt praktisch keine Außenseite, er ist ganz Innerlichkeit, die von außen betrachtet als ein merkwürdiges Getue erscheinen kann. Ein wenig halt diese Möglichkeit, die symbolistischen Anwälte des Sinns zu parodieren, bis heute in den »Waldorfwitzen« nach. Die Anthroposophie und damit auch die Waldorfschulen sind nämlich ein direktes Produkt dieser Epoche, konserviert bis auf den heutigen Tag. Das liegt daran, dass einer der exponiertesten Dichter des Symbolismus, Andrej Belyj (Pseudonym für Boris Bugaev – wie »niedrig« und »alltäglich« klingt dieser Name, wie erhaben dagegen das Pseudonym, wörtlich »Der Weiße«!) mit dem Begründer der Anthroposophie, Rudolf Steiner, eng befreundet war. Wer wissen will, wie Symbolismus sich angefühlt hat, sollte sich unter Anthroposophen begeben. Und als wenn es einen in der Nase kitzelt, möchte man sie parodieren, doch das wäre unfair – in dunklen, sinnfernen Zeiten muss es Priester des Sinns geben, die den unsichtbaren Astralleib des Menschen wichtiger finden als seinen schweren, rohen, realen Leib.

Darum musste man als Symbolist elitär sein. So traf sich der innere Kreis der symbolistischen Dichter Mittwochabends mit gleichgesinnten Musikern, Malern und Philosophen in Petersburg im legendären »Turm«, dem runden »Eckzimmer« der Dachgeschosswohnung des Dichters Vjačeslav Ivanovič Ivanov. Die Anlehnung an den auch im Russischen sprichwörtlichen Elfenbeinturm war dabei durchaus

gewollt. Allerdings einte diese Dichter- und Künstlerelite nicht eine Verachtung für das »gemeine Volk«. Vielmehr sah man sich als »Argonauten« – so der Name einer symbolistischen Künstlergruppe –, d. h. als Suchende nach dem verloren gegangenen legendären goldenen Widderfell, dem Goldenen Vlies, zu dem Jason mit seinen Argonauten der griechischen Sage nach einst aufgebrochen waren. »Das Goldene Vlies« war auch der Titel einer Zeitschrift, in der symbolistische Dichter und modernistische Maler ihre Werke veröffentlichten. Die Exemplare dieser Zeitschrift, die zweimal im Jahr erschien, waren opulent ausgestattete Buchkunstwerke auf kostbarem Papier, finanziert vom Moskauer Millionärssohn Nikolaj Rjabušinskij – die aufwändigste Zeitschrift aller Zeiten, die anfangs sogar gleichzeitig auf Russisch und Französisch erschien.

16 Doch was hieß es für die Symbolisten, »Argonauten« zu sein und in das ferne Land Kolchis aufzubrechen, um von dort das Goldene Vlies zu holen? Zunächst einmal bedeutete es, als eine verschworene Gemeinschaft Wagemutiger zu einem großen Abenteuer aufzubrechen. Dann aber auch, wie Jason als rechtmäßiger Thronerbe – hier: der russischen Kultur – verdrängt worden zu sein und durch das Lösen der schier unlösbaren Aufgabe – hier: die Kultur aus ihren antiken und mittelalterlichen Wurzeln heraus zu erneuern – seinen Herrschaftsanspruch einzulösen; eine Hoffnung indes, die sich schon für Jason nicht erfüllt hatte. Drittens bedeutete es, mit dem Goldenen Vlies das einst von den Göttern gesandte Zeichen, mit anderen Worten: das Symbol aller Symbole wiederzuerlangen. Viertens schließlich leitet sich vom realistischen Ursprung der Sage vom Goldenen Vlies – der Nutzung von Schaffellen, um Goldstaub aus den Flüssen zu filtern – die Aufgabe des Kunstwerks ab, die im Fluss der Alltäglichkeit treibenden winzigen Goldkörner wahrer Poesie herauszufiltern. Das Schaffell steht in diesem Fall also nicht nur symbolisch, sondern zugleich metonymisch (stellvertretend) für das Kunstwerk.

Der Symbolismus war vor allem eine Blüte der Dichtkunst. Zugleich aber war man bestrebt, die Dichtung mit der Musik und der Kunst, ja mit dem Leben selbst zu einem Gesamtkunstwerk zu formen. Dazu gehörte, dass Farbadjektiven und Farbensymbolik in der Dichtung wichtig wurden. Noch wichtiger aber war der Klang der

Wörter. Dichtung hatte durch ihren Klang zu wirken. Das bedeutete aber nicht bloßen Wohlklang. Die Sprachlaute hatten bedeutsam zu sein. Dies geschah im Symbolismus zunächst durch Reime und Klangwiederholungen, so genannte Assonanzen. Die Semantik der zusammenklingenden Wörter verbindet sich dabei assoziativ. Später, in der russischen Avantgarde, radikalisierte der Dichter Velimir Chlebnikov dieses Prinzip, indem er eine »Ursprache der Menschheit« entdeckte oder vielmehr schuf, bei der jeder einzelne Laut eine eigene spezifische Bedeutsamkeit trägt. Die Bedeutungen der Wörter setzen sich dann aus den Bedeutungen der sie bildenden Laute zusammen. Es versteht sich von selbst, dass diese »Ursprache« der Poesie nur das Russische sein konnte.

Aber auch Musik und visuelle Kunst verschmolzen. Der Komponist und Synästhetiker Aleksandr Skrjabin komponierte 1910 ein Konzert für Orchester und Farbenklavier, d. h. für ein Klavier, das Farben projizierte statt Töne von sich zu geben. Für die Verbindung der Künste traf es sich im Übrigen gut, dass sich gleich unter Ivanovs Petersburger Turmzimmer Elizaveta Zvancevas Kunstakademie einquartiert hatte. Bei Zvanceva studierten die später als Mitbegründer der künstlerischen Avantgarde gefeierten Mstislav Dobuschinski und Elena Guro.

Auch das Leben selbst wurde zum Teil des modernistischen Gesamtkunstwerks gemacht. Dies bedeutete für die Symbolisten einerseits einen Panerotizismus – künstlerische und erotische Beziehung verschwammen, wechselnde Dreier- und Viererbeziehungen waren eher die Regel als die Ausnahme. Andererseits führte es zu einer mystischen Überhöhung der Frau als Muse und Heilige. Der symbolistische Dichter Aleksandr Blok überhöhte seine Geliebte und spätere Frau, die Tochter des berühmten Petersburger Genetikers Mendeleev, in seinem Poetischen Tagebuch und offenbar auch in ihren Begegnungen derart zur Göttin, dass sie ihm irgendwann zu verstehen gab, sie sei übrigens auch eine ganz normale Frau mit ganz normalen Bedürfnissen.

Aus dem filigranem Meeresschaum der symbolistischen Dichtung ragt als schwarzer Fels der Romanprosa »Peterburg« des Dichters Andrej Belyj heraus. Hier ist nicht der Ort, um auf einzelne Werke

einzufragen. Es sei aber erwähnt, dass Vladimir Nabokov, in einem späten Interview nach »den größten Werken des 20. Jahrhunderts« gefragt, neben den üblichen Verdächtigen (Proust, Joyce, Kafka) nur ein russisches Werk nennt – eben jenen Petersburg-Roman, dem es gelingt, das Wechselspiel poetischer Bilder so mit der Konstruktion einer Handlung zu verweben, dass ein mit poetischer Energie zum Bersten geladener Roman entsteht. Dies gelang, so Nabokov, vor Belyj nur Puschkin mit seinem Versroman Evgenij Onegin. Und wie dieser greift auch Belyjs Roman mit seiner realistischen Story, seinem symbolistischen Setting und seiner avantgardistische Komposition über seine Epoche hinaus.

18

Der Symbolismus ist in der Literatur gar nicht in erster Linie durch die massenhafte Verwendung von Symbolen geprägt. Seine Grundprinzipien sind vielmehr einerseits ein fundamentaler Seins-Dualismus und andererseits die neoplatonische Vorstellung von einer Sphäre des göttlichen Lichtes absoluten Sinns, die für uns unerreichbar ist und von der zu uns nur ein schwacher Abglanz dringt. In Verbindung mit dem genannten Dualismus führt das dazu, dass wir durch eine Art Panzerglas-Kuppel vom Göttlichen getrennt sind. Wir können den Sinn sehen oder wenigstens erahnen, doch unser Aufstieg dorthin muss an der Glaskuppel unserer irdischen Sphäre abprallen. Symptomatisch hierfür ist Konstantin Bal'monts Gedicht »Unterwasserpflanzen«. Im Dämmerlicht tief unter Wasser streben die Wasserpflanzen nach oben, zum Licht, doch die Wasseroberfläche ist unendlich fern für die blassen Triebe. Die Dichtung des Symbolismus ist auch oftmals »hermetisch«, d.h. in einer »Zwiesprache mit dem Göttlichen« abgefasst, die normalen Sterblichen unzugänglich ist. Das ist keine Spinnerei, sondern der verzweifelte Versuch, Sinn, dessen der Künstler ansichtig wird, der eigentlich für die Banalitäten des Alltags geschaffenen Sprache zum Trotz doch irgendwie zu artikulieren.

Avantgarde

Die Avantgarde ist die international wohl bekannteste literarische Strömung im Russland dieser Zeit. Das liegt auch daran, dass sie sich eng mit der Avantgarde in der Malerei verbündet hat. Einige avant-

gardistische Dichter waren auch Maler, wie die Brüder Burljuk, die bei einem Besuch in Paris Picassos »Demoiselles d'Avignon«, ein Schlüsselwerk der Avantgardemalerei sahen und sofort alle Freunde zusammentrommelten, um in einer Kunstorgie massenhaft avantgardistische Malerei und auch Dichtung produzierten.

Die Avantgarde brachte gegen den Geist der Körper in Stellung, gegen die Seelenschau das leibhaftige Schauen, Hören und Tasten, gegen die seelischen die handfesten körperlichen Bedürfnisse und gegen die Astralleiber der symbolistischen Esoterik den realen, prallen, drohenden oder verführerischen menschliche Leib. Kein Wunder, dass Malerei und Bildhauerei zu den führenden Künsten der Avantgarde wurden. Nicht mehr der Geist, sondern das Ding galt nun als Ursprung des Sinns. Sinn entsteht unmittelbar aus sinnlicher Erfahrung, aus der Konfrontation mit der dinglichen Welt. Diese Konfrontation geschieht vor allem bei körperlicher Arbeit, und damit war das Proletariat »am nächsten dran« am Sinn. Die Symbolisten waren mit ihrem Elitarismus und mit ihrer Flucht vor der dinglichen Welt nun plötzlich am weitesten weg vom Sinn.

Damit hängt das Ideal der Avantgardisten einer »sinnlichen Unmittelbarkeit« zusammen, die in der Literatur durch den Klang der Worte gegeben ist. Dieser Wortklang soll vollkommen ungefiltert in uns eindringen und darum unmittelbar auf uns wirken. Zugleich überfällt uns die Avantgardedichtung mit einer Flut von kühnsten Metaphern und Metonymien. Niemand konstruierte diese so gekonnt wie Vladimir Majakovskij. Diese poetischen Verfahren waren nicht einfach gut funktionierende literarische Tricks. Metaphern und Metonymien reißen die Wörter semantisch aus ihrer Mitte, dezentrieren sie und verändern (»verfremden«) damit unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit. Darauf berief sich auch die von den Literaturwissenschaftlern der Zehner und Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts entwickelte Theorie der »Verfremdung der Wirklichkeit durch die Kunst«. Diese Theorie geht von dem wahrnehmungspsychologisch gesicherten und aus alltäglicher Erfahrung bekannten Effekt aus, dass unser Bewusstsein sich stets wiederholende oder andauernde Sinneswahrnehmungen als »irrelevant« herausfiltert. So kommt, wenn man neben einer Kirche mit Turmuhr wohnt, das viertelstündige Schlagen der

Uhr nach einer Woche nicht mehr im Bewusstsein an. Anfangs bekam man kein Auge zu, doch nun ist es weg, man weiß nicht mehr, wie spät es ist. Nach Šklovskij, dem wichtigsten Vertreter dieser literaturwissenschaftlichen Schule, »frisst« dieser »Automatisierung« genannte Effekt nicht nur das Läuten der Turmuhr, sondern auch die Möbel, das Zimmer und schließlich auch die eigene Frau. Es ist nun die vornehme Aufgabe der Kunst, uns die uns auf diese Weise fortwährend abhandeln kommende Wirklichkeit zurückzugeben. Dies leistet sie durch eine abweichende Darstellung der Wirklichkeit, durch die wir diese »wie zum ersten Mal« wahrnehmen können. Die Sprache, die Dinge der Wirklichkeit und vor allem die literarischen Verfahren selbst werden »verfremdet«, damit sie wieder erlebt werden und damit letztere wieder die Wirkung entfalten können, die sie durch Gewöhnung verloren haben.

20

Indem der Avantgardist den Sinn aus dem Geist in den Körper des Menschen verlegt, solidarisiert er sich nicht nur mit dem Proletariat, er macht den Menschen zugleich zum Ding unter Dingen. Das wertet den Menschen nicht etwa ab, sondern adelt umgekehrt seine leibliche Dimension. Der menschliche Körper wird von einer geistigen Einheit zur Summe seiner Körperteile, was einer Zerstückelung gleichkommt. Der Literaturwissenschaftler Igor' Smirnov wertet dies als Beleg für eine sadistische Grundtendenz der Avantgarde (Sadavangard, 1991). Doch wenn man vom Ding und nicht vom Geist ausgeht, dann stehen die Dinge auf gegen die Macht des Geistes und seine ordnende Perspektive, sie geraten in Bewegung, fragmentieren sich, multiplizieren sich.

Den Sturz des Symbolismus inszenierten die Futuristen, die bekannteste Gruppe der russischen Avantgarde, in einem kollektiven Gesamtkunstwerk. Für die Oper *Der Sieg über die Sonne* schrieb Aleksandr Kručenyč das Libretto, Velimir Chlebnikov den Prolog, Kazimir Malevič schuf Bühnenbild und Kostüme und Michail Matjušin die Musik. Die Sonne wird vom Himmel auf die Erde geholt und gefangengenommen. Ihre Herrschaft ist nicht mehr nötig, denn »das Licht ist in uns«. Der Künstler »befreit« die Dinge zu ihrer »autonomen« Existenz. Dies gilt auch für die Sprache. Sie wird aus ihrer Dienststellung für die Wirklichkeit befreit. die Worte dienen

nicht mehr den Gegenständen oder Sachverhalten, auf die sie »verweisen«. Sie verweisen nur noch auf sich selbst. Darum sprechen die Avantgardisten vom »selbstwertigen Wort« (samovitoe slovo). Der avantgardistische Dichter ist dann der Ingenieur und Manipulator der »freigelassenen« Worte, seine kühnen Wort-Konstruktionen erstaunen und schockieren das Publikum nicht nur, sondern verändern, manipulieren es. Der Avantgardist ist der Schamane, der die Welt durch Wortmagie, durch Zaubersprüche beherrscht. Ein solcher moderner Wort-Schamane war Velimir (wörtlich: »Befehle der Welt!«) Chlebnikov. Er hat ein ganzes System der Weltherrschaft durch Worte entwickelt. Benedikt Lifšic, der Chronist der frühen Avantgardebewegung, beschreibt die Texte Chlebnikovs: »die Gesetze der Schwerkraft waren nicht mehr gültig. Die Worte wurden lebendig wie außer Rand und Band geratene Gebirgsmassen. Die seit archaischen Zeiten in den Wörtern schlummernde Bedeutungsenergie wurde freigesetzt wie bei einer gewaltigen Explosion. Alle meine sprachlichen Gewohnheiten waren in Frage gestellt. Mich ergriff nicht das Gefühl sprachlicher Freiheit, sondern blankes Entsetzen«. Die Spezialität Chlebnikovs – wie auch die der Brüder Burljuk – war die »transrationale Sprache«, die jenseits aller in Wörterbüchern verzeichneter Wörter Lautkombinationen produzierten, die ganze Wirbelstürme sprachlicher Assoziationen in Gang setzen.

21

Akmeismus

Die dritte Strömung des »Silbernen Zeitalters« war der Akmeismus. Literaturhistoriker haben größte Schwierigkeiten, diese durch die Dichter Osip Mandel'stam, Nikolaj Gumilëv und Anna Achmatova prominent repräsentierte Strömung einzuordnen. War es ein Neoklassizismus, weil sich diese Dichter massiv auf die Antike und auf Puschkins Goldenes Zeitalter bezogen? Doch weder Mandel'stams hoch artifizielle Metaphorik, noch Achmatovas betont gesprächshafte Alltagslexik, noch auch Gumilevs Exotik passen in dieses Schema. In ihren programmatischen Texten betonen die Akmeisten, ähnlich wie die Avantgardisten, das Handwerk des Dichters und die Beschäftigung mit der Materialität der Wirklichkeit. Doch sie propagieren