

GEORG LUKÁCS

GROSSE RUSSISCHE REALISTEN

I N H A L T

Vorwort

Die internationale Bedeutung der russischen
demokratischen Literaturkritik

Tolstoj und die Entwicklung des Realismus

Dostojewskij

Die menschliche Komödie des vorrevolutionären
Russland

Tolstoj und die westliche Literatur

VORWORT

Die hier gesammelten Aufsätze beschaeftigen sich mit den grössten Gestalten der russischen Literatur, mit den gesellschaftlichen Grundlagen und mit der künstlerischen Eigenart des russischen Realismus. Dies könnte noch an und für sich ein Buch nicht besonders interessant machen. Die russische Literatur des XIX. Jahrhunderts ist ja in ganz Europa weit bekannt und aeu-sserst populaer. So verbreitet jedoch auch die russische Literatur in Europa sein mag, ihr Bild ist doch weitgehend unvollstaendig und falsch. Unvollstaendig, denn die Übersetzungsliteratur wich vor den grossen Kaempfern der russischen revolutionaeren Demokratie aus; ausserhalb der russischen Sprachgrenzen kennt man weder Herzen noch Bjelinskij, weder Tschernischewskij noch Dabroljubow. Und auch ~~Sytkin~~ ^{Saltikow} Schtschedrin, vielleicht der grösste Satiriker der Weltliteratur seit Swift beginnt erst in der letzten Zeit einigermassen bekannt zu werden.

Das Bild über die russische Literatur ist jedoch nicht bloss unvollstaendig, sondern auch entstellt. Die grössten russischen Realisten, Tolstoj und Dostojewskij, hat die reaktionaere Ideologie annektiert, sie hat versucht, aus ihnen der Gegenwart abgewandte ^{de} Mystiker, von den Kaempfen des Tages sich zurückziehend "geistige Aristokraten" zu machen. Diese Verfaelschung der ^{Sestal-} Figu-
ren von Tolstoj und Dostojewskij ~~x~~ diente zugleich dazu, ^{der} dass die Legende über das "heilige", über das mystische Russland einen Unterbau ^{zu geben} ~~erhalte~~. Diese Legende finden wir nicht nur bei ausgesprochenen "reaktionaeren wie Mereschkowskij, sondern auch bei sonst so fortschrittlichen Denkern wie Masaryk. Als sich das russische Volk in 1917 befreit hat, haben breite intellektuelle ^{dementsprechend} Kreise einen Gegensatz konstruiert zwischen dem neuen freien Russland und der alten führenden russischen Literatur. Die verlogene Behauptung, dass das neue Russland eine vollkommene Wendung auf allen Gebieten der Kultur vollzogen ~~hat~~, dass es

die klassische russische Literatur verworfen hat, dass es sie geradezu verfolgt, war ein Kampfmittel der gegenrevolutionären Propaganda.

Diese gegenrevolutionären Verleumdungen sind längst zusammengebrochen. Die Literatur der weissen Emigranten - die angebliche Weiterführung der mystischen russischen Literatur - zeigte, abgeschnitten vom heimatlichen Boden, von den wirklichen Problemen der Heimat alsbald ihre Unfruchtbarkeit. Andererseits war es unmöglich, dem intelligenten Publikum zu verheimlichen, dass in der Sowjetunion aus der kraftvollen Bearbeitung der frischen Probleme des erneuerten Lebens eine reiche und interessante neue Literatur im Entstehen begriffen ist, und die intelligenten Leser dieser Literatur konnten beobachten, wie stark gerade hier die Verbindung der neuen Literatur mit dem klassischen Realismus ist. /Es genügt wenn wir uns hier auf Sch^olochow, den Fortsetzer des Tolstojschen Realismus berufen./

Die Verleumdungskrie^g der Reaktion gegen die Sowjetunion erreichte vor und während des Weltkriegs ^{ihre} seinen Gipfelpunkt. ^{Er Sie} ~~xiix~~ brach aber während dieses Krieges zusammen. Die befreiten Völker der Sowjetunion zeigten im Kampf gegen den Hitlerimperialismus eine solche Kraft, offenbarten derart hervorragende Leistungen der materiellen und geistigen Kultur, dass demgegenüber sich die Verleumdungen alten Stils als ohnmächtig erweisen ~~mussten~~ mussten. Jetzt beschäftigt weite Schichten die entgegengesetzte Frage: wie sind jene mächtigen Volkskräfte entstanden, deren Wirksamkeit im Kriege jeder erlebte? Die Geschichte der äusseren und inneren Entwicklung des russischen Volks ist zu einem allgemeinen, aufregend interessanten Problem geworden.

Wenn wir jedoch die Geschichte der Befreiung und der Er-
stärkung des russischen Volkes studieren wollen, dürfen wir die
grosse Rolle nicht vergessen, die die Literatur in diesem Prozesse

spielt. Und zwar nicht nur so weit wie die Literatur in der aufsteigenden oder absteigenden Linie eines jeden Kulturvolks beteiligt ist, sondern viel akzentuierter. Einerseits gibt es keine Literatur, die einen derart öffentlichen Charakter hätte, wie die russische, andererseits gab es ~~es~~ kaum ein gesellschaftliches Leben, in welchem Literaturprodukte so grosse Erregungen, Wendungen ausgelöst hätten, wie in Russland ^{zur Zeit} in der Periode des klassischen Realismus.

Aus alledem folgt, dass, obwohl ein ziemlich breites Publikum die russische Literatur kennt, es doch keine überflüssige Arbeit ist, dieses neu aufgetauchte Problem in neuer Beleuchtung zu zeigen. Und die neuen Probleme verlangen gebieterisch, dass unsere Analysen - gesellschaftlich wie aesthetisch - bis zu den wirklichen Wurzeln der russischen gesellschaftlichen Entwicklung heruntergreifen.

Diesem Ziel ist unser Buch gewidmet. Darum soll die erste Studie einen grossen Mangel unserer Kenntnisse beheben: sie gibt die Charakteristik der grossen russischen revolutionaer/-demokratischen Kritiker, Bjelinskijs, Tschernischewskijs und Dobroljubows. Diese Frage ist aufs Engste verknüpft mit der Umwertung der allgemein bekannten realistischen Klassiker, besser gesagt mit ihrer historisch richtigen Charakteristik und Würdigung. Tolstoj und Dostojewskij versuchten westliches Publikum und westliche Kritik auf der Grundlage anzueignen, dass die Anschauungen dieser bedeutenden Maenner, wie sie ^{sie} in Artikeln, Briefen, und Tagebüchern etc. über die Probleme der Gesellschaft, der Weltanschauung, der Religion und der Kunst auseinandergesetzt haben, zum Ausgangspunkt genommen wurden. Man glaubte in diesen bewusst ausgedrückten Meinungen den Schlüssel zu finden zum Verstaendnis der nicht selten fremdartig wirkenden grossen Werke. Mit einem Wort: die reaktionaere Kritik hat die Werke von Tolstoj und Dostojewskij so interpretiert, dass sie den - angeb-

lichen - geistigen Gehalt dieser Werke aus einzelnen reaktionären Anschauungen ihrer Verfasser zu erklären versuchte.

Die Methode unserer Aufsätze ist eine diametral entgegengesetzte. Sie ist höchst einfach: sie untersucht vor allem sorgfältig jene wirkliche gesellschaftliche Basis, die die Existenzform von Tolstoj oder Dostojewskij bestimmt, sie untersucht jene wirklichen gesellschaftlichen Kräfte, unter deren Einfluss der schriftstellerische und menschliche Charakter von Tolstoj und Dostojewskij sich formte. Zweitens, im engen Zusammenhang mit dem ersten Gesichtspunkt, wird unbefangen untersucht, was die Werke Tolstoj's und Dostojewskij's objektiv repräsentieren, was ihr wirklicher geistiger Gehalt ist, wie die ästhetischen Formen dieser Schriftsteller im Ringen um den adäquaten Ausdruck dieses Gehalts sich ausgebildet haben. Nur wenn wir diese objektiven Zusammenhänge erkannt und verstanden haben, können wir die subjektiven Meinungen der Schriftsteller selbst richtig interpretieren ~~und~~ und ihre Wirkung auf die Schriftwerke richtig beleuchten.

Der Leser wird sehen, dass mit Hilfe dieser Methode ein neues Bild über Tolstoj und Dostojewskij entsteht. Aber diese Neubewertung bedeutet nur für die nicht^{russ}kritischen Leser etwas wesentlich Neues. In der russischen Literatur selbst besitzt die oben skizzierte Betrachtungsweise alte Traditionen: schon Bjelinskij und Herzen sind Vorläufer dieser Methode, deren Gipfelpunkte die Namen von Lenin und Stalin bezeichnen.

Diese Methode versuchte der Verfasser^{bei} der Analyse der Werke von Tolstoj und Dostojewskij ~~anzu~~ anzuwenden. /Äussere Umstände verursachten, dass meine Dostojewskij-Analyse, die während des Krieges für eine amerikanische Zeitschrift in einem vorgeschriebenen kleinen Umfang verfasst wurde, nicht die ~~er~~ Breite und Detailliertheit der Tolstoj-Studie ^{erhalten konnte} ~~haben kann~~ und sich auf die Beleuchtung einiger Hauptpunkte beschränken musste. / Dass auch Tolstoj und Dostojewskij Gorkij folgt, wird niemanden überraschen, obwohl es

wiederum eine Polemik gegen die reaktionäre Literaturbetrachtung und im Zusammenhang damit eine Neubewertung bedeutet, dass im Vordergrund unserer Studien die Frage steht: wie eng Gorkij, der ^{bedeutende} ~~grosse~~ Neuerer, mit der vorhergehenden russischen Literatur verknüpft ist; inwiefern er der Fortsetzer und Weiterführer des klassischen russischen Realismus ist? Die Betonung dieses Zusammenhanges gibt gleichzeitig Antwort auf die Frage: wo ist die Brücke zwischen alter und neuer russischer Kultur, zwischen alter und neuer russischen Literatur?

Endlich gibt unser letzter Artikel eine kurze Skizze der Wirkung von Tolstoj's Werken in den westlichen Literaturen, er zeigt, wie Tolstoj zur X weltliterarischen Gestalt wurde und was der gesellschaftliche und künstlerische Gehalt seiner weltliterarischen Rolle ist. Auch diese Studie bedeutet einen Kampf gegen die reaktionäre Auffassung des russischen Realismus. Jedoch einen solchen Kampf, der zugleich die Verbündeten aufmarschieren lässt: wo gezeigt wird, wie die besten Vertreter der deutschen und französischen, der englischen und amerikanischen Literatur gegen diese reaktionäre Entstellungen gekämpft haben, wie sie sich dem richtigen Verständnis von Tolstoj und der russischen Literatur immer intimer annäherte. Der Leser kann aus dem bereits bisher Gesagten auch sehen, dass es sich hier nicht um die ausgeklügelten Hypothesen eines einsamen Schriftstellers handelt, sondern um eine Strömung in der Literatur, die auf der ganzen Welt im Erstarken begriffen ist.

Unsere methodologischen Bemerkungen haben die gesellschaftlichen Tendenzen als Fundament der Aufsätze scharf hervorgehoben. Man kann auch ihre Bedeutung schwer überschätzen. In diesen Studien wird aber dennoch das Hauptgewicht nicht auf die gesellschaftliche, sondern auf die ästhetische Analyse gelegt; die Untersuchung der gesellschaftlichen Grundlagen ist nur ein Mittel dazu, dass wir den künstlerischen Charakter des russischen klassischen Realismus

möglichst vollstaendig ergreifen können. Auch dieser Gesichtspunkt ist nicht unsere Erfindung. Die russische Literatur hat nicht nur mit ihrem neuen gesellschaftlichen und menschlichen Gehalt gewirkt, sondern vor allem auch darum, weil sie eine wirkliche grosse Literatur war. Darum genügt es nicht in Bezug auf die historische und soziale Basis die eingewurzelten falschen Meinungen zu zerstören, sondern es muss auch untersucht werden, was für literarische, aesthetische Folgen die richtige Erkenntnis der gesellschaftlichen und geschichtlichen Grundlagen ^{herausbringt} hat? Nur so kann verstanden werden, dass der grosse russische Realismus seit einem dreiviertel Jahrhundert ^{eine} führende Rolle in der Weltliteratur spielt; dass sie eine leuchtende Fackel des Fortschritts ist, eine wirksame Waffe im Kampfe sowohl gegen die offene und versteckte literarische Reaktion, wie gegen die in der Maske der Neuerung auftretende Dekadenz.

Nur wenn wir das Wesen des russischen klassischen Realismus aesthetisch richtig begriffen haben, können wir seine vergangene und zukünftige fruchtbare Wirkung auf die Literatur richtig in den Vordergrund stellen, können wir die gesellschaftliche, ja sogar politische Aktualitaet und Wichtigkeit dieser Wirkung klar erblicken. Mit dem Zusammenbruch des Faschismus, mit dem Bestreben, seine Wurzeln ~~anzu~~ auszurotten, beginnt ein neues Leben für jedes befreite Volk. In der Lösung der neuen Aufgaben des neuen Lebens spielt die Literatur überall eine sehr wichtige Rolle. Wenn sie diese Rolle, die ihr die Geschichte diktiert hat, wirklich erfüllen will, so hat dies ² zur natürlichen Vor²aussetzung / die weltanschauliche ¹ und politische Neugeburt der Schriftsteller¹. Dies ist ^{die} ~~eine~~ unerlaessliche Vorbedingung, ^{sie ist} ~~aber~~ ^{allein} nicht ausreichend. Nicht nur die Völker müssen sich umbauen, sondern die ganze Gefühlswelt der Menschen; gerade die Literatur ist die wirksamste Verkünderin der ~~neuen~~ der befreienden, der volksverbundenen, der demokratischen neuen Gefühle. Die grosse Lehre der russischen Entwicklung ist gerade diese fruchtbare, ~~X~~ volkserzieherische,

massenumbildende Wirkung der echten realistischen Literatur. Je-
 doch solche Ergebnisse kann nur ein wirklicher, grosser ~~xxx~~, tiefer
 und umfassender Realismus ~~xxxxxxx~~ erzielen. Deshalb muss die Li-
 teratur, wenn sie ein wirklicher Faktor in der Neugeburt ^{ihrer} der Nation
 werden will, sich ~~xxx~~ auch literarisch, auch formell, auch aesthe-
 tisch erneuern. Sie muss sowohl mit den konservativ-reaktionaeren,
 die Literatur ^{eing} bindenden falschen Traditionen, wie mit der einströ-
 menden Dekadenz, die die Literatur in eine Sackgasse draengt, bre-
 chen.

In jedem derartigen Kampf kann ~~der~~ russische ^{Realismus} Literatur
 - gerade als Literatur, gerade infolge ihrer Formvollendung - zum Lehr-
 meister aller befreiten Völker werden.

Die Erkenntnis dieses Gesichtspunktes bedeutet nicht
 das Bestreben, dass die jetzt entstehenden Literaturen in irgendeiner
 Form die russische ~~xxx~~ nachahmen sollten. Die russische Literatur ist
 vor allem - russisch. Ihr Gehalt und ihre Formen sind aus den konkre-
 ten Problemen des russischen Lebens herausgewachsen, man kann unmög-
 lich diese einfach in einen fremden Boden versetzen. Und die Weltwir-
 kung der russischen Literatur zeigt gerade, dass bei den besten
 Schriftstellern die Aneignung der wesentlichen Prinzipien des russi-
 schen Realismus eine ~~xxxxxxx~~ grössere Empfindlichkeit für die hei-
 matlichen, für die nationalen Probleme herausgebildet hat, ein grö-
 sseres Verstaendnis dafür, wie der Schriftsteller seine eigenen spezi-
 fisch nationalen Probleme besser ergreifen und mit vollendetem Rea-
 lismus gestalten könne. Der Russe Tolstoj hat eine tiefe Wirkung auf
 die Besten der westlichen Literatur ausgeübt. Wenn wir aber diese
 Wirkung ernsthaft untersuchen, so sehen wir, dass das Verstaendnis
 für Gehalt und Form Tolstojs Thomas Mann dazu verholfen hat, ^{ein} ein ech-
 terer ^d Deutscher, Romaein Rolland ^{deutscher} ~~xxxx~~ ^{ein} ein echterer ~~x~~ französischer,
 Shaw ^{französischer} ^{um} ein echterer englischer Schriftsteller zu werden. Wir glau-
 ben, die Zeit ist gekommen, um aus diesem Tatbestand überall Konse-
 quenzen zu ziehen.

Eine Nachahmung des russischen klassischen Realismus ist schon darum unmöglich, weil jedes seiner grossen Werke nicht nur national, sondern auch zeitlich ^{gebunden} bedingt ist. Und seitdem haben sich alle Zeitprobleme gründlich gewandelt. Es kann also nur von der beispielgebenden Funktion des russischen Realismus die Rede sein, niemals von einem nachzuahmenden Muster.

Beispielgebend ist die Stellungnahme der russischen Realisten zum Leben und zur Literatur. Hier ist das Wichtigste, die allgemein verbreitete reaktionäre Auffassung über Tolstoj und Dostojewskij zu zerstören. Und parallel damit die menschlichen Wurzeln ihrer schriftstellerischen Grösse richtig zu verstehen. Das wichtigste Moment ist: die menschliche und künstlerische Verbundenheit der Schriftsteller mit einer grossen und progressiven Volksbewegung. Nicht das ist hier entscheidend, in welcher Volksbewegung der einzelne Schriftsteller diese Verbundenheit findet; Tolstoj's Wurzeln gehen in die Bauernschaft, die Dostojewskijs in die ~~den~~ leidenden plebejischen Schichten der Staedte, die Gorkijs ins Proletariat und arme Bauerntum. & Aber sie alle wurzeln mit tiefster Seele in diesen Bewegungen, die die Befreiung des Volkes gesucht, für die Volksbefreiung gekämpft haben. Diese Verbundenheit hat auf kulturellem und künstlerischem Gebiet die Folge, dass der Schriftsteller seine Isoliertheit, seine Abgeschlossenheit, seinen Charakter als blossen Beobachter, wozu ihn sonst die heutige Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft zwingen würde, überwindet. ^{erst dadurch} Damit ^{wird} für ihn eine freie und unbefangene, eine kritische Stellungnahme ^{möglich} zu den kunstfeindlichen Tendenzen der heutigen Kultur. Gegen ^{solche} ~~diese~~ Tendenzen ist ein Kampf auf Grundlage rein artistischer Gesichtspunkte, auf Grundlage der formellen Behandlung neuer Formen hoffnungslos; das tragische Schicksal der grösstenwestlichen Schriftsteller des letzten Jahrhunderts zeigt deutlich diese Sachlage. Dagegen gibt die Verbun-

J

denheit mit den für die Volksbefreiung kämpfenden Massenbewegungen den Schriftstellern jene grossen Gesichtspunkte, jene fruchtbare Thematik, aus welcher - wenn ^{tie} ~~er~~ ein ^{sind} echter Künstler ist - zeitgemässe, obwohl den oberflächlichen Zeitströmungen entgegengesetzte, echte und grosse, wirksame künstlerische Formen herausbilden könn^{en}. Nur die gemeinsame Herrschaft dieser beiden Gesichtspunkte über das ganze Seelenleben ~~des~~ Schriftstellers ergibt die menschlichen Voraussetzungen für einen heute möglichen grossen Realisten.

Von diesem Standpunkt gesehen ist der grosse russische Realismus für die Lösung der heutigen/literarischen Aufgaben wirklich beispielgebend. Gehalt und Form haben sich wesentlich gewandelt, aber das Grundproblem bleibt in Gültigkeit. Darum ist das Beispiel der Russen auch heute vorbildlich für uns.

^{Unsere}
~~Diese~~ Aufsätze wollen die Aufmerksamkeit der Schriftsteller und Leser auf dieses Problem richten. Die hier gesammelten Artikel sind grösstenteils vor ~~x~~ langer Zeit geschrieben, unter anderen politischen Umständen, zur Lösung anderer unmittelbarer Aufgaben. Da sie aber alle diesen Gesichtspunkt als zentral betrachten, haben sie ^{wie ich hoffe,} ihre Aktualität nicht verloren, sind sogar unter den gegebenen Umständen nur noch aktueller^{geworden}. Denn ^{wenn} für den grössten Teil der Welt heute der demokratische Umbau die zentrale Frage ist, so kann ihre zentrale Stelle doch nicht die Tatsache aus der Welt schaffen, dass die Struktur des imperialistischen Kapitalismus ungünstig auf die Kultur und auf die Literatur einwirkt. Die Gefahr, dass der Schriftsteller zu einem isolierten Beobachter wird, besteht auch heute mit allen ^{ihren} ungünstigen Konsequenzen auf die Literatur. Und jener Weg, auf welchem Tolstoj, Dostojewskij und Gorkij, jeder auf seine Weise, diese Gefahr überwand, bezeichnet auch heute den einzigen Ausweg: tiefe menschliche Verbundenheit mit einer progressiven, die Volksbefreiung suchenden

Volksbewegung. Die die Kunst bedrohenden gesellschaftlichen Tendenzen haben also einen ähnlichen Charakter als zur Zeit des klassischen russischen Realismus. Nur die dagegen zu mobilisierenden gesellschaftlichen und menschlichen Gegenkräfte haben sich gewandelt, und das bedeutet, dass aus dem ähnlichen Kampf notwendigerweise - als adaequate Ausdrucksmittel neuer Inhalte - neue künstlerische Formen entstehen müssen. So bleibt die realistischen Klassiker der russischen Volksbefreiung beispielgebend, paradigmatisch in dem Kampf um die neue, um die demokratische und nationale Kultur der vom Faschismus befreiten Völker.

Budapest 1946 Februar

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

DIE INTERNATIONALE BEDEUTUNG DER
RUSSISCHEN DEMOKRATISCHEN LITERATURKRITIK

Die Klassiker der russischen Literaturtheorie und -Kritik, Bjeliński, Tschernischewski und Dobroljubow kennt das ausländische Publikum fast überhaupt nicht. Obwohl seit vielen Jahrzehnteⁿ in allen Kulturländern die russische Literatur massenhaft übersetzt erscheint, hat diese Welle den entschieden demokratischen Teil der russischen Literatur und literarischen Kritik ^{in Rußland} kaum erfaßt. Während ^{selbst} Schriftsteller zweiten und dritten Ranges übersetzt und propagiert wurden, ist der große Satiriker der demokratischen Bewegung Rußlands, der schriftstellerisch ebenbürtige Zeitgenosse Tolstojs und Dostojewskis, Saltykow Schtschedrin ebenfalls nur einem kleinen Kreis von Lesern zugänglich gemacht worden.

Dies ist kein Zufall. So progressiv die russische Literatur auch ist, die bürgerliche Verlegerpolitik, die sie für ihre Zwecke ausnützte, war in ihrer Hauptlinie entschieden antidemokratisch, ja ^{oft} sogar reaktionär. Die Welterfolge eines Tolstoj oder Dostojewski, eines Tschechow oder Gorki waren so groß, daß das geschäftliche Interesse die antidemokratischen Überzeugungen übertönte. Wo jedoch solche massiv materielle Vorteile fehlten, ließen die Verleger ihren reaktionären Überzeugungen freien Lauf. Sie propagierten die wenigen reaktionären Schriftsteller der russischen Literaturentwicklung (man denke z.B. an Mereschkowski); sie ignorierten die Vertreter der entschiedenen Demokratie.

Die reaktionäre Literaturwissenschaft hat die so entstandene Lage gründlich ausgenützt. Die von Nichtrussen geschriebenen russischen Literaturgeschichten sind voll von Ungereimtheiten, Verzerrungen, Verleumdungen über die großen Literaturkritiker der russischen revolutionären Demokratie. Es wird behauptet, daß

sie die Literatur den Propagandaintereessen der Tagespolitik mechanisch unterordnen, daß sie jeden aesthetischen Gesichtspunkt verächten, daß sie nichts von Kunst verstehen etc. etc. Diese Verleumdungen haben zur Grundlage ^{sowohl} ~~Mur~~ ^{daß} diese großen Kritiker im scharfen Gegensatz zu vielen heute herrschenden literaturkritischen Vorurteilen stehen; sowohl zu dem Vorurteil des l'art pour l'art, wie zu dem der vulgärpropagandischen Tendenzen.

Hinter den reaktionären Legenden um die demokratische Literaturkritik Rußlands steckt ^{aber} ~~nur~~ eine Wahrheit: diese großen Kritiker waren in der Tat überzeugte und prinzipientreue demokratische Revolutionäre, die alle Schikanen der Zensur ihrer Zeit mit großer Gewandheit überlisteten, um die Prinzipien der revolutionären Demokratie in ^W ~~breitesten~~ ^K ~~kreisen~~ zu verbreiten und zu popularisieren. Dieser ihr erfolgreicher Kampf hat die ganze Reaktion zu ihrem Todfeind gemacht. Die über ~~sie~~ verarbeiteten Verleumdungen stammen zu meist aus dem Arsenal dieser Reaktion.

1.

Die besondere Stellung der russischen demokratischen Kritik in der Entwicklungsgeschichte des aesthetischen Gedankens von Europa läßt sich nur begreifen, wenn wir uns jene Wendung klarmachen, die überall außerhalb Rußlands die Niederlage der 48er Revolution hervorgerufen hat. Noch die vierziger Jahre waren eine Periode der Verbreitung und Vertiefung der Ideen der Demokratie. Es wird vielleicht genügen, dabei auf die kritische Tätigkeit Heinrich Heines hinzuweisen. Die Niederlage der 48er Revolution bedeutet ein Zusammenbrechen ^{ein großer Teil der} ~~all~~ dieser Tendenzen. ~~Die führende~~ Literatur und literarische Kritik macht die reaktionäre Wendung der führenden europäischen Bourgeoisien mit, die aus Angst vor der Revolution ihre eigenen einst revolutionären Überzeugungen verriet ^{en} und überall Kompromisse mit der Reaktion schloß ^{ab}; so in Deutschland mit den Hohenzollern, so in Frankreich mit Napoleon III., so die "Victorianer" in England. Die Literatur und die literarische Kritik

der ^{wichtigsten} führenden europäischen Länder steht unter der Wirkung dieses schroffen Umschlags. Teils wird die neue Wendung geradezu fanatisch mitgemacht; man vergleiche bloß die Schriften Carlyles vor und nach der 48er Revolution. Teils entsteht eine tiefe Verdüsterung und Hoffnungslosigkeit bei den wirklich bedeutenden Schriftstellern der Epoche; es genügt an Flaubert, an die Spätperiode von Dickens zu erinnern. Teils - und dies ist der häufigste - wird mit der herrschenden Reaktion ein ideologisches Kompromiß geschlossen.

Der Begründer der revolutionär-demokratischen Kritik Rußlands, Bjelinski, ist ein gleichwertiger Zeitgenosse der größten europäischen Geister der vor-48er Periode. Diese Zeit ist in Deutschland die der Auflösung des Hegelianismus, in England die der Krise der klassischen Ökonomie, in Frankreich und in England die der Ausbreitung, aber zugleich auch des Problematischwerdens des utopischen Sozialismus. In Deutschland führt diese größte und fruchtbarste Krise des europäischen Gedankens zur Begründung des historischen Materialismus. (Das 'Kommunistische Manifest' wurde im selben Jahr geschrieben, in welchem Bjelinski starb.)

Da die ökonomischen und politischen Kämpfe im damaligen Rußland noch nicht jene Schärfe haben konnten[~] wie in Mittel- und Westeuropa, konnte hier der Standpunkt des wissenschaftlichen Sozialismus noch nicht erreicht werden. Auch in Mittel- und Westeuropa hat ja damals nur ein verschwindend kleiner Teil der revolutionären Intelligenz jene große Wendung begriffen, die die wissenschaftliche und politische Tätigkeit von Marx und Engels für das Denken der Menschheit bedeutet hat. Hat sich doch der vielseitigste und progressivste deutsche Schriftsteller dieser Zeit, Heinrich Heine, auch nur darauf beschränkt, die dialektische Entwicklungsphilosophie Hegels von ihren offen konservativen Bestandteilen zu reinigen, in radikaler Richtung umzubauen und die so umgestaltete Hegelsche Lehre mit dem utopischen Sozialismus Saint Simons in Einklang zu bringen.

Die Entwicklung Bjelinskis ist der Heines vielfach parallel. Die Koinzidenzen stammen jedoch keineswegs aus irgendwelcher psychologischen Verwandtschaft - man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als den menschlichen und schriftstellerischen Charakter von Heine und Bjelinski^{xs} - sondern aus einer relativen Ähnlichkeit der historischen Aufgaben und Bedingungen ihrer Wirksamkeit. Daraus folgt, daß beide großen Denker so weit vorstoßen, wie weit dies ihnen ihre gesellschaftliche Lage gestattet. Bjelinski ist jedoch radikaler und entschiedener als Heine., Ursprünglich steht er stärker unter dem Einfluß des orthodoxen Hegelianismus als dieser, überwindet ihn aber auch tiefer und gründlicher. Darum ist der materialistische Einfluß Ludwig Feuerbachs auf ihn stärker und die Aufnahme der Gedanken des utopischen Sozialismus, besonders in der Gesellschaftskritik klarer und entschiedener. Er ist jedoch insofern mit Heine Verwandt, als bei beiden die starke Annäherung an den philosophischen Materialismus nicht ein Wegwerfen der Hegelschen Dialektik zur Folge hatte, wie bei Feuerbach selbst und insbesondere bei seinen philosophischen Nachfolgern. Bjelinski bewahrt den großen historischen Perspektiven aus der Hegelschen Dialektik und steht damit an der Spitze der fortgeschrittensten europäischen Avantgarde der großen vor-48er europäischen Weltanschauungskrise.

Wir wiederholen: die Niederlage der 48er Revolution bedeutet in der ideologischen Entwicklung Rußlands keineswegs jene Wendung zur Reaktion, die sonst in Europa erfolgte. Eine bestimmte, allerdings kurz andauernde Periode der Depression war freilich unvermeidlich. Jedoch verhältnismäßig bald, schon in der Mitte der fünfziger Jahre, beginnt in Rußland eine neuer Aufschwung der demokratischen Ideen. Die ökonomische, soziale und politische Entwicklung des Landes hat die Unausweichlichkeit der Leibeigenenbefreiung auf die Tagesordnung gestellt und die damit zusammenhängende allgemeine Gärung hat dem damaligen Regime vorübergehend eine

gewisse größere Freiheit der Meinungsäußerung aufgezwungen. Die klassischen Führer und Vertreter dieses neuen Aufschwungs des demokratischen Gedankens sind die großen Fortsetzer von Bjelinskis Lebenswerk, Tschernischewski und Dobroljubow.

Die zentrale Frage, die zur Zeit ihrer Wirksamkeit die ganze russische Gesellschaft bewegte, war die Bauernbefreiung. Jeder wußte, daß die Stunde der Leibeigenschaft bereits geschlagen hatte. Meinungsverschiedenheiten gab es im progressiven Lager - und zwar sehr scharfe - nur in der Frage des Wie der Reform. In dieser Frage kommt für Rußland die erste Trennung von Liberalismus und Demokratie zustande. Die Demokratie erstrebt sowohl in ökonomischer wie in sozialer Hinsicht eine radikale Umwälzung der feudalen Agrarverhältnisse Rußlands. In diesem ihren Bestreben trennt sie sich von den ängstlichen, mit der absolutistischen Staatsmacht ununterbrochen Kompromisse schließenden Liberalen, die zwar ebenfalls eine progressive Veränderung der Agrarverfassung erstreben, jedoch bemüht sind, in keinerlei Gegensätze zu den feudalen Landesbesitzern, zur Bürokratie ~~des~~ des Absolutismus zu geraten. Diese politische Differentiation widerspiegelt sich in der ganzen Ideologie der fünfziger Jahre von der Philosophie bis zur Belletristik. Tschernischewski und Dobroljubow sind die ideologischen Führer der radikalen Demokratie, ihres Kampfes gegen die kompromißlerische Weltanschauung des Liberalismus.

Dieser neue Aufschwung der revolutionären Demokratie in Rußland spielt sich also politisch und sozial unter entwickelteren Umständen ab als ein Jahrzehnt früher die Bedingungen für die gedanklichen Kämpfe Bjelinskis gewesen sind. Diese Höherentwicklung der politischen Kämpfe zeigt sich in allen Schriften Tschernischewskis und Dobroljubows. Das auffallendste neue Moment in ihrer literarischen Tätigkeit ist, daß sie die Spitze ihrer Kritik nunmehr auch gegen den schwankenden Verbündeten, gegen die liberale Bour-

geoisie und ihre Ideologen richtet. Für Bjelinski war noch der ~~Ma~~ Hauptgegner die Willkür des Absolutismus und die feudale Reaktion. Diese Mächte werden von Tschernischewski und Dobroljubow mit nicht geringerer Entschlossenheit angegriffen als von ihrem Meister, aber daneben rückt die andere Frage der Periode mehr in den Vordergrund, die Differenzierung im Lager der Kämpfer gegen Absolutismus und feudale Überreste, die beginnende Trennung zwischen Liberalismus und Demokratie.

Diese neue Lage modifiziert auch die weltanschaulichen Grundlagen der neuen Kritik. Tschernischewski und Dobroljubow gehen nicht mehr von der Hegelschen Philosophie aus wie Bjelinski, sondern von Materialismus Ludwig Feuerbachs. Ihre Gesellschaftskritik ist weitgehend von jener Zergliederung der bürgerlichen Gesellschaft bestimmt, die die Klassiker des utopischen Sozialismus gaben. Bjelinski hat noch die Periode der Weltherrschaft des Hegelschen Idealismus erlebt, jenen Rausch der Vernunft, daß im historischen Prozeß der schrittweise Sieg der Vernunft, des Geistes immer klarer zutage tritt. Tschernischewski und Dobroljubow haben bereits eine realistischere, weniger ideologische Beziehung zur Geschichte und zur historischen Erkenntnis. Sie sind auch zugleich Zeitgenossen der Zersetzung der Hegelschen Philosophie, ihres Verkommens ^{zu} in einer Weltanschauung der liberalen Kompromisse. Tschernischewski gibt gelegentlich eine glänzende, auch heute noch aktuelle Kritik der "Aesthetik" F.Th. Vischers von diesem Standpunkt.

Diese Position Tschernischewskis und Dobroljubows ist eine alleinstehende in der Gedankengeschichte des XIX. Jahrhunderts. Der letzte große materialistische Denker des Bürgertums, Ludwig Feuerbach, war nicht imstande die ideologische Entwicklung seiner Heimat (von anderen westlichen Ländern garnicht zu reden) dauernd zu beeinflussen und in ihr tiefe Spuren zu hinterlassen. Für die Geschichts-

auffassung des historischen Materialismus liegt in dieser Tatsache kein Rätsel, Die materialistische Philosophie alten Stils, der mechanische Materialismus, dessen letzter großer Vertreter Feuerbach war, ist stets als die Ideologie der demokratischen Revolution aufgetreten. Dementsprechend war in England das XVII. Jahrhundert, in Frankreich das XVIII. Jahrhundert die Blütezeit der materialistischen Philosophie. In der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts hat der Materialismus in den Gesellschaftswissenschaften weder in England noch in Frankreich tiefe Wurzeln ~~im~~ oder originelle Vertreter. In der Vorbereitungszeit der demokratischen Revolution in Deutschland hat die materialistische Lehre Feuerbachs begeisternd, elektrisierend gewirkt. Vor 48 stand der entwickeltste Teil der dichterischen Avantgarde Deutschlands (Richard Wagner, Gottfried Keller, Georg Herwegh etc.) unter dem Einfluß Feuerbachs. Sein Auftreten gab auch dem jungen Marx und dem jungen Engels den Impuls, die Hegelsche Dialektik auf die Füße zu stellen, materialistisch umzustülpen.

Diese breite und intensive Wirkung der materialistischen Philosophie in der bürgerlichen Intelligenz des Deutschlands der vierziger Jahre war jedoch von sehr kurzer Dauer. Die Niederlage der 48er Revolution, der Verrat der deutschen Bourgeoisie an ihrer eigenen Revolution, das sich vorbereitende Komromiß mit Bismarck und den Hohenzollern hat der weiten und fruchtbaren Wirkung der materialistischen Philosophie ~~en~~ Ende bereitet. Nur unter den Naturforschern lebte der Materialismus weiter, jedoch auch hier verlor er seinen ^rrevolutionären Schwung, seine Universalität, die er ^{im} ~~zu~~ der vorrevolutionären Periode besaß; seine Anwendung auf weltanschauliche und gesellschaftliche Probleme wird immer flacher und vulgärer. (Vogt, Ludwig Büchner, etc.) Die Feuerbachschüler der vor-48er Zeit wenden sich in Deutschland ausnahmslos von ihrem einstigen Meister ab. Der Pessimist~~n~~ und Irrationalist Schopenhauer wird für Jahrzehnte der führende Philosoph des reak-

tionären Deutschland; die Entwicklung Richard Wagners illustriert am besten diesen Entwicklungsgang. Jene deutsche Ideologen, die keinen offenen Bruch mit der Feuerbachschen Philosophie vollzogen, machten immer stärker einen zahnlosen Positivismus aus seinem kämpferischen Materialismus, (man denke an die Entwicklung des berühmten Literaturhistorikers dieser Periode, an Hermann Hettners). Ausschließlich der große Schweizer Epiker, Gottfried Keller blieb der materialistischen Weltanschauung seiner Jugend treu; freilich lebte und wirkte er in der demokratischen Schweiz und nicht im reaktionären Deutschland.

Man muß diese welthistorische Lage der Philosophie in Betracht ziehen, wenn man die Bedeutung und den historischen Ort des kämpferischen Materialismus Tschernischewskis und Dobroljubows richtig begreifen will. Tschernischewski und Dobroljubow sind die letzten großen Denker der revolutionär-demokratischen Aufklärung in Europa. Ihre Tätigkeit ist der bisher letzte große innerlich ungebrochene Offensivversuch der demokratischen Aufklärungsphilosophie. Beide sind begeisterte Anhänger des Feuerbachschen Materialismus. Jedoch in ihrer Gesellschaftsphilosophie, in ihrer Gesellschaftskritik, in ihrer Geschichtsauffassung gehen sie weit über ihren Lehrer hinaus, der selbst viel mehr auf die Naturwissenschaften und auf die materialistische Lösung rein weltanschaulicher Fragen orientiert war und von den Gebieten der Ideologie nur die Entwicklung und das Wesen der Religion konkreten ^{ur} Analysen unterwarf. In dieser Einseitigkeit Feuerbachs, wenn wir ihn mit den großen Materialisten des XVII./XVIII. Jahrhunderts vergleichen, spiegelt sich die allgemeine Schwäche der bürgerlich-demokratischen Bewegung Deutschlands.

So haben Tschernischewski und Dobroljubow weit mehr geleistet als eine bloße Anwendung der Feuerbachschen Philosophie

auf neue Gebiete. Es versteht sich, daß auch sie nicht in stande waren, in ihren letzten Prinzipien, in ihrer Methodologie bis zur dialektisch-materialistischen Weltanschauung vorzudringen. Indem sie in ihrer praktischen Philosophie über Feuerbach hinausgehen, ohne seine philosophische Grundlegung völlig zu überwinden, müssen sie in ihrer Methodologie zahlreiche Widersprüche zeigen. Diese Widersprüche sind jedoch von fruchtbarer, in die Zukunft weisender Wesensart. Ihre revolutionäre Genialität zeigt sich gerade darin, daß sie dort, wo sie gesellschaftliche Tatsachen, historische Zusammenhänge untersuchen und aus ihnen revolutionäre Konsequenzen ziehen, sich nicht von den Schranken ihrer eigenen bewußten Weltanschauung, von denen des mechanischen Materialismus, ~~z~~ stören und begrenzen lassen.

In dieser Hinsicht erinnert ihre philosophische Position vielfach an die Diderots in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Auch Diderot war in seiner Erkenntnistheorie ein Materialist alten Stils, ein Anhänger des mechanischen Materialismus, jedoch in vielen Fragen, die mit dieser Methodologie nicht zu lösen waren, verließ er sich auf seine Instinkte des genialen Revolutionärs, auf seine durch den Einfluß des Materialismus verfeinerten und realistischen Fähigkeiten der Beobachtung und ~~die~~ Auslegung von Tatsachen und überschritt weit die Schranken seiner eigenen bewußten Weltanschauung. Es genügt, wenn wir an seinen genialen Dialog, "Rameaus Neffe" erinnern, in welchem der mechanische Materialist Diderot zu einem anerkannten Vorläufer des späteren dialektischen Materialismus geworden ist.

So steht die Sache ^(- auf einer der historischen Stufen entsprechend höheren Stufe -) in mancher Hinsicht auch mit Tschernischewski und Dobroljubow.

2.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Tschernischewski und Dobroljubow sind Anhänger der Demokratie. Es gibt jedoch sehr verschiedene Abarten von Demokraten. Für Tschernischewski und Dobroljubow bedeutet der demokratische

Umschwung in erster Reihe die politische und soziale Befreiung der unteren, der plebejischen ~~ersten~~ Volksschichten, das heißt in allererster Reihe die vollständige Befreiung der armen, von der Leibeigenschaft materiell und moralisch erdrückten Bauernschaft. Hier trennt sich ihr Weg von dem des zeitgenössischen Liberalismus. Auch dieser will die Leibeigenschaft abschaffen. Sein Ideal ist jedoch eine Lösung, die diese Befreiung ohne ^{wirdli} jegliche Schädigung der Interessen der Gutbesitzer vollzieht. Dementsprechend müssen auch die Methoden der Befreiung frei von allen revolutionären Maßnahmen sein. Einerseits fürchten sich die Liberalen vor jedem Schritt, der sie mit dem Absolutismus oder mit den feudalen Grundbesitzern in Konflikt bringen könnte. ^{der} A~~nder~~erseits haben sie eine ebenso große Angst vor der selbsttätigen Bewegung der Bauernmassen, vor ihrem Versuch, ihr Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen. Zwischen diesen beiden Gefahren lavierend bereiten sie das Kompromiß mit der absoluten Macht vor.

Tschernischewski und Dobroljubow sind als Demokraten wirkliche unerschrockene, kompromißlose Revolutionäre, in dem Sinne, wie es Marat oder Saint Juste in der großen französischen Revolution waren. Selbstverständlich gibt es in den Perspektiven all dieser großen Revolutionäre manches Verschwommene und Widerspruchsvolle: keiner von ihnen konnte klar voraussehen, wohin die Verwirklichung der revolutionären Demokratie führen wird; in der Frage der Perspektive hatten sie alle auch ungeklärte Illusionen. Tschernischewski und Dobroljubow haben jedoch nicht umsonst 60 Jahre später gelebt als die französischen revolutionären Demokraten: sie haben bereits den Sozialismus gekannt, wenn auch allerdings nur in seiner utopischen, nicht in seiner wissenschaftlichen Form. Und sie waren echte Demokraten, denn sie stellten die vollständige Befreiung der leidenden Volksmassen über alles, und um dieser Befreiung willen schreckten sie vor keiner unvorhergesehenen Wendung ^oder Form der gesellschaftlichen Entwicklung

11.
T Damit geben sie dem utopischen Sozialismus eine Wendung zur revolutionären Aktivität, während die meisten seiner klassischen Vertreter die revolutionäre Politik, ja jede Tagespolitik noch prinzipiell ablehnten.

zurück. Dieser Glaube an das Volk, diese Hingebung an die unterdrückten und ausgebeuteten Volksmassen macht die revolutionär-demokratische Größe Tschernischewskis und Dobroljubows aus. Hier trennen sich ihre Wege ^{auch} von denen ^{der besten} ihrer liberalen Zeitgenossen; hier ist die Grundlage für die ideologischen Kämpfe zwischen ihnen und den Liberalen.

Das Pathos dieses demokratischen Revolutionäertums begründet auch die Größe der literarischen Kritik Tschernischewskis und Dobroljubows. ^{Ihre} ~~Diese~~ literarischen Kritiken stehen weitgehend im Dienst der Befreiung der plebejischen Schichten, des revolutionären Weges der Bauernbefreiung. Die spätere akademische Literaturgeschichte geht so weit, daß sie in der literarischen Kritik Tschernischewskis und Dobroljubows ein bloßes Mittel sieht, um die Wachsamkeit der absolutistischen Zensur zu umgehen, um in dieser Form revolutionäre Ideen in die Massen zu schmuggeln.

Diese Auffassung ist selbstredend ^{und} grundfalsch. Hauptsächlich deshalb, ^{weil} ~~denn~~ es steckt hinter ihr eine enge und einseitige Auffassung der Revolution und der Aufgaben des revolutionären Ideologen. Tschernischewski und Dobroljubow haben - gerade so wie die früheren wirklich großen demokratischen Revolutionäre - den gesellschaftlichen Umschwung, die Revolution immer in universalistischer Weise aufgefaßt: die Revolution war in ihren Augen eine radikale Umwälzung aller menschlichen Beziehungen, aller Äußerungsformen des menschlichen Lebens von den massivsten ökonomischen Grundlagen bis zu den höchsten Formen der Ideologie. Aus dieser Perspektive gesehen kann ^{die Literatur} ~~selbstredend~~ ebenso wenig ein Selbstzweck sein, wie die Philosophie, ~~wie~~ wie auch die Politik selbst. Tschernischewski und Dobroljubow suchten ihr ganzes Lebenlang die Wege des revolutionären Umschwungs, und in allen Äußerungen der menschlichen Tätigkeit erforschten sie jene Tendenzen, die diese große Wendung fördern oder hindern. Der Gegen-

stand ihrer Sehnsucht war immer die universelle, vielseitige und freie Entwicklungsmöglichkeit des Menschen. In dieser Hinsicht blieben sie treue Schüler Feuerbachs: "Unser Ideal sei kein kastriertes, entleibtes, abgezogenes Wesen, unser Ideal sei der ganze, wirkliche, allseitige, vollkommene, ausgebildete Mensch" dient auch als Motto zu ihren ideologischen Kämpfen. Der Unterschied ~~zu Feuerbach~~ und zu den alten großen Aufklärern liegt darin, daß Tschernischewski und Dobroljubow bereits die Periode nach der großen französischen Revolution gedanklich und historisch zu überblicken und zu bearbeiten imstande waren. Sie sahen also nicht ein problemloses "Reich der Vernunft" vor sich, wie die Aufklärer des XVIII. Jahrhunderts. Sie sahen, daß die große französische Revolution die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft nicht vernichtet, sondern auf höhere/ Stufe gehoben, noch widerspruchsvoller reproduziert hat. Sie sehen also die hemmenden Momente der Befreiung der Volksmassen viel konkreter und illusionsloser als ihre großen Vorläufer. So werden ihre letzten Perspektiven ebenfalls widerspruchsvoller als die der älteren Aufklärer. Jedoch diese Widersprüche sind fruchtbare Widersprüche des Lebens. Ihre unerschrockene Erkenntnis und gedankliche Durcharbeitung macht die Schriften Tschernischewskis und Dobroljubows so aufregend interessant.

Eine solche Konzeption erweitert zugleich - freilich in einer bei Tschernischewski und Dobroljubow nicht völlig bewußten Weise - die Methodologie der Anwendung des Feuerbachschen Materialismus auf die Phänomene des gesellschaftlichen Lebens. Das Grundprinzip des materialistischen Denkens ist, daß das Sein früher ist als das Bewußtsein, daß das Sein das Bewußtsein bestimmt und nicht umgekehrt. Die Schranke der Erkenntnistheorie des alten mechanischen Materialismus bestand gerade darin, daß innerhalb dieser richtig erkannten

Priorität des Seins der Begriff des Seins starr und einseitig aufgefaßt wurde: einerseits sind die alten Materialisten nicht umstände, bis zur richtigen Erkenntnis der Objektivität des gesellschaftlichen Seins vorzudringen, andererseits ist der Begriff des Seins undialektisch, enthält nicht Entwicklung und Bewegung und ihre inneren vorwärtsdrängenden Widersprüche. Diese Schranken des mechanischen Materialismus kann man bei Feuerbach sehr deutlich sehen.

Die von uns oben kurz skizzierte Gesellschaftsauffassung Tschernischewskis und Dobroljubows strebt über diese Grenzen des mechanischen Materialismus hinaus. So kommt es, daß wir in der konkreten Analyse einzelner Phänomene bei ihnen eine packende und lebendige Dialektik finden, obwohl die erkenntnistheoretischen Prinzipien ihrer Philosophie aus dem Feuerbachschen mechanischen Materialismus stammen. Diese Widerspruch finden wir bei ihnen am ausgeprägtesten in der Geschichte der Philosophie, er taucht jedoch nicht bei ihnen zum erstenmal auf. Friedrich Engels hebt hervor, daß der französische Materialismus des XVIII. Jahrhunderts mechanisch, metaphysisch denkt, wenigstens in seiner Erkenntnistheorie. Außerhalb des Gebietes der Philosophie im engeren Sinne kommen, wie z.B. bei Diderot, Gipfelleistungen der Dialektik zustande. Die gesellschaftlichen Kämpfe der Periode Tschernischewskis und Dobroljubows haben einen offeneren und zugespitzteren Charakter gehabt als die Mitte des XVIII. Jahrhunderts. Es ist also verständlich, daß dieser fruchtbare, das menschliche Denken weitertreibende Widerspruch bei ihnen stärker und offenkundiger zutage tritt, als bei Diderot.

Eine solche Verbreiterung und Vertiefung des Begriffs vom Sein, die dementsprechend - wenn auch nicht in der bewußten Erkenntnistheorie, so doch in der literarischen Praxis - die Beobachtung und Feststellung der widerspruchsvollen Bewegung, der ge-

ganztägliche gegensätzliche Entwicklung der Gesellschaft in sich faßt, bestimmt das Wesen der kritischen Schriften Tschernischewskis und Dobroljubows. Dies ist freilich ^{eine} ~~keine~~ ^{alle} ~~keine~~ zu allgemeine Bestimmung. Sie beleuchtet bloß, warum und wie sich Tschernischewski und Dobroljubow mit gesellschaftlichen Problemen beschäftigt haben, nicht jedoch, warum die literarische Kritik eine Zentralstelle in ihrer schriftstellerischen Tätigkeit einnahm.

3.

In seiner Analyse Lessings macht Franz Mehring sehr interessante Bemerkungen darüber, weshalb im Befreiungskampf des deutschen Bürgertums im XVIII. Jahrhundert die literarische Kritik ⁱ eine führende Rolle gespielt hat. Die Feststellung dieser Tatsache ist vollkommen richtig, und gilt mit bestimmten Einschränkungen auch für das französische XVIII. Jahrhundert. Aber Mehring legt ein zu großes Gewicht darauf, daß Lessing und die anderen Vorkämpfer der deutschen Aufklärung aus äußerlich politischen Gründen gezwungen waren, sich vor allem auf literarische Probleme zu konzentrieren. Auch darin ist ^{freilich} eine bestimmte Wahrheit enthalten, schroff formuliert führt sie jedoch zu einer halben Wahrheit. Die Feststellungen Mehrings müssen damit ergänzt werden, daß die Emanzipationsbestrebungen der einzelnen Klassen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit sich nur langsam und widerspruchsvoll entfalten. Auf verschiedenen Gebieten des Lebens sind die tiefgehenden Widersprüche der neuen Stufe des gesellschaftlichen Seins schon längst sichtbar, bevor eine Klasse, z.B. das deutsche Bürgertum des XVIII. Jahrhunderts, ökonomisch und ideologisch eine Stufe erreicht hätte, um einen unmittelbaren politischen Kampf ^{für ihre} ~~zur~~ Emanzipation anzusetzen.

In der Vorbereitung, in der inneren Organisation zum Emanzipationskampf einer jeden Gesellschaftsschicht spielt die ideologische Klärung, die innere Diskussion der Probleme der Weltanschau-

ung , der Moral etc. eine außerordentlich große Rolle. Die vom gesellschaftlichen Sein unmittelbar aufgeworfenen Widersprüche und Gegensätze, die ideologischen Konsequenzen der neuen Formen des gesellschaftlichen Seins treten auf dem Gebiet der menschlichen Lebensäußerungen nicht simultan auf und werden vor allem nicht auf einen Schlag, nicht rasch, nicht gradlinig geklärt. Je vielschichtiger und komplizierter diese Fragen sind, eine desto größere Rolle spielt die Belletristik in der gesellschaftlichen Entwicklung, in der ideologischen Vorbereitung großer Krisen. Daraus folgt von selbst, daß die großen revolutionären Ideologen solcher Vorbereitungsperioden die Phänomene der Literatur mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen, daß ihre kritische Analyse und Bewertung einen beträchtlichen Teil, wenn nicht die Zentralstelle ihrer philosophischen und publizistischen Tätigkeit einnimmt. So lagen die Dinge bei Diderot und Lessing; so stehen sie auch bei Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow.

Die Tätigkeit der großen demokratischen Kritiker wird in den Literaturgeschichten zumeist als "publizistische Kritik" verbucht. Dieser Begriff ist keineswegs unrichtig, wenn man jedoch alle Mißdeutungen vermeiden will, muß er noch genauer bestimmt werden. Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow standen in einem scharfen Kampf gegen die "aesthetischen" Kritiker ihrer Zeit, gegen jene, die, bewußt oder unbewußt, den Standpunkt des l'art pour l'art vertreten haben, die die Konzeption der künstlerischen Vollendung von der realistischen Wiedergabe der gesellschaftlichen Erscheinungen zu trennen versuchten, die in der Kunst und der Literatur eine Erscheinung sahen, die unabhängig von den gesellschaftlichen Kämpfen ist, die unberührt über der Gesellschaft schwebt. Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow betonten in erster Reihe den Zusammenhang der Literatur mit der Gesellschaft. Das Kriterium des künstlerisch Schönen ist bei ihnen das Leben selbst. Die Kunst wächst aus dem Leben heraus

und stellt das Leben dar; Treue und Tiefe in der Wiedergabe des Lebens ist der wahre Maßstab der künstlerischen Vollendung.

Im engen Zusammenhang mit dieser Auffassung ^{steht} ihr zentraler Gedanke, daß das von der Literatur wahrheitsgetreu und tief erfaßte Leben das wirksamste Mittel ist, zur Klärung der Probleme des gesellschaftlichen Lebens; es ist ein vorzügliches Kampfmittel der ideologischen Vorbereitung der erwarteten und ersuchten demokratischen Revolution. Insofern die großen russischen Kritiker zur Ergründung des Entstehens des Wesens, des Wertes und der Wirkung der Literatur diese gesellschaftlichen Zusammenhänge untersuchen, insofern sie die praktisch unwälzende Konsequenzen der Literatur durch ihre positive wie negative Kritik zu vertiefen, zu verarbeiten und zu beschleunigen bestrebt sind, kann man ihre Tätigkeit mit Recht eine publizistische ^{Kritik} ~~Kritik~~ nennen.

Aber diese Bezeichnung verzerrt sich sofort zu einer Verfälschung, wenn in sie hineingedeutet wird, daß der publizistische Gesichtspunkt den künstlerischen in den Hintergrund drängt, ihn gar ausschließt. Gerade das Gegenteil ist wahr. Wo die moderne Literatur und insbesondere die moderne Literaturkritik arm und unfruchtbar ist, so hat dies seinen Grund darin, daß die Literatur ihre wichtigste künstlerische Grundlage, den Zusammenhang mit dem Leben, das Herauswachsen aus dem Leben und die Rückwirkung auf das Leben vernachlässigt. Bei einer solchen Einseitigkeit verlieren Literatur und Literaturkritik die organische Einheit von künstlerischer Form und Lebensgehalt, ihre lebendige dialektische Wechselwirkung aus den Augen. Dadurch wird nicht nur der Gehalt zugunsten der Form zurückgestellt, vernachlässigt, sondern auch der Formbegriff, der nunmehr theoretisch wie praktisch im Mittelpunkt steht, erhält eine enge, einseitige und oberflächliche Bestimmung.

Im Mittelpunkt der "publizistischen Kritik" von Diderot und Lessing, von Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow stehen ge-

rade die großen und echten künstlerischen Werte. Die reaktionären Nörgler an der Größe der großen russischen Kritiker geraten hier in seltsame Widersprüche. Einerseits bestreiten sie das Kunstverständnis dieser Kritiker, ihrer Liebe zur Kunst, beschuldigen sie mit einem einseitigen Politisieren, mit dem Unterordnen der Interessen der Kunst denen der Politik. Andererseits sind sie gezwungen, die Tatsache zuzugeben, daß die wissenschaftliche Konzeption der russischen Literaturgeschichte (Periodisierung, Bewertung der größten Gestalten etc.) gerade von diesen Kritikern stammen. Hier können wir nur auf einige grundlegende Tatsachen kurz hinweisen.

Vor allem: die wirkliche volle Anerkennung Puschkins, die Feststellung seiner zentralen, führenden Rolle in der neuen russischen Literatur, die Erkenntnis, daß die neue russische Literatur mit Puschkin beginnt und in ihm ihren ersten an künstlerischer Vollendung unübertroffenen Klassiker fand, ist ein Ergebnis der kritischen Tätigkeit Bjelinskis. Es war ebenfalls Bjelinski, der es erkämpft hat, daß Lermontow von der russischen Öffentlichkeit seiner Bedeutung entsprechend eingeschätzt wurde.

Bjelinski war sich jedoch auch darüber im Klaren, daß schon zu Puschkins Lebzeiten in der russischen Literatur eine neue Periode begann, die des modernen Realismus, die Gogolsche Periode. Die Bewertung Puschkins als "Künstler-Dichter" steht mit dieser Periodisierung im engsten Zusammenhang. Bjelinskis Konzeption über die russische Literatur steht der Heineschen Auffassung der Entwicklung der deutschen Literatur sehr nahe. Beide heben mit großer Entschiedenheit hervor, daß die Zentralgestalten der klassischen Periode, Goethe, beziehungsweise Puschkin, künstlerisch höher stehen als die bedeutenden Vertreter der realistischen Periode. Wenn Heine über das "Ende der Kunstperiode" schreibt, so grenzt er sich scharf ab von jenen Kritikern - z.B. von Börne - die im Interesse der neuen, realistischen demokratischen Literatur Goethes Bedeutung herabzusetzen versuchten.

Angriff auf Goethe mit der größten Schärfe zurückgewiesen. Seine Auffassung der künstlerischen Vollendung Puschkins ist im besten Sinne des Wortes eine dialektische. Die künstlerische Vollendung Puschkins bedeutet für ihn keineswegs eine bloße formale Makellosigkeit, sondern die harmonische Totalität des künstlerischen ^{Prinzips mit} ~~und~~ ^{der} treuen Wiedergabe aller Erscheinungen des Lebens. Nicht umsonst hebt Bjelinski bei der Analyse von Puschkins "Onegin" hervor, daß dieses Werk "eine Enzyklopädie des russischen Lebens ist". Und Bjelinskis leitet Puschkins künstlerische Vollendung aus dieser allumfassenden Vielseitigkeit der Lebensdarstellung ab.

Die Feststellung der Gogolschen Periode, der Kampf um das Durchsetzen des Gogolschen Realismus vereinigt sich in den Augen von Bjelinskis mit der Verschärfung des demokratisch-revolutionären Kampfes gegen Absolutismus und Feudalismus. (Ebenso bildete seinerzeit für Lessing die vernichtende Kritik der Dramen von Corneille und Voltaire eine unzertrennbare ideologische Einheit mit der Vorbereitung der sich geistig rüstenden demokratischen Bewegungen, die dazu bestimmt waren die nationale Einheit Deutschlands herzustellen, die Zerstückeltheit und die Unfreiheit verewigenden kleinstaatlichen Absolutismus zu zerschlagen.) Die große gesellschaftliche und politische Bedeutung des Gogolschen Realismus sieht Bjelinski darin, daß sie die gesellschaftliche Wirklichkeit der Gegenwart unerbittlich entlarvt. Die Disharmonien des Lebens werden in dieser Kunst treu widerspiegelt. Die Entlarvung bedeutet hier keine Tendenz, die auf die Literatur von außen angeklebt wäre. Absolutismus, Feudalismus machen das Leben eines jeden so fürchterlich, so unmenschlich, daß gerade die treue Darstellung der gesellschaftlichen Erscheinungen des Alltagslebens an und für sich die wahrste, die wirksamste Tendenz repräsentiert.

Freilich ist der Gogolsche Realismus nicht die naturalistische photographische Wiedergabe kleinlicher Erscheinungen

des Alltagslebens, vielmehr im Gegenteil, die konzentrierte künstlerische Gestaltung der wichtigsten Züge der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wenn also der Leser oder Zuschauer Gogols bei der Betrachtung dieser realistischen Bilder mit Schrecken die verborgene Wahrheit seines eigenen Lebens, dessen verborgenen Sinn oder versteckte Sinnlosigkeit erblickt, so hat nicht der Schriftsteller mit äußerlichen Mitteln, mit tendentiösen Einfügungen oder Kommentaren etwas entlarvt, sondern die schreckliche Wirklichkeit entlarvt sich selbst mit den künstlerischen Mitteln eines großen Realismus. "Was lacht Ihr?" fragt der entlarvte Polizeimeister am Schluß von Gogols "Revisor". "Ihr lacht über Euch selbst". Die kritische Unterstützung einer solchen Entlarvungsliteratur bedeutet also aesthetisch den Kampf um einen großen Realismus; einen Kampf sowohl gegen den kleinlichen Naturalismus, wie gegen die Lebensabgewandtheit einer akademischen Kunstlehre und aesthetenhaften Literatur.

Bjelinski ist nicht nur in Bezug auf Gogols Kunst der kritische und historische Begründer der neuen Periode der russischen Literatur. Viele seiner dichterischen und kritischen Zeitgenossen beklagten sich immer wieder - ebenso wie später die Tschernischewskis und Dobroljubows - daß der Kritiker Bjelinski alles niederreißt, aber nichts "Positives" schafft. Ja, Bjelinski hat mit seinen kritischen Analysen die literarische Existenz vieler seiner Zeitgenossen zerstört. Aber in diesen Streitigkeiten hat die Nachwelt ausnahmslos dem großen Kritiker Recht gegeben; es gibt keinen einzigen Fall, wo ein von Bjelinski heftig angegriffener Schriftsteller später irgendwie rehabilitiert worden wäre. Die sogenannte Grausamkeit der Kritik Bjelinskis war in der russischen Literatur ebenso ein reinigendes Gewitter, wie seinerzeit die Lessings in der deutschen. Und Bjelinski hat noch erlebt, daß die ersten Werke der

der neuen realistischen Generation vor die russische Öffentlichkeit getreten sind. Hier ist nun der unerbittliche Tadler zu einem intuitiv feinen, verständnisvollen und begeisterten Entdecker geworden. Das Auf-treten Turgenjews, Gontscharows, Dostojewskis ist von derartigen Kritiken Bjelinikis begleitet. Diese bedeutenden realistischen Schriftsteller nehmen mit seiner Hilfe die ihnen gebührende Stelle in der russischen Literatur ein.

Tschernischewski und Dobroljubow sind die theoretischen, kritischen und historischen Erforscher der Gogolschen Periode, des großen russischen Realismus des XIX. Jahrhunderts. Tschernischewski hat in einer großen historischen Monographie die gesellschaftlichen, ideologischen und künstlerischen Hauptströmungen der Gogolschen Periode zusammengefaßt. Er und Dobroljubow haben in großangelegten und tief-schürfenden Analysen die größten Vertreter des russischen Realismus ihrer Zeit untersucht. Die richtige Bewertung der Persönlichkeiten von Turgenjew, Gontscharow, Schtschedrin, Ostrowski, Dostojewski, ihrer Werke, die in den fünfziger Jahren erschienen sind, ist die kritische Tat Tschernischewskis und Dobroljubows. Die jüngere realistische Generation wird gleich bei ihrem ersten Auftreten von ihnen mit derselben verständnisvollen Begeisterung empfangen. Tschernischewski gab die feinsten und treffendsten Analysen der ersten Werke Leo Tolstojs. Er hat schon damals die eigenartigen neuen Züge des Tolstoischen Realismus erkannt, die diesen von allen seinen Vorgängern scharf unterscheiden. Für die richtige Bewertung der Kunst Tolstojs sind diese Darlegungen Tschernischewskis bis heute aktuell geblieben.

Kurz zusammengefaßt: von Puschkin bis Tolstoi leben die führenden Gestalten der russischen Literatur dem Wesen nach so in Gedächtnis der Nachwelt, wie sie von diesen großen Kritikern bei ihrem Auftreten charakterisiert wurden. Sie haben die historischen und aesthe-

tischen Grundlagen der russischen Literaturgeschichte endgültig niedergelegt. Aus alledem ist klar ersichtlich, daß der Begriff "publizistische Kritik" nur bei einer ausführlichen und gründlichen Bestimmung das Wesen dieser großen Schriftsteller trifft. Um diesen Begriff noch konkreter zu bestimmen, müssen noch einige Bemerkungen über ihre kritische Methode gemacht werden.

4.

Wir haben bereits hervorgehoben: Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow legen in ihrer kritischen Methode den Hauptakzent darauf, daß die Literatur niemals vom Entwicklungsgang des gesamten Lebens getrennt werden darf, daß jedes Kunstwerk als ein Gebilde betrachtet werden muß, das aus den gesellschaftlichen Kämpfen herausgewachsen ist und in ihnen eine mehr oder weniger wichtige Rolle spielt. Die methodologische Folge dieses Ausgangspunktes ist, daß sie in jedem Kunstwerk eine ~~Spiegelbild~~^{Widerspiegelung} des gesellschaftlichen Lebens erblicken. Das Wesen ihrer Kritik ist nun: der Vergleich von Leben und Literatur, von Original und Spiegelbild. Diese Auffassung der Kunst als Widerspiegelung der Wirklichkeit ist ein gemeinsamer Wesenszug einer jeden Aesthetik, deren philosophische Grundlage der Materialismus bildet.

Der alte, der mechanische Materialismus ist jedoch in seiner Theorie nicht imstande, die dialektische Kompliziertheit dieses Widerspiegelungsprozesses gedanklich zu erfassen. Diese Schranke des alten Materialismus kritisiert z.B. Goethe in den aesthetischen Schriften von Diderot. Wir haben bereits gesehen, daß die Gesellschaftsauffassung der großen russischen Kritiker, gerade infolge ihres demokratisch-revolutionären Pathos über die Schranken ihrer eigenen Erkenntnistheorie und theoretischen Aesthetik hinausgeht. Das Leben, mit welchem sie die aus ihm herausgewachsenen Kunstwerke vergleichen, an welchem sie sie messen, ist nie etwas Statisches, nie

die bloße unmittelbare Oberfläche des Daseins. Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow haben die tiefsten und verborgensten Probleme der Entwicklung der russischen Gesellschaft herausgegraben und zu Gegenständen ihrer Analysen gemacht. ~~Maxxiexxx~~ Wenn sie nun das so gefundene "Original" mit dem künstlerischen Spiegelbild vergleichen, ergibt es sich von selbst, daß sie sich mit der naturalistischen Wiedergabe der Oberfläche des Lebens nicht zufrieden geben können, ~~also~~ ^{eine solche} (im Gegenteil mit der schärfsten Ironie geißeln. Sie fordern von den Schriftstellern, daß diese in der treuen Darstellung der Alltagsschicksale der Menschen jene großen Probleme, die die ganze russische Gesellschaft beschäftigen, jene entscheidenden, schicksalhaften gesellschaftlichen Kräfte, die die Gesellschaft bewegen, fühlbar, nacherlebbar, sinnfällig machen.

Aus dieser Fragestellung ergibt sich von selbst die Methode der negativen Kritik Bjelinskis, Tschernischewskis und Dobroljubows. Ein solcher Vergleich mit dem "Original", den wir soeben geschildert haben, ist schon an sich die vernichtendste Kritik jeder gehaltlosen Literatur. Man würde einen schlechten Schriftsteller nur oberflächlich kritisieren, wenn man bei seinen formalen Mängeln stehen bliebe. Wenn im Gegenteil, der nichtigen und oberflächlichen Darstellung des Lebens die echte menschliche und gesellschaftliche Wirklichkeit, deren ungewollte Karikatur der schlechte Schriftsteller spontan gibt, gegenübergestellt wird, so erscheinen / die formalen Mängel nur als negative Formen der grundlegenden Substanzlosigkeit: der Appell an das Leben entlarvt von selbst die Leere seiner nichtigen künstlerischen Reproduktion.

Die Frage wird komplizierter, wenn wir darauf eingehen, wie die großen Kritiker das künstlerisch Wertvolle an den hervorragenden Realisten erklären. Der Grundzug der Methode ist auch hier der Vergleich von Original und Spiegelbild. Die Gegenüberstellung geht

vom Kunstwerk als von einer eigenartigen objektiven Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit aus. Der Akzent liegt auf dem Wort objektiv. Die großen russischen Kritiker weisen jedes Psychologisieren scharf ab, diesen falschen und irreführenden Ausweg der Literaturtheorie niedergehender Perioden, die das Kunstwerk aus den seelischen Eigentümlichkeiten, aus der biographischen Spezialität des Schriftstellers zu erklären versucht.

Eine solche Tendenz entsteht notwendig überall, wo der - Schriftstellern und Kritikern zumeist unbewußte - Zusammenhang zwischen den künstlerischen Formen und den bewegenden Kräften sowie den Strukturprinzipien der gesellschaftlichen Wirklichkeit verlorengeht. Dieses In-Verlustgeraten der wahren Grundlage von realistischer Kunst und echter Aesthetik hat stets soziale Ursachen, in denen der kompliziert verschlungene Konnex von objektiven und subjektiven Faktoren der modernen bürgerlichen Gesellschaft zum Ausdruck kommt. Vor allem wirkt sich immer stärker der von Marx festgestellte antikünstlerische Charakter der kapitalistischen Welt aus. Dieser ist für wahre Kunst und Aesthetik selbstverständlich kein absolutes, kein fatales Hindernis; er fordert bloß für beide Gebiete ein ungewöhnlich vertieftes Eindringen in das Wesen der bewegenden Kräfte, ein unermüdliches und entschlossenes Gegen-den-Stromschwimmen den Oberflächenerscheinungen des kapitalistischen Alltags gegenüber. Jedoch die gesellschaftliche Entwicklung Mittel- und Westeuropas nach der Niederlage der 48er Revolution wirkt dem Entstehen und der Entfaltung solcher Eigenschaften in Künstlern und Kritikern energisch entgegen. Je mehr die Schriftsteller unter den Einfluß der ideologischen Depression geraten, je mehr sie sich vereinsamen, sich vom Leben der Gesellschaft zurückziehen, um die Integrität ihrer ästhetischen Ideale zu bewahren, - gar nicht zu reden von jenen, die unter dem Einfluß der Apologetik der reaktionären Entwicklung stehen oder gar an ihr aktiv teilnehmen - desto ungeeigneter werden sie dazu, bis zu den Quellen vorzudringen,

den Zusammenhang von ästhetischer Form und gesellschaftlicher Struktur we/nigstens künstlerisch instinktiv zu erfassen. Für Menschen, die unter dem Einfluß solcher Zeitströmungen stehen, aber trotzdem künstlerisch empfinden, bleibt nur ein fixer Punkt übrig: die Seele des Künstlers, die Welt seiner Erlebnisse. Statt ~~auf~~ in diesen die notwendige Brücke zwischen objektiver Wirklichkeit und Objektivität der Gestaltung zu erblicken, verabsolutieren sie ^{nun} dieses Zwischenglied zur alleinigen, zur souverainen Quelle der künstlerischen Gestaltung. Von Saint-Beuve führt hier über Nietzsche bis zu den heutigen Epigonen ein gerade Weg in den Sumpf der subjektivistischen Willkür.

Die großen russischen Kritiker haben diesen Zusammenhang nie verlonen. Im Gegenteil. Die Belebung und Verschärfung der Klassenkämpfe im Rußland der 50er Jahre, die wichtigen Aufgaben der Volksaufklärung, die infolge der revolutionären Gärung gestellt waren, und die sie leidenschaftlich durchführten, befreiten sie nicht nur von allen Gefahren jenes ideologischen Niederganges, der zur selben Zeit im Westen einsetzte, sondern verhalf_{en} ihnen dazu, in den Problemen der Kunstbetrachtung die Linie der gesellschaftlichen Objektivität, die Methodologie der Klassiker der Aesthetik - in konsequent demokratischem ~~ist~~ Sinn - weiterzuführen. Das heißt die Kritik der russischen revolutionären Demokratie lehnt mit bewußter Schärfe den Anspruch ab, in die Seele der Dichter hineinzukriechen, um von hieraus das Kunstwerk als Produkt einer rätselhaften, schöpferischen Subjektivität zu erfassen. Für sie ist das fertige Werk der Ausgangspunkt; sein Verhältnis zur Wirklichkeit, die es widerspiegelt, der Gegenstand der Kritik. "Für uns", sagt Dobroljubow "ist weniger wichtig, ~~was~~ das, was der Verfasser ausdrücken wollte, als das, was von ihm ausgedrückt wurde, wenn auch unabsichtlich, einfach info ge der richtigen Gestaltung der Lebensstatsachen." Und an anderer Stelle: "Das Kunstwerk kann der Ausdruck einer bestimmten Idee sein, nicht deshalb weil der Ver-

fasser bei seinem Schaffen diese Idee gehegt hat, sondern deshalb, weil ihn solche Tatsachen der Wirklichkeit beeindruckt haben, aus denen diese Idee von selbst herauswachst."

Gerade in diesem Objektivismus sehen viele Kritiker und Literaturhistoriker der künstlerischen Dekadenz eine antiaesthetische Richtung. Diese völlig falsche Auffassung entsteht aus den pseudo-aesthetischen Vorurteilen einer Niedergangsperiode. Denn gerade mit Hilfe dieser Methode ^hellen die Bjelinski, Tschernschewski und Dobroljubow auf, was der Schriftsteller wirklich gestaltet hat, wie er in stande war, in Fällen des Schaffensglückes das, was er gesehen und gestaltet hat, über die Schranken seiner subjektiven Überzeugungen und Vorurteile hinauszuhoben. Das wirkliche Wesen des künstlerischen Schaffens wird also erst hier gedanklich erklärt im Gegensatz zur psychologischen Mystifizierung.

Diese Methode erreicht ihren Gipfelpunkt in der Analyse, die Friedrich Engels über Balzac gegeben hat. Er zeigt dort, daß Balzac etwas anderes, etwas Größeres und Tieferes gestaltet hat, als das, was seinen bewußten Absichten, ja seiner bewußten Weltanschauung entsprach. Den so gefundenen äußerst wichtigen, grundlegenden aesthetischen Tatbestand nennt Engels den "Sieg des Realismus". Dieser Engelssche "Sieg des Realismus" zeigt nicht nur eine - relative - Unabhängigkeit des Kunstwerks von den Anschauungen (vor allem von den sozialen Vorurteilen) des genialen Künstlers, sondern mitunter geradezu eine Entgegengesetztheit. Diese Dialektik haben die großen russischen Kritiker, wenn auch nicht mit der methodologischen Klarheit von Engels, ebenfalls deutlich erkannt. So macht Dobroljubow folgenden Vergleich zur Illustrierung dieser Situation: "Ähnlich ergent es Balaam, der Israel verfluchen will, aber gegen seinen Willen im feierlichen Moment der Begeisterung kommt von seinen Lippen ein Segen statt des Fluches."

So können wir diese Methode, wenn auch zuweilen nur keimhaft in den Werken der großen russischen Kritiker finden. Das Prinzip vom "Sieg des Realismus" unterstreicht gerade die wichtige Rolle der Kunst in der Entwicklung der Menschheit. Es zeigt, daß der große Künstler in der Entstehung des Selbstbewußtseins der Menschheit, der Selbsterkenntnis der menschlichen Gesellschaft, in der Aufdeckung der gesellschaftlichen Aufgabe^m und Ziele, in dem Kampf um diese kein zweitklassiger Handlanger des philosophischen Denkens und der politischen Aktivität ist, sondern ihr gleichwertiger Kampfgenosse.

Die großen Künstler haben in der Entwicklung der Menschheit immer eine Pionierrolle gespielt. Gestaltend decken sie Zusammenhänge auf, die vor ihnen unbekannt gewesen sind, die Wissenschaft und Philosophie oft erst später exakt zu erfassen vermochten. "Solche Schriftsteller" schreibt Dobroljubow "waren mit einer derart reichen Natur gesegnet, daß sie sich instinktiv jenen wirklichen Gedanken und Bestrebungen anzunähern vermochten, welche die zeitgenössischen Philosophen mit Hilfe ihrer strengen Wissenschaft höchstens ahnten. Ja, Wahrheiten, die die Philosophen nur ahnten, verstanden die genialen Schriftsteller im Leben zu erfassen und ~~zu~~ ⁱⁿ Handlung ^{er} auszu- drücken."

Dobroljubow ist auch darüber ganz klar, daß es sich dabei um einen höchst komplizierten Prozeß handelt, keineswegs um ein einfaches "Beeinflußtsein" der Schriftsteller vom Gedankengut der Wissenschaft oder der Philosophie. Er fährt so fort: "Gewöhnlich geschieht dies nicht so einfach, daß der Schriftsteller vom Philosophen seine Ideen übernimmt und diese dann in seinen Werken ausdrückt. Nein, beide handeln selbständig, beide gehen vom selben Ausgangspunkt aus - vom wirklichen Leben, nur daß sie sich zu ihm verschieden verhalten." Der Appell an die Wirklichkeit, die materialistische Theorie der Widerspiegelung der objektiven Welt durch das menschliche Bewußtsein, durch Kunst, Wissenschaft und Philosophie führt also die gro-

sen russischen Kritiker keineswegs zu einer Intellektualisierung oder gar zu einer mechanischen Politisierung der Kunst, sondern im Gegenteil, zur Begründung ihrer Selbständigkeit. Allerdings nicht im Sinne jenes subjektivistisch-idealistisch aufgeblähten scheinbaren Auf-Sich-Gestelltsein, wie in den Theorien der nach-48er Niedergangszeit, sondern so, daß das Aufzeigen der Abhängigkeit der Kunst vom Leben, ihrer realen Funktion im sozialen Entwicklungsprozeß gerade den Weg zur philosophischen Erkenntnis der wirklichen Selbständigkeit der Kunst weist.

So wird von den großen russischen Kritikern im Gegensatz zur modernen engen und subjektivistischen, verzerrend aesthetenhaften Überschätzung der Kunst die große Mission der echten und epochalen Kunst in der Geschichte der Menschheit hervorgehoben.

Wenn wir nun die Anwendung dieser kritischen Methode näher betrachten, so sehen wir, daß diese Kritiker - auch hier auf demselben Wege wie Engels ^{die} typenschaffende Kraft der Schriftsteller in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stellen. Die Tätigkeit der revolutionär-demokratischen Kritik führt auch hier über die Zerstörung der modernen und schiefen Überschätzung der Kunst ^{zu} der Erkenntnis ihrer wirklichen Größe, ihrer wirklichen Aufgaben. Wie die vergangenen Perioden im Gedächtnis der Menschheit so leben, wie sie von den großen klassischen Künstlern gestaltet wurden, so steht es auch um die Selbsterkenntnis der Gegenwart. Hamlet, Don Quixote und Faust geben uns den tiefsten Gehalt vergangener Perioden. Infolge der Gestaltung solcher umfassender Typen sind die größten Werke der Vergangenheit unsterblich geblieben. "Der Wert des Schriftstellers oder des einzelnen Werks" sagt Dobroljubow, "wird danach bemessen, wie weit sie die echten Bestrebungen einer Zeit oder eines Volkes ausdrücken." Echte, dauernde Typen entstehen aus der Empfindlichkeit des Schriftstellers für das, was die Gesellschaft am tiefsten bewegt, aus ihrer Fähigkeit das so Erfasste in konkrete Menschen und Menschenschicksale zu versinnbildlichen.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

38 Die Forderung des Schaffens solcher Typen stellen nun die russischen Kritiker ihren Zeitgenossen. Und hier fällt - keineswegs zufällig - die revolutionäre Forderung der kämpfenden Demokraten mit ih-

rer Verteidigung der wirklichen Interessen einer großen Kunst zusammen. Die Forderung eines umfassenden, typenschaffenden Realismus erwächst bei ihnen organisch aus ihren politisch-propagandistischen Bestrebungen. Dieses Programm gipfelt in dem ästhetischen Imperativ: Schafft eine solche realistische Literatur, die im tiefen Verständnis und in der plastischen Gestaltung der Welt gleichwertig neben den klassischen Werken der Vergangenheit stehen kann; schafft aus dem Leben der Gegenwart typische Gestalten, die ebenso tief und wahr sind wie Don Quixote, Hamlet und Faust. Die wesentlichsten ästhetischen Werte der echten Literatur können nicht wirksamer verteidigt werden, als durch eine so aufgefaßte "publizistische Kritik".

Tschernischewski und Dobroljubow verwerfen also die Untersuchung der sogenannten seelischen Tiefen des Dichters. Statt dessen stellen sie das wirklich tiefe Problem, wie die Entwicklung der Gesellschaft selbst typische Probleme und typische Menschen schafft, wie die bestimmte Typen aus der gesellschaftlichen Entwicklung spontan entstehen und darum einander ergänzen und weiterbilden. In seiner Analyse des Romans "Oblomow" von Gontscharow gibt Dobroljubow ein klassisches Beispiel für diese neue Methode der Kritik. Er zeigt, das Wachstum der Unzufriedenheit mit der Gegenwart, der russischen ~~an~~ adeligen Opposition vom "Onegin" Puschkins bis zum "Oblomow" Gontscharows. Er zeigt, wie die Einheit der gesellschaftlichen Entwicklung notwendig und spontan ähnliche Probleme für die in ihr wirkenden Menschen stellt, und wie die verschiedenen bedeutenden Schriftsteller - entsprechend ihrer gesellschaftlichen Lage, ihrer Zeit und ihrer Persönlichkeit - bestimmte Etappen der Entfaltung dieses Typus und seiner typischen Konflikte gestalten, bis nun diese Figur ihren vorläufigen historischen und ästhetischen Abschluß in Gontscharows Roman erhält.

Damit stößt die russische demokratisch-revolutionäre Kritik zu jenem Punkte vor, wo gesellschaftliche Genesis und ästhetischer Wert des Schriftwerks zusammen^{wachs}en. Während die westlichen Aesthetiker und Kritiker, ob sie nun das formelle Wesen der Kunst sub-

jektivistisch mystifizierend aufbauschen oder in starr übertreibenden vulgären Objektivismus allzu direkt und geradlinig an die Oberflächenerscheinungen des sozialen Lebens anknüpfen, sucht und findet die russische revolutionäre Kritik jene lebendigen Tendenzen, wo die Entwicklung der Gesellschaft in ihre richtige, wahre und tiefe ästhetische Widerspiegelung, in ihre künstlerische Gestaltung umschlägt. Das Schaffen von echten und dauernden Typen ist einerseits das inhaltlich richtige Erfassen ständiger und gewichtiger gesellschaftlicher Vorgänge, andererseits und gleichzeitig das Erfüllen der tiefsten Forderungen der Kunst. Das Gestalten von echt typischen Figuren ist eine der Hauptstärken des großen russischen Realismus. Das Erkennen und Aufdecken der gesellschaftlich-geschichtlichen Bedeutung solcher typisch geformten Menschen und Menschenschicksale eine der Zentralaufgaben der Kritik von Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow.

Diese Methode beschränkt sich selbstredend nicht auf die Feststellung des typischen Charakters von künstlerischen Gestalten, obwohl schon hier die Grundlage des Prinzips, der Vergleich des Werks mit der von ihm gespiegelten gesellschaftlichen Wirklichkeit zum Ausdruck kommt. Indem die Methode gesellschaftlich konkretisiert wird, konkretisiert sie sich zugleich auch ästhetisch. Sie deckt simultan mit der sozialen Analyse der Psychologie, der Moral etc. der gestalteten Typen die Höhe und die Allgemeinheit ihrer Gestaltungsart auf, und dieselbe Untersuchung ihrer Schicksale schlägt in eine tiefschürfende Untersuchung der echt dichterischen - nicht formal aufgefaßten - Komposition um. Die Fragen, warum in den damaligen russischen Romanen die gestalteten Frauen menschlich und moralisch höher stehen, als die mit ihnen zusammenwirkenden Männer, warum Turgenjew, wenn er einen aktiven Helden darstellen wollte, eine bulgarischen Revolutionär wählte, warum der Selbstmord der Heldin in Ostrowkis "Gewitter" nicht nieder drückend, sondern tragisch erhebend wirkt, warum Stolz die po-

sitive Gegengestalt in Gontscharows "Oblomow" künstlerisch blasser ausfallen mußte als der nichtsturende, ewig am Divan liegende Held etc. etc. zeigen, wie innig sich hier soziale, politische und aesthetische Probleme verschlingen, wie letztere - gerade durch diese Verknüpfung - tiefere, echtere und künstlerischere Lösungen finden, als bei den westlichen Zeitgenossen Tschernischewskis und Dobroljubows.

Es ist klar, daß hier überall die entscheidendsten Fragen der Literatur behandelt werden. Wenn Tschernischewski und Dobroljubow gelegentlich mit ironischer Verachtung von den Gesetzen der Aesthetik sprechen, so soll man das Gewicht solcher Aussprüche methodologisch nicht überschätzen, oder besser gesagt, man soll stets konkret untersuchen, in welchen Zusammenhang und zu welchem Zwecke sie gefallen sind, welche aesthetische Ergebnisse die Totalität der Analysen, in denen sie vorkommen, zutage fördert. (Die Terminologie Bjelinskis ist in dieser Hinsicht eine andere; er stand auf dem Standpunkt eines radikalen Ant Umbaus der Hegelschen Aesthetik bei Bewahrung ihrer Grundprinzipien.) Dobroljubow greift z.B. gelegentlich der Analyse eines Dramas von Ostrowski die sogenannten Gesetze der Dramaturgie heftig an. Wenn wir jedoch den ganzen Artikel in seinem Zusammenhang lesen, zu welchem Ergebnis kommen wir? Gegenstand der scharfen Polemik Dobroljubows ist die kleinlich-formalistische akademische Dramaturgie, die mit dem Hervorheben dieser sogenannten Gesetze des Dramas die neuen revolutionären realistischen Dramen Ostrowskis hinrichten will. Wenn nun Dobroljubow Ostrowski eingehend analysiert, so zeigt er - ohne ~~es~~ abstrakt. theoretisch auseinanderzusetzen - konkret-kritisch jene neuen Prinzipien der Dramaturgie, mit deren Hilfe es Ostrowski gelang, wichtige Tendenzen seiner Periode mit großer Kraft und mit durchschlagender Wirkung szenisch zu gestalten.

Dem Wesen der Sache nach besteht also die Methode Dobroljubows wie seinerzeit wie die von Lessing - darin, dass er die tieferen und eben deshalb in ihren Erscheinungsformen periodisch wechselnden ästhetischen Gesetze gegenüber der abstrakt-akademischen Erstarrung wiederherstellt und verteidigt. Lessing hat dies offen ausgesprochen, indem er mit der Dramaturgie des französischen Klassizismus polemisierend die wesenhafte Einheit von Sophokles und Shakespeare, ihre wesenhafte Übereinstimmung mit der Dramaturgie von Aristoteles aufzeigt, während ein ähnlicher Nachweis bei Dobroljubow nur in seinen konkreten Analysen immanent und unausgesprochen enthalten ist.

Dieser Unterschied ändert nichts entscheidendes an der wesentlichen Übereinstimmung der Methoden, ist aber doch mehr als ein rein äußerliches, bloß terminologisches Auseinandergehen. Die letztmalige Einheit von Sophokles und Shakespeare ist auch in Lessings Augen kein rein ästhetisches, geschweige denn ein formalistisches Prinzip; Lessing geht auf Aristoteles zurück, weil er in dessen Dramaturgie den bis dahin unübertroffenen Ausdruck der Naturgesetze der Tragödie, der dichterischen Form für die Tragik in Leben und Geschichte erblickt. Die russischen Kritiker appellieren dagegen direkt an die Zusammenhänge des Lebens selbst, ohne irgendeine bisherige konkrete Leistung in der poetischen Praxis oder in der ästhetischen Theorie als kanonisch verpflichtend anzuerkennen. Damit rücken sie die materialistische Theorie der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit durch die Literatur energischer und konsequenter in den Mittelpunkt der Aesthetik, als es Lessing tat, dessen Materialismus mehr einen spontanen Charakter hatte und viel weniger bewußt war als der ihrige. Andererseits steckt aber bei Lessing in der kanonischen Bedeutung der aristotelischen Aesthetik und vor allem in der Hervorhebung ihrer vorbildlichen Erfüllung durch

Sophokles und Shakespeare eine stärkere Betonung des dialektischen Charakters der Widerspiegelungslehre, wenn auch ebenfalls nur in einer spontanen, methodologisch nicht bewußten Weise. Denn mit diesen seinen Gedankengängen gibt Lessing der - relativen - Selbständigkeit der dichterischen Form und damit der aktiven Rolle der schöpferischen Subjektivität eine schärfere Akzentuierung als seine großen Nachfolger. Dazu kommt noch, daß der Nachweis der letztthinigen Übereinstimmung in den Prinzipien der Gestaltung zwischen Shakespeare und der Antike auch die historische Dialektik der Aesthetik, den dialektischen Zusammenhang zwischen wechselnden Erscheinungsformen und dauernden Gegensätzen energisch zum Ausdruck bringt. Die Abweichung ist kein prinzipielles Auseinandergehen, sondern mehr ein Unterschied der Betonungen. Sie erfolgt aus der Verschiedenheit der historischen Bedingungen ihrer Wirksamkeit. Einerseits aus der philosophischen Begründung: Lessing ist ein Glied in der Entwicklung der idealistischen Dialektik von Leibniz zu Hegel; die russischen Kritiker die größten Vertreter des vormarxistischen philosophischen Materialismus, selbstständige, wenn auch methodologisch nicht bewußte Pioniere des dialektischen Materialismus. Andererseits folgt sie aus der Art der jeweiligen Gegner, die Lessing beziehungsweise die Russen in ihrer Aesthetik und Kritik bekämpften: für Lessing steht die Vernichtung der - auf dem mißverstandenen Aristoteles, auf die verzerrte Auffassung der antiken Kunst basierenden - höfischen Aesthetik und Kunst im Mittelpunkt; für die russische Kritik die verschiedenen Niedergangstheorien der akademisch-formalistischen l'art pour l'art-Doktrin, die verschiedenen Abarten des subjektiven Idealismus in Theorie und Praxis der Literatur.

NYA FIL. INT.
Lukács Arch.

Der Widerstreit solcher abweichenden Betonungen erhält seine Aufhebung und Harmonie erst in der Aesthetik von Marx, in

welcher die Widerspiegelungstheorie ihre dialektische Vollendung erfährt; der konsequente Materialismus in der erkenntnistheoretischen Begründung, die richtige dialektische Auffassung der Beziehung

43

von Sein und Bewußtsein weist der schöpferischen Subjektivität und mit ihr der künstlerischen Form die ihr gebührende Stelle in der richtigen Wiedergabe der objektiven Welt ^{zu} \rightarrow , ohne die Priorität des Seins im geringsten zu erschüttern, ja im Gegenteil, gerade als einzig möglichen Weg, um diese Priorität sachlich wie formell adäquat zum Ausdruck zu bringen. Damit wird zugleich die kanonische Geltung der Klassiker - der Antike und Shakespeares - aus der stelleweise dogmatischen Spontaneität Lessings herausgehoben und erhält eine historische Objektivität, indem jene gesellschaftlich-menschlichen Voraussetzungen herausgearbeitet werden, die die Werke der Klassiker zu Normen, zu unerreichbaren Mustern erheben.

Die Konzentration auf die Untersuchung des objektiven Charakters der Kunstwerke als Wesen der kritischen Methode steht im engsten Zusammenhang mit den revolutionär-demokratischen Bestrebungen dieser großen Kritiker. Wenn sie in der realistischen Literatur ihrer Zeit einen durchschlagskräftigen Verbündeten gegen die Reaktion, gegen die feudalen Überreste suchten und fanden, so appellierten sie an die Gestaltungskraft der Werke und nicht an die subjektiven, politischen und weltanschaulichen Überzeugungen der Schriftsteller. Für diese Kritiker war wichtig, was die bedeutenden zeitgenössischen Schriftsteller in ihren realistischen Darstellungen aus den Tiefen des russischen Lebens aufgedeckt haben. Darum konnten sie jeden ernstesten Schriftsteller, der diese Wirklichkeit ehrlich und begabt dargestellt hat, als Kampfgenossen ihres großen Befreiungswerks anerkennen. Diese ihre Auffassung geht aber sowohl über die Grenzen der russischen Literatur, wie über die enge Auffassung des Realismus hinaus. Tschernischewski begrüßt z-B. begeistert die guten russischen Übersetzungen der Schillerschen Gedichte und erklärt Schiller zu einem wertvollen und unverlierbaren Besitz der russischen Literatur, zu einem Dichter^{ch}, den das fortschrittliche Rußland als seinen eigenen betrachtet.

Besondere Wichtigkeit erhält dieser objektivistische Standpunkt unter den spezifischen Kampfbedingungen der politischen Tätigkeit Tschernischewskis und Dobroljubows. Wir haben bereits hervorgehoben, daß der beginnende Kampf zwischen Liberalismus und Demokratie eine Zentralfrage ihrer politischen Tätigkeit bildete. Die bedeutenden zeitgenössischen Schriftsteller standen zum großen Teil der liberalen Weltanschauung nahe. Jedoch inwiefern sie die russische Wirklichkeit realistisch darstellten, halfen sie ~~xxxxxxx~~ - ungewollt - der revolutionären Demokratie; auch in der Entlarvung der Politik und Weltanschauung des Liberalismus. Die scharfen Kritiken, die diesen Standpunkt polemisch aussprachen, sind also nicht, wie dies oft behauptet wurde, gegen die Schriftsteller selbst gerichtet, sondern entstammen im Gegenteil, aus einer echten und tiefen Schätzung dessen, was diese objektiv gestaltet haben.

Am klarsten kommt dieser Gesichtspunkt in der berühmten Kritik Tschernischewskis "Der russische Mensch beim Rendez-vous" zur Geltung. Tschernischewskis zeigt hier, daß Turgenjew als ehrlicher und begabter realistischer Schriftsteller, der das Leben so gestaltet, wie es in seiner wirklichen Bewegtheit ist, ohne es zu beabsichtigen, in seiner Novelle "Asja" zu einer vernichtenden Entlarvung des Typus der liberalen Intelligenz, eines Typus, der ^{ihm} ~~ix~~ subjektiv ans Herz gewachsen ist, dem er psychologisch wie weltanschaulich nahe steht, gelangt und gelangen muß. So kann die Analyse des objektiven Gehalts und der objektiven Darstellungsweise der Novelle des liberalen Turgenjews zum Ausgangspunkt der vernichtendsten Kritik Tschernischewskis gegen die liberale Weltanschauung, gegen den menschlichen Typus der liberalen Intelligenz werden. Gerade weil Turgenjew ein wirklicher und ernster Realist ist, kann seine Gestaltung Waffen gegen seine eigene politische Weltanschauung liefern.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Diese Kritik wirft noch eine wichtige methodologische

Frage auf. Die Novelle Turgenjews ist eine einfache und schöne Liebesgeschichte; von Politik, von gesellschaftlichen Kämpfen ist in ihr ^W

keine Rede. Ihr Inhalt ist, daß ein im Ausland lebender russischer Intellektueller sich in ein junges Mädchen verliebt. Als jedoch bei dieser eine echte Leidenschaft entsteht, die die Schranken der Konvention durchbricht, erschrickt er und ergreift die Flucht. Tschernischewskis Kritik dieser Novelle ist eine gesellschaftliche, eine politische Kritik. Wie ist nun der Zusammenhang zwischen Werk und Kritik beschaffen? Vergewaltigt nicht Tschernischewskis politische Kritik die organisch künstlerischen Zusammenhänge der Novelle, tritt er nicht von außen an diese heran?

Wir können hier nur das methodologische Grundproblem kurz erörtern. Der große schweizer demokratische Schriftsteller, Gottfried Keller sagte einmal: "Alles ist Politik". Dies bedeutet nicht, daß alles unmittelbar Politik wäre, sondern nur so viel, daß dieselben gesellschaftlichen Kräfte, die in ihrer höchsten Zugespitztheit, auf den Gipfelpunkten der Taten die politischen Entscheidungen bestimmen, in allen Erscheinungen des alltäglichen Lebens, in Arbeit, Freundschaft, Liebe, Ehe etc. wirksam sind. Diese gesellschaftlichen Kräfte bringen in jeder Periode bestimmte Menschentypen hervor, deren charakteristischen Züge sich auf allen Gebieten des Lebens, der menschlichen Tätigkeit in gleicher Weise, wenn auch in verschiedenen Richtungen, mit verschiedenen Inhalten; in verschiedener Intensität ⁿoffbaren. Die Größe der bedeutenden realistischen Schriftsteller besteht gerade darin, daß sie diese typischen menschlichen Züge in allen Gebieten des Lebens erkennen und sichtbar machen.

Dies ist Turgenjew in seiner von Tschernischewski besprochenen Novelle gelungen. Die menschliche und weltanschauliche Schwäche des russischen Liberalismus der Jahrhundert^{mitte} erhält eine künstlerisch konzentrierte Gestalt darin, wie sich der Held der Novelle zum Gegenstand seiner Liebe verhält. Es ist ganz gleichgültig, ob Turgenjew gerade dies ausdrücken wollte; es ist gleichgültig, ob er im Schaffensprozeß an diesem Zusammenhang überhaupt gedacht hat. Wichtig

ist, daß in seiner Novelle dieser Zusammenhang gestaltet vorliegt; wichtig ist, daß Tschernischewski diesen Zusammenhang erblickte und herausanalysierte; wichtig ist, daß dieser Zusammenhang in der Wirklichkeit so bestand, wie ihn Turgenjew gestaltet und Tschernischewski analysiert hat, daß nämlich der Liberalismus vor den demokratischen Aufgaben der Bauernbefreiung ebenso feig und mit eben/denselben "erhabenen" Begründungen geflohen ist, wie der Novellen-Held Turgenjews schmählich beim Rendez-vous die Flucht ergriffen hat.

5.

Tschernischewski deckt hier die Zusammenhänge des politischen Handelns mit allen Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens auf. In dieser Analyse ist jener Scharfsinn neu und epochemachend, mit welchem Tschernischewski aus der Liebesgeschichte den menschlich-typischen Kern herausschält, mit welchem er den politischen Inhalt und Sinn dieses Kerns offenbar macht. Die Erkenntnis einer solchen Einheit aller Äußerungen der menschlichen Psyche ist der gemeinsame Zug eines jeden Schriftstellers und Kritikers, der die großen, ewigen und deshalb immer aktuellen Aufgaben der Kunst erkennt. Goethe und Puschkin st leben in dieser grundlegenden Frage der Kunst auf der Seite Tschernischewskis und nicht auf der der modernen Aesthetik. Wenn z.B. der politisch konervative große Realist Balzac die historischen Romane Walter Scotts analysiert, so faßt er deren künstlerische Größe so zusammen. Walter Scott stellt nicht die großen historischen Begebenheiten selbst dar, ihn interessiert das Warum der Ereignisse; ~~er~~ gibt also z.B. keine vollständige Beschreibung einer Entscheidungsschlacht, nicht die Analyse ihrer Strategie und Taktik, sondern ein Bild ^{der} menschlichen, gesellschaftlichen, moralischen etc. Stimmung beider Lager, dargestellt in zur Handlung konzentrierten kleinen Alltagsereignissen, um mit ihrer Hilfe sinnfällig zu machen, warum gerade der Sieger siegen mußte. Diese ästhetische Methodologie Balzacs steht ebenfalls in einer Front mit der der Tschernischewskischen Kritik.

↳ einen ebenso ^{unrichtigen} falschen mechanischen, pseudo-

Diese Auffassung ist keineswegs eine so selbstverständliche, wie sie richtig dargelegt, unmittelbar ~~zu~~ erscheinen ~~mag~~. Wichtige Strömungen der modernen bürgerlichen Literatur stehen prinzipiell auf einem diametral entgegengesetzten Standpunkt. Zola z-B. lehnt aufs Schärfste die Gestaltung des Warum als unwissenschaftlich und unkünstlerisch ab. Er fordert, daß der Schriftsteller sich auf die Beschreibung des Wie der Begebenheiten beschränke. Diese polemische Gegenüberstellung begründet Zola mit angeblich wissenschaftlichen Argumenten, mit einer Berufung auf die ~~angebliche~~ Methode der modernen Naturwissenschaft. ^(wie er sie versteht.) Bei näherer Betrachtung erweist sich freilich, daß seine Argumentation nicht auf die wirkliche Praxis und Methode der Naturwissenschaften selbst gründet, sondern auf jenen erkenntnistheoretischen Agnostizismus, der sich im Zusammenhang mit der allgemeinen Krise der bürgerlichen Ideologie auch auf das Denken über die naturwissenschaftliche Methode ausgebreitet hat.

Die Ablehnung der kausalen Erklärung, die sich bei Zola allerdings erst in ihrem Anfangsstadium befindet, hat sowohl für die ~~schriftstellerische~~ schriftstellerische Praxis wie für die Literaturkritik verhängnisvolle Konsequenzen: sie drängt einerseits von der Erforschung der tiefer liegenden, das Wesen der gesellschaftlichen und menschlichen Zusammenhänge enthüllenden Motive ab, konzentriert Schriftsteller und Kritiker auf die Oberflächenerscheinungen des Alltags (Taine'sche Milieutheorie), macht sie dadurch abhängig von den Modetheorien des Tages, die sie dann in mechanisch antikünstlerischer Weise auf die Spitze treiben. (Biologismus und Vererbung bei Zola). Andererseits ^{bringt sie} führt die Ablehnung der kausalen Erklärung als notwendige polare Ergänzung ^{↳ einen mechanischen} ~~↳ einen~~ objektiven Soziologismus ~~einen ebenso~~ ^{zum} falschen psychologisierenden Subjektivismus hervor. Statt aus konkreten Menschen die wirkliche innere Totalität der entscheidenden wirklichen treibenden Kräfte der entscheidenden Ursachen des gesellschaftlichen Geschehens künstlerisch-organisch herauszuentwickeln, wird eine äußerlich mechanische, eine ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ pseudo-enzklopädische

MIA. III.
Lukács Arch.

Beschreibung der oberflächlich erfaßten gesellschaftlichen Totalität angestrebt, in deren bloß dekorativen oder naturalistischen Rahmen die Menschen als Marionetten ^{eingeschüßt werden} ~~figurieren~~.

Die großen russischen ~~Sz~~ Kritiker selbst haben sich mit diesen Tendenzen, die sich später als ihre ~~wirksamkeit~~ ^{wirksamkeit} vollständig entfalteteten, selbstredend nicht auseinandersetzen können; ~~I~~ in ihrer Methodologie, in ihrer Art der Beurteilung der Schriftsteller und der Schriftwerke sind jedoch alle Grundlagen für die Widerlegung solcher falschen Theorien, einer solchen kunstentstellenden Praxis ausführlich niedergelegt (in der Beurteilung Zolas durch Saltykow Schtschedrin, der ihnen ideologisch nahe stand, kann man eine Anwendung dieser Prinzipien klar ersehen). Der Zolaismus und überhaupt die aesthetische Ideologie des falschen Objektivismus, der soziologischen Vulgarisation ist in der bürgerlichen Literaturtheorie oft bekämpft worden. Die Angriffe kamen jedoch fast ausschließlich von rechts, von reaktionären Literaturtendenzen, die ihn vom Standpunkt des falschen subjektivistischen Psychologismus aus zu widerlegen versuch^{en}. So konnte selbstredend keine wirkliche Klärung entstehen. Der falsche Objektivismus ist als sehr einflußreiche Stellungnahme auch heute, wenn auch auf Grundlage neuer Schlagworte, in Literatur und Kritik wirksam; er führt die Schriftsteller von ihren eigentlichsten und wichtigsten Aufgaben der Gestaltung weg, und dest^{rui} ~~ruiniert~~ in der Kritik - ebenso wie sein Gegenpol, der Subjektivismus, - jede wirkliche Beurteilung auf Grundlage des Zusammenfallens der gesellschaftlichen Bedeutung und des aesthetischen Werts.

Schon diese letzten Bemerkungen zeigen, daß die von uns dargestellte Methodologie der russischen revolutionär-demokratischen Kritik eine gewaltige aktuelle Bedeutung hat. Es wäre ein schwerer Irrtum, sich darauf zu beschrän~~ken~~, Bjelinski, Tschernischewski~~x~~ und Dob-

roljubow rein historisch^{zu}würdigen als bedeutende Vertreter einer vergangenen Periode, die jedoch bereits keine lebendig wirksame Kräfte Gegenwart mehr sind. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Wenn wir in der heutigen tiefen Krise der Menschheitsentwicklung einer echten literarischen Kultur zustreben, wenn wir wollen, daß Literatur und Kritik auf dem Niveau der großen Probleme der Epoche stehen, so kann und muß man gerade heute von Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow sehr viel lernen.

Wir können hier nur einige kurze Bemerkungen über diesen großen Problemkomplex machen. Wir verweisen zuerst auf die künstlerische Gestaltung der Politik selbst. Es ist eine Hauptschwäche der gegenwärtigen bürgerlichen Literatur, daß sie sich auch in dieser Hinsicht zumeist zwischen zwei falschen Extremen bewegt. Einerseits stellt sie das politische Handeln in einer nackten und abstrakten Unmittelbarkeit und Abgerissenheit dar, ohne die politisch tätigen Gestalten ihrem menschlichen Wesen nach tief und ernst realistisch darzustellen. Andererseits flüchtet die bürgerliche Literatur ~~zuweilen~~ ~~in~~ sehr oft in ein abstraktes, ausgeklügeltes, in der Wirklichkeit nirgends vorhandenes privates "Seelenleben", das infolge einer künstlichen Abstraktion vom gesellschaftlichen Leben nur auf dem Papier zustandekommt, und stets papiern bleibt. Gegenüber diesen beiden falschen Extreme kann jeder wirkliche Liebhaber der Literatur nicht oft und eindringlich genug die Wahrheit des Kellerschen Ausspruchs wiederholen, daß alles Politik ist. Selbstverständlich nur für den wirklichen, ernstesten und tiefen realistischen Schriftsteller, der im Erfassen des Lebens bis zu jenen Wurzeln herunterzugraben vermag, die bestimmen, welcher menschliche Typus lebensfähig oder zu Tode verurteilt, welcher wertvoll und welcher nichtig ist, etc. Gerade heute ist es sehr aktuell, zu verstehen, daß nur in wirklich tiefen Realismus sich große Literatur und durchschlagende politische Wirkung organisch und unzertrennlich vereinigen können.

Darüber hinaus ist die Methodologie der russischen revolutionären Kritik auch für die Klärung der Literaturprobleme der Gegenwart aktuell und unerlässlich. Schon bei den westlichen Zeitgenossen Tschernischewskis und Dobroljubows trat ein anderes falsches Dilemma der modernen bürgerlichen Literatur und Literaturlauslegung hervor: das von der Beschränkung der Literatur auf die Darstellung einer naturalistischen Durchschnittlichkeit einerseits und des Flüchtens in *die* ^{Tüftelerei} eines subjektivistischen Psychologismus andererseits. Wir finden diese falschen Extreme in der ganzen westlichen Literatur nach der Niederlage der 48er Revolution. (Allerdings führen die größten Schriftsteller unserer Zeit, die Romain Rolland und Thomas Mann einen ununterbrochenen und für ihr eigenes Schaffen erfolgreichen Kampf um diese falschen Extreme gestalterisch zu überwinden.) Jedoch die führenden Vertreter der westlichen Kritik - wir verweisen nur auf den noch heute sehr einflussreichen Taine - haben in ihren Analysen eher dazu beigetragen, diese falschen Extreme in ihrer Extremität erstarrten zu lassen, als gedanklich über sie hinauszukommen, wie dies die großen russischen Kritiker taten. Bei Taine finden wir z.B. unorganisch nebeneinander einerseits eine mechanistische Theorie, die den Menschen zum einfachen Produkt des sogenannten Milieus macht, woraus dann jeder Naturalismus seine theoretischen Argumente schöpft. Andererseits steht daneben eine rein subjektivistisch-psychologische Analyse der von der gesellschaftlichen Wirklichkeit abstrakt losgerissenen Leidenschaften, wo wiederum der abstrakte Psychologismus seine theoretischen Waffen fand. (Man denke an die Taine'sche Darstellung der Helden Balzacs als "Monomanen".)

Diese falschen Extreme äußern sich jedoch auch in allen anderen prinzipiellen Fragen der modernen bürgerlichen Kritik. Einerseits finden wir eine sogenannte rein ästhetische Kritik vor,

eine Kritik vom Standpunkt des l'art pour l'art, die auf Grundlage oberflächlicher formalistischer Kennzeichen lobt oder tadelt, ohne die wirklich großen Fragen der Literatur, die aus der Entwicklung der Gesellschaft, der Kultur herauswachsenden Gesetze der künstlerischen Formen überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Andererseits gibt es eine sogenannte publizistische Kritik, eine "rein" gesellschaftliche oder politische Betrachtung der Literatur, die Vergangenheit und Gegenwart nach oberflächlichen Tagesparolen aburteilt, ohne zu beachten, was der wirkliche künstlerische Gehalt eines Werkes ist, ob es sich um ein großes Kunstwerk, oder um eine nichtige Sudelei handelt; sie interessiert sich nur um die Schlagworte des Heute, die morgen vielleicht schon völlig vergessen sein werden. Zur Bekämpfung, zur Überwindung dieser beiden falschen Tendenzen der heutigen Kritik, ^{die} ^{zu} ^{viele} ^{simultan} bei den selben Schriftstellern hervortreten, so daß wir ^{es} ^{mit} einer ^{eklektische} Mischung von ^{Vulgar}-soziologie und irrationaler Verehrung der "Meisterschaft" zu tun haben, ^{zur} Schaffung einer wirklichen Kritik, die gleichzeitig und unzertrennlich politisch und aesthetisch ist, kann und soll gerade heute sehr viel von Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow gelernt werden.

Die Geschichte der Kritik der letzten Jahrhunderte zeigt, daß ihre großen Epochen, ihre säkularen Gestalten - nicht zufällig - mit dem leidenschaftlichen Vertreten echt demokratischer politischer Tendenzen verknüpft waren. So wirkten im XVIII. Jahrhundert Diderot und Lessing und erhielten eine Bedeutung, die weit über die Grenzen ihrer Länder hinausgeh^t. Diese Position nehmen objektiv in der Geschichte des aesthetischen Gedankens des XIX. Jahrhunderts Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow ein. Ihre internationale Wirkung ist noch nicht eingetreten. Die gesellschaftlichen Ereignisse und die Forderungen ihrer literarischen Wiedergabe sind

52 jedoch heute so beschaffen, daß die allgemeine Anerkennung ihrer internationalen Position nur die Frage einer relativ kurzen Zeitspanne sein kann.

der Erscheinungen hinwärt und zeigt, dass das Widersprüchvolle gerade in seiner 41.

LEO TOLSTOI UND DIE ENTWICKLUNG DES REALISMUS

"Die Epoche der revolutionären Vorbereitung in einem von den Parteigängern der Leibeigenschaft bedrückten Lande bildete, dank der genialen Darstellungskraft Tolstojs, einen Schritt vorwärts in der künstlerischen Entwicklung der gesamten Menschheit."

Lenin

Diese tiefe und treffende Bewertung des Lebenswerks von Tolstoj bildet den Schlüssel zur Untersuchung seiner Stellung in der Weltliteratur, seiner Bedeutung in der Entwicklung des Realismus. Wie auch in anderen wichtigen Fragen der Methodologie und der historischen Anwendung des Marxismus ist die Tiefe der Anschauung Lenins lange Zeit nicht begriffen worden. Tolstojs Weltruhm, seine grosse aktuelle Bedeutung in der Periode vor und nach der Revolution von 1905 für die russische Arbeiterbewegung hatte zur Folge, daß sich fast alle bekannten Theoretiker der II. Internationale mehr oder weniger eingehend mit ihm auseinandersetzen ³~~IX~~ mussten. Diese Auseinandersetzungen enthalten aber eine von Lenin der Leninschen grundlegend verschiedene Linie. Sie verstehen die komplizierten gesellschaftlichen ~~Verhältnisse~~ Geschehnisse die das Lebenswerk Tolstojs widerspiegelt, gar nicht oder nur in ³un-
genügendem ³Aufmaß. Und dieser mangelhaften Aufdeckung der sozialen Grundlagen der Kunst Tolstojs entspricht notwendigerweise eine oberflächliche, mitunter sogar ganz schiefe und die Wahrheit entstellende Auffassung der künstlerischen Seite der Tätigkeit Tolstojs.

53
Lenin nennt Tolstoj "den Spiegel der russischen Revolution". Er fügt zu dieser Bestimmung gleich hinzu, daß sie vielen auf den ersten Blick seltsam vorkommen würde. "Man kann doch nicht etwas als Spiegel Bezeichnen, was eine Erscheinung offensichtlich nicht richtig widerspiegelt." Aber Lenin ³bleibt hier wie überall nicht bei dem Widerspruch stehen, den der erste Anblick der Erscheinungen des Lebens darbietet. Er gräbt tief bis in die letzten Wurzeln ³seiner Widersprüchlichkeit die notwendige und adäquate Erscheinungsform des Reichtums und der ~~un-~~ Kompliziertheit des revolutionären Entwicklungsprozesses ist. Lenin sieht das Widersprüchvolle in Tolstojs Anschauungen und Gestaltungen, ihre unzertrennbare Mischung von welthistorischer Grösse und kindli-

chem Schwachsinn als Einheit, als gedankliche und künstlerische Widerspiegelung der Grösse und der Schwächen der Empörung der Bauernmassen nach den Reformen von 1861 und vor der Revolution von 1905. Aus dieser Anschauung begreift Lenin, mit welcher Meister-schaft er sowohl Gustbesitzer wie Bauern gestaltet hat. Und ~~in~~ Lenin weist auch mit grosser Konkretheit nach, daß die bedeutende treffende und haßerfüllte Kritik an der russischen Gesellschaft dieser Periode, die wir im Werk Tolstois finden, eine Kritik vom Standpunkt des "patriarchalischen", naiven Bauern ist. Tolstoi Drückt nach Lenin die Stimmung jener Millionenmasse des russischen Volkes aus, "welche die Herren des heutigen Lebens schon haßt, aber noch nicht bis zu dem bewußten, konsequen/ten bis ans Ende gehenden, unversöhnlichen Kampf mit ihnen gekommen ist."

Erst von diesem Standpunkt aus konnte Lenin in Tolstoi einen Künstler von weltliterarischer Bedeutung erblicken. Maxim Gorki erzählt in seinen Erinnerungen an Lenin folgende Bewertung Tolstois "Das ist ein Koloß, ach? Was für ein Riese von Mensch! ~~Einmal~~
xxx
~~Bauer~~ Sehen Sie verehrtester, das ist ein Künstler... Und wissen Sie, was noch erstaunlicher ist an ihm? Seine Bauernstimme, sein Bauerndenken! Ein echter Bauer steckt in ihm. Vor diesem Grafen hat es keinen echten Bauern in der Literatur gegeben!" Dann schaute er mich mit seinen asiatischen Äuglein an und fragte: 'Wen in Europa könnte man neben ihn stellen?' Und antwortete sich selbst: 'Niemanden'."

Das vollkommene Nichtverstehen der revolutionären ~~Be-~~ Bedeutung der Empörung der Bauernschaft bedingt die falschen Urteile über Tolstoi bei den bekanntesten Theoretikern der Periode der II. \emptyset Internationale. Da sie den Kern, die letzte Grundlage der künstlerischen T tigkeit Tolstois nicht verstehen konnten, mußten sie sich an die Erscheinungen der unmittelbaren Oberfläche, der unmit-

T nichts vor sich bringen oder nur Unheil anrichten, wenn sie auf eigene Faust

43.

telbaren Thematik Tolstojs klammern. Da sie gleichzeitig jene falsche Universalität, die die russische und europäische Bourgeoisie dem Lebenswerk Tolstojs zuschrieb, ablehnten, gerieten sie in die schiefe Position, den universellen, umfassenden Charakter der Tolstoischen Kunst zu leugnen. Wenn z.B. Plechanow die Frage aufwirft von "woher" und bis "wohin" die Vertreter des Fortschritts Tolstojs^t anerkennen können, so legt er selbstverständlich das Gewicht auf die gesellschaftskritische Seite der Tätigkeit Tolstojs. Die Bewertung dieser Tätigkeit steht aber, entsprechend dem Gegensatze in den Grundlagen, in diametralem Gegensatz zu der Lenins. Die fortschrittlichen Vertreter der werktätigen ~~Bev~~ Bevölkerung, sagt abschließend Plechanow, schätzen in Tolstojs^t "vor allem den ~~Schrift~~ Schriftsteller, der sein gewaltiges künstlerisches Talent dazu benützt hat, dieses Unbefriedigende anschaulich, wenn auch nur episodenhaft darzustellen". (Hervorhebung von mir G.L.)

Ähnliche falsche Bewertungen des Kernpunkts der Kunst Tolstojs können wir auch bei Rosa Luxemburg und Franz Mehring finden.

Mit alledem hat Plechanow die theoretische wie die historische Grundlegung für die Tolstoi-Auffassung des linken Flügels und des Zentrums der Vorkriegssozialdemokratie gegeben. Besonders Rosa Luxemburg ist sehr stark von ihm beeinflusst, aber selbst der in ästhetischen Fragen sehr feinfühlige, oft durchaus selbständige Franz Mehring kann sich von diesen Vorurteilen nicht freimachen, sich nicht zum Leninschen Verständnis der historischen Bedeutung Tolstojs durcharbeiten. Gewisse Ansätze sind freilich bei Mehring da. Er erkennt, daß ~~Die~~ "Die Macht der Finsternis" gerade durch die wahrheitsgetreue Schilderung des russischen Bauernlebens ihren eigenartigen Eindruck hervorruft; er sieht das Volkstümliche in "Krieg und Frieden"; "die Zeit, wo die russische Nation sich selbst erschuf, nicht etwa durch den Zaren oder seine Generale oder seine Minister oder überhaupt durch die herrschenden Klassen geschaffen wurde; sie sind alle bedeutungslose, gleichgültige, nebensächliche Figuren, die handeln wollen, die Großes nur schaffen als Werkzeuge der geheimnisvoll, aber unwiderstehlich wirkenden Volkskraft." Doch diese Bemerkungen bleiben vereinzelt, und die allgemeine Einschätzung Tolstojs bewegt sich auch bei Mehring auf der Linie Plechanows.

INTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Es wäre theoretisch ~~leichtsinnig~~, aus den Anschauungen der Periode der II. Internationale angesichts ihrer offenbaren Unhaltbarkeit achtlos vorbeizugehen. Denn sie leben dem Wesen nach in der vul-

gären Soziologie weiter. So hat z.B. Fritsche in einem Aufsatz, der noch vor einigen Jahren als Einleitung zur deutschen Ausgabe der Tolstoi-Aufsätze Lenins erscheinen konnte, Tolstoi einen "subjektiven Künstler" genannt. Im vollen Einklang mit bürgerlichen Kritikern vertritt Fritsche die Anschauung, daß Tolstoi wirklich überzeugend nur seine eigene Klasse, nur den Adel darstellen konnte. Aber er ist nicht nur thematisch auf den Adel beschränkt, "er idealisierte zugleich die Lebensführung derselben (der Adelligen G.L.) ganz offensichtlich: er vertuschte ihre Schattenseiten, d.h. er beleuchtete die betreffende Erscheinung nicht von allen Seiten, nicht objektiv, sondern 'tendenziös'". Wieso bei solchen Anschauungen und bei solcher Gestaltungsweise - die Fritsche im Lebenswerk Tolstois nachzuweisen ver¹²sch¹² - Tolstoi ein bedeutender Realist und nicht ein ordinärer, wenn auch hochbegabter, Apologet des russischen Adels gewesen ist, bleibt das Geheimnis der Vulgarsoziologie.

Wenn wir also an die Analyse der weltliterarischen Bedeutung Tolstois herantreten wollen, so müssen wir nicht nur die lügenhaften und entstellenden bürgerlichen Legenden über die Art seiner Kunst beiseiteschieben, sondern zugleich ^{alle} ~~die menschewistische~~ vulgarsoziologischen Gesichtspunkte liquidieren und vom Standpunkt der einzig richtigen und tiefen Leninschen Analyse un¹²f dem Problem nähern. (Nur die Bewertung Tolstois durch die revolutionär-demokratische Kritik bietet reale Anhaltspunkte zu seinem Verständnis. Wir werden im folgenden auf einige Bemerkungen Tscherbyschewskis eingehend zurückkommen müssen.)

I.

Der Schritt vorwärts, den Tolstois Lebenswerk in der Weltliteratur bedeutet, besteht in der Weiterentwicklung des ~~großen~~ großen Realismus. Diese Weiterentwicklung erfolgt jedoch unter sehr eigentümlichen Umständen. Tolstoi bildet die Traditionen der Fielding und Defoe, der Balzac und Stendhal weiter, jedoch in einer Periode, in der die Blüte des Realismus in Europa selbst längst aufgehört ⁵⁶

hat, in einer Periode, in der in ganz Europa literarische Tendenzen herrschend wurden, die den großen Realismus zertörten, die seine Traditionen in Vergessenheit geraten ließen. Tolstois literarische Tätigkeit ist also - im weltliterarischen Maßstab - ein erfolgreiches Schwimmen gegen den Strom des Niedergangs und der Zerstörung des großen Realismus.

Die Eigenart der weltliterarischen Stellung Tolstois ~~ist~~ ist aber durch diesen Kontrast nicht erschöpft. Ja es wäre irreführend, diesen Kontrast starr und geradlinig zu Ende zu führen. Es wäre irreführend, Tolstois Lage in der Weltliteratur seiner Zeit so darzustellen, als hätte er unter schroffer Verneinung aller Richtungen und Schriftsteller seiner Zeit starr und unnachgiebig an den alten Traditionen des großen Realismus festgehalten.

Vor allem ist Tolstoi kein artistisch-stilistischer Fortführer der Traditionen des großen Realismus. Wir wollen hier nicht philologisch seine einzelnen Urteile über ältere und neuere Realisten anführen; diese Urteile sind oft widerspruchsvoll und ändern sich - wie die Urteile der meisten großen Schriftsteller - je nach den konkreten Bedürfnissen einer bestimmten Schaffensperiode. Gegen den kleinlichen Naturalismus seiner Zeitgenossen empfand freilich Tolstoi stets eine gesunde und zornige Verachtung. In einem Gespräch mit Gorki nennt Tolstoi jedoch Balzac, Stendhal und Flaubert zusammen als die bedeutenden Schriftsteller Frankreichs, ohne hierbei in bezug auf Flaubert ~~Ø~~ Vorbehalte zu machen, wie er sie in ~~be~~ bezug auf Maupassant macht, während er im selben Gespräch die Brüder Goncourt Clowns nennt. Auch die früher geschriebene Einleitung zu den Werken Maupassants enthält keine prinzipielle Kritik ~~der~~ ^(bestimmter) Niedergangstendenzen in Maupassants Realismus.

Ein direkter stilistischer Einfluß der alten großen Realisten läßt sich bei Tolstoi schwer nachweisen. Die Prinzipien seines großen Realismus bedeuten objektiv eine Weiterführung der Traditionen des alten Realismus. Subjektiv sind sie jedoch spontan aus den Gestaltungsproblemen seiner Periode erwachsen: aus der Stellungnahme zu dem großen Problem seiner Zeit, dem Problem des Verhältnisses der ländlichen Ausgebeuteten zu ihren Ausbeutern, dessen Charakteristik Lukács Arch. durch Lenin wir bereits angeführt haben und dessen stilistische Kon-

T in einer eigenartigen Weise weiterführt, die einen Gipfelpunkt in der Entwicklung des großen Realismus

46.

sequenzen wir im weiteren ausführlich darlegen werden. Selbstverständlich spielt bei der Ausbildung des Tolstoischen Stils das Studium der alten Realisten eine große Rolle. Es wäre aber falsch, den Tolstoischen Stil des großen Realismus in einer direkten, artistisch-literarischen Weise aus dem Stil der alten großen Realisten ableiten zu wollen.

Tolstois Weiterbildung der Traditionen des alten Realismus ist immer originell, zeitgemäß, niemals epigonenhaft. Tolstoi ist stets wirklich aktuell und zwar nicht bloß inhaltlich, nicht bloß durch die von ihm geschilderten gesellschaftlichen Probleme und Gestalten, sondern zugleich auch im künstlerischen Sinne. Demgemäß muß er viele Züge der künstlerischen Gestaltung mit seinen europäischen Zeitgenossen gemein haben. Das Interessante und Wichtige an dieser Gemeinsamkeit ist jedoch, daß diese künstlerischen Züge, deren Vorherrschaft im europäischen Sinne Realismus den Niedergang des großen Realismus bezeichnet, die in Europa diesen Niedergang literarisch beschleunigen helfen, die zur Zersetzung der literarischen Formen - des Romans, der Novelle, des Dramas beitragen, bei Tolstoi im Zusammenhang mit der Grundlinie seiner literarischen Fragestellungen Aufbauelemente einer originellen und großen Form werden. Einer Form, die die Traditionen des großen Realismus der ganzen Weltliteratur bedeutet.

Die Erkenntnis dieser Eigenart des Tolstoischen Stils, dieser Einzigartigkeit seiner literarischen Position muß den Ausgangspunkt der Analyse seiner Werke im weltliterarischen Sinne bilden.

Ohne Erkenntnis dieser Einzigartigkeit ist der Welterfolg der Werke Tolstois nicht verständlich. Denn man muß stets im Auge behalten, daß Tolstoi diesen Welterfolg als spezifisch moderner Schriftsteller gehabt hatte und zwar als moderner Schriftsteller sowohl im inhaltlichen wie im formalen Sinne des Wortes. Er hatte diesen Welterfolg - ungefähr von den 70er Jahren angefangen - in einer literarischen Welt, in einem Leserkreis, für den die Traditionen der vor-48er europäischen Literatur immer mehr verblaßten, ja die zu meist in ausgesprochener und schroffer Opposition zu diesen Traditionen standen. (Der Erfolg, den ^{z. B.} Stendhal in dieser Zeit zu haben begann, beruht auf einem Mißverständnis und auf einer Entstellung: man versuchte aus ihm einen Vorläufer des subjektivistischen Psychologismus zu machen.) Zola beispielsweise lehnt die angeblich romantischen Elemente an Balzac und Stendhal schroff ab, kritisiert an ihnen gerade das, worin sie über die Durchschnittlichkeit des Alltagslebens hinausgingen, also, worin sie große Realisten waren, und

Problematische Künstler / re reaktionäre Kritiker wie

1 (Keinen klaren Abriss dieser Wirkungsgeschichte Tolstoj's findet der Leser im letzten Aufsatz dieses Bandes)

47.

erblickt in Flaubert, insbesondere in der "Madame Bovary", die Erfüllung dessen, was er bei Balzac für wertvoll und in die Zukunft weisend hält. Bei den kleineren literarischen und kritischen Vertretern des Naturalismus und der den Naturalismus ablösenden literarischen Richtungen erfolgt diese Abkehr von den Traditionen des großen Realismus noch ~~ent-~~ ^{bei} ~~schä~~ Zola.

In diesem Milieu spielt sich also der Welterfolg Tolstois ab. Und man darf die artistische Begeisterung, die die Werke Tolstois im Lager des Naturalismus und der ihn ablösenden literarischen Richtungen hervorgerufen haben, in bezug auf den Welterfolg der Werke Tolstois nicht unterschätzen. Selbstverständlich beruht dieser Erfolg nicht ausschließlich, nicht einmal in erster Reihe auf einer derartigen Begeisterung. Aber andererseits wäre ein so dauerhafter internationaler Erfolg, der bis in unsere Tage andauert, unmöglich gewesen, wenn die Anhänger der verschiedenen literarischen Richtungen in der Kunst Tolstois nicht für sie wertvolle Anknüpfungspunkte gefunden hätten oder wenigstens gefunden zu haben glaubten. Die verschiedenen naturalistischen "Freien Bühnen" in Deutschland, Frankreich und England spielten zumeist unter ihren ersten Stücken die "Macht der Finsternis" als vermeintliches Paradigma des naturalistischen Dramas. Aber nicht allzu lange Zeit nachher beruft sich Maeterlinck in der theoretischen Begründung seines "neuen" dramatischen Stils auf Ibsens "Gespenster" und auf Tolstois "Macht der Finsternis". Und so geht es weiter bis auf unsere Tage.

Es ist klar, daß in allen diesen Bewertungen tiefgreifende Mißverständnisse liegen. Die höherstehenden zeitgenössischen Kritiker, wie zum Beispiel in Deutschland Franz Mehring, durchschauten von Anfang an diese Mißverständnisse. So sagt Mehring ganz klar, daß die Ausdrucksweise Tolstois - von seiner allgemeinen Weltanschauung gar nicht zu reden - nichts mit dem deutschen Naturalismus gemein hat. Jedoch die Erkenntnis der mißverständlichen Grundlage dieser Wirkung schafft ihre Tatsache nicht aus der Welt. ~~Künstlerische Reaktionäre~~ wie Maeterlinck oder Mereschkowski haben sich zweifellos mit Unrecht auf Tolstoi berufen. Die Erkenntnis dieses Unrechts modifiziert und konkretisiert aber nur die Frage und kann sie nicht verschwinden lassen. Die Frage ist: Warum hat Tolstoi auf diese Schriftsteller der Niedergangszeit des Realismus, auf zaghafte Halbrealisten und oft reaktionäre Antirealisten (sowie auf das begeisterte Publikum dieser Schriftsteller) so stark gewirkt, während diese Schriftsteller und ihre Anhängerschaft die alten Realisten als "romantisch" abgelehnt haben?

Selbstverständlich wurde im Rahmen dieses Welterfolgs die

die wirkliche komplizierte Größe Tolstojs niemals begriffen. Die ganze ungeheuer große bürgerliche Literatur über Tolstoi liefert kaum eine einigermaßen treffende Bemerkung über seine Künstlerschaft, von den gesellschaftlichen Grundlagen seiner Anschauungen garnicht zu reden. Weltanschaulich sind die Anknüpfungspunkte nicht so schwer aufzudecken. Sie beruhen auf den Schwächen jener Bauernbewegung, deren künstlerischer Ausdruck das Werk Tolstojs gewesen ist: auf der romantische, zuweilen in einzelnen Teilen ins offen Reaktionäre umschlagenden Kritik am Kapitalismus, die bei Tolstoi literarisch und besonders denkerisch die Ausdrucksform einer Kritik an der Zivilisation überhaupt annimmt; auf der Gestaltung der ~~Hilflosigkeit~~ Hilflosigkeit, der Ohnmacht vor den gesellschaftlichen Mächten, die mit unübertrefflicher Wahrhaftigkeit gestaltet wird, die jedoch in der Interpretation, welche ihr Tolstoi selbst in den meisten Fällen gibt, als Ohnmacht und Hilflosigkeit vor einem allgemein menschlichen "Schicksal" erscheinen kann.

Künstlerisch ist die Frage wesentlich komplizierter. Tolstoi hat nichts mit den kleinlichen Wirklichkeitkopien des Naturalismus zu tun. Mit den antirealistischen Tendenzen der Richtungen, die auf den Naturalismus folgten, selbstverständlich noch viel weniger. Es muß aber festgestellt werden - und die ausführliche Analyse und Begründung dieser Feststellung wird einen Hauptteil dieses Aufsatzes ausmachen -, daß ~~die~~ verschiedene literarische Richtungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts an bestimmte Seiten der Darstellungsweise, der literarischen Technik Tolstojs anknüpfen konnten, freilich ^{oft} unter vollständiger Vernachlässigung der wirklichen und konkreten Bedeutung dieser Darstellungselemente im Gesamtsystem der Tolstoischen Gestaltungsweise. So fand der Naturalismus in Tolstoi eine genaue, sinnlich prägnante Darstellungsweise des von Minute zu Minute wechselnden äußeren und inneren Lebens der Menschen, eine bis dahin unbekannte prägnante Gestaltung der Wechselbeziehung zwischen dem körperlichen und dem geistigen Leben der Menschen; künstlerische Aufgaben, die sich der alte Realismus in dieser Form nicht gestellt hat, die - isoliert von jenem Gesamtzusammenhang, von jenem Zusammenhang der gesellschaftlichen und weltanschaulichen Momente, in dem sie bei Tolstoi stehen - auch der Naturalismus angestrebt hatte. Und ebenso fanden jene Richtungen, die über ~~hinaus~~ die banale Durchschnittlichkeit des Naturalismus hinausstrebten ^{////}, eine sensationelle Überraschung darin, daß die ~~xx~~ minutiös nervöse Empfänglichkeit Tolstojs für die kleinsten und vernachlässigsten Erscheinungen des Alltagslebens sich doch niemals in der Durchschnittlichkeit des Alltags verliert, daß sie immer weit über das Alltägliche hinausgeht, daß sie das Pathos einer allgemeinen und großen Kunst besitzt. Freilich blieb dieser Zusammenhang für die nachnaturalistische Literatur noch rätselhafter als es das Ver-
sen der ~~ix~~ Tolstoischen Kunst für den Naturalismus war. Die Tatsache,

daß nach dem Vorübergehen der naturalistischen Welle Dostojewski zum immer erfolgreicherem Rivalen Tolstojs wurde, bezeichnet klar die steigende Unmöglichkeit für die antirealistischen Literaturtendenzen, mit diesem Rätsel fertiggedanklich wie künstlerisch fertig zu werden. Das besonders in Deutschland sehr wirksam gewordene Buch Mereschkowskis über Tolstoi und Dostojewski zeigt klar die Grenzen der Wirkungsmöglichkeit Tolstojs in der imperialistischen Periode.

Aber bei aller Unheimlichkeit, die sein Realismus in der Periode des offenen Kampfes gegen den Realismus erhält, wird diese Wirkung doch niemals annulliert. Ja, seit den letzten Vorkriegsjahren erfährt sie eine neue Steigerung. Und diese Wirkung besteht nicht bloß in dem ideologischen Reflex des Zurückschreckens des größten Teils der radikalen Intelligenz vor den wirklichen Konsequenzen des Weltkriegs und der herannahenden proletarischen Revolution. Die reaktionären Elemente der Weltanschauung Tolstojs, das "dem Übel nicht widerstehen" - gerade dergleichen feiert in der Blütezeit des Expressionismus die höchsten Triumphe.

X Gleichzeitig aber beginnt eine tiefere und begründetere, adäquatere Wirkung seines Werks: die Wirkung auf den neuentstehenden bürgerlichen Humanismus. Romain Rolland ist der erste, der von diesem humanistischen Standpunkt aus Tolstojs Ruhm zu verkünden beginnt; wir können hier leider da der Rahmen unserer Ausführungen ein näheres Eingehen nicht gestattet, auf die echte Verbindung zwischen der Tendenz auf Volkstümlichkeit der Kunst bei Tolstoi und Rolland nur einfach hinweisen. Aber auch andere humanistische Schriftsteller - Thomas Mann, Stefan Zweig etc. - werden auf neuer Grundlage Verkünder des Ruhmes Tolstojs. Diese Schriftsteller sind bereits bestrebt, den Kernpunkt der Weltanschauung und der Kunst Tolstojs aufzudecken, seinen großen Realismus mit den humanistischen Bestrebungen in Einklang zu bringen. Jedoch die Grenzen des bürgerlichen Humanismus, besonders in der Anfangszeit seiner Neubelebung, in der Zeit, wo er noch völlig unpolitisch und gesellschaftlich "neutral" gewesen ist, zeigen sich sehr scharf darin, daß der Realismus Tolstojs auch hier in einem "unheimlichen Licht" erscheint, weniger eine widerspruchsvolle aber notwendige Ausdrucksweise des Humanismus Tolstojs ist als vielmehr die rätselhafte Personalunion eines grausamen Realisten und eines großen Predigers der Humanität. Wir führen als bezeichnendes Beispiel die Bewertung Tolstojs durch Stefan Zweig an: "In Tolstojs Landschaft fühlt man immer herbstlich: bald wird es Winter sein, bald tritt der Tod in die Natur, bald werden alle Menschen und ebenso der ewige Mensch in uns ausgelebt haben. Eine Welt ohne Trau, ohne Wahn, ohne Lüge, eine furchtbar leere Welt... sie hat kein anderes Licht, als ihre unerbitterliche Wahrheit, nichts als ihre Klarheit, die gleichfalls unerbitterliche... Die Kunst Tolstojs... ist immer bloß heilignüchtern, durchsichtig und unberauschend wie Wasser - in alle Tiefen

kann man dank ihrer wunderbaren Durchsichtigkeit hinabblicken, aber dies Erkennen ~~tränkt~~ ^{tränkt} niemals die Seele mit voller Entrückung und Entzückung." Man fühlt die aufrichtige und tiefe Ergriffenheit Stefan Zweigs vor dem den heutigen Westeuropäern unerreichbar großen Realismus Tolstojs. Man fühlt aber zugleich, daß dieser Realismus für den ehrlichen westeuropäischen Humanisten dieser Periode ein unheimlicher Vorwurf, ein unlösbares Rätsel ist.)

II.

So eigenartig diese Wirkung Tolstojs in Europa auch gewesen sein mag, es handelt sich hier doch nicht um eine vereinzelt Erscheinung. Die Periode des Einbruchs Tolstojs in die Weltliteratur ist zugleich jene Periode, in der plötzlich und mit beispielloser Geschwindigkeit die russische Literatur und die der skandinavischen Länder eine führende Rolle in der europäischen Literatur erringt. Bis dahin war im XIX. Jahrhundert der große Strom der Weltliteratur von den führenden westlichen Ländern, von England, Frankreich und Deutschland beherrscht. Schriftsteller anderer Nationen tauchen nur vereinzelt und episodisch am Horizont der Weltliteratur auf. In den 70er, 80er Jahren des XIX. Jahrhunderts ändert sich diese Situation auf einmal. Freilich ist der allgemeinen Geltung der russischen Literatur der deutsche und französische Ruhm Turgenjews vorangegangen. Aber einerseits läßt sich die Breite und Tiefe seiner Wirkung mit der Tolstojs und Dostojewkis nicht vergleichen. Andererseits wirkte er durch jene Züge seiner Kunst, die dem damaligen französischen Realismus verhältnismäßig verwandt waren. Dagegen spielen bei Tolstoi und bei den gleichzeitig zum Weltruhm gelangenden skandinavischen Schriftstellern, in erster Reihe bei Ibsen, die fremdartigen Momente ihrer Thematik und Gestaltungsweise eine für die Breite und Tiefe ihres Erfolgs sehr bedeutende Rolle. In seinem Brief an Paul Ernst über Ibsen hebt Engels hervor, daß "Norwegen in den letzten zwanzig Jahren einen literarischen Aufschwung erlebt, wie ihn außer Rußland kein anderes Land gleichzeitig aufweisen kann... Die Leute leisten weit mehr als die anderen und prägen ihren Stempel auch anderen Literaturen auf, nicht zu zum mindesten der deutschen."

Wenn wir bei der Wirkung der russischen und der skandinavischen Literatur im Europa dieser Zeit das Moment der Fremdartigkeit hervorgehoben haben, so müssen wir uns davor hüten, dieses Moment mit dem dekadenten Kultus der Exotik in der imperialistischen Periode zu verwechseln. Die Verehrung der mittelalterlichen Mysterienspiele, der Negerplastik, des chinesischen Theaters ist bereits ein Zeichen der vollkommenen Auflösung des Realismus, der offenkundig gewordenen Unfähigkeit der bürgerlichen Schriftsteller - mit Ausnahme der wenigen bedeutenden

Humanisten -, die Probleme des wirklichen Realismus auch nur von der Ferne zu ahnen. Die große Wirkung der russischen und der skandinavischen Literatur setzt dagegen mitten in der Krisenzeit des bürgerlichen Realismus ein. Der Naturalismus zerstört allerdings die künstlerischen Grundlagen des großen Realismus. Aber die bedeutendsten jener Schriftsteller, für die dieses Zerstörungswerk vollziehen - man denke in erster Reihe an Flaubert, Zola und Maupassant - haben noch selbst ein sehr lebhaftes Gefühl für Größe und der Gestaltung und erreichen manchmal in einigen Momenten ihrer Werke sogar etwas von einer solchen Größe. Und ähnlich ist es natürlicherweise um ihre Leser und Anhänger bestellt.

Die Wirkung der russischen und skandinavischen Literatur ist aufs allerengste mit diesem Gefühl des Niedergangs des europäischen Realismus, mit dieser Sehnsucht nach einer großen und zeitgemäßen realistischen Kunst verknüpft. Die russische und skandinavische Literatur zeigt nun, auch bei viel geringeren Schriftstellern als Tolstoi, eine sonst in Europa nicht vorhandene Größe der Gestaltung: Großzügigkeit der Kompositionen und der Figuren, intellektuelle Höhe der Problemstellung und der Durchführung des Problems, Kühnheit der allgemeinen Konzeption, Radikalismus in den Stellungnahmen.

Der außerordentlich kritische Flaubert begrüßt Tolstois "Krieg und Frieden" mit lautem Enthusiasmus. (Er kritisiert nur jene Teile, in denen die Geschichtsphilosophie Tolstois offen und nackt zum Ausdruck kommt.) "Ich danke Ihnen", schreibt er an Turgenjew, "daß Sie mir den Roman Tolstois zum Lesen gegeben haben - Er ist erklassig! Was für ein Maler und was für ein Psychologe! ... Er scheint mir, daß er zuweilen Dinge von Shakespeares Höhe hat! Ich habe vor Entzücken aufgeschrieben während dieser Lektüre... und sie ist lang!" Ähnlichen Enthusiasmus haben in derselben Zeit insbesondere die Dramen Ibsens in breitesten Kreisen der westeuropäischen Intelligenz ausgelöst.

Flaubert formuliert, gemäß seiner ganzen Weltanschauung, seine Begeisterung rein vom künstlerischen Standpunkt. Die breite europäische Wirkung der skandinavischen und russischen Literatur läuft aber, wie bereits gezeigt wurde, keineswegs auf einer rein artistischen Linie. In erster Reihe wirkt die Tatsache, daß ähnliche Probleme wie jene, die das westeuropäische Publikum beschäftigen, in einer viel großzügigeren Weise aufgeworfen und in einer viel radikaleren, wenn auch vielfach fremdartig anmutenden Weise gelöst werden. Und in merkwürdigem Gegensatz dazu, steht bei den bekanntesten russischen und skandinavischen Schriftstellern eine zuweilen fast klassisch anmutende Strenge der Formgebung, die aber nichts akademisch-veraltet wirkt, sondern im Gegenteil aufs innigste mit den modernsten Problemen des Inhalts und der Ausdrucksweise verknüpft ist. Über den in dieser Periode so unwahrscheinlich anmutenden rein epischen Charakter der großen Romane Tolstois werden wir später

ausdrücklich sprechen. Hier, wo es sich einstweilen nur um die Analyse der europäischen Wirkung und nicht um die der Werke selbst handelt, sei noch auf die außerordentliche Strenge des Aufbaus und der Komposition der Dramen Ibsens hingewiesen. In einer Zeit, in der das Drama immer stärker sich in Milieuschilderung auflöst, baut Ibsen streng konzentrierte dramatische Handlungen, deren dramatische Konzentriertheit die damaligen Leser und Zuhörer zuweilen an die Antike erinnert (man denke an die zeitgenössische Literatur über die 'Gespenster'); in einer Zeit, in der der Dialog immer mehr seine dramatische Spannkraft verliert und zum Phonogramm des Alltagsgesprächs entartet, schreibt Ibsen einen Dialog, in dem jeder Satz zugleich neue Züge der Charaktere aufdeckt und die Handlung um einen Schritt weiterführt, der im tieferen Sinne lebensecht ist und doch niemals eine bloße Kopie des ~~westeuropäischen~~ Alltagsgesprächs gibt. Es entsteht deshalb in breiten Kreisen der radikalen westeuropäischen Intelligenz die Vorstellung, als wäre in der russischen und skandinavischen Literatur eine zeitgenössische Klassik vorhanden oder wenigstens eine Reihe künstlerischer Vorboten einer kommenden klassischen Literatur.

Wie weit das Ibsensche Drama in einem tieferen Sinne problematisch ist, wie weit seine formale Vollendetheit doch nur unzulänglich die innere Zwiespältigkeit seiner grundlegenden Konzeption von der Gesellschaft und deshalb die seiner wirklichen dramatischen Formgebung verdeckt, bedürfte einer weitläufigen Analyse. Für unsere gegenwärtigen Zwecke genügt es vollständig, festzustellen, daß das Ibsensche Drama, bei aller inneren Problematik, an dramatischer Konzentration und Formgebung hoch über jedem dramatischen Versuch in Westeuropa dieser Periode steht. Dieser Abstand ist so groß, daß sogar bei Schriftstillern, die die Charakterzüge der allgemein europäischen Dekadenz viel offensichtlicher zeigen als Ibsen, eine Überlegenheit an Spannkraft, Konzentration, an Hinausgehen über die Banalität des Naturalismus, über die Leere Gekünsteltheit der formalistischen Experimente noch immer offenkundig ist. Strindberg z.B. hat entschieden naturalistische Tendenzen. Er geht in der Auflösung der dramatischen Form weit über Ibsen hinaus. Seine Konflikte, seine Figuren erhalten immer mehr einen subjektivistischen Charakter, ja sie schlagen fast überall ins Pathologische um. Und trotzdem haben seine ersten Dramen eine Einfachheit des Aufbaus, eine Sparsamkeit der Mittel, eine Konzentration des Dialogs etc., die wir bei den deutschen und französischen Dramatikern des Naturalismus nirgends finden können.

Die Hoffnung der europäischen literarischen Avantgarde, dass das Erscheinen der skandinavisch-russischen Literatur die Morgenröte eines Aufschwungs der europäischen Literatur bedeute, beruhte selbstverständlich auf einer Illusion, auf einer Verkennung der gesellschaft-

lichen Bedingungen des Niedergangs der eigenen Literatur wie der gesellschaftlichen Bedingungen jener eigenartigen Blüte der Literatur Skandinaviens und Rußlands.

Friedrich Engels hat die **Eigenart** dieser Literaturentwicklung außerordentlich scharf gesehen und die wesentlichen Züge ihrer gesellschaftlichen Grundlage treffend hervorgehoben. Er schreibt dementsprechend über Ibsen an Paul Ernst: "Und was auch die Fehler z.B. der Ibsenschen Dramen sein mögen, sie spiegeln uns eine zwar kleine und mittelbürgerliche, aber von der deutschen himmelweit verschiedene Welt wider, eine Welt, worin die Leute noch Charakter haben und Initiative, und selbständig, wenn auch nach auswärtigen Begriffen oft absonderlich handeln. So etwas ziehe ich vor, gründlich kennenzulernen, ehe ich urteile." Engels hebt auch den Kernpunkt der Wirkung der russisch-skandinavischen Literatur in Europa hervor: in einer Zeit, in der im bürgerlichen Alltagsleben in steigendem Maß jede Charakterstärke, Initiative und Selbständigkeit verlorengeht, ~~in~~ ⁱⁿ der die ehrlichen Schriftsteller nur den Gegensatz von hohlen Strebern und naivdummen Opfern gestalten können (Maupassant), wird hier eine Welt gestaltet, in der die Menschen mit einer wütenden Intensität, wenn auch mit einer tragisch-komischen Vergeblichkeit, gegen die Degradation des Menschen durch den Kapitalismus kämpfen. Die Helden der russisch-skandinavischen Literatur kämpfen also weitgehend ~~den gleichen Kampf~~ denselben Kampf wie die der europäischen Literatur; sie erliegen im wesentlichen den gleichen gesellschaftlichen Mächten. Ihr Kampf und ihre Niederlage vollziehen sich jedoch in einer unvergleichlich großzügigeren Weise als die der ähnlichen Helden in Westeuropa. Man vergleiche Ibsens Nora oder Frau Alving mit den Heldinnen der Ehetragödien in den Dramen und Romanen Westeuropas, um diesen Abstand, die Grundlage dieser ungeheuren Wirkung klar zu sehen.

Es ist jetzt nicht mehr allzuschwer, auf die gesellschaftlichen Grundlagen dieser Wirkung hinzuweisen. Die Entwicklung der europäischen Bourgeoisie ist nach der 48-er Revolution, nach dem Juni-aufstand und insbesondere nach der Pariser Kommune in der Periode der Apologetik hinübergetreten. Mit der Herstellung der nationalen Einheit in Deutschland und Italien waren die entscheidenden Probleme der bürgerlichen Revolution für die großen Länder Westeuropas im wesentlichen gelöst. Freilich sehr bezeichnenderweise in Deutschland und in Italien bereits in einer nicht revolutionären, ja in einer reaktionären Weise. Der Klassenkampf zwischen Bourgeoisie und Proletariat ist offensichtlich in den Mittelpunkt aller gesellschaftlichen Probleme gerückt. Die Grundlinie der ideologischen Entwicklung der Bour-

geoisie wird in steigendem Maß eine Verteidigung des Kapitalismus gegen die Ansprüche des Proletariats. Die ökonomischen Bedingungen der imperialistischen Zeit entfalten sich in immer größerem Ausmaß und wirken immer energischer auf die ideologische Entwicklung der Bourgeoisie ein.

Das bedeutet natürlich keineswegs, daß alle Schriftsteller dieser Periode in Westeuropa bewußte oder unbewußte Apologeten gewesen wären. Im Gegenteil. Es gibt keinen bedeutenden Schriftsteller dieser Periode, der zur Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft nicht in einer empörten oder ironischen Opposition gestanden hätte. Aber der allgemeine Rahmen dieser Opposition, die dichterischen Möglichkeiten ihres Ausdrucks waren durch diese Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft, durch diese Wendung der bürgerlichen Ideologie wesentlich bestimmt, eingeengt und beschränkt. Der bürgerlichen Welt Westeuropas ist jeder Heroismus, jede Initiative und Selbständigkeit abhanden gekommen. Die bedeutenden Schriftsteller, die aus oppositioneller Gesinnung an die dichterische Gestaltung einer solchen Welt herangingen, konnten also nur die banale Niederträchtigkeit ihrer gesellschaftlichen Umwelt schildern und waren darum - durch die Macht der Wirklichkeit, die sie dichterisch widerspiegeln sollten - in die banale Enge des Naturalismus hineingetrieben. Wollten sie aus lebendiger Sehnsucht nach Größe über diese Wirklichkeit hinausgehen, so fanden sie keinen Lebensstoff vor, der sich durch künstlerische Konzentration zur lebenswahren Größe hatte steigern lassen. Die Anläufe zur Größe wurden zunehmend inhaltlos, leer, abstrakt-utopisch, romantisch im schlechten Sinne des Wortes.

In Skandinavien und Rußland setzt die kapitalistische Entwicklung viel später ein als in Westeuropa. Die Ideologie dieser Länder war also in den 70er, 80er Jahren noch lange nicht in die apologetische Periode eingetreten. Die gesellschaftlichen Voraussetzungen des großen Realismus, die die Entwicklung der europäischen Literatur von Swift bis Stendhal bestimmt haben, waren in diesen Ländern, freilich in verschiedener Weise und unter sehr geänderten Bedingungen, noch immer wirksam. In seiner Analyse der Dramen Ibsens hebt Engels diese Züge der gesellschaftlichen Entwicklung in Norwegen im Gegensatz zur zeitgenössischen Entwicklung Deutschlands mit der größten Schärfe hervor.

Allerdings darf die gesellschaftliche Grundlage des großen Realismus in Rußland nicht mit der in den skandinavischen Ländern identifiziert werden. Solange es sich um die Erklärung der allgemein europäischen Wirkung der skandinavischen und russischen Literatur gehandelt hat, konnte es genügen, die gemeinsame Voraussetzung zu einem großartigen Realismus als dem Westeuropas scharf hervorzuheben: die verspätete

kapitalistische Entwicklung, die geringere Bedeutung des Klassenkampfes zwischen Proletariat und Bourgeoisie im gesellschaftlichen Gesamtprozess und dementsprechend das Nichtvorhandensein oder wenigstens das weniger offensichtliche Hervortreten der apologetischen Züge in der allgemeinen Ideologie.

Aber diese Zurückgebliebenheit in der kapitalistischen Entwicklung bedeutet in Norwegen etwas ganz anderes als in Rußland. Engels hebt die "normalen" Züge der Entwicklung Norwegens energisch hervor. "Das Land ist durch Isolierung und Naturbedingungen zurückgeblieben, aber sein Zustand war beständig seinen Produktionsbedingungen angemessen und daher normal. Auch das Vordringen des Kapitalismus vollzieht sich unter den besonderen Bedingungen Norwegens verhältnismäßig langsam und stufenweise. "Der norwegische Bauer war nie leibeigen... der norwegische Kleinbürger ist der Sohn des freien Bauern und ist unter diesen Umständen ein Mann gegenüber dem verkommenen deutschen Spießer." Alle diese günstigen Bedingungen der kapitalistischen Zurückgebliebenheit bringen die eigenartige Blüte der norwegischen Literatur hervor. Der beginnende ^{Auf}schwung des Kapitalismus macht zeitweilig eine scharf oppositionelle, energisch realistische, großzügige und talentvolle Literatur möglich.

Aber die Entwicklung des Kapitalismus muß mit der Zeit die Entwicklung Norwegens immer mehr der allgemeinen europäischen Entwicklung des Kapitalismus annähern - freilich bei gewisser Bewahrung der eigenartigen Entwicklungsbedingungen des Landes. Die Entwicklung der norwegischen Literatur widerspiegelt diesen Prozeß der Annäherung und Angleichung an Westeuropa. Schon die Spätentwicklung Ibsens zeigt ein qualitativ gesteigerte Ratlosigkeit in der oppositionellen Gesinnung dieses Schriftstellers und demzufolge eine steigende Aufnahme der dekadent-künstlerischen Züge und Ausdrucksmittel der westeuropäischen Literatur (Symbolismus). Und die Laufbahn der jüngeren oppositionellen und realistischen Schriftsteller Norwegens zeigt in steigendem Maß ihre Subsumtion unter die allgemein reaktionären, den Realismus zerstörenden ideologischen und literarischen Strömungen des kapitalistischen Westens. Schon in der Vorkriegszeit mündete die Laufbahn des hochbegabten oppositionellen Realisten Arne Garborg im religiösen Obskurantismus, und in der Nachkriegszeit kapitulierte selbst ein ~~Krit~~ Hamsun vor den reaktionären, ja selbst faschistischen ideologischen und literarischen Strömungen.

Die Zurückgebliebenheit Rußlands in der kapitalistischen Entwicklung hat einen vollständig anderen Charakter. Der Einbruch des Kapitalismus in das halbasiatische Leibeigenschaftssystem des Zarismus bringt jene gewaltige gesellschaftliche Gärung hervor, die die Periode von der Aufhebung der Leibeigenschaft bis zur Revolution von 1905 umfaßt und deren dichterischer Spiegel nach Lenins Worten eben Tolstoi

gewesen ist. Die Eigenart dieser Entwicklung bestimmt die Eigenart der Tolstoischen Kunst, ^{und} ~~um~~ damit den Unterschied zwischen ihrer Wirkung und jener der skandinavischen Schriftsteller. Es zeigt sich also auch hier, daß eine reale und konkrete Analyse der schriftstellerischen Wirksamkeit und Wirkung Tolstois auch im weltliterarischen Maßstab nur auf der Grundlage der Leninschen Analyse möglich ist. Die ~~menschenwüstische~~ vulgärsoziologischen Auffassungen über Tolstoi lassen diese Wirkung ebenso rätselhaft erscheinen, wie sie es für die bedeutenden europäischen Schriftsteller dieser Periode gewesen ist.

Lenin hat die Eigenart dieser revolutionären Entwicklung im Gegensatz zu den vorangegangenen Umwälzungen feudaler und halbfeudaler Gesellschaften außerordentlich klar bestimmt. Er sagt: "Somit sehen wir, daß der Begriff 'bürgerliche Revolution' noch keine genügende Definition der Kräfte bildet, die in einer solchen Revolution den Sieg davontragen können. Es sind bürgerliche Revolutionen möglich - und es hat tatsächlich solche gegeben -, in denen die Handels- und Industriebourgeoisie die Haupttriebkraft war. ~~Der~~ Der Sieg solcher Revolutionen war möglich als Sieg einer entsprechenden Schicht der Bourgeoisie über ihre Gegner (etwa über den privilegierten Adel oder die absolute Monarchie). Anders steht es in Rußland. Bei uns ist der Sieg der bürgerlichen Revolution als Sieg der Bourgeoisie unmöglich. Eine scheinbar paradoxe Behauptung, aber trotzdem richtig. Das Überwiegen der Bauernbevölkerung, ihre entsetzliche Unterdrückung durch den (halb-)feudalen Großgrundbesitz, die Kraft und das Bewußtsein der bereits in einer sozialistischen Partei organisierten Proletariats - alle diese Umstände verleihen unserer bürgerlichen Revolution einen besonderen Charakter. Diese Eigenart

hebt den bürgerlichen Charakter unserer Revolution nicht auf... Vielmehr bedingt diese Eigentümlichkeit nur den konterrevolutionären Charakter unserer Bourgeoisie und die Notwendigkeit der Diktatur des Proletariats und der Bauernschaft für den Sieg einer solchen Revolution."

Selbstverständlich hat Tolstoi diesen Charakter der Umwälzung in Rußland niemals auch nur geahnt. Aber als genialer Schriftsteller hat er bestimmte sehr wesentliche Züge dieser Wirklichkeit selbst wahrheitsgetreu wiedergespiegelt^{el} und ist deshalb, ohne es zu wissen, gegen seine bewußten Absichten, zum dichterischen Gestalter bestimmter Seiten dieser revolutionären Entwicklung geworden. Die Kühnheit und die Großartigkeit des Tolstoischen Realismus beruht also darauf, daß dieser Realismus von einer weltgeschichtlich bedeutsamen, in ihrer gesellschaftlichen Grundtendenz revolutionären Bewegung getragen wurde. Auf einer solchen Grundlage konnte kein Schriftsteller Westeuropas in dieser Periode stehen. Auf solcher — freilich nach Zeit und Land verschiedener — Grundlage standen die großen realistischen Schriftsteller Europas in der ~~vorher~~ vor-48er Periode. Tolstois Verwandtschaft mit ihnen ist also die Verwandtschaft in den urwüchsigen gesellschaftlichen Grundlagen des gesamten Schaffensprozesses. Seine Verschiedenheit von ihnen beruht auf der konkreten Verschiedenheit der gesellschaftlichen Grundlagen, auf der Besonderheit der revolutionären Entwicklungⁱⁿ Rußlands.

Der große Realismus setzt, wie wir späterhin ausführlich darlegen werden, eine sich um keine Konsequenz kümmernde Aufrichtigkeit im Aufdecken und Aussprechen alles dessen voraus, was der Schriftsteller in der Gesellschaft sieht. Diese subjektive Voraussetzung des großen Realismus bedarf jedoch einer weiteren Konkretion. Denn eine bloße subjektive Aufrichtigkeit des Schriftstellers hat es auch in der Periode des niedergehenden Realismus gegeben, ^{aber} ^{allein} und sie konnte die weltanschaulichen und künstlerischen Konsequenzen des Niedergangs doch nicht aufhalten. Die subjektive Aufrichtigkeit des Schriftstellers kann nur dann zu einem großen Realismus führen, wenn sie der schriftstellerische Ausdruck einer bedeutenden gesellschaftlichen Bewegung ist. Einer Bewegung, deren Probleme den Schriftsteller einerseits dazu drängen, gerade die wichtigsten Seiten der gesellschaftlichen Entwicklung zu erblicken und zu beschreiben; die andererseits ihm einen solchen Rückhalt, ein solches Reservoir an Mut und Kraft gibt, daß diese Aufrichtigkeit erst wahrhaft ^ffruchtbar gemacht wird. Solche großen historischen Bewegungen fallen keineswegs einfach mit dem vulgären Begriff des Fortschritts zusammen. Die Vulgärsoziologie verzerrt die gesellschaftliche Bedingtheit der dichterischen Subjektivität durch eine liberal-mechanistische bürgerliche Vereinfachung der Beziehung zwischen Schriftsteller und Gesellschaft. Teils wird dem Schriftsteller eine ihm ganz fremde "progressive" Tendenz angedichtet (Balzac als Vertreter des Industriekapitals), teils werden die größten schriftstellerischen Qualitäten vernachlässigt, ja ins Gegenteil verzerrt,

weil sie mit dem liberalen Begriff des Fortschritts nicht in Einklang zu bringen sind.

Die objektive Bedeutung der schriftstellerischen Aufrichtigkeit, ihre Fähigkeit, wesentliche Bestimmungen der gesellschaftlichen Entwicklung aufzudecken und zu gestalten, kann also sehr wohl mit einer Weltanschauung des Schriftstellers verknüpft sein, die vielfach reaktionäre Züge an sich trägt. Die schriftstellerische Aufrichtigkeit wird in solchen Fällen die ^w Wahrheit der gesellschaftlichen Entwicklung insoweit treffen, als in der Wirklichkeit jene gesellschaftliche Bewegung selbst Probleme aufzuwerfen und zu lösen vermag. Diese Bedeutung der Aufrichtigkeit ^{hervorragender} bedeutender Schriftsteller darf natürlich nicht an den Aussprüchen der Durchschnittsvertreter einer solchen Bewegung gemessen werden, auch nicht an den eigenen Aussprüchen solcher genialer Künstler. Die Tragkraft der Aufrichtigkeit hängt vielmehr davon ab, wie tiefe objektive Probleme der Menschheitsentwicklung eine solche Bewegung aufweist.

Lenins Analyse der revolutionären Bewegung in Rußland bis 1905 zeigt sehr klar, daß die besondere Lage der russischen Bauernschaft, ihre ausserordentliche Bedeutung für den Zusammenbruch des halbfeudalen Selbstherrschertums ein wesentlich bestimmendes Moment der welthistorischen Eigenart der russischen Revolution gewesen ist. Indem nun Lenin mit vollem Recht in Tolstoi den dichterischen Spiegel dieser Bauernbewegung sieht, hat er verständlich gemacht, wieso Tolstoi in der Periode des in ganz Europa niederge-

henden Realismus ein großer realistischer Schriftsteller von der Höhe der alten Klassiker des Realismus werden konnte. Und indem er nachwies, daß dieser eigenartige Charakter der russischen Bauernbewegung ein wesentliches Moment der höchsten Form der bürgerlichen Revolution war – einer bürgerlichen Revolution, in der der Sieg der Bourgeoisie unmöglich ist –, hat er zugleich aufgezeigt, auf welcher Grundlage Tolstoi einen weiteren Schritt in der Entwicklung des großen Realismus tun konnte.

Wir sagten, daß die reaktionären Züge, die sich in der Weltanschauung großer realistischer Schriftsteller zeigen mögen, ihre umfassende, richtige und objektive Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht verhindern. Hier ist eine Konkretion vonnöten. Denn es handelt sich nicht um beliebige Weltanschauungstendenzen. Nur solche Illusionen des Schriftstellers, die von der gesellschaftlichen Bewegung aus, deren dichterischer Ausdruck er ist, notwendig begründet sind, die als Illusionen, oft tragische Illusionen, von einer welthistorischen Notwendigkeit sind, werden für eine solche objektive Gestaltung der Gesellschaft kein unüberwindliches Hindernis sein. Die Illusionen Shakespeares oder Balzacs waren von dieser Art. Und von dieser Art waren auch die wesentlichen Illusionen Tolstois. Lenin sagte: "Die Widersprüche in den Anschauungen Tolstois sind ein wirklicher Spiegel der widerspruchsvollen Bedingungen, in welche die historische Tätigkeit der Bauernschaft in unserer Revolution versetzt wurde." Alle Illusionen, alle reaktionären Utopien Tolstois non der "welterlösenden" Bedeutung der Theorie Henry Georges

bis zur Theorie des Nichtwiderstandes sind ausnahmslos in dieser besonderen Lage der russischen Bauernschaft verankert. Die Erkenntnis dieser ihrer historischen Notwendigkeit hebt selbstverständlich ihren utopisch-reaktionären Charakter nicht auf. Aber die welt-historische Notwendigkeit dieser Illusionen hat zur Konsequenz, daß sie den großen Realismus Tolstojs nicht nur nicht verhindern, sondern - freilich in einer sehr widerspruchsvollen Weise - mit seinem Pathos seiner Größe und Tiefe verknüpft sind.

Es ist klar, daß in der westeuropäischen Wirkung Tolstojs diese ~~Illusionen~~ illusionären und reaktionären Züge seiner Weltanschauung oft eine große Rolle gespielt haben. Wenn sie aber auch in solchen Fällen die Brücke zwischen den westlichen Lesern und dem Dichter des russischen Bauerntums bildeten, so wurde dieser Leser doch stets in eine völlig andere dichterische Welt versetzt als in jene, die er "weltanschaulich" vermutet und gesucht hatte. Er fand sich plötzlich einer "Grausamkeit", einer "Kälte" des ganz großen Realismus gegenübergestellt; einer Kunst, die in allen ihren Ausdrucksformen, in ihrer ganzen Thematik für ihn zeitgemäß war, die aber ihrem ~~ganzen~~ tiefsten Kern nach wie aus einer völlig anderen Welt gekommen zu sein schien.

Erst die bedeutendsten bürgerlichen Humanisten der Nachkriegsperiode haben angefangen zu begreifen, daß diese völlig andere Welt ihre eigene verlorene Vergangenheit, die Stimme der Zeit der großen bürgerlichen Revolutionen gewesen ist. Und bezeichnenderweise begriffen sie es umso mehr, jemehr ihr bürgerlich-revolutionärer Humanismus ^{ein Verständnis für} ~~den Ansehluß~~ an den neuen Humanismus der siegreichen ^{socialist} ~~proletarischen~~ Revolution zu finden begann.

III

Die nach-48er Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zerstört die subjektiven Voraussetzungen des großen Realismus. Wenn wir das Problem dieser Zerstörung von der subjektiven Seite des Schriftstellers aus betrachten, so sehen wir zu allererst, daß die europäischen Schriftsteller dieser Periode in stets steigendem Maß zu bloßen Beobachtern des gesellschaftlichen Prozesses geworden sind, während die alten Realisten den gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß miterlebten. Ihre Beobachtungen entstanden im Laufe dieses ihres Lebenskampfes, bildeten nur einen Teil ihrer schriftstellerischen Bewältigung der Wirklichkeit.

Die Frage also: ⁿ ~~N~~ur beobachten oder miterleben? - ist keineswegs eine isoliert künstlerische Frage. Sie umfaßt die ganze Beziehung des Schriftstellers zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der alte Schriftsteller war ein Teilnehmer der gesellschaftlichen Kämpfe. Seine schriftstellerische Tätigkeit bildete bald einen Teil seiner gesellschaftlichen Kämpfe, eine gedanklich-schriftstellerische Auseinandersetzung mit den großen Problemen der Epoche. Wenn wir die Biographieⁿ der alten großen Realisten von Swift und Defoe bis Goethe, Balzac und Stendhal betrachten, so sehen wir, daß keiner von ihnen sein ganzes Leben lang und ausschließlich Schriftsteller gewesen ist; daß die komplizierten und kampfvollen Beziehungen zur Gesellschaft, die jeder von ihnen sein ganzes Leben hindurch gehabt hat, sich in einer sehr vielfältigen und reichen Weise in ihren Werken widerspiegeln.

Eine solche Lebensführung ist aber nicht die Folge einer individuellen Veranlagung. Zola war seiner psychologischen Anlage nach sicherlich mehr Kampfnatur als Goethe. Es hängt aber von der gesellschaftlichen Entwicklung ab, ob und wie weit solche komplizierten und kampfvollen Beziehungen zwischen Schriftsteller und Gesellschaft entstehen können, deren Produkt ein an vielfältigen Erfahrungen und Erlebnissen so reiches Leben werden kann wie das Goethes ist. Es hängt davon ab, ob es in der betreffenden Gesellschaft eine oder mehrere große historisch bedeutsame gesellschaftliche und ideologische Strömungen gibt, denen sich der Schriftsteller mit dem ganzen Pathos seiner Persönlichkeit hingeben kann.

Diese Möglichkeit ist gerade mit dem Eintritt in die apologetische Phase der ideologischen Entwicklung für die großen bürgerlichen Schriftsteller in steigendem Maß hinfällig geworden. Selbstverständlich gab es massenhaft Schriftsteller, die die Entwicklung der nach-48er Bourgeoisie unter vollem Einsatz ihrer Person miterlebt haben. Aber was war diese Entwicklung und was für Früchte konnte diese innere Mitmachen schriftstellerisch tragen? Gustav Freytag oder ^{Emile} ~~George~~ ^{Auquier} haben die Entwicklung des deutschen bzw. des französischen Spießbürgertums miterl^ebt und verdanken der "Wärme" dieses Miterlebens ihre zeitweilige große Popularität. Sie haben aber eine minderwertige, enge, banale, verlogene Welt adäquat, d.h. mit engen banalen, verlogenen Mitteln abgebildet. Und es sind äußerst vereinzelte Ausnahmefälle, wenn das intensive Miterleben reaktionärer Ten-

denzen zu schriftstellerisch wertvollen, wenn auch nicht zu ~~historischen~~ ~~denzen zu schriftstellerisch wertvollen, wenn auch nicht zu~~ historisch bedeutsamen Produktionen wird, wie z.B. das Miterle^eben der Probleme des englischen Imperialismus bei Kipling.

Die wirklich ehrlichen und schriftstellerisch bedeutenden Gestalten der nach-48er Periode konnten die Entwicklung ihrer eigenen Klasse niemals mit einer solchen wirklichen Hingabe, niemals mit Intensität und Pathos miterleben. Im Gegenteil, Sie wandten sich mit Abscheu und Haß vom Leben, von der Entwicklung ihrer eigenen Klasse ab. Und da sie in der gesellschaftlichen Entwicklung keine Strömung finden konnte, die ihnen einen Anschluß ermöglicht hätte, da ihnen das Verhältnis für den proletarischen Klassenkampf und für seine Perspektiven verschlossen war, mußten sie den Posten eines Beobachters der gesellschaftlichen Erscheinungen beziehen.

Rings um diese neue Stellungnahme des Schriftstellers zur Wirklichkeit sind die verschiedenartigsten Theorien entstanden. Die Theorie des "impassibilité" Flauberts, die pseudowissenschaftlichen Theorien Zolas und der Zola-Schule usw. Aber viel wichtiger als diese Theorien ist die ihnen zugrunde liegende Wirklichkeit. Der Beobachterposten des Schriftstellers gegenüber der Wirklichkeit bedeutet ein kritisches, ein ironisches, oft ein von Abscheu und Haß erfülltes Sich-Abwenden vom Leben der bürgerlichen Gesellschaft. Der Realist neuen Typs wird ein Spezialist, ein Virtuose des schriftstellerischen Ausdrucks; ein Stubengelehrter, dessen "Fach" die Beschreibung des gegen-

wärtigen Lebens der Gesellschaft ist.

Diese Entfremdung hat zur notwendigen Folge, daß dem Schriftsteller ein viel engerer und beschränkterer Lebensstoff zur Verfügung steht als jener es war, über den der alte Realist verfügte. Will der neue Realist eine Lebenserscheinung beschreiben, so ist er gezwungen, sie ad hoc, zum Zweck der schriftstellerischen Bearbeitung eigens zu beobachten. Es ist klar, daß er dabei notwendig die oberflächlichen, sofort sichtbaren Züge der Erscheinung in allererster Reihe berücksichtigen wird. Und handelt es sich um einen wirklich begabten und originellen Schriftsteller, so wird er selbstverständlich eine Originalität in der Beobachtung dieser Details suchen und wird versuchen, den schriftstellerischen Ausdruck der eigenartig beobachteten Details immer mehr zu steigern. Flaubert gab dem jungen Maupassant, der als Schriftsteller sein persönlicher Schüler war, den Rat, einen Baum so lange zu beobachten, bis er an diesem jene Züge entdeckte, die ihn von jedem anderen Baum unterschieden, und dann jene Worte zu finden, die ebendiese Einzigartigkeit ebendieses bestimmten Baumes adäquat ausdrücken.

Meister wie Schüler haben diese Aufgabe oft mit großer Virtuosität gelöst. Aber die Aufgabestellung selbst bedeutet eine Einengung der Aufgaben der Kunst, eine Sackgasse für die Kunst des Realismus. Denn - um an diesem Beispiel nur das rein Prinzipielle hervorzuheben - die Aufgabestellung Flauberts isoliert den Baum von der Natur, von den Beziehungen der Menschen zu ihm. Sie entdeckt

an dem Baum zwar die Einzigartigkeit seiner unmittelbaren Erscheinungsweise, aber diese Einzigartigkeit ist nur die Originalität einer "nature morte". Wenn dagegen Tolstoi in "Krieg und Frieden" jenen knorrigen, blätterlosen Eichbaum beschreibt, den der verbitterte Andrej Bolkonski betrachtet und den er kurze Zeit später, nach seiner Rückkehr vom Rostowschen Gut, zuerst garnicht findet, dann verwandelt, mit Blättern bedeckt sieht, so hat Tolstoi dem Baum zwar keine Individualität im Sinne der Flaubert-Maupassantschen "nature morte" gegeben, wohl aber einen sehr komplexen, sehr verwickelten Entwicklungsprozess mit einem Schlag sichtbar gemacht und dichterisch gestaltet.

Wir können hier unmöglich eine ausgeführte Theorie und Kritik der realistischen Entwicklung im Europa der nach-48er Periode geben. Für unsere Zwecke genügt es, die Grundlinien dieser Entwicklung prinzipiell aufzudecken. Wir sehen dabei, daß jene gesellschaftliche Entwicklung, die die ehrlichen und begabten bürgerlichen Schriftsteller, x auf diesen Posten des bloßen Beobachters, des artistischen Schilderers der Wirklichkeit geschoben hat, mit historischer Notwendigkeit gerade die wesentlichen Grundlagen des großen Realismus zerstört und die besten Schriftsteller zwingt, das fehlende Wesentliche durch schriftstellerische Surrogate zu ersetzen. Flaubert hat diese neue Lage des realistischen Schriftstellers sehr früh und mit einer tragischen Klarheit erkannt. Er schreibt schon 1850 sei seinem Jugendfreund Bouilhet: "Wir haben ein vielstimmiges Orchester,

eine reiche Palette, vielfältige Ressourcen. Inbezug auf Geschicklichkeiten und Tricks besitzen wir viel mehr als man vielleicht je besessen hat. Aber was uns fehlt, das ist das innere Prinzip. Die Seele der Dinge, die Idee des sujet."

Man sollte diese bittere Selbsterkenntnis Flauberts nichts als stimmungshafte, vorübergehende Verzweiflung des Künstlers bewerten. Flaubert hat die wirkliche Lage des neuen Realismus klar erkannt. Man nehme einen so bedeutenden modernen Roman wie Maupassants 'Une vie', den Tolstoi als das beste Werk nicht nur Maupassants, sondern als eines der besten Werke der neueren Literatur betrachtet hat. Maupassant geht thematisch in die Vergangenheit zurück. Sein Roman beginnt mitten in der Restaurationsperiode und endet nicht allzuweit von der 48er Revolution. Er schildert also dieselbe Zeit, deren großer Historiker Balzac gewesen ist. Und - um nur einen bedeutsamen Zug hervorzuheben - der Leser dieses Romans, welcher in einem aristokratischen Milieu spielt, wird garnicht merken, daß die Julirevolution stattgefunden hat, daß die Aristokratie in der französischen Gesellschaft am Ende des Romans eine ganz andere Stellung einnimmt als am Anfang. Man soll nicht sagen: Maupassant hat sich nicht diese Umwandlung, sondern die private Enttäuschung seiner Heldin über ihre Ehe, über ihr Kind zur Aufgabe gestellt. Schon diese künstlerische Fragestellung Maupassants zeigt, daß er Liebe, ^{he} E~~r~~, Mutterliebe usw. von den konkreten historischen gesellschaftlichen Grundlagen getrennt hat - innerhalb deren sie erst wirklich konkret werden. Er hat die psycholo-

gischen Probleme von den gesellschaftlichen isoliert. Die Gesellschaft hört für ihn auf, eine lebendige, widerspruchsvolle Beziehung von Menschen zueinander zu werden: sie wird ein totes "Milieu". Das gesellschaftliche Sein der Aristokraten, daß bei Balzac einen großen, wechselvollen, an Tragödien und Komödien reichen Prozeß darstellt, wird hier zur "nature morte". Maupassant beschreibt mit der größten Virtuosität Schloß, Park, Einrichtung etc. seiner Aristokraten. All dies hat aber keine lebendige Beziehung zu seinem wesentlichen Thema. Und ohne diese Vielstimmigkeit der verschiedenartigen gesellschaftlichen Bestimmungen muß auch das wesentliche Thema dünn, arm und eingleisig werden.

Wenn wir nun die wesentlichen negativen Züge des nach-48er westeuropäischen Realismus, so wie wir sie selbst bei seinen bedeutendsten Vertretern vorfinden, kurz zusammenfassen, so finden wir das Folgende. Erstens: die wirkliche, die dramatisch-epische Bewegung des gesellschaftlichen Geschehens verschwindet; rein private, beziehungslose, auf wenige Züge reduzierte Figuren stehen inmitten der toten Kulissen eines virtuos beschriebenen "Milieus". Zweitens: die wirklichen Beziehungen der Menschen zueinander, die ihnen selbst unbekanntes gesellschaftlichen Bedingungen ihres Handelns, Denkens und Fühlens verarmen immer mehr. Entweder wird diese Armseligkeit des Lebens mit zorniger oder sentimentaler Ironie in den Vordergrund gerückt oder die fehlende menschlich-gesellschaftlichen Beziehungen werden durch tote, starre, lyrisch-aufgebauchte Symbole ersetzt. Drittens (und in engstem Zusammenhang mit den bisher charakterisierten Zügen): die minutiös beobach-

teten und virtuos wiedergegebenen Details treten an die Stelle der Herausarbeitung der wesentlichen Züge der gesellschaftlichen Wirklichkeit, der Wandlungen der menschlichen Persönlichkeit im gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß.

Diese Umwandlung des Schriftstellers aus einem Mitkämpfer der gesellschaftlichen Entwicklung, aus einem Mitlebenden des Lebens der Gesellschaft zu einem ^obißen Beobachter ist natürlich das Ende eines langen Entwicklungsprozesses. Die Beziehung der letzten großen Realisten des XIX. Jahrhunderts zum Leben ihrer Gesellschaft ist bereits sehr paradox und widerspruchsvoll. Man braucht nur an Balzac oder Stendhal zu denken und sie mit den englischen und französischen Realisten des XVIII. Jahrhunderts zu vergleichen, um diesen widerspruchsvollen Charakter des Mitlebens des gesellschaftlichen Lebens bei ihnen klar zu erblicken. Ihr Mitleben ist nicht nur sehr kritisch - Kritik finden wir natürlich auch bei den früheren Realisten, deren Beziehungen zur bürgerlichen Klasse viel weniger problematisch waren -, sondern auch tief pessimistisch, von Verachtung, Haß und Abscheu erfüllt. Es sind zuweilen sehr lockere Fäden, sehr fadenscheinige Illusionen, sehr luftige Utopien, die diese Schriftsteller mit der zeitgenössischen bürgerlichen Klasse verbinden. Die Vorahnung ~~xxx~~ des endgültigen Zusammenbruchs der aristokratisch-bürgerlichen Kultur wirft, je älter Balzac wird, desto breitere Schatten auf seine Konzeptionen. Aber Balzac und Stendhal schildern trotzdem die bürgerliche Gesellschaft ihrer Zeit in einer tiefen und umfassenden

Weise, in einer Weise, die in einem breiten und tiefen Miterlebhaben aller wichtigen Probleme und Entwicklungsstapen der bürgerlichen Gesellschaft von der ersten Revolution bis 1848 ihre Wurzeln hat.

Bei Tolstoi ist diese paradoxe, widerspruchsvolle Beziehung in einem noch gesteigerten Maß vorhanden. Tolstois ~~in~~ Entwicklung ist eine ständig wachsende Entfremdung von der herrschenden Klasse Rußlands, ein ständig wachsender Haß und Abscheu gegen alle Unterdrücker und Ausbeuter der russischen Wirklichkeit. Am Ende seines Lebens sieht er in ihnen nurmehr eine Bande von Schurken und Parasiten. Damit kommt der Endpunkt der Entwicklung Tolstois ganz in die Nähe der Einschätzung der herrschenden Klassen durch die bedeutendsten Realisten der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Woher kommt es, daß Tolstoi als Künstler trotzdem niemals ein Flaubert oder ein Maupassant wurde? Oder um die Frage auch für die frühere Entwicklung Tolstois zu konkretisieren, für die Entwicklungsphase, in der er noch an eine patriarchalische Ausgleichung der Gegensätze zwischen Gutsbesitzer und Bauer geglaubt hatte oder wenigstens zu glauben vorhatte: Woher kommt es, daß der frühere Tolstoi nichts an sich hat von den ~~engen~~ ^{tischen Einschlägen} Provinzialismus (solcher hochbegabter Realisten der Spätperiode wie etwa Wilhelm Raabe eines Gottfried Keller? Denn es ist klar, daß Tolstoi die sozialistische Bewegung des Proletariats ebensowenig oder vielleicht noch weniger verstanden hat als die meisten bedeutenden Zeitgenossen in Westeuropa. Gerade hier gibt uns Lenins geniale Analyse Tolstois den

Schlüssel

zu dessen Verständnis. Die Vulgarsoziologen machen eine Statistik der Personen, die Tolstoi geschildert hat, und leiten daraus ab, daß er überwiegend ein Schilderer des Lebens der Gutsbesitzer gewesen ist. Eine solche thematische Analyse reicht höchstens zum Verständnis ganz flacher Naturalisten aus, die, wen sie etwas schildern, nur das beschreiben, was unmittelbar vor ihnen liegt, ohne Beziehung zur gesellschaftlichen Gesamtwirklichkeit. Die Gestaltung der gesellschaftlichen Entwicklung, der großen Probleme der Gesellschaft durch die wirklich bedeutenden Realisten ist aber nie so einfach, nie so unmittelbar. Bei ihnen ist stets alles mit allem verknüpft. Jede Erscheinung hat eine Vielstimmigkeit der Bestimmungen, eine Vielstimmigkeit der Verflochtenheit des Individuellen und des Gesellschaftlichen, des Körperlichen und des Seelischen, des Privaten und des Öffentlichen usw. Infolge dieser über die Unmittelbarkeit hinausgehenden Vielstimmigkeit ihrer Komposition ist die Zahl der "dramatis personae" stets größer als sie irgendein Theaterzettel aufzeigen könnte. Die großen Realisten betrachten stets die Gesellschaft von einem lebendig erfaßten beweglichen Zentrum aus. Und dieses Zentrum ist dann in allen Erscheinungen sichtbar oder unsichtbar gegenwärtig.

Denken wir an Balzac. Er schildert den Prozeß der Machtergreifung durch das Kapital in Frankreich, das er - damals ^{al} ~~als~~ berechtigterweise - in dem Geldkapital verkörpert sieht. Balzac gestaltet von Gobseck bis Nucingen eine ungeheure Reihe der unmittelbaren Vertreter dieser sich dämonisch alles unterwerfenden Macht. Ist aber damit die

Rolle des Geldkapitals in der Welt Balzacs erschöpft? Hört Gobsec^k auf zu herrschen, wenn er unmittelbar die Szene verläßt? *Nein*. Die Welt Balzacs ist ^tsets und überall von Gobsec^k und seinen Genossen erfüllt. Einerlei ob Liebe oder Ehe, ob Freundschaft oder Politik, ob Leidenschaft oder Selbstaufopferung das unmittelbare Thema bilden - Gobsec^k als unsichtbare Hauptheld ist überall gegenwärtig, und seine unsichtbare Gegenwart färbt auf jede Replik, auf jede Bewegung einer jeden Gestalt Balzacs in einer deutlich sichtbaren Weise ab.

Tolstoi ist der Dichter der Bauernempörung in Rußland von 1861 bis 1905. In seinem Lebenswerk ist der ausgebeutete Bauer diese sichtbar-unsichtbare allgegenwärtige Gestalt. Man nehme nur eine Beschreibung aus der Spätzeit Tolstois. Er gibt aus dem Militärleben des Fürsten Nechljudow in "Auferstehung" das folgende Bild: "Er hatte nichts zu tun, außer in einer ausgezeichnet genähten und ausgebürsteten - nicht von ihm selbst, sondern von anderen Leuten genähten und ausgebürsteten - Uniform, in einem Helm, mit der Waffe, die auch von anderen Leuten gemacht, geputzt und dargereicht wurde, auf einem schönen, auch von anderen erzogenen, zugerittenen und gefütterten Pferde zum Exerzieren oder zur Parade zu reiten..." In solchen Beschreibungen, und ähnliche findet man bei Tolstoi massenhaft, gibt es selbstverständlich auch Details. Aber diese Details dienen nicht dazu, den spezifischen Charakter der beschriebenen Gegenstände in seiner Einzigartigkeit zu beleuchten, sondern dazu, jene gesellschaftlichen Beziehungen hervortreten zu lassen, die dieser Benutzung der Gegenstände zugrundeliegt. Und diese gesell-

MTA FIL. INT.

Lukács Archi

schaftliche Beziehung ist die der Ausbeutung: der Ausbeutung des Bauern durch den Grundbesitzer.^b

Aber der ausgebeutete Bauer ist in Tolstois Lebenswerk nicht nur in allen diesen kleinen und großen Lebensäußerungen sichtbar oder unsichtbar vorhanden. Er verschwindet auch niemals aus dem Bewußtsein der handelnden Menschen Tolstois. Einerlei womit sie sich beschäftigen. - die Beziehungen dieser Beschäftigung^{en} der Gedanken, die die Menschen sich darüber machen, kreisen bewußt oder unbewußt um Probleme, die unmittelbar oder vermittelt mit diesem Zentralproblem zusammenhängen. Freilich stellen sich die meisten Helden Tolstois - und auch Tolstoi selbst - diese Frage in einer ethischen Form: Wie kann man sein Leben so einrichten, daß man sich durch die Ausbeutung der Arbeit anderer nicht selbst moralisch zugrunde richtet? Und Tolstoi hat in seinem Leben direkt und durch den Mund vieler seiner Helden nicht wenige unsinnige, reaktionäre oder utopische Antworten auf diese Frage gegeben. Es kommt aber dabei hauptsächlich auf die Stellung und nicht so sehr auf die Lösung des Problems an. Tschekow hat inbezug auf Tolstoi richtig hervorgehoben, daß die Lösung einer Frage und die richtige Stellung der Frage zwei verschiedene Dinge seien und nur das zweite sei unbedingt notwendig für den Künstler. Und die richtige Stellung der Frage darf man bei Tolstoi nie in einem bloß unmittelbaren Sinne nehmen. Es kommt in erster Reihe nicht auf die verworrenen und romantischen Gedanken an, die der Held z.B. seines Jugendwerks "Morgen eines Gutsbesitzers" äu-

T werden zerstört und neue Illusionen

74.

Bert, nicht auf das Phantastisch-Utopische seiner weltbeglückenden Pläne. Oder wenigstens nicht auf sie allein. Nur zusammen mit dem haßerfüllten Mißtrauen, das die Bauern bei jeder Äußerung eines Angehörigen der Ausbeuterklasse erfüllt, zusammen mit dem instinktiven ersten Gedanken der Bauern, daß ein neuer Plan des Gutsbesitzers nur ein neuer Betrug sein kann, und je erhabener er klingt, ein desto raffinierterer Betrug - nur in diesem Zusammenhang kann man im Sinne Tschechows von der richtigen Fragestellung Tolstojs sprechen.

Die richtige Fragestellung Tolstojs besteht darin, daß er mit einer vor ihm in der Weltliteratur noch nie vorhandenen Prägnanz und Konkretheit die "zwei Nationen" gestaltet hat. Die paradoxe Größe Tolstojs besteht darin, daß sein bewußtes weltanschauliches Bestreben stets darauf gerichtet war, diese schroffe Zweiteilung der Gesellschaft moralisch-religiös aufzuheben, daß er aber in jeder seiner Gestaltungen diesen seinen Lieblingsgedanken stets durch die unerbittlich wahrhaft gestaltete Wirklichkeit entlarven läßt. Die Entwicklung Tolstojs geht sehr verschlungene Wege, verschiedene Illusionen werden geschaffen. Aber dort, wo Tolstoi wirklich als großer Dichter gestaltet, gestaltet er immer die unversöhnliche Zweiteilung der "zwei Nationen", der Bauern und der Gutsbesitzer. In Jugendwerken wie in den "Kosaken" erscheint diese Unversöhnlichkeit noch in einer idyllisch-elegischen Gestalt. In "Auferstehung" antwortet die Maslowa auf die Reue-Erklärungen Nechljudow's: "Du willst deine Seele durch mich retten... durch mich hast du in diesem Leben deine

Lust gestillt, durch mich willst du dich auch im Jenseits retten!"

Alle äußeren und inneren künstlerischen Mittel ändern sich, die verschiedensten Weltanschauungen werden verbraucht und beseitigteschmissen, aber diese Gestaltung der "zwei Nationen" bildet das Rückgrat des gesamten Lebenswerks Tolstois.

Erst mit der Erkenntnis dieses zentralen Gestaltungsproblems wird die Gleichzeitigkeit der thematischen Verwandtschaft und der gestalterischen Entgegengesetztheit zwischen Tolstoi und dem zeitgenössischen europäischen Realismus sichtbar. Wie alle ehrlichen und bedeutenden Schriftsteller dieser Periode muß sich Tolstoi der herrschenden Klasse in steigendem Maß entfremden, muß er deren Leben in steigendem Maß als frevelhaft sinnlos, als hohl und unmenschlich betrachten. Aber die Schriftsteller des kapitalistischen Westens wurden, so weit sie diese ihre Stellung zur herrschenden Klasse ernstnahmen, in die Position des isolierten Beobachters, mit allen künstlerischen Nachteilen dieser Position gedrängt, ~~denn nur ein ernstes Verständnis für den Befreiungskampf des Proletariats hätte sie aus dieser Lage herausreißen können.~~ Dagegen konnte der Russe Tolstoi, in dessen Land die bürgerliche Revolution auf der Tagesordnung steht, als Dichter der Bauernempörung gegen die Ausbeutung durch Grundbesitz und Kapitalismus, als Gestalter der "zwei Nationen" der russischen Wirklichkeit der letzte bürgerliche Realist größten Stils sein.

IV.

Die echt künstlerische Totalität des Kunstwerks beruht auf der gestalteten Totalität der wesentlichen gesellschaftlichen Bestimmungen. Darum muß sie auf dem intensiven Miterleben des gesellschaftlichen Prozesses beruhen. Erst ein solches Miterleben kann die wesentlichen gesellschaftlichen Bestimmungen aufdecken, kann sie in einer freien und ungekünstelten Weise in den Mittelpunkt der künstlerischen Gestaltung rücken. Der Reichtum und die Variiertheit der großen realistischen Kunstwerke zeigt sich eben darin, daß die intensive Totalität der wesentlichen gesellschaftlichen Bestimmungen keine Pedanterie der Anordnung, keine enzyklöpädische Vollständigkeit der gesellschaftlichen Erscheinungen erfordert, ja sie nicht einmal duldet; daß die wichtigsten gesellschaftlichen Bestimmungen in der scheinbar zufälligen Begegnung einiger menschlicher Schicksale restlos zu gestalten sind.

Die Abbildung der Wirklichkeit auf der Grundlage der Beobachtung hat dagegen kein inneres, aus dem Gegenstand selbst entstammendes Prinzip der Anordnung. Bleibt die Darstellung auf dem Niveau der Beobachtung der unmittelbaren Züge des Alltagslebens stehen, so entsteht eine "schlechte Unendlichkeit", d.h. eine ungeordnete Fülle von Beobachtungen, deren Anfang, Abfolge und Abschluß dem Zufall, der Willkür des Künstlers preisgegeben sind. Wird aber in die Welt der beobachteten Tatsachen vom Gedankensystem des Künstlers her eine Ordnung hineingebracht, so wird dies eine Ordnung nach abstrakten Gesichtspunkten, eine dem Stoff, dem Leben fremde Ordnung sein. Sie wird eine unüberwindliche Trockenheit und Poesielosigkeit haben, die umso augenfälliger ist, je mehr die Künstler sich bemühen, durch Beschreibung und Lyrik ihr eine Symbolhaftigkeit, eine mystifizierte Beziehung zu den gestalteten Einzelschicksalen und zu den gesellschaftlichen Mächten zu geben. Je mehr die Beobachtung an der unmittelbaren Lebensoberfläche haften bleibt, desto abstrakter müssen jene Beziehungen sein, die nachträglich eine Ordnung, eine Komposition für solche Werke schaffen.

Die innere Wahrheit der Komposition der großen Realisten beruht also darauf, daß sie aus dem Leben selbst stammt, daß ihre künstlerische Eigenart die Widerspiegelung der vom Künstler erlebten gesellschaftlichen Struktur des Lebens selbst ist. Die Geschichte der Komposition der großen realistischen Romane von der lockeren Abenteurreihe etwa bei Le Sage über die Ansätze

zur dramatischen Konzentrierung bei Walter Scott bis zu der einerseits novellistisch-dramatischen, andererseits zyklisch verschlungenen Kompositionsweise Balzacs ist die schriftstellerische Widerspiegelung der wachsenden Beherrschung des Lebens durch die Kategorien des Kapitalismus als Lebensformen des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft. In dieser dramatischen Konzentration, eingebaut in den alles umfassenden Zyklus, beginnt bereits die Krise der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft in der Periode des siegenden Kapitalismus zum Ausdruck zu kommen. Die großen Schriftsteller dieser Periode kämpfen als Künstler einen heroischen Kampf gegen die Banalität, Trockenheit und Leere der Prosa des bürgerlichen Lebens. Die novellistisch-dramatische Zuspitzung der Fabeln und der Situationen ist bei Balzac die formale Seite der Überwindung dieser Prosa. Sie beruht inhaltlich auf der Gestaltung der höchstgespannten Leidenschaften, auf der Fassung des Typischen als des zugespitzt-extremen Ausdrucks einer bestimmten Lebensströmung. Erst durch solche gewaltige dramatische Explosionen entsteht inmitten der gemeinen bürgerlichen Prosa eine bewegte Welt der tiefen, reichen und bunten menschlichen Poesie. Die Bekämpfung dieser "Romantik" durch die Naturalisten senkt das Niveau der literarischen Gestaltung auf das der banalen Alltäglichkeit und Durchschnittlichkeit. Die kapitalistische Prosa hat im Naturalismus über die lebendige Poesie des Lebens triumphiert.

Das Lebenswerk Tolstojs umfaßt - gemäß der sozialen Entwicklung ~~xxxxxxx~~ der russischen Gesellschaft - mehrere Phasen dieses literarischen Entwicklungsprozesses. Tolstoi fängt als Künstler, mit einem weltliterarischen Entwicklungsmaßstab gemessen, auf einer vor-balzacschen Stufe zu schaffen an; seine Spätperiode reicht, wieder nach demselben Maßstab, weit in die Niedergangsperiode des großen Realismus hinein.

Tolstoi selbst hat das wahrhaft Epische seiner großen Romane sehr lebhaft empfunden. Aber nicht nur er selbst hat "Krieg und Frieden" mit Homer verglichen; viele bekannte und unbekanntere Leser dieses Buchs haben ähnliche Empfindungen gehabt. Freilich bezeichnet der Vergleich mit Homer einerseits die intensive Wirkung des echt epischen Charakters dieses Romans, andererseits gibt er mehr die allgemeine Richtung des stilistischen Eindrucks an als die Charakteristik des Stils selbst. Denn bei all seiner echt epischen Größe ist "Krieg und Frieden" durch und durch ein echter Roman. Allerdings kein dramatisch-konzentrierter Roman im Sinne Balzacs. Die lockere Breite seiner Komposition, die lässige, heitere Bequemlichkeit der Handlungs-

führung, der Beziehung der Menschen zueinander, die ruhige und doch bewegte Fülle der in echt epischem Sinne notwendigen Episoden hat etwas mit den großen ländlichen Idyllen der englischen Romane des XVIII. Jahrhunderts Verwandtes.

Diese Verwandtschaft bezeichnet aber doch mehr den Gegensatz zu der allgemeinen Entwicklungslinie des europäischen Romans des XIX. Jahrhunderts. Es bezeichnet die interessante Fülle eines noch lebendigen Alltagslebens in einer alten Gesellschaft, die erst im Begriff steht, sich den kapitalistischen Formen zu unterwerfen. Tolstois große Romane unterscheiden sich von ihren englischen Vorläufern durch den eigenartigen Charakter der gesellschaftlichen Wirklichkeit, die sie widerspiegeln, und übertreffen sie an künstlerischem Reichtum und an künstlerischer Tiefe eben wegen dieser Eigenart der gestalteten Wirklichkeit. Tolstoi schildert eine noch viel weniger bürgerliche Welt als die englischen Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts, allerdings (besonders in "Anna Karenina") eine Welt, in der der Prozeß der Verbürgerlichung viel stärker fühlbar wird als in den fast immer einen gegebenen Entwicklungsabschnitt abbildenden englischen Schriftsteller des XVIII. Jahrhunderts in einer nachrevolutionären Zeit gelebt haben. Das gibt insbesondere den Werken von Fielding oder Goldsmith eine wunderschöne, heitere, feste Ruhe und Sicherheit, aber zugleich auch bisweilen Züge einer selbstgefälligen Beschränktheit.

Tolstois Schaffen ist dagegen, von allem Anfang an, in eine Zeit des heranziehenden revolutionären Sturms gestellt. Tolstoi ist ein vorrevolutionärer Schriftsteller. Gerade weil für sein Schaffen das russische Bauernproblem den Zentralpunkt bildet, geht an ihm der entscheidende Wendepunkt der europäischen Literatur, die Niederlage der Revolution von 1848, die beispielsweise auf das Schaffen Turgenjews sehr breite Schatten wirft, spurlos vorbei. Es kommt in diesem Zusammenhang nicht darauf an, wie weit Tolstoi in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung sich dieses Zentralproblems bewußt war. Wichtig ist, daß sich sein Schaffen um dieses Problem dreht, daß es stets auf dieses Problem orientiert ist, denn nur deshalb kann es auch nach den europäischen Revolutionen seinen vorrevolutionären Charakter bewahren.

Die ländliche Idylle der großen Romane Tolstois ist aber stets eine bedrohte Idylle. Schon in "Krieg und Frieden" erleben wir den materiellen Zusammenbruch des Rostowschen Hauses als typischen Zusammenbruch des ländlichen Adels alten Stils, erleben wir die gei-

stigen Krisen Besuchows und Bolkonskis als Reflexe jener großen Strömung, die im Deßabristenaufstand ihren politischen Kulminationspunkt fand. In "Anna Karenina" ist diese Bedrohung der ländlichen Idylle noch stärker, und der Feind zeigt schon ganz offen seine kapitalistische Fratze. Es handelt sich jetzt nicht mehr nur um den materiellen Zusammenbruch, sondern es wird auch der Weg der Kapitalisierung gezeigt, ein Weg gegen den sich Tolstoi hier leidenschaftlich wehrt. Konstantin Lewin, der im Grunde die Probleme Nikolaj Rostows vom Ende des früheren Romans wieder aufnimmt, kann diese nicht mehr in ~~den~~ dessen einfacher und gedankenloser Weise lösen. Er kämpft nicht nur für eine Lösung seiner materiellen Lage als Grundbesitzer, und zwar so, daß er nicht der Kapitalisierung der Landwirtschaft verfallen will. Er führt zugleich einen ununterbrochenen krisenhaften, inneren Kampf, um sich selbst die Berechtigung seines Lebens als Grundbesitzer, d.h. als Ausbeuter der Bauern glaubhaft zu machen. Tolstois Illusionen in bezug auf die Lösbarkeit dieser Fragen, seine Illusionen, daß hier nicht ein auswegsloser tragischer Konflikt für die ehrlichen Vertreter seiner Klasse vorliegt, sind die Grundlage für die beispiellose epische Größe dieser Romane.

In "Anna Karenina" sind diese Illusionen bereits viel erschütterter als in "Krieg und Frieden". Und diese Erschüttertheit äußert sich kompositionell in einer "europäischeren", dramatischen ^{er} Straffheit der Komposition, in einem weniger bequemen, weniger heitern und weniger lässigen Gang der Fabel. Die thematische Annäherung an den europäischen Roman des XIX. Jahrhunderts zeigt auch äußerlich das Herannahen dieser Krise. "Anna Karenina" hat noch vielfach die stilistischen Merkmale der Anfangsperiode, weist aber schon deutlich in die spätere Krisenzeit hinüber, ist auch äußerlich viel "romanhafter" als "Krieg und Frieden".

Mit der "Kreuzersonate" macht Tolstoi einen weiteren großen Schritt in die Nähe des europäischen Romans. Er schafft sich jetzt eine der letzten Aufschwungsperiode des europäischen Realismus vielfach angenäherte, zugleich breite und zugleich dramatisch-konzentrierte Form der großen Novelle. Er neigt immer mehr dazu, große Katastrophen, tragisch zugespitzte Wendepunkte von Menschenschicksalen zu gestalten, freilich diese in der breiten Fülle und Ausführlichkeit aller inneren Bewegungsmotive, also im tiefsten Sinne episch zu

gestalten. Tolstoi nähert sich damit etwas der Kompositionsform Balzacs. Nicht im Sinne einer literarisch-stilistischen Beeinflussung, sondern weil aus der Wirklichkeit, die sie erlebten und wie sie sie erlebten, bei beiden mit innerer Notwendigkeit solche Formen entstehen mußten. (Über die gesellschaftlich-literarischen Gründe dieser Annäherung und über die wichtige Verschiedenheit bei aller Annäherung können wir erst später sprechen. Hier müssen wir uns mit der Feststellung der Tatsache begnügen.) "Der Tod des Iwan Iljitsch" bezeichnet den künstlerischen Höhepunkt dieses späteren Stils von Tolstoi. Aber bezeichnenderweise wirkt sich dieser Stil auch in seinem letzten großen Roman, in "Auferstehung" aus. Es ist auch kein Zufall, daß die dramatische Produktion Tolstojs in diese Periode fällt.

Jedoch die thematische Annäherung an die zeitgenössische europäische Literatur bedeutet keine künstlerische Annäherung an die dort herrschenden, die künstlerische Form der Epik und der Dramatik auflösenden Richtungen. Im Gegenteil. Tolstoi bleibt sein ganzes Leben lang in allen wesentlichen Fragen der Kunst ein großer Realist alten Stils, insbesondere ein epischer Formbildner allergrößten Stils.

Die epische Bewältigung der Totalität des Lebens ist im Gegensatz zur dramatischen stets und notwendig eine Bewältigung auch des äußeren Lebens des Menschen, eine epische Poetisierung der wichtigsten Gegenstände seines ~~xxx~~ gegebenen menschlichen Lebenskreises, die Poetisierung der wichtigen, typischen Begebenheiten, die in einem solchen Lebenskreis notwendig vorkommen. Hegel nennt diese erste Anforderung an eine epische Gestaltung der Wirklichkeit die "Totalität der Objekte". Diese Anforderung ist keine theoretisch erklügelte. Jeder Romanschriftsteller empfindet instinktiv, daß sein Werk unmöglich den Anspruch auf Vollendetheit haben könne, wenn ihm diese Totalität der Objekte fehlt, wenn nicht sämtliche wichtigen Gegenstände, Lebenssphären, Lebensbegebenheiten, die zur Totalität des Themas gehören, gestaltet werden. Der entscheidende Unterschied der echten Epik der alten Realisten und des Formzerfalls in der neueren Literatur ist aber daran ersichtlich, wie diese Totalität der Objekte mit dem individuellen Schicksal der handelnden Menschen verknüpft wird.

Der neuere Schriftsteller, der Beobachter des Lebens, kann sehr wohl zu einer Erkenntnis dieser Totalität der Objekte kommen. Er kann sie, wenn er ein bedeutender Schriftsteller ist, und mit großer Kraft der Beschreibung, mit gewaltiger Suggestion vor Augen stellen. Jedem Leser sind z.B. die Markthallen, Börsen, Spelunken ~~xxx~~, Theater

und Wettrennen etc. Zolas gegenwärtig. Im enzyklopädischen Sinne der Inhalte und im artistischen Sinne der einzelnen ^{lenen} Beschreibungen ist auch bei Zola eine Totalität der Objekte vorhanden. Aber die-
^{de} ~~se~~ Objekte haben ein von den individuellen Schicksalen der handelnden Personen weitgehend unabhängiges Dasein. Sie sind gewaltige, jedoch gleichgültige Kulissen für ein mit ihnen unverbundenes menschliches Geschick. Sie sind im besten Fall der mehr oder weniger zufällige Schauplatz dieses Geschicks.

Ganz anders bei den Klassikern. Homer erzählt von der durch Götter geschaffenen Rüstung des Achilles. Er beschreibt sie jedoch nicht, wenn Achilles die Bühne des Geschehens betritt. Erst nachdem sich Achilles grollend zurückgezogen hat, nachdem die Trojaner gesiegt haben, nachdem Patroklos in der ihm geliehenen Rüstung des Achilles gefallen ist, erst nachdem Achilles sich nunmehr zum Todeska^mpf mit Hektor zu rüsten begonnen hat, zu einem Todeskampf im wahren Sinne des Worte, denn er weiß, daß auf Hektors Tod bald der seine folgen wird; in dem dramatischen Augenblick vor dem Zweikampf mit Hektor, als die Waffen dieser beiden Helden das Geschick zweier Völker entscheiden, als die überlegene Rüstung des Achilles neben seiner göttergleichen Kraft zum Schicksalsmoment geworden ist, - erst jetzt wird beschrieben, wie Hephaistos die Waffen für Achilles schmiedet. Die Rüstung des Achilles ist also nicht nur in dem Sinne echt episch gestaltet (wie es Lessing an der berühmten Stelle seines "Laokon" hervorhebt), daß ihre Fabrikation erzählt, nicht aber ihr Aussehen beschrieben wird, sondern auch vom Standpunkt der Gesamtkomposition: sie steht genau an der Stelle, wo ihre Existenz für Fabel und Charakter, für die Gestaltung der wichtigsten Menschenschicksale eine ausschlaggebende Bedeutung erhalten hat. Sie ist kein von den handelnden Personen unabhängiges Ding, sondern ein integrierendes Moment der Handlung selbst.

Die großen Romanschriftsteller sind in dieser Hinsicht immer echtgeborene Söhne des großen Homer. Freilich ist die Welt der Objekte und der Beziehung der Menschen zu ihnen eine andere, kompliziertere, weniger spontan-poetische geworden. Aber die große Kunst der echten Romanschriftsteller offenbart sich gerade darin, ~~daß~~

daß sie diesen unpoetischen Charakter ihrer Welt doch überwinden können. Die Überwindung beruht auf dem tiefen und intensiven Mitleben des Lebens der Gesellschaft in ihrer Bewegung und Entwicklung. Erst dadurch beherrscht der Schriftsteller so souverain die äußeren und inneren, großen und kleinen Züge des Lebens in ihrer vielfältigen Verflochtenheit, daß er seine Helden in spontaner Typik, mit innere Notwendigkeit ihren Schicksalsweg gehen lassen kann. Und sie werden doch, scheinbar zwangslos, auf diesem Weg alle typischen Gegenstände und Begebenheiten ihres Lebenskreises auffinden und erleben. Gerade dadurch, daß die Gestalten in einem tiefen Sinne typisch ^agefaßt sind, müssen sie im Lauf eines typischen Lebenswegs auf die wichtigsten Objekte ihres Lebenskreises vielfach stoßen. Und der große Schriftsteller hat nun die freie Wahl, die Objekte dort und dann auszuwählen, wo und wann sie zum typischen und notwendigen Zubehör des großen Lebensdramas geworden sind.

Es gibt vielleicht keinen Schriftsteller der modernen Zeit, bei dem die Totalität der Objekte in einer so vollständigen und blühenden Fülle vorhanden wäre wie bei Tolstoi. Man denke nicht nur an "Krieg und Frieden", wo von Hof und Generalstab bis ~~Begräbnis~~ ~~nixxxxx~~ ~~Etappen~~ ~~des~~ ~~friedlichen~~ ~~Privatlebens~~ ~~gestaltet~~ zu Partisanen und Kriegsgefangenen alle Etappen des Krieges und von Geburt bis Begräbnis alle Etappen des friedlichen Privatlebens gestaltet sind. Man denke auch an die Bälle, Klubs, Gesellschaften, Besuche, Konferenzen, Stadien der Landarbeit, Wettrennen, ^{Jagd} Kartenspiel etc. in "Anna Kerinina", an die verschiedenen Seiten und Erscheinungsformen von Gericht und Gefängnis in "Auferstehung". Aber man versuche eine beliebige solche Episode, die Tolstoi zumeist mit einer derart liebevollen Breite und Ausführlichkeit schildert, daß sie zu einem eigenen Bild im Gesamtbild wird, näher zu analysieren und man wird sich des großen Gegensatzes zum modernen Realismus, der großen Verwandtschaft zur alten großen Epik bewußt.

Diese Bilder sind niemals Kulisse, niemals bloß Bild und Beschreibung, niemals bloß "Beitrag" zur Totalität der Objekte. Der weihnachtliche Maskenzug in "Krieg und Frieden" bedeutet die Krise in der Liebe zwischen Nikolaj Rostow und Sonja; die siegreiche Reiterattacke: eine Krise im Leben Nikolaj Rostows; das Wettrennen: den Wendepunkt in der Beziehung von Wronski und Anna zu Karenin; die Gerichtsverhandlung: die schicksalvolle Wiederbegegnung von Nechljudow und Katjuscha usw. Und wir können hier immer nur auf den einen entscheidenden lebensvollen Punkt hinweisen, der den jeweils gestalteten Teil der Totalität der Objekte zu einem notwendigen Bestandteil der inneren Entwicklung eines oder mehrere Helden macht.

In Wirklichkeit sind die Beziehungen bei Tolstoi viel komplizierter und vielfältiger. Es handelt sich nicht nur um einen solchen Verbindungspunkt, sondern um die Abwicklung einer mehr oder weniger wichtigen Wendung der ganzen Fabel. Und alle Etappen dieser Wendung, alle Gefühle und Gedanken der in ihnen beteiligten Personen in ihrem Was und Wie sind unlösbar an diesen Zeitpunkt, an diese Gelegenheit ihres Ausbruchs, ihres Offenbarwerdens gebunden. Es ist z.B. unvermeidlich, daß die Beziehung Wronskis und Annas zu Karenin in eine entscheidende Krise gerät. Aber das Wettrennen mit Wronskis Sturz ist mehr als eine bloße Gelegenheit zu diesem Klarwerden: es bestimmt zugleich den Charakter dieser Krise, es bestimmt Züge im Charakter aller drei, die sich unter anderen Umständen nicht so und hauptsächlich nicht so prägnant und adäquat offenbaren würden. Und durch diese innige und vielfältige Verknüpfung verliert das Wettrennen eine jede bloße "Bildhaftigkeit". Es ist die notwendige Peripetie eines großen Dramas, wobei die Tatsache, daß das Rennreiten eine typische Beschäftigung Wronskis, der Besuch der Wettrennen, bei denen der Hof anwesend ist, eine typische Gewohnheit des Bürokraten Karenin ist,

diese individuelle Vielfältigkeit der Beziehungen zwischen individuellen Schicksal und Totalität der Objekte durch gesellschaftliche Züge nur noch vielfältiger und typischer macht.

Die Gestaltung der Totalität der Objekte befreit also Tolstoi - wie jeden echten großen Epiker - von der trockenen und langweiligen Beschreibung eines "Milieus", dessen Beziehung zu den individuellen Schicksalen stets abstrakt-allgemein und gerade darum stets nur zufällig ist. In der so gestalteten Totalität der Objekte kommt bei Tolstoi gerade die Gebundenheit der individuellen Schicksale ans Ganze ihrer Welt in unmittelbarer spontaner Sinnfälligkeit zum Ausdruck.

V.

Diese Art der Gestaltung der Totalität der Objekte bildet die unbedingte Voraussetzung zu einer wirklichen Gestaltung typischer Charaktere. Engels hebt die außerordentliche Bedeutung der typischen Umstände im engen Zusammenhang mit der Typik der Charaktere als Voraussetzung des wirklichen Realismus hervor. Aber diese typischen Umstände können abstrakt oder konkret gefaßt werden. Und bei den neueren Realisten ist in steigendem Maß das erste der Fall. Wenn die Figuren der Dichtung, ihre Beziehungen zueinander, ihr Lebenslauf etc. nicht in solcher Weise gestaltet werden können, daß die Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt sich mit einer natürlichen Notwendigkeit aus der Charaktergestaltung selbst ergeben, wenn die Schauplätze und Instrumente der Handlung, vom Individuum aus gesehen, einen abstrakt-zufälligen Charakter haben, d.h. künstlerisch als bloße Kulissen wirken, dann können die typischen Umstände unmöglich künstlerisch ~~wirklich~~ wirklich überzeugend gestaltet werden. Denn verstandesgemäß anzuerkennen, daß ein Milieu mit allen seinen wesentlichen Erscheinungsformen vollständig

hier auch der Mensch noch nicht von dem lebendigen Zusammenhange mit der Natur und der kräftigen und frischen, teils befreundeten, teils kämpfenden Gemeinschaft mit ihr losgelöst erscheinen."

Damit hat Hegel das zentrale Stilproblem des modernen bürgerlichen Romans treffend angegeben. Die großen Romanschriftsteller haben stets einen heroischen Kampf geführt, um diese Ungunst der bürgerlichen Lebensumstände, der Beziehungen der Menschen zueinander und zur Natur ~~zuzueinander~~, in der bürgerlichen Gesellschaft künstlerisch zu überwinden. Die Überwindung kann aber nur dadurch erfolgen, daß der Schriftsteller die noch vorhandenen lebendigen Elemente der Beziehungen der Menschen zueinander und zur Natur in der Wirklichkeit selbst entdeckt; daß er aus seiner reichen, selbsterlebten Erfahrung der Wirklichkeit heraus jene Momente aufdeckt und künstlerisch konzentriert zum Ausdruck bringt, in denen die noch vorhandenen lebendigen Tendenzen als lebendige Beziehungen der Menschen zueinander wirksam sind. Denn die von Hegel geschilderte und nach ihm oft wiederholte Maschinenhaftigkeit und "Fertigkeit" der kapitalistischen Welt ist eine wirkliche und sich steigernde Entwicklungstendenz des Kapitalismus. Sie ist aber doch nur eine Entwicklungstendenz - und die Gesellschaft ist doch niemals objektiv eine "fertige", tote und erstarrte Wirklichkeit.

Das entscheidende künstlerische Problem des bürgerlichen Realismus ist deshalb die Frage, ob die Schriftsteller hier gegen den Strom schwimmen oder sich vom Strom der Kapitalisierung tragen lassen. Im ersten Fall entstehen lebendige Lebensbilder, die freilich sehr schwer dem widerstrebenden Stoff abgekämpft wurden, die aber doch wahr und wirklich sind, weil sie eine trotz alledem vorhandene Lebendigkeit, einen Kampf gegen die "fertige" Welt darstellen. Ihre Wahrheit beruht darauf, daß sie das gesellschaftlich-inhaltliche Richtige in einer extrem übertriebenen Weise gestalten. Im zweiten Fall - und das ist die Methode des neueren Realismus seit Flaubert - hört dieses Schwimmen gegen den Strom immer mehr auf. Es wäre aber oberflächlich, zu sagen, daß die Literatur damit dem Leben wirklich näherkäme, daß sich eben das Leben verändert habe und die Literatur dieser Veränderung nachgekommen sei. Denn indem die Schriftsteller dieser wirklich vorhandenen gesellschaftlichen Entwicklungstendenz in ihrer künstlerischen

Praxis nachgeben, machen sie in ihren Werken aus der bloßen Tendenz der gesellschaftlichen Wirklichkeit ein allgemeines und alles umfassendes Sein. Ihre Werke, die der kapitalistischen Wirklichkeit ~~minxxxixgemeinxxx~~ nichts Lebendiges abringen, sind deshalb erstarrter, "fertiger" als die Wirklichkeit selbst, sind langweiliger, trostloser und banaler als die Welt, die sie abbilden.

Selbstverständlich läßt sich für die Wirklichkeit der kapitalistischen Gesellschaft keine homerische Lebendigkeit der Beziehungen der Menschen zu ihrer Umwelt retten. Es ist ein ganz besonderer Glücksfall in der Entwicklung des modernen Romans, wenn es Defoe gelingt, im "Robinson" alle Werkzeuge, die zur Schaffung der primitivsten Lebensbedingungen des Menschen notwendig sind, in Bestandteile einer spannenden Handlung zu verwandeln und sie infolge dieses lebendigen Zusammenhangs mit den menschlichen Schicksalen im höchsten Sinne des Wortes poetisch zu machen. So sehr aber der "Robinson" ein Einzelfall ist, so außerordentlich lehrreich ist ^{er} für die Einsicht in die Richtung, in der die Erfindungsgabe des Schriftstellers zu arbeiten hat, um die Prosa der kapitalistischen Wirklichkeit künstlerisch zu überwinden. Es hilft dem Künstler nichts, wenn er seine Beschreibungen mit den glanzvollsten und ausgesuchtesten, sogar mit den treffendsten Worten vollzieht. Es hilft ihm nichts, wenn er in der Seele der gestalteten Menschen die tiefste Trauer, die bitterste Empörung darüber ertönen läßt, daß die Wirklichkeit so ^{tr} trostlos und leer, so unmenschlich und "fertig" geworden ist. Es hilft ihm nichts, selbst wenn diese Trauer den aufrichtigsten und schönsten lyrischen Ausdruck erhält. Das Beispiel des "Robinson" zeigt, daß der Kampf gegen die Prosa der kapitalistischen Wirklichkeit nur dann erfolgreich sein kann, wenn der Künstler Situationen erfindet, die im Rahmen dieser Wirklichkeit an sich nicht unmöglich sind (obschon sie ^{eventuell} real nie vorkommen), und wenn er nun in dieser voll Lebendigkeit erfundenen Si-

tuation die Menschen frei, unter Entfaltung aller wesentlichen Bestimmungen ihres gesellschaftlichen Seins, sich ausleben läßt.

Die einzig dastehende epische Größe Tolstojs beruht auf ^{einer sol-} ~~dieser~~ Erfindungsgabe. Seine Handlungen laufen scheinbar langsam, ohne vehemente Wendungen, dem Anschein nach geradlinig auf dem Gleis des gewöhnlichen Lebens seiner Menschen dahin. Aber Tolstoi erfindet auf diesem Weg immer und überall Situationen, die mit innere/dichterischer Notwendigkeit aus der konkreten Entwicklungsphase seiner Gestalten entstehen und in denen diese Menschen in eine lebendige Beziehung zur Natur versetzt werden. Besonders "Krieg und Frieden" ist voll von solchen bedeutenden und großartig lebendigen Bildern- Man denke beispielsweise an die wundervolle Jagd, die die Familie Rostow arrangiert und an die darauf folgende abendliche Idylle beim alten Onkel. In "Anna Karenina" ist die Beziehung der Menschen zur Natur bereits viel problematischer geworden. Umso bewundernswerter ist die Genialität, mit der Tolstoi gerade aus der Problematik der Beziehungen Konstantin Lewins zu den Bauern, aus seiner gutsherrlich-sentimentalischen Beziehung zur körperlichen Arbeit mit zwangloser Notwendigkeit Bilder wie das Abmähen der Wiesen entstehen läßt.

Es wäre aber falsch, dieses Problem der dichterischen Verlebendigung der gestalteten Welt auf die Beziehung der Menschen zur Natur einzuengen. Die wachsende Arbeitsteilung zwischen Stadt und Land, das wachsende soziale Gewicht der Stadt macht es notwendig, daß der Schauplatz der Handlungen immer mehr in die Städte, sogar in die modernen Großstädte verlegt wird, und keine dichterische Erfindung kann in solchen Städten eine homerische Beziehung zwischen Mensch und Natur, zwischen den Menschen und den zu Waren gewordenen Gegenständen herstellen. Daraus folgt jedoch keineswegs, daß der realistische Schriftsteller vor der "fertigen" Prosa der wahren Welt der Großstadt kampflös kapitulieren müsse. Die großen Realisten haben auch tatsächlich gerade hier niemals kapituliert. Aber gerade hier ist wiederum eine Erfindung von Situationen notwendig, in denen diese Großstadtwelt einen lebendigen und poetischen Charakter erhält. Der poetische Charakter kann hier nur aus der tiefsten Verlebendigung der menschlichen Charaktere, der dramatischen Beziehungen der Men-

schen zueinander entstehen. Gelingt es dem Schriftsteller, solche Beziehungen herzustellen, solche Situationen zu erfinden, in denen die kampfvolle Wechselbeziehung der Menschen zueinander zu einem großen Drama erwächst, so werden in diesem Drama die Gegenstände, in denen jene Beziehungen zum Ausdruck gelangen und die jene Beziehungen vermitteln, durch ebendiese Vermittlung einen poetischen Zauber erhalten. Wie bewußt die großen Realisten in dieser Hinsicht gearbeitet haben, zeigt eine Stelle aus Balzacs "Glanz und Elend der Kurtisanen". Der große Zweikampf zwischen Vautrin, dem "Cromwell der Bagnot" und Coréentin, dem größten Spitzel seiner Zeit, hat seinen Gipfelpunkt erreicht. Coréentins Gehilfe Peyrade fühlt sich auf Schritt und Tritt bedroht. "So tauche^t die Angst, welche die Listen feindlicher Stämme im Herzen der amerikanischen Wälder verbreiten und aus denen Cooper so viel Vorteil gezogen hat, die kleinsten Einzelheiten des Pariser Lebens in ihre Poesie. Die Vorübergehenden, die Läden, die Wagen, irgendeine Person, die an einem Fenster stand, all das bot den menschlichen Nummern, denen die Verteidigung des alten Peyrade, für den es sich um sein Leben handelte, anvertraut war, das ungeheure Interesse, das in Coopers Romanen ein Baumstamm, ein Biberbau, ein Pelz, die Haut eines Bisons, ein regungsloses Boot und eine Laubkrone über dem Wasser bietet."

Selbstverständlich kann hier nicht mehr die klare, helle, einfache Poesie der Kindheitsperiode der Menschheit entstehen wie bei Homer. Die Lebenswahrheit der großen Realisten hat zur notwendigen Folge, daß in ihrer Verlebendigung des kapitalistischen Lebens, insbesondere des Großstadtlebens, die ganze düstere Unheimlichkeit, die ganze fürchterliche Ummenschlichkeit des kapitalistischen Lebens zur Poesie wird. Sie wird aber zur wirklichen Poesie; sie wird gerade in ihrer trostlosen Fürchterlichkeit poetisch lebendig. Diese Entdeckung und Herausarbeitung der poetischen Schönheit in der grauenvollen Häß-

lichkeit des kapitalistischen Lebens, insbesondere des Großstadtlebens, das die ganze düstere Unheimlichkeit, die ganze fürchterliche Unmenschlichkeit, ~~das kapitalistische Leben, insbesondere das Großstadtleben~~ die Lichkeit des kapitalistischen Lebens zur Poesie wird. Sie wird aber zur wirklichen Poesie; sie wird gerade in ihrer trostlosen Fürchterlichkeit poetisch lebendig. Diese Entdeckung und Herausarbeitung der poetischen Schönheit in der grauvollen Häßlichkeit des kapitalistischen Lebens ist durch einen Abgrund von jenen Photokopien der Oberfläche getrennt, in denen die Trostlosigkeit und Öde zum Mittel der Darstellung geworden ist. Man denke an das Meisterwerk der Spätperiode Tolstois, an den "Tod des Iwan Iljitsch" Äußerlich ist da, ebenso wie bei den modernen Realisten, ein Alltagsschicksal eines durchschnittlichen Menschen gestaltet. Aber Tolstois Erfindungsgabe, die aus der notwendigen Isoliertheit des Sterbenden eine fast robinsonhafte abgetrennte Insel macht - freilich eine Insel des Grauens, des grauvollen Sterbens nach einem sinnlosen Leben -, umgibt hier alle Menschen und alle Objekte, durch die ihre Beziehungen vermittelt werden, mit jener fürchterlichen und düsteren Poesie. Von der versinkenden Welt der Gerichtssitzungen, der Kartenpartien, der Theaterbesuche, der geschmacklosen Wohnungseinrichtungen bis zur ekelhaften Schmutzigkeit der Körperverrichtungen des Todkranken schließt sich hier eine unerhört lebendige und bewegte Welt zusammen, in der jeder Gegenstand mit beredter Poesie die fürchterliche Öde und Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens in der kapitalistischen Gesellschaft gestaltet.

Diese Poesie der Werke des späteren Tolstoi hat bereits auch in ihrer unmittelbaren Formgebung starke Berührungspunkte mit der Gestaltungsart der großen Realisten aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts. Aber gerade hier sind die Unterschiede geschichtlich wie künstlerisch sehr bedeutsam. Balzac und Stendhal überwinden den "fertigen", unpoetischen

Charakter der bürgerlichen Gesellschaft eben dadurch, daß sie das gesellschaftliche Leben in eine kampfvolle Wechselwirkung leidenschaftlicher Beziehungen von Individuen auflösen, daß die Gesellschaft ihren Menschen nicht als "fertige" Macht, nicht als toter Apparat, nicht als etwas Schicksalhafte und Unabänderlichen gegenübersteht. Es handelt sich nicht nur darum daß die Gesellschaft objektiv wie in ihrer Widerspiegelung in diesen Werken sich ununterbrochen in Umwälzung befindet - handelt es sich doch um die Periode von 1789 bis 1848 -, sondern auch darum, daß die Helden Balzacs und Stendhals tatsächlich "ihre Geschichte selbst machen". Ein Gericht etwa bei Balzac ist nicht einfach eine Institution, die (wie bei den nach-48er Schriftstellern) bestimmte gesellschaftliche Funktionen hat. Es ist vielmehr ein Schlachtfeld der verschiedenartigen gesellschaftlichen Kämpfe, und jedes Verhör, jedes Konzipieren einer Akte, jedes Urteil etc. ist das Resultat komplizierter gesellschaftlicher Kämpfe, deren Etappen wir miterleben.

Die Veränderung der gesellschaftlichen Welt ist ein Hauptthema der Tolstoischen Gestaltung. Lenin hebt in einer Kritik über Tolstoi sehr richtig die Worte Lewins hervor: "Bei uns jetzt, wo dies alles umgekrempelt worden ist und sich eben erst wieder einrenkt" - man kann sich schwer eine treffendere Charakteristik der Periode von 1861 bis 1905 denken. Was 'umgekrempelt worden ist', ist gut bekannt oder zumindest jedem Russen gut bekannt. Es ist die Leibeigenschaft und das ganze dazugehörige 'alte Regime'. Das, was sich eben 'erst wieder einrenkt', ist der breitesten Masse der Bevölkerung völlig unbekannt, fremd, unverständlich." Die außergewöhnliche dichterische Empfindlichkeit für alle menschlichen Veränderungen, die mit diesem "Umkrempeln" des alten Rußland zusammenhängen war eine der wesentlichen Voraussetzungen zu Tolstoischen schriftstellerischen Größe. Seine politischen und anderen Urteile über diese Entwicklung mögen noch so falsch oder reaktionär sein, die Veränderungen, die diese Umwälzung des alten Rußland in den verschiedenen Schichten der Gesellschaft hervorbrachte, sah Tolstoi mit außerordentlicher

Klarheit, und zwar stets nicht als einen bestimmten Entwicklungszustand, nicht als eine statisch erstarrte Etappe, sondern gerade in ihrer Bewegung.

Man denke an Figuren wie Oblonski in "Anna Karenina". Tolstoi stellt nicht in naturalistischer Art einen Gutsbesitzer-Bürokraten auf einer bestimmten Stufe der Kapitalisierung dar, sondern gestaltet im menschlichen Leben Oblonskis den zunehmenden Prozeß dieser Kapitalisierung. Dem menschlichen Typus nach gehört Oblonski eher zu dem der alten Adligen, der eine "breite", arbeitslos Lebensgrundlage für ein genießerisches Leben höher schätzt als die Karriere am Hof, in der Bürokratie oder in der Armee. Eben darum ist sein Hinüberwachsen in einen halbkapitalisierten, kapitalistisch korrumpierten Typus so interessant. Oblonskis Beamtentum hat rein materielle Gründe: er kann von seiner Grundrente nicht mehr auf dem gewünschten Niveau leben. Der Übergang zur innigeren Verknüpfung mit dem Kapitalismus (Aufsichtsratsstelle etc.) ist die natürliche Folge dieser Entwicklung, die "natürliche" Verbreiterung der neuen parasitären Lebensbasis. Auf dieser Grundlage entwickelt sich bei Oblonski die alte genießerische Lebensanschauung des Gutsbesitzers in einen oberflächlich-gutmütigen oberflächlich-epikuräischen Liberalismus um. Er übernimmt aus der modern-bürgerlichen Weltanschauung alles, was seinen ungestörten Lebensgenuß ideologisch unterstützen kann. Er bleibt aber insofern doch ein alter Adliger, als er das rücksichtslose Strebertum seiner Beamtenskollegen instinktiv verachtet und das liberale "laissez faire" in seine gutmütig-egoistischen Sinne als "Leben und Leben lassen", als "nach mir die Sintflut" auslegt und in die Praxis umsetzt.

Für den Unterschied zwischen den letzten Kompositionsprinzipien Tolstojs und der großen Realisten aus dem Beginn des XIX. Jahrhunderts ist es aber entscheidend, daß die gesellschaftlichen Gebilde (Institutionen und dergleichen) bei Tolstoi von Anfang an einen viel "fertigeren", unlebendigeren, unmenschlicheren, apparathafter Charakter

haben als je bei Balzac oder Stendhal. Der wesentliche Grund für diese Konzeption hängt mit der tiefsten Quelle der Stärke von Tolstois Kunst zusammen: damit, daß er die Gesellschaft vom Standpunkt des ausgebeuteten Bauern betrachtet. Nun ist aber auch in der Balzacschen Welt zu bemerken, daß die staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen nur für die Vertreter jener Klassen, die unmittelbar am Kampf um die Macht teilnehmen, in kampferfüllte Wechselwirkungen zwischen Menschen aufgelöst werden. Für die plebejischen Schichten der Gesellschaft sind diese Gebilde ebenfalls eine "fertige", ihnen abgeschlossen, apparathaft gegenüberstehende Welt. Nur die ungeheure Gestalt Vautrins bringt es zu einem wechselvollen Kampf mit der Macht des Staates; die andern Verbrecher fristen ihr kümmerliches Dasein in den Poren der Gesellschaft, und die Polizei steht ihnen als unpersönliche, unüberwindliche Macht gegenüber. Noch mehr ist dies selbstverständlich der Fall bei den Bauern und den unteren Schichten des Kleinbürgertums. Es ist also nur natürlich, daß Tolstoi, der die Welt vom Standpunkt des Bauern ansieht, eine solche Vorstellung von Gesellschaft und Staat haben muß.

Damit ist aber die veränderte Stellung Tolstois zu diesen Fragen noch nicht völlig geklärt. Denn auch die Angehörigen der herrschenden Klasse stehen bei Tolstoi nicht so zu den staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen wie die Menschen Balzacs. Auch für sie sind diese Gebilde eine objekthafte, "fertige" Welt. Die Gründe sind nicht allzuschwer einzusehen. In erster Reihe war hier der Charakter der zaristischen Selbstherrschaft entscheidend. Diese Selbstherrschaft gestattete den Menschen ein Eingreifen in die staatlichen und gesellschaftlichen Ereignisse nur entweder in der Form der Intrigue, der Korruption, des Schranzentums oder in der Form der Empörung. Kein geistig und sittlich einigermaßen hochstehender Mensch konnte den zaristischen Staat auch nur soweit als seinen Staat erleben wie die Menschen Balzacs und Stendhals die verschiedenen Staatsformen ihrer Zeit. Und dieser

"fertige", tote Charakter des zaristischen Staats ~~maximal~~ und seiner gesellschaftlichen Institutionen nimmt bei Tolstoi immer starrere Züge an, parallel dem Prozeß, wie sich diese Staatsmacht immer mehr dem Leben der russischen Gesellschaft entfremdet. Aus der weiten Ferne der historischen Vergangenheit ragen in die Welt Tolstois noch einzelne Gestalten hinein, die nach seiner Auffassung in diesem Staat eine lebendige Tätigkeit entfalten konnten. So der alte Fürst Bolkonski in "Krieg und Frieden". Aber auch er hat sich enttäuscht und grollend auf seine Güter zurückgezogen, und der Lebenslauf seines Sohnes ist bereits nichts mehr als eine Kette von Enttäuschungen: Enttäuschungen der Illusionen, daß man im militärischen oder politischen Leben des zaristischen Rußland als anständiger und begabter Mensch hätte aktiv teilnehmen können. Diese Kette von Enttäuschungen erscheint bei Tolstoi nicht als bloß individuelles Schicksal weder bei Andrej Bolkonski noch bei Pierre Besuchow. Sie verdeutlicht im Gegenteil sehr genau die ideologischen Reflexe der französischen Revolution und der napoleonischen Periode im zaristischen Rußland, jene menschlich-seelischen Beweggründe, jene menschlich-seelischen Konflikte, die den besten Teil des damaligen russischen Adels zum Dekabristenaufstand geführt haben. Ob Pierre Besuchows Weg bis dorthin geführt hätte, bleibt bei Tolstoi unbestimmt. Aber die Tatsache der langen Beschäftigung Tolstois mit dem Plan eines Dekabristenromans zeigt, daß zumindest die Perspektive seiner Gestaltung solcher adligen Rebellen zugrundegelegt hat.

Allerdings ist diese staatlich-gesellschaftliche Welt, wie Tolstoi sie in seiner Jugend und in seinem frühen Mannesalter sieht, ein recht lockeres Gefüge mit breiten und weiten Poren. Die noch halb patriarchalische Form der Unfreiheit in der Welt von "Krieg und Frieden" ergibt einen weiten Spielraum für freie Bewegung, für Selbstständigkeit und Selbsttätigkeit in lokalen und privaten Gebieten. Man denke an das Leben der vom Hof unabhängigen Landedelleute, an die Tätigkeit der Partisanen und ähnliches. Diese Züge hat Tolstoi zweifel-

los mit großer historischer Wahrhaftigkeit beobachtet und wiedergegeben. Aber der Blick, mit dem er sie sieht, ist sehr bedingt durch seine eigene Entwicklungshöhe bis zu dieser Periode, durch die Entwicklung der russischen Gesellschaft zu der Zeit, da er diese Werke verfaßte. Mit der Veränderung der geschichtlichen Entwicklung und demzufolge mit der Veränderung der Urteile Tolstojs über Staat und Gesellschaft ändert sich auch seine Darstellungsweise. Das ^üErwerk 'Die Kosaken' wie auch die andern frühen kaukasischen Novellen tragen in ihrer zentralen Gesellschaftsauffassung sehr ähnliche Züge wie "Krieg und Frieden", während das ~~xx~~ späte Fragment "Hadschi Murat", das thematisch-historisch in dieselbe Periode fällt, bereits eine viel fester gefügte Struktur mit viel weniger Poren für privatemenschliche Betätigung zeigt.

Die treibende Kraft bei der Veränderung der Wirklichkeit war das Wachsen des Kapitalismus. Für das Verständnis der Tolstojischen Welt ist es aber sehr wichtig klar zu sehen, daß der Kapitalismus, so wie er in Rußland gewachsen ist, eben nach Lenins Worten ein "asiatischer", ein "oktobristischer" Kapitalismus gewesen ist.

Dieser Charakter der kapitalistischen Entwicklung steigert nur die Ungunst der gesellschaftlichen Grundlagen der Literatur, steigert den toten und starren Charakter der gesellschaftlichen Gebilde. Was seinerzeit Marx über die deutsche Entwicklung gesagt hat, gilt ^{auch} ~~in noch höherem Maß~~ für das Rußland des späteren Tolstoj: "In allen anderen Sphären quält uns, gleich dem ganzen übrigen kontinentalen Westeuropa, nicht nur die Entwicklung der kapitalistischen Produktion, sondern auch der Mangel ihrer Entwicklung, neben den modernen Notständen drückt uns eine ganze Reihe vererbter Notstände, entsprechend aus der Fortvegetation altertümlicher, überlebter Produktionsweisen mit ihrem Gefolg von zeitwidrigen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen. Wir leiden nicht nur an dem Lebenden, sondern auch an dem Toten."

Gerade dadurch, daß Tolstoi unmittelbar überwiegend das Leben der höheren Klassen beschreibt, kommt bei ihm dieser "asiatische" Charakter des entstehenden russischen Kapitalismus, seine Tendenz, die fürchterlichsten Seiten der historisch überlebten Selbstherrschaft nicht zu zerschlagen oder zu überwinden, sondern bloß den kapitalistischen Interessen anzupassen, mit ungeneurer Plastik zum Ausdruck. Schon in "Anna Karenina" gestaltet Tolstoi unvergleichliche Typen dieser Kapitalisierung und der ihr entsprechenden Bürokratisierung des russischen Adels. Neben dem bereits geschilderten Typus Oblonski, in welchem Tolstoi, nebenbei bemerkt, ein unerhört reiches und menschlich fein ausgearbeitetes Bild von den liberalen Strömungen dieser Schicht mit ihrer ganzen Halbscheitigkeit und gutmütiger Korruption gibt, stellt Tolstoi den Typus des modernen Adligen in Wronski dar. Wronski ändert seine ökonomische Lebensweise infolge der leidenschaftlichen Liebe zu Anna: er gibt die militärische Karriere auf und entwickelt sich zum kapitalistischen Großgrundbesitzer, der die Bewirtschaftung seines Guts auf Kapitalismus umstellt, der im politischen Leben des Adels für Liberalismus und Fortschritt eintritt, der die alte "Unabhängigkeit" der Lebensstellung des Adels auf großkapitalistischer Basis zu erneuern versucht. Die Wirkung der -sozial "zufälligen"- Liebesleidenschaft fördert auch bei ihm einen typischen Entwicklungsprozess seiner Klasse. Und als Ergänzung dieser beiden Figuren sehen ^{wir} in Karenin den Typus des bereits vollständig bürokratisierten reaktionär-obskurantistischen, heuchlerischen und hohlen Verwaltungsbeamten. Die kapitalistische Arbeitsteilung dringt immer tiefer auch als Lebensform, als entscheidende Bestimmung des Denkens und des Empfindens in alle menschlichen Beziehungen ein, und Tolstoi gestaltet mit immer bittererer Ironie, mit immer tieferer Beobachtung wie die Menschen in dieser Welt zu arbeitsteiligen Maschinen werden.

Diese Arbeitsteilung ist ein vortreffliches Instrument für die Un-

Unterdrückung und Ausbeutung der werktätigen Massen. Und Tolstoi

haßt diesen Apparat gerade als Werkzeug der Unterdrückung und Aus-

beutung. Als großer und universeller Künstler stellt aber Tolstoi diesen Prozeß in seiner Beziehung zu allen Klassen der Bevölkerung dar. Er deckt seine innere Dialektik auf, die Art, wie kapitalistisch-bürokratische Arbeitsteilung nicht nur die von ihr erfaßten Menschen auch der herrschenden Klasse entmenschet und immer mehr in bloße und bösertige Automaten verwandelt, sondern auch, wie dieser Prozeß sich gegen ebendiese Menschen selbst wendet in allen Momenten ihres Lebens, wo sie eigene, elementare Lebensinteressen vertreten^m wo ein Rest der noch vorhandenen Menschlichkeit in ihnen zum Ausdruck kommt.

Man denke dabei an die wundervolle Szene zwischen Iwan Iljitsch und seinem Arzt, Iwan Iljitsch ist ein vollendeter Bürokrat geworden, ein richtiggehender Richter, der aus den Prozessen alles Menschliche mit vollendeter bürokratischer Virtuosität entfernt, der zu einem gut funktionierenden Rädchen des großen zaristischen Unterdrückungsapparates geworden ist. Vergebens versuchen die von den Rädern der Maschine erfaßten Angeklagten das Besondere und Menschliche ihres Falles dar^zulegen, mit ruhiger Höflichkeit weist sie der geschickte Richter in die Bahn der Paragraphen zurück, wo sie gemäß den Interessen des zaristischen Systems von der Maschine zermalmt werden. Nun ^{aber} ist Iwan Iljitsch gefährlich krank geworden und möchte gern von seinem Arzt Auskunft über seinen Zustand erhalten. Der Arzt ist jedoch ein ebenso überlegener Bürokrat, eine ebenso glänzende Maschine wie Iwan Iljitsch selbst und behandelt ihn ebenso, wie dieser seine Angeklagten behandelt. "Alles das war gen u dasselbe, was Iwan Iljitsch tausendmal so glänzend den Angeklagten vorgemacht hatte. Ebenso glänzend war das Schlußwort des Arztes, und triumphierend, ja, sogar vergnügt blickte er über seine Brille hinweg den Angeklagten an... Der Arzt sah ihn streng mit einem Auge über die Brille an, als wollte er sagen: 'Angeklagter, wenn Sie sich nicht in den Grenzen der an Sie gerichteten Fragen halten, sehe ich mich gezwungen zu verfügen, daß man Sie aus dem Sitzungssaal entfernt.'" Und das Grauensvolle an dem Sterben Iwan

Iljitschs liegt gerade darin, daß in allen Beziehungen des Lebens ihm diese Erstarrung gegenübertritt, als in ihm angesichts seines drohenden Todes zum erstenmal das Bedürfnis erwacht, zu den Menschen in menschliche Beziehungen zu treten, über die Sinnlosigkeit seines Lebens hinauszukommen.

Die Entwicklung der russischen Gesellschaft steigert die doppelte Fürchterlichkeit der mit dem "asiatischen Kapitalismus" zusammenwachsenden Selbstherrschaft. Und parallel dieser objektiven Entwicklung, die unaufhaltsam zur Revolution von 1905 treibt, wächst der Haß und die Verachtung Tolstojs gegen den entmenschten Charakter der so entstehenden Gesellschaft. Schon in der Figur des Karenin steht diese Entmenschlichung sehr plastisch vor uns. In einer Gesellschaft bemerkt Karenin die entstehende Liebe zwischen Anna und Wozinski Wronski. Er bereitet sich auf eine Auseinandersetzung mit ihr vor: "Und in Alexej Alexandrowitschs Kopf ordnete sich alles ganz klar, was er seiner Frau jetzt sagen müsse. Während er erwog, was er sagen würde, bedauerte er, daß er seine Zeit und seine Geisteskräfte so im stillen nur zum Hausgebrauch aufwenden müsse; trotzdem aber bildete sich in seinem Kopf, klar und deutlich, wie ein amtlicher Bericht, die Form und der Gedankengang der zu haltenden Rede."

In den späteren Werken, besonders in "Auferstehung", steigert sich der Haß gegen diese Unmenschlichkeit noch mehr. Die Hauptquelle dieser Steigerung ist ~~41~~, daß Tolstoi jetzt viel klarer diese Entmenschlichung des staatlichen Apparats in ihrem Zusammenhang mit der Unterdrückung und Ausbeutung der Werktätigen sieht. In Karenins bürokratischem Strebertum war nur implicite diese gegen das Volk gerichtete Tendenz sichtbar; in der völligen Gleichgültigkeit, mit der er aktenmäßig-streberhaft über das ~~W~~^e und Wehe von Millionenmassen verfügte. (Es ist für die Erkenntnis der Entwicklung Tolstojs interessant zu sehen, daß er diese Unmenschlichkeit, die sich in der formal-bürokratischen Behandlung aller Fragen zeigt, in

"Krieg und Frieden" noch stellenweise mit einer humorvollen Ironie behandelt, zum Beispiel in der Figur des Bilibin.) In "Auferstehung" kontrastiert aber Tolstoi diesen ganzen unmenschlichen Apparat mit den Leiden seiner Opfer. Er gibt hier von dem Unterdrückungsapparat des kapitalistischen Staats in seiner zaristischen Form ein derart umfassendes, vielseitiges und wahres Bild, wie seinesgleichen in der ganzen bürgerlichen Literatur nicht existiert. Die herrschende Klasse erscheint jetzt bereits als eine Bande von schurkischen Dummköpfen, die entweder mit boshafem Strebertum oder mit naiver Borniertheit ihre Funktionen erfüllen, die sich bereits vollständig in Rädchen dieser grauensvollen Unterdrückungsmaschine verwandelt haben. Seit dem Schluß von Swifts "Guliver" ist die kapitalistische Gesellschaft vielleicht nie mit einer so machtvollen Ironie behandelt worden. Und die Gestaltung der Menschen der herrschenden Klasse nimmt auch immer mehr diese satirisch-ironischen Formen an. Die Vertreter der herrschenden Klasse nimmt gleichen immer mehr, gerade in ihrer höflich-glänzenden Außenseite den stinkenden Yahoos von Swift.

Die Tatsache, daß Tolstoi die zaristisch-spezifische Form des kapitalistischen Apparates zeigt, nimmt ihr nichts von ihrer weltliterarischen Allgemeinheit. Im Gegenteil, die dadurch entstehende konkrete Lebensfülle und Lebenswahrheit steigert nur diese Allgemeinheit. Denn die fürchterliche Willkür, das vollständige Ausgeliefertsein aller Menschenschicksale an diesen Apparat ist eine tiefe und allgemeine Wahrheit. Die besondere Erscheinungsform dieser Willkür in der zaristischen Bürokratie ist nur eine konkrete Steigerung ihrer allgemeinen Züge. Tolstoi läßt zum Beispiel seinen Fürsten Nechljudow für eine eingekerkerte Revolutionärin bei einem dieser in Generalsuniform gekleideten Yahoos intervenieren. Da die Frau des Generals einen Flirt mit Nechljudow haben möchte, wird die Revolutionärin befreit. "Vor der Abfahrt, schon in dem Vorzimmer begegnete Nechljudow ein Lakai mit einem Brief ~~xxx~~ an ihn von Mariette: 'Pour vous faire plaisir, j'ai agi tout a fait contre mes principes, et j'ais intercedé aupres de mon mari pour votre protégée. Il se trouve

111

que cette personne peut être relachée immédiatement. Mon mari a écrit au commandant. Venez donc 'uneigennützig'. Je vous attends.

M.' - 'Wie gefällt Ihnen das?' sagte Nechljudow zu dem Advokaten. 'Das ist ja schrecklich. Eine Frau, die man sieben Monate in Einzelhaft hält, erweist sich als garnicht schuldig, und um sie freizulassen, genügt ein Wort.' - 'Es ist ja immer so.' Und dies ist in der "Auf-
 erstehung" selbstverständlich kein Einzelfall. Tolstoi zeigt mit einer außerordentlichen Variation der Erfindungsgabe, wie die verschiedensten Schicksale unmittelbar von solchen persönlichen Zufällen, von solchen Willkürlichkeiten in den persönlichen Interessen einzelner Mitglieder der herrschenden Klasse abhängen. Aber die Summe und das System dieser Willkürlichkeiten ergibt ein klares und notwendiges ~~W~~ Gesamtbild; durch alle diese Zufälle wirkt sich die große Notwendigkeit des entmenschten Apparats aus: der Schutz des Privateigentums der herrschenden Klasse mit den brutalsten Mitteln.

So gestaltet der späte Tolstoi in immer steigendem Maß eine fürchterlich "fertige" Welt. Die Poren für die Selbsttätigkeit der Menschen werden immer mehr verstopft. Nechljudow kann keine Illusionen mehr inbezug auf Landleben, inbezug auf Ausgleichung der Interessen des Gutsbesitzers mit denen der Bauern haben, wie sie - wenn auch in qualvoll problematischer Form - Konstantin Lewin gehabt hatte. Und die private Betätigung des Menschen im Familienleben, die Möglichkeit einer Flucht Nikolaj Rostows oder Lewins existiert für den späten Tolstoi auch nicht mehr. Seit der "Kreuzersonate" ~~er~~ sieht Tolstoi auch Liebe und Ehe in ihrer "modernen" Form, sieht alle spezifischen Formen der Lüge und Heuchelei, der Entmenschlichung des Menschen in ihnen, die die kapitalistische Gesellschaft hervorbringt. Er sagt einmal zu Gorki: "Der Mensch muß Erdbeben, Epidemien, furchtbare Krankheiten und alle Qualen der Seele ertragen, aber die schlimmste Tragödie seines Lebens zu allen Zeiten war, ist und bleibt - die Tragödie des Schlafzimmers." Tolstoi drückt hier, wie fast überall seine Gedanken in einer "zeitlosen" Form aus. Als Künstler ist er aber unvergleichlich konkreter und historischer. Mögen seine späten Schilderungen der "Tragödie des

MAFFL. INT.
 Lukács Arch.

ML

Schlafzimmers" als Dokumente seiner asketischen Weltanschauung konzipiert sein, in ihren wirklich gestalteten Teilen sprengen sie diesen abstrakt-dogmatischen Rahmen und stellen die spezifisch kapitalistische Furchterlichkeit der modernen bürgerlichen Liebe, der Ehe, der Prostitution, der doppelten Ausbeutung der Frau dar.

Wo ist in dieser Welt ein Raum zur Handlung? Tolstoi sieht und gestaltet immer mehr eine Welt, in der es für die anständigen Menschen keine Handlungsmöglichkeit mehr gibt. Da das sich kapitalisierende Rußland, trotz dem "asiatischen" Charakter seines Kapitalismus den allgemeinen Formen des entwickelten Kapitalismus sich immer mehr annähert, muß der Lebensstoff, den Tolstoi bearbeitet, sich auch immer mehr jenem Lebensstoff annähern, ~~den~~ aus dessen schriftstellerischen Formen Widerspiegelung in Westeuropa die naturalistische Auflösung der schriftstellerischen Formen des großen Realismus entstanden ist. Selbstverständlich gibt es - objektiv - in dem von Tolstoi geschilderten Rußland eine Möglichkeit des Handelns: für die demokratischen und sozialistischen Revolutionäre. Die Gestaltung dieses Handelns liegt aber weltanschaulich außerhalb der Möglichkeit Tolstois. Indem er zusammen mit den bedeutenden und starken Seiten auch die Halbheit, die Zurückgebliebenheit, die Züghaftigkeit und Feigheit der heranwachsenden Bauernempörung dichterisch zum Ausdruck bringt, bleibt für seine Menschen als Handlungsmöglichkeit nur das alte Dilemma: Kapitulation oder Flucht. Und wir haben gesehen, daß die Kapitulation immer schmälicher und entmenschtere Formen annehmen muß, wie wir ^{lich} ~~es~~ gesehen haben, daß die Möglichkeiten der Flucht durch die objektive Entwicklung und die wachsende dichterisch-weltanschauliche Einsicht in die Struktur der so entstehenden Gesellschaft für Tolstoi immer mehr eingeengt werden.

Freilich verkündet Tolstoi die Notwendigkeit der individuellen guten Tat, der individuellen Nichtteilnahme an der Sünde und dergleichen. Und er hat manches geschrieben, worin die Wirklichkeit, bei aller realistischen Großartigkeit der Details, zurechtgerückt wird,

damit die Möglichkeit und Wirksamkeit der individuellen guten Tat bewiesen werde. ("Der gefälschte Coupon" und ähnliches.) Aber die dichterische Größe des späten Tolstoi kommt gerade darin zum Ausdruck, daß er, wenn er gestaltet, die wirklichen Zusammenhänge des wirklichen Lebens mit unerbittlicher Wahrhaftigkeit darstellt, unbekümmert darum, ob sie seinen weltanschaulichen Lieblingsgedanken entsprechen oder sie gar entlarven und widerlegen. Die von uns eben geschilderte Unmöglichkeit des tätigen Lebens ~~mit~~ in dieser Welt läßt Tolstoi beispielsweise, ohne seine Lieblingstheorien auch nur als Möglichkeit zu berühren, von dem Fedja des "Lebenden Leichnams" klar aussprechen: "Wer in den Kreisen, denen ich entstamme, geboren ist, der hat nur drei Möglichkeiten zur Auswahl. Entweder kann er ein Amt bekleiden, kann Geld verdienen und den Schmutz, in dem wir leben, vermehren - das war mir zuwider oder vielleicht verstand ich es auch nicht, vor allem aber war es mir zuwider. Oder er kann diesen Schmutz bekämpfen, doch dazu muß er ein Held sein, und der bin ich nie gewesen. Oder endlich, drittens, er sucht zu vergessen, wird liederlich, trinkt und singt - das habe ich getan und so weit hab ichs damit gebracht."

In Nechljudow hat Tolstoi freilich den Versuch gemacht, die individuelle gute Tat selbst zu gestalten. Aber die unerbitterliche Wahrhaftigkeit Tolstois läßt hier im wesentlichen ein ganz anderes, bitter ironisches Bild entstehen. Nur dadurch, daß Nechljudow zu der auch von ihm gehassten und verachteten herrschenden Klasse gehört, nur dadurch daß er in diesen Kreisen als gutmütiger Narr, als philanthropischer ungefährlicher Sonderling betrachtet wird, nur durch die Ausnutzung alter Familien- und Freundschaftsbeziehungen können seine "guten Taten" zustande kommen. Objektiv bedeuten sie als geringfügige Zufälligkeiten, nicht gegenüber der grauenvollen Notwendigkeit des Apparats und fügen sich restlos in die Liebes- und Karriere-Intriguen der Teilnehmer des Apparats ein. Und subjektiv muß Nechljudow unwillig und voll Selbstverachtung, freilich mitunter auch der Verfüh-

rung erliegend, die Maske des Schranzentrums tragen, um wenigstens in einigen Fällen seine "individuellen guten Taten" zu vollführen. Und dort, wo Nechljadow die Tolstoischen Konsequenzen der früheren krisenhaften Schwankungen Konstantin Lewins zieht, steht ihm das haßerfüllte Mißtrauen der Bauernschaft gegenüber, die in jedem "großmütigen" Vorschlag des Grundbesitzers nur einen neuen raffinierten Versuch, sie zu betrügen, erblickt.

Tolstoi gestaltet ~~es~~ also eine Welt, in der die Beziehungen der Menschen zueinander, die Beziehungen der Menschen zur Gesellschaft jenen Beziehungen sehr nahekommen, die der nach-48er Realismus gestaltet hat. Wie bei jedem großen Künstler sind seine Darstellungsformen zugleich Formen der Widerspiegelung der Wirklichkeit in ihren wesentlichen und allgemeinen, ~~diakritischen~~ Annäherung an den neuen Realismus ~~freilich in veränderter Weise~~ - doch ein großer Realist ~~geworden~~ in ihren dichterischen-konkreten Zügen. Woher kommt es, daß Tolstoi trotz dieser notwendigen Annäherung an den neuen Realismus - freilich in veränderter Weise - doch ein großer Realist alten Stils, ein Weiterführer des großen Realismus geworden ist?

VI.

Der entscheidende Stilunterschied zwischen altem und neuem Realismus liegt in der Frage der Menschengestaltung, in der Auffassung des Typischen. Der alte Realismus faßte das Typische in der Form auf, daß er die wesentlichen Bestimmungen einer großen gesellschaftlichen Tendenz zu extrem-leidenschaftlichen Bestrebungen von Einzelpersonen zusammenfaßte, diese Personen in extreme Situationen brachte, in Situationen, die dazu angelegt waren, jene gesellschaftliche Tendenz in ihren äußersten Konsequenzen sinnfällig zu machen. Es ist klar, daß diese Art der Gestaltung nur auf der Grundlage einer bewegten und abwechslungsreichen Handlung möglich war. Die Handlung

115

ist aber nicht ein beliebiges formales Prinzip, nicht ein technisches Mittel, das die Schriftsteller beliebig, je nach Neigung oder Begabung handhaben können. Die Handlung ist eine dichterische Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit, der wesentlichen Formen, in denen die Beziehungen der Menschen zueinander, die Beziehungen der Menschen zur Gesellschaft und Natur sich in der Wirklichkeit abspielen. Die dichterische Art der Widerspiegelung ist keine mechanische Photographie. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die dichterische Konzentration, die dichterische Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit sich in verschiedenen Richtungen zu bewegen, verschiedene Tendenzen der Entwicklung zu unterscheiden vermag, wodurch sie an Lebendigkeit die Oberfläche der gesellschaftlichen Wirklichkeit entweder übertreffen kann oder an Lebendigkeit hinter ihr zurückbleiben muß. Wir haben ferner darauf hingewiesen, daß die statische Gestaltung des durchschnittlichen Menschen in einem als "fertig" gefaßten Milieu das Niveau der Literatur notwendig unter das der Wirklichkeit senkt.

Dies ist das Schicksal der realistischen Schriftsteller nach 1848 gewesen. Die Handlungslosigkeit, die Milieuschilderung, der Durchschnittsmensch als Ersatz des Typus sind zwar wesentliche Kennzeichen des Niedergangs des Realismus, sie sind aber doch aus dem Leben selbst in die Literatur gekommen. Je weniger die Schriftsteller mit der Welt des Kapitalismus als ihrer eigenen Welt mitleben konnten, desto weniger waren sie imstande, wirkliche Handlungen zu erfinden. Es ist kein Zufall, daß die bedeutenden Schriftsteller dieser Zeit, die wichtige Entwicklungsmomente der Gesellschaft mehr oder weniger richtig wiedergaben, fast ohne Ausnahme handlungslose Romane geschrieben haben, während die meisten Romane mit abwechslungsreicher und bunter Handlung nur ein leeres Geräusch aus gesellschaftlich-inhaltlich nichts charakterisierenden Aktionen hervorbringen. Es ist kein Zufall, daß die wenigen bedeutenden Typen, die diese Literatur produziert hat, fast stillebenhaft-statische

Portraits von Durchschnittsmenschen sind, während die angeblich bedeutenden nichtdurchschnittlichen Figuren der Literatur dieser Periode karikaturenhafte Pseudohelden, leere Phrasen einer großsprecherischen und hohlen Opposition oder einer noch hohleren und verlogeneren Apologetik des Kapitalismus werden mußten.

Flaubert hat die schriftstellerische Schwierigkeit dieser Periode früh und klar erkannt. Er beklagt sich während der Abfassung der "Madame Bovary", daß das Buch nicht interessant genug sei: "Ich habe so 50 Seiten gefüllt, wo es kein einziges Ereignis gibt, es ist ein fortlaufendes Bild eines bürgerlichen Lebens und einer nicht aktiven Liebe; einer Liebe, die umso schwieriger zu schildern ist, als sie gleichzeitig schüchtern und tief ist, aber leider ohne innere Krisen, denn meine Figur" (Flaubert schreibt "mein monsieur" G.L.) "hat ein gemäßigtes Temperament. Ich habe bereits im ersten Teil etwas Ähnliches gehabt: mein Gatte liebt seine Frau ein bißchen in derselben Weise wie mein Liebhaber, es sind zwei Mittelmäßigkeiten im selben Milieu, die man doch differenzieren muß..."

Flaubert ging als konsequenter Künstler seinen Weg zu Ende. Er versuchte, durch beschreibende Differenzierung und Verfeinerung der Milieuschilderung, durch Verfeinerung der psychologischen Analyse seiner Durchschnittsmenschen dieses trottelöde Grau künstlerisch bewegt und farbig zu machen. Dieser Versuch mußte scheitern. Denn der Durchschnittsmensch ist gerade dadurch mittelmäßig, daß die gesellschaftlichen Widersprüche, die objektiv auch seine Existenz bestimmen, bei ihm nicht den höchsten Ausdruck ihrer Widersprüchlichkeit erhalten, sondern im Gegenteil sich aneinander abstumpfen und zu einer statischen Oberfläche sich auszugleichen scheinen. Dadurch entsteht eine Unbeweglichkeit, eine Monotonie in den wesentlichen künstlerischen Gestaltungsfragen, deren Vorhandensein Flaubert mit scharfer Selbstkritik erkannte, die er aber nur mit artistisch-technischen Mitteln zu überwinden versuchte. Aber die Verfeinerung

der artistischen Mittel schafft nur eine neue, von Flaubert ebenfalls zuweilen erkannte künstlerische Problematik: den Widerspruch zwischen den hochkünstlerischen Mitteln der Darstellung und der langweiligen Öde des dargestellten Gegenstandes. Die neuere westeuropäische Literatur geht in der Folgezeit bei den viel kleineren Nachfolgern Flauberts denselben Weg: sie behängt mit immer prunkvolleren Purpurmänteln des Wortes immer weniger lebendige, immer mehr der Dutzendware angeglichene Mannequins.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die von uns kurz geschilderte Entwicklung der russischen Gesellschaft und die der Weltanschauung Tolstojs eben diesem den Zwang auferlegte, seine Gestalten etwas dem Durchschnittsmäßigen anzunähern. Die erstarrte "fertige" Welt, in der sie leben, die Unmöglichkeit für sie, ihr Wesen in angemessenen Handlungen wirklich und sinnvoll auszuleben, muß diese Gestalten in bestimmtem Sinne in die *Na*he des Durchschnittlichen bringen, muß ihnen etwas von jener Art der Typik nehmen, die die Gestalten Balzacs oder Stendhals, dank dem bewegten Handlungsreichtum ihrer menschlichen Entfaltung, gehabt haben.

Vor diesem Stilproblem stand nicht bloß Tolstoi, sondern jede bedeutende russische Schriftsteller seiner Zeit. Die russische Literatur der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts bezeichnet nicht nur in Tolstojs Werken eine neue Etappe des großen Realismus. Das gemeinsame Stilproblem aller dieser Schriftsteller war durch eine Wirklichkeit bestimmt, die für die Darstellung extrem leidenschaftlicher Charaktere die denkbar ungünstigste war, in die jene gesellschaftlichen Strömungen, die in Westeuropa den Naturalismus und die Darstellung des Durchschnittsmenschen hervorgebracht haben, immer tiefer und entscheidender eindrangen. Sie versuchten künstlerische Mittel zu finden, um gegen den Strom schwimmen zu können, um auch in dieser Welt jene extreme Steigerung der klar aufgedeckten gesellschaftlichen Bestimmungen zu finden, die eine wirkliche

Typengestaltung, ein Hinausgehen über das Durchschnittliche möglich macht.

Die Größe der russischen Realisten dieser Periode beruht darauf, daß es ihnen gelungen ist, auch in diesem Leben jene extremen Möglichkeiten aufzudecken, deren Zuendeführung ihre Gestalten aus der statischen Durchschnittlichkeit hinausgeführt und ihnen eine wirkliche, bewegte, alle gesellschaftlichen Widersprüche ~~spiegelnde~~ widerspiegelnde Typik gegeben hat. Das erste wesentliche Mittel zur Überwindung dieser Durchschnittlichkeit ist die Erfindung extremer Situationen inmitten der Alltäglichkeit. Situationen, die gesellschaftlich-inhaltlich den engen Rahmen dieser Alltäglichkeit nicht sprengen, ja sogar noch schärfer hervortreten lassen, in denen aber, infolge der extremen Zuspitzung, die gesellschaftlichen Widersprüche sich nicht abstumpfen, sondern in voller Stärke wirksam werden.

Ich habe an anderer Stelle Gontscharows "Oblomow" in seinem Gegensatz zu der Durchschnittlichkeit der gleichzeitigen westeuropäischen Realisten ausführlich analysiert. Es ist bei diesem Beispiel offensichtlich, daß gerade die außerordentliche Zuspitzung jenes Zuges in Oblomow, der, naturalistisch dargestellt, zur ädesten Durchschnittlichkeit führen müßte, nämlich seiner unbeweglichen Untätigkeit, den Ausgangspunkt dieser großzügig realistischen Gestaltung bildet. Durch solche "Übertreibung" treten einerseits alle seelischen Konflikte, die durch Oblomows Unbeweglichkeit hervorgerufen werden, in großer ~~plastik~~ Plastik hervor, andererseits ist es möglich, diesen Charakterzug in Zusammenhang mit einem großen gesellschaftlichen ~~Interesse~~ Hintergrund ans Licht treten zu lassen.

In allen konkreten Einzelfragen der dichterischen Gestaltung hat Tolstoi mit der Methode Gontscharows nichts gemein. Dieses

große historische Prinzip der Überwindung des unpoetischen Lebens der sich immer stärker kapitalisierenden Gesellschaft teilt er jedoch mit ihm. ~~(Zur Analyse der vollkommen entgegengesetzten Methode Dostojewskis ist hier kein Raum.)~~ Tolstoi erzählt sehr häufig Geschichten, die äußerlich mit keinem Zug über die alltägliche Durchschnittlichkeit hinausgehen. Aber er baut diese Geschichten auf der Grundlage solcher Situationen auf, stellt solche Situationen in den Mittelpunkt der Geschehnisse, durch deren elementare Kraft die Lüge des Alltags entlarvt wird, "alle Masken heruntergerissen" werden. Ich verweise wieder auf die wundervolle Novelle vom "Tod des Iwan Iljitsch". Gerade dadurch, daß Tolstoi hier das Leben eines gewöhnlichen^m eines Durchschnitts-Bürokraten nimmt, kann er durch die schroffe Kontrastierung dieses trostlos sinnlosen Lebens mit der nackten Tatsache des Sterbensmüssens alle Momente des kleinbürgerlichen Lebens in der bürgerlichen Gesellschaft in bewegter Vollständigkeit aller Bestimmungen gestalten. Die Erzählung überschreitet inhaltlich nirgends den Rahmen des alltäglichen Durchschnitts, gibt aber ein Bild des ganzen Lebens und ist in keinem ihrer Momente alltäglich oder durchschnittlich.

Die Frage der verschiedenen Funktionen der Details bei Tolstoi und bei den westeuropäischen Realisten gehört wesentlich in diesen Zusammenhang. Tolstoi gestaltet stets mit einer großen Fülle blendend beobachteter Einzelzüge - und doch verfällt seine Darstellung niemals in die kleinliche Leere der westlichen Zeitgenossen. Tolstoi legt auf die körperliche Erscheinung seiner Gestalten auf die Beschreibung der körperlichen Vorgänge, die die seelischen Prozesse hervorrufen oder begleiten, ein außerordentliches Gewicht - und doch entsteht bei ihm niemals jene psycho-physiologische Geistlosigkeit, die bei jenen Zeitgenossen allgemein üblich ist.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Die Details sind bei Tolstoi stets Momente der Handlung. Die Zerlegung der Handlung in kleine, äußerlich unscheinbare, von

Minute zu Minute aufeinanderfolgende Momente, in denen diese Details eine ausschlaggebende Rolle bilden, ja die Träger der Handlung bilden, ist die notwendige Folge dieser Kompositionsart. Wenn nämlich die extreme Situation auch äußerlich extrem ist, wie zum Beispiel bei Balzac, so kann die Handlung in eine dramatische Verkettung solcher großen entscheidenden Wendepunkte zerlegt werden, und diese Wendepunkte kann nun der Schriftsteller mit einer bisweilen an das Drama grenzenden dramatischen Konzentriertheit gestalten. Die Tolstoische extreme Situation ist aber nur intensiv extrem. Und diese Intensität kann nur dadurch gestaltet werden, daß Schritt für Schritt, von Minute zu Minute, in einem unablässigen Auf und Ab die Stimmungen der dramatische Wandel der Widersprüche des Lebens unter der Decke des unbeweglichen Alltags zutage tritt. Die Ausführlichkeit, mit der das Sterben des Ivan Iljitsch in allen Details dargestellt wird, ist nicht die naturalistische Beschreibung eines körperlichen Verfallsprozesses - wie etwa bei dem Selbstmord der Bovary -, sondern ein großes innerliches Drama, in welchem der herannahende Tod, eben mit und dank all diesen fürchterlichen Details, die Masken vom sinnlosen Leben Iwan Iljitschs nacheinander herunterreißt und dieses Leben in seiner fürchterlichen Öde erscheinen läßt. So öd aber dieses Leben ~~in~~ ^{ist} ist, so ohne jede innere Bewegtheit, so bewegt und abwechslungsreich ist im künstlerischen Sinne der Prozeß der Entlarvung dieser Öde.

Selbstverständlich gestaltet Tolstoi nicht nur in dieser Weise. Es gibt in seinem Lebenswerk viele Gestalten und Situationen, die auch im Sinne der alten Realisten, also auch äußerlich extrem sind. Dort, wo sein Lebensstoff es nur einigermaßen gestattet, sucht Tolstoi solche Themata sogar auf. Sein ~~innere~~ ^{künstlerisches} Temperament sträubt sich gegen die Darstellung der bloßen Durchschnittlichkeit, wie es in der westlichen Literatur gang und gäbe ist. Dort, wo es Tolstoi möglich ist, in diesem Sinne extreme ~~Situationen~~ Situationen zu schaffen, sind sie es im Sinne der alten Realisten.

Der extrem handelnde Held geht nur folgerichtig denselben Weg zu Ende, den die anderen nur zaghaft, kompromißlerisch oder heuchlerisch betreten. Die Gestalt und das Schicksal Anna Kareninas ist ein Beispiel für diese Gestaltungsart Tolstojs. Anna Karenina lebt mit einem ungeliebten Mann, den sie aus Konvention geheiratet hat, und mit dem Geliebten ihrer Leidenschaft ein ebensolches Leben, wie auch die andern Frauen ihres Kreises. Nur geht sie auf diesem Weg konsequent zu Ende, zieht rücksichtslos alle Konsequenzen, läßt die unlösbaren Widersprüche nicht in der Banalität des Alltags sich aneinander abstumpfen. Tolstoi läßt wiederholt aussprechen und hervorheben, daß Anna kein Ausnahmefall ist, daß sie dasselbe tut, was die andern Frauen tun. Aber die durchschnittlich mondäne Dame, wie die Mutter Wronskis, ist schon empört über sie: "Nein, sagen Sie, was Sie wollen, sie war eine schlechte Person. Was sind das für verzweifelte Leidenschaften! Damit soll immer irgend etwas ganz besonders bewiesen werden!" Der durchschnittliche Bourgeois steht eben verständnislos vor jenen Tragödien, die aus den Widersprüchen ~~xxx~~ seines Lebens selbst entspringen und die für ihn persönlich nur darum nicht tragisch werden, weil er zu feig und zu gemein ist, um nicht überall ein erniedrigendes Kompromiß zu finden.

Fast ebenso, wie Anna Karenina von den Frauen ihres Kreises beurteilt wird, beurteilen die Durchschnitts-Aristokraten bei Balzac die Vicomtesse von Beauseant. Aber die Verwandtschaft in der grundlegenden künstlerischen Konzeption der beiden Figuren, die Verwandtschaft der tiefen gesellschaftlichen Wahrheit in der Gestaltung einer extrem-individuellen Leidenschaft ist gerade geeignet, auch den großen Unterschied zwischen der Gestaltungsweise Balzacs und der Tolstojs als der größten Repräsentanten zweier Epochen des Realismus klar hervortreten zu lassen. Balzac gestaltet mit größter dramatisch-novellistischer Konzentration die beiden Liebeskatastrophen im Leben der Beauseant (in "Père Goriot" und in "La femme abandonnée"). Aber er konzentriert sein Interesse auf diese großen Katastrophen. Beim Zusammenbruch des

des ersten Liebesromans der Beauseant wird überhaupt nur der tragische Wendepunkt gestaltet. Im zweiten Fall beschreibt Balzac ziemlich ausführlich die Entstehung der neuen Liebe, läßt aber - irreführend, wie es bei ihm stets geschieht, mit großer innerer Wahrheit - den Bruch und die Katastrophe wieder novellistisch-dramatisch "plötzlich" erfolgen. Tolstoi stellt dagegen alle Etappen der Entwicklung der Liebe zwischen Anna und Wronski von der ersten Begegnung bis zur tragischen Katastrophe mit der größten Ausführlichkeit dar. Er ist im klassischen Sinne des Wortes viel epischer als Balzac. Die großen Wendungen, die katastrophalen Peripetien im Schicksal der Liebenden sind stets in einen sehr breiten und weiten epischen Rahmen eingespannt und wirken in den allerseltensten Fällen als dramatisch zugespitzte Katastrophen. Diesen epischen Charakter unterstreicht Tolstoi überdies durch die noch weniger dramatisch-katastrophenhafte Parallelhandlung, durch die Darstellung des Schicksals von Lewin und Kitty.

Auch hier ist die eigenartige und großzügige realistische Behandlung der Details ein wichtiges Mittel der Tolstoischen Gestaltungsweise. Tolstoi gibt die Annäherungen und Entfremdungen dieser Liebe in echter Prozeßhaftigkeit wieder. Aber dieser Prozeß ist bei ihm doch aufs klarste gegliedert, die Knotenpunkte der Veränderungen sind mit größter Deutlichkeit hervorgehoben. Da jedoch diese Knotenpunkte zumeist nicht dramatisch, im äußeren Sinne des Wortes, sein können, da sie oft, bei äußerlicher Betrachtung, unbemerkt entschwinden und doch als wirkliche Knotenpunkte gestaltet werden, müssen zu ihrer Hervorhebung aus dem Fluß des seelischen Prozesses Details, scheinbar kleine Züge des geistig-körperlichen Lebens der Gestalten bis zu einer pointiert dramatischen Bedeutung emporgehoben werden. So nimmt Anna Karenina nach dem Ball in Moskau, auf der Flucht vor der Liebe Wronskis und vor der eigenen aufsteigenden Liebe zu ihm, als sie nach dem Nachtgespräch mit

mit Wronskis auf der Eisenbahn am Petersburger Bahnhof aus dem Coupe hinausblickt, "plötzlich" war^h, daß Karenin auffallend absteckende Ohren hat. So zeigt sich später in der Periode der dramatischen Zuspitzung der sterbenden Liebe zwischen Anna und Wronskis, nach vielen bitteren und bösen Streitigkeiten, die aber bis dahin stets mit Versöhnung endeten, das hoffnungslos Auseinandergehen beider "plötzlich" an einem scheinbar kleinen Detail: "Sie hob die Tasse in die Höhe, den kleinen Finger ausspreizend, und führte sie an den Mund. Als sie einige Schlucke genommen hatte, sah sie ihn an an und erkannte an seinem Gesichtsausdruck, daß ihre Hand, ihre Gebärde und der Ton, den sie mit den Lippen hervorbrachte, ihm zuwider waren."

Solche "Details" sind dramatisch im tiefsten Sinne des Wortes: sie sind sinnlich sichtbare, vehement erlebte Objektivationen bedeutsamer seelischer Wendungen im Leben der Menschen. Darum haben sie nichts von der Kleinlichkeit der noch so ausgezeichnet beobachteten Details der neueren Schriftsteller an sich - welche Details nur Beobachtungen sind, aber keine wirkliche Funktion in der Handlung erhalten. Aber gerade die Tolstoische Eigenart einer derartigen Konzentration macht die Einfügung solcher innerlich dramatisch bewegten Szenen in den breiten und ruhigen, großen Fluß der Erzählung möglich. Sie beleben diesen Fluß, sie gliedern ihn, ohne sein breites und ruhiges Dahinströmen zu hindern.

Diese Erneuerung des originär-epischen Charakters des Romans nach der dramatisch-novellistischen Entwicklungsstufe zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, die Balzac repräsentiert, folgt notwendig aus dem Charakter des Lebensstoffes, den Tolstoi vorfindet und aus dessen wesentlichen Zügen er seine Formprinzipien herauskristallisiert. Wir haben bereits gesehen, aus welchen Gründen das allgemeine Festhalten an dem äußerlichen Rahmen der Alltäglichkeit für Tolstoi unabwendbar gegeben war. Innerhalb dieses Rahmens steht für Tolstoi neben den bereits geschilderten Wegen noch ein neuer Weg frei, sein spezifischer

mittelbaren Zusammenhang von individueller Leidenschaft, gesellschaftlicher Notwendigkeit und allgemeiner repräsentativer Bedeutung gerade dieser individuellen Leidenschaft. Die von Lenin charakterisierte Eigenart der bürgerlichen Revolution in Rußland, die Stellung Tolstojs zu der Zentralfrage der bürgerlichen Revolution, zur Bauernfrage, *Macht* für ihn diese unmittelbare Gestaltung im Sinne der alten bürgerlichen Realisten nicht möglich. Wir wissen, mit welcher Tiefe und Großzügigkeit Tolstoi den russischen Bauern gestaltet hat. Aber seine eigenartige Stellung zur ganzen Bauernbewegung hat zugleich zur notwendigen Folge, daß thematisch den Mittelpunkt seiner Hauptwerke die Widerspiegelung der Entwicklung der Bauernfrage im Leben der herrschenden Klasse, der Besitzer und Nutznießer der Grundrente, bildet.

Diese Form der Thematik bildet wieder ein gesellschaftlich-geschichtlich notwendiges Bindeglied zwischen Tolstoi und dem neueren Realismus. Nach dem Abschluß der bürgerlich-revolutionären Bewegungen in Mittel- und Westeuropa, nach der Verschiebung des Zentrums der gesellschaftlichen Gegensätze auf den Gegensatz zwischen Proletariat und Bourgeoisie konnten die bürgerlichen Realisten nur die mittelbaren Reflexe dieses Zentralproblems der bürgerlichen Gesellschaft ihrer Entwicklungsstufe gestalten. So weit sie bedeutende Schriftsteller waren, haben sie die seelischen Reflexe, die menschlichen Probleme und Verwirklichungen, die aus dieser gesellschaftlichen Lage entstanden sind, beobachtet und beschrieben. Da sie aber in ihrer Mehrzahl jenes gesellschaftliche Problem, das den von ihnen geschilderten menschlichen Konflikten objektiv zugrundelag, nicht verstehen konnten, ihm zumeist vollständig fremd gegenüberstanden, haben sie unbewußt die gestalteten menschlichen Konflikte von der gesellschaftlichen Grundlage losgelöst, mit der jene objektiv zusammenhingen. *Dafür* mußten sie, wiederum zumeist ohne es zu wissen und zu wollen, gerade die wichtigsten, die entscheidendsten gesellschaftlichen Bestimmungen in ihren Cha-

rakteren und Fabeln auslösen, Charaktere und Fabeln ohne großen geschichtlichen Hintergrund in einem bloß "soziologisch" oder impressionistisch-psychologisch beschriebenen Milieu sich abspielen lassen. Diese Loslösung vom geschichtlichen Hintergrund schafft für die neueren Realisten eine Zwangslage: sie mußten entweder aus ihren Gestalten banale Durchschnittsmenschen des bürgerlichen Alltagslebens machen, bei denen die großen objektiven Widersprüche des gesellschaftlichen Lebens in einer abgestumpften und oft fast bis zur Unkenntlichkeit verblaßten Form erscheinen; oder sie mußten, wenn sie über diese alltägliche Durchschnittlichkeit hinausgehen wollten, es in einer rein individuellen Zuspitzung der individuellen Leidenschaft tun, wodurch ihre Gestalten leer-exzentrisch und, im Falle des Versuchs der psychologischen Begründung, pathologisch geworden sind.

Im Zusammenhang mit der kurzen Analyse der Gestalt Anna Kareninas haben wir bereits darauf hingewiesen, daß die Tolstoische Art der Gestaltung der Leidenschaft, ihre dichterische Vergrößerung ins Extreme über dieses Dilemma hinausgeht. Das Nicht-Durchschnittliche in der Gestalt und im Schicksal der Anna Karenina ist keine individuell-pathologische Übersteigerung einer individuellen Form der Leidenschaft, sondern die reine Erscheinungsform der gesellschaftlichen Widersprüche der modernen bürgerlichen Liebe und Ehe. Indem Anna Karenina in ihrem Handeln den Rahmen der Alltäglichkeit sprengt, bringt sie bloß diese Widersprüche, die in jeder bürgerlichen Liebe und Ehe latent und abgestumpft vorhanden sind, in tragisch deutlicher Zuspitzung auf die Oberfläche.

Es ist nicht allzuschwer zu verstehen, warum die Form der Gestaltung der Leidenschaft und des persönlichen Schicksals bei Tolstoi nicht in typischer Weise diese Form aufnehmen konnte, die sie bei Anna Karenina erhielt. Die Gestaltung der Menschen und der Schicksale in den herrschenden Klassen ist bei Tolstoi mit steigender Bewußtheit ein Reflex ihrer Beziehung zur Ausbeutung der Bauern-

schaft . Den dichterischen Ausgangspunkt der Gestaltung einer jeden Figur Tolstojs bildet die Frage: in welcher Weise basiert ihr Leben auf der Nutznießung der Grundrente, der Ausbeutung der Bauern, und welche Lebensprobleme bringt diese gesellschaftliche Grundlage in der fraglichen Figur hervor? Als wirklich großer Dichter, als würdiger Nachfolger der größten Realisten der Vergangenheit sieht Tolstoi diese Zusammenhänge außerordentlich kompliziert, bescheidet sich niemals mit der Aufdeckung der bloß unmittelbaren Beziehung zwischen Ausbeuter und Ausgebeuteten. Seine Genialität als Realist besteht vielmehr darin, daß er das ganze komplizierte Leben eines jeden Menschen einheitlich sieht und eben als Grundlage dieser Einheit die gesellschaftliche Lage als Ausbeuter, als Parasit aufdeckt. In den scheinbar von dem Ausbeutungsverhältnis vollkommen entfernten individuellen Zügen einer Gestalt, in der Art, wie sie über die abstraktesten Probleme denkt, in der Art, wie sie liebt, und in andern zeigt Tolstoi mit der größten dichterischen Deutlichkeit, mit einer ungeheuren realistischen Kunst, die die wirklichen seismäßigen Zusammenhänge sinnlich gestaltet und nicht bloß analysierend kommentiert, gerade diese Zusammenhänge mit der parasitenhaften Art ihres Daseins.

Diese außerordentliche Konkretheit des dichterischen Sehens hat bei Tolstoi zur Folge, daß er weder die gesellschaftliche Grundlage noch ihre seelischen Reflexe schematisiert. Einerseits differenziert er außerordentlich genau zwischen kleinem und großem Grundbesitzer zwischen dem, der seine Güter selbst bebaut, und dem, der als Absentist bloß von seinen Renten lebt, zwischen traditionell und kapitalistisch arbeitendem Gutsbesitzer, zwischen dem Gutsbesitzer selbst und dem einem Gutsbesitzertum entwachsenen, noch gänzlich oder teilweise von der Grundrente lebenden Bürokraten oder Intellektuellen usw. Andererseits sieht Tolstoi mit außerordentlicher Deutlichkeit, wie dieselben gesellschaftlichen Ursachen sich in den verschiedenen Menschen, gemäß der Verschiedenheit ihrer Charakteranlage, ihrer Erziehung usw. höchst verschiedenartig auswirken, sehr verschiedenartige menschl-

liche Entwicklungen, menschliche Schicksale hervorrufen können.

Der großzügige Realismus der Welt Tolstoist beruht also darauf, daß er eine überaus komplizierte und differenzierte Welt in einer sehr ungleichmäßigen Bewegung darstellt und doch hinter allen diesen komplizierten Erscheinungen eine einheitliche Grundlage sämtlicher menschlicher Schicksale dichterisch verdeutlicht. Dieser Zusammenhang aller menschlichen Züge und Schicksale seiner Gestalten mit dem großen gesellschaftlich-geschichtlichen Hintergrund hebt den Tolstoischen Realismus weit über die Höhe des Alltags. Es ist bei ihm derselbe Reichtum und dieselbe naturhafte, organische, nicht konstruierte Einheit der Menschen und der Schicksale vorhanden wie bei den alten und nicht die in der Überfülle der oberflächlichen, zusammenhanglosen Details erstickende Armut der neueren Realisten.

Die Typengestaltung auf der Grundlage einer bloßen Möglichkeit der extremen Stellungnahme, der extremen Leidenschaft, des extremen Schicksals ist der konkrete gestalterische Ausweg für Tolstoi, die Ungunst seines wesentlichen Lebensstoffs, des Lebens der parasitären Grundrentebesitzer im sich kapitalisierenden Rußland, zu überwinden. Die Widersprüche, welche die Lebensgrundlage der Parasiten, der Grundrente bilden, können in diesem Menschenmaterial nicht in unmittelbar-extremen Handlungen zum Ausdruck gelangen. Und zwar umso weniger, je unmittelbarer sie mit dem Ausbeutungsverhältnis zusammenhängen. Nun ist aber gerade dieses Ausbeutungsverhältnis in seinen menschlichen Reflexen im Leben der Ausbeuterklasse ein sehr wesentliches Thema der Tolstoischen Gestaltung. In seiner Schrift über die Kunst bezeichnete Tolstoi die "Unzufriedenheit mit dem Leben" als charakteristischen Zug der neueren Kunst. Diese Bestimmung gilt auch für seine eigenen Werke. Aber die Unzufriedenheit mit dem Leben wird bei ihm stets auf der Grundlage gestaltet, daß das Leben eines Parasiten, eines Ausbeuters unmöglich zur Harmonie mit sich selbst und mit seiner Umgebung führen kann- außer bei vollendeten Schurken oder Dummköpfen.

Diese Unzufriedenheit mit dem Leben setzt ~~Er~~ Tolstoi nun mit Hilfe der Methode der extremen Möglichkeit in Handlung um. Indem seine Gestalten, die Besuchow und Bol^{le}onski, die Lewin und Nechljudow und andre, eine menschliche Harmonie ihres Lebens, eine Übereinstimmung ihrer Anschauungen und ihrer Lebensführung, eine adäquate Tätigkeit in der Gesellschaft suchen, enthüllen sie die Widersprüche zwischen der gesellschaftlichen Grundlage ihres Lebens und diesen Ansprüchen auf Harmonie und adäquate Tätigkeit. Diese Widersprüche führen nun seine Helden von einem Extrem zum andern. Da Tolstoi einerseits subjektiv ehrliche Vertreter dieser Klasse zu Helden wählt, andererseits aber sie nicht zum Bruch mit der eigenen Klasse führen will und kann, bewegen sich die Schwingungen, die diese Widersprüche verursachen, innerhalb des Lebenskreises der herrschenden Klasse. Die extremen Möglichkeiten tauchen auf, werden auf Ernsthafteste erwogen, wichtige Schritte zu ihrer Verwirklichung werden getan, aber noch vor vollzogener Tat treten widerstrebende Tendenzen auf, teils dieselben Widersprüche auf höherer Stufenleiter, teils Neigungen, die zum Kompromiß mit der Wirklichkeit hinunterziehen. So entsteht eine ständige Bewegtheit, die sämtliche wichtigen Bestimmungen dieses Lebens in ihrem ganzen Reichtum zum Ausdruck kommen läßt, die aber nur äußerst selten zu einer wirklichen dramatischen Wendung, zu einem entscheidenden Bruch mit der vorangegangenen Phase führt. Die Lebendigkeit, der innere Reichtum, dieser Gestalten führt daher, daß diese extremen Möglichkeiten immer wieder auftauchen, daß der Stachel des Widerspruchs zwischen gesellschaftlichem Sein und Bewußtsein niemals zu schmerzen aufhört. Aber die Bewegung geht entweder fast in einem Kreis vor sich oder höchstens in einer Spirale, niemals in der rapid dramatischen abgebrochenen Form, wie wir sie bei den Schicksalswindungen Balzacs und Stendhals sehen können.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Die extreme Möglichkeit offenbart stets eine krasse Form des Widerspruchs zwischen gesellschaftlichem Sein und Bewußt-

Bo

sein. Sie ist stets mit den großen Problemen der gesellschaftlichen Entwicklung Rußlands eng, wenn auch nicht immer unmittelbar ~~sinn~~ sichtbar verknüpft. Dadurch verliert sich das vergebliche Suchen und Tasten dieser Helden, ihre Tatenlosigkeit oder ihr abruptes Fallenlassen kaum begonnener Absichten niemals in jene Kleinlichkeit und Banalität, der die Helden des westeuropäischen Naturalismus mit ihren als rein privat gestalteten Schicksalen verfallen müssen. Und gerade dadurch, daß Tolstoi diese Fragen mit einer außerordentlichen Breite aufwirft, daß er die Reflexe der gesellschaftlichen Widersprüche bis tief in die intimsten Probleme des Privatlebens hineinwirken läßt, entsteht der große Reichtum der Tolstoischen Welt, Tolstois Lieblingshelden teilen seine Vorurteile, daß man sich vom öffentlichen Leben zurückziehen, der Teilnahme an seiner Schlechtigkeit sich individuell entziehen könne. Aber gerade die Tolstoische Art der Gestaltung dieses Rückzugs, der verschiedenen Etappen des Hin und Her auf diesem Weg und wieder weg von ihm, die Art, wie sämtliche Probleme des privaten Lebens in diese Bewegung einbezogen werden, erhöht die Gestaltung der Gesellschaftlichkeit des ganzen individuellen Lebens.

Die extremen Möglichkeiten sind also bei Tolstoi nicht reale schroffe Wendepunkte, sondern gewissermaßen Kraftzentralen, Anziehungspunkte, um die herum das Leben der einzelnen Menschen kreist. Aber das Aufwerfen der gesellschaftlichen Probleme auf einer so hohen Stufe ihrer Widersprüchlichkeit genügt, um der Tolstoischen Welt eine Großzügigkeit der realistischen Gestaltung zu geben. Diese Gestaltung unterscheidet sich im künstlerischen Sinne sehr eigenartig von dem vorangegangenen großen Realismus. Kurz zusammengefaßt ließe sich sagen, daß Tolstoi nach der dramatisch-novellistischen Phase der Balzaczeit den Roman wieder in die Richtung der eigentlichen Epik zurück//führt. Denn die Hin- und Herbewegung innerhalb eines bestimmten und gesellschaftlich

T berechnen bei Goethe die verschiedenen Formen der Dichtigkeit und Konzentriertheit der Charaktergestaltung. Gesinnung an der Stelle von Charakter

120
80-

streng umgrenzten Lebenskreises gestattet - unbeschadet aller inneren Bewegtheit - eine viel größere epische Ruhe und Stetigkeit als sie bei Balzac möglich gewesen ist.

In "Wilhelm Meister" unterscheidet Goethe den Roman vom Drama. "Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden, im Drama Charaktere und Taten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen und nur aufgehalten werden. Der Held muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat."

Diese Bestimmung des Romans, die den "Wilhelm Meister" noch vortrefflich charakterisierte, paßt bereits vielfach nicht für die späteren "Wahlverwandtschaften", und noch viel weniger charakterisiert sie die großen Realisten Frankreichs. Sie ist aber keine schlechte Umschreibung des Tolstoischen Stils. Nur darf man die Goethesche Gegenüberstellung von Gesinnung und Charakter nicht in dem Sinne auffassen, als hätte Goethe konturlose, verschwommene, im Milieu stimmungshaft aufgehende Menschengestaltung gemeint. Der "Wilhelm Meister" selbst zeigt am klarsten, wie wenig dies der Fall war. Gesinnung und Charakter^T bedeutet also eine bestimmte, fast unübersehbare Breite in der Anlage der Menschengestaltung, einen großen ~~Stro~~ Reichtum von einander scheinbar widersprechenden Zügen, die jedoch durch den großen Strom einer gesellschaftlichen Tendenz vereinigt und zwar durch das menschliche Streben, durch die Richtung der geistig-moralischen Selbstentwicklung eines Menschen zu einer bewegten und organischen Einheit zusammengefaßt werden. Die dramatische Charaktergestaltung bedeutet dagegen die Konzentration der wesentlichen Bestimmungen der gesellschaftlichen Widersprüche auf eine zusammengedrückte Leidenschaft, explodierend in einer Katastrophe oder in einer Reihe von Katastrophen, in die

der ganze Reichtum des Lebens zusammengepreßt werden muß. Es bedarf wohl nach dem bisher Gesagten keiner längeren Erörterung, wie sehr die Tolstoische epische Gestaltung sich diesem Goetheschen Ideal annähert.

Dieser Unterschied zwischen Tolstoi und den großen Realisten aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts kommt vielleicht am deutlichsten in der Gestaltung des geistig-moralischen Lebens der Menschen, in der intellektuellen Physiognomie der Personen zum Ausdruck. Tolstoi ist auch darin der würdige Nachfolger der großen Realisten, daß die Gestaltung dieses geistig-moralischen Lebens ~~in der~~ intellektuellen Physiognomie der Personen zum Ausdruck ~~kommt~~ eine entscheidende Rolle in seiner Menschendarstellung spielt. Aber die Art der Gestaltung ist wiederum eigenartig und von derjenigen der älteren Realisten durchaus verschieden.

Große, die geistigen Physiognomien hell beleuchtende Dialoge bei Balzac und meist auch bei Stendhal sind zugleich große Weltanschauungsquellen, in denen geistig die Quintessenz der bedeutenden gesellschaftlichen Probleme gezogen wird und die gleichzeitig dramatisch die Entscheidung über Menschenschicksale hervorbringen. Wenn Vautrin und Rastignac über gesellschaftlich-moralische Probleme diskutieren, so bringen einige rasch aufeinanderfolgende derartige Gespräche (selbstverständlich unterstützt von der dramatischen Wucht der Lebensereignisse, von denen sie ausgehen und die sie auf eine abstrakte Höhe erheben), eine vollständige und endgültige Wendung im Leben Rastignacs hervor.

Die großen, wichtigen Gespräche und Monologe bei Tolstoi können keine solche Funktion haben. Sie beleuchten immer mit großer geistiger Schärfe und Rücksichtslosigkeit jene extremen Möglichkeiten, um die herum die Entwicklung der Tolstoischen Helden kreist.

So zum Beispiel die Gespräche Konstantin Lewins mit seinem Bruder und später mit Oblonskis über die Berechtigung des Privateigentums, über die geistig-moralische Berechtigung der *vix* von Lewin geträumten Ausgleichung der Interessen zwischen Gutsbesitzer und Bauer. Diese Gespräche können keinen dramatischen Wendepunkt hervorbringen; denn weder der Bruch mit dem System des Privateigentums noch die Verwandlung in einen rücksichtslosen Ausbeuter mit Selbstbewußtsein und gutem Gewissen liegt innerhalb des Unkreises der gesellschaftlich-menschlichen Möglichkeit Lewins. Sie bezeichnen aber mit rücksichtsloser Schärfe die zentrale Problematik, die entscheidende kranke Stelle in der ganzen Lebensführung, in der ganzen Lebensanschauung Lewins. Sie bezeichnen das Zentrum, um das alle seine Gedanken und Gefühle, einerlei ob er liebt und geliebt wird oder sich der Wissenschaft hingibt oder sich ins öffentliche Leben flüchtet, ununterbrochen kreisen. Sie sind also in einem allgemeinen Sinne ebenfalls Wendepunkte eines Lebens, auf eine große Höhe der Abstraktion erhoben, aber Wendepunkte, von einer eigenartigen Form, in der die extreme Möglichkeit eines Menschenlebens unverkennbar klar hervortritt und die spezifische Physiognomie dieses Menschen unverkennbar bezeichnet, aber doch bloß Möglichkeit bleibt und sich nicht in Taten, nicht in Wirklichkeit umsetzt. Sie ist aber doch nie eine abstrakte, ausgeklügelte Möglichkeit, sondern das sehr konkrete Zentrum der Lebensprobleme einer bestimmten Gestalt.

Die neuartige lebensentscheidende Bedeutung, die diese intellektuellen Äußerungen, diese Manifestationen des geistig-moralischen Lebens der Gestalten haben, ist wieder ein Punkt, an dem sich Tolstoi diametral von dem neueren Realismus entfernt. Das mangelnde geistige Leben der Gestalten der neueren Realisten, ihre verwaschene intellektuelle Physiognomie ist bereit

hierzu liegt vor allem darin, daß das Auslösen oder Abstumpfen der großen objektiven gesellschaftlichen Widersprüche in der Gestaltung der Einzelpersonen auch die Gestaltung einer wirklichen geistigen Höhe unmöglich macht. Denn die Abstraktionshöhe eines Gesprächs oder eines Monologs etc. kann dichterisch nur dann konkret und lebendig sein, wenn sie die spezifische Abstraktion eines spezifischen gesellschaftlichen Widerspruchs in einem bestimmten Menschen beinhaltet. Losgelöst von dieser Grundlage bleibt sie eine abstrakt-gedankliche Zutat. Es ist deshalb keineswegs ein Zufall, daß der neuere Realismus der west-europäischen Länder solchen geistigen Äußerungen immer mehr aus dem Wege geht und auch die geistigen Äußerungen der Personen auf das Niveau der alltäglichen Durchschnittlichkeit hinabdrückt.

Dies ist freilich zugleich eine gedankliche Widerspiegelung jener "fertigen" Welt des Kapitalismus, die diese Schriftsteller gestalten. In dieser "fertigen" Welt verwandeln sich die Lebensäußerungen der Durchschnittsmenschen immer mehr in eine langweilige, sich stets wiederholende Routine. Es ist selbstverständlich, daß Tolstoi, der weitgehend eine solche Welt gestalten mußte, auch die Gestaltung dieser Routine nicht vermeiden konnte. Schon in "Krieg und Frieden" haben wir eine große Reihe von Gesprächen vor uns, die keinen anderen Zweck haben als: die öde Routine des gesellschaftlichen Lebens der höchsten Kreise zu gestalten. Aber einerseits bildet dies bei Tolstoi, wie wir gesehen haben, nur eine Seite der zu gestaltenden Welt: es soll gerade als satirischer Kontrast, durch ironische Unterstreichungen der Maschinenhaftigkeit ihres Funktionierens - Tolstoi vergleicht wiederholt diese Gespräche mit der Arbeit eines Webstuhls - den lebendigen Charakter der andersgearteten Lebensäußerungen unterstreichen. Andererseits läßt Tolstoi wiederholt nicht routinenhafte Kontrastgestalten - Besuchow, Lewin und andere - in solche Gespräche einbeziehen

hen und durch ihre "Plumpheit" die künstlich gewobenen Fäden der Maschine zerreißen. Es zeigt sich also selbst in den kleinsten Einzelheiten, wie sehr Tolstoi auch dort, wo der ähnliche Lebensstoff ihn scheinbar in die Nähe des neueren Realismus bringt, künstlerisch gerade das Gegenteil dieser Literaturströmungen vorstellt.

Dabei müssen wir die äußerliche Ähnlichkeit noch unterstreichen. Die großen Gespräche der alten Realisten spielen sich zwar unter sehr konkreten Lebensumständen ab, sie erheben sich aber so steil zu einer großen äxkdramatischen Höhe, daß die äußeren Umstände der Umgebung in die Gespräche selbst nur sehr wenig hineinspielen können. Die dramatisch zugespitzte konkrete Lage, die dramatische Konkretisierung der Personen im Gespräch, durch das Gespräch macht ein solches Hineinspielen der äußeren Umstände so gut wie vollständig überflüssig. Bei den modernen Realisten überfluten die augenblicklichen und äußeren, zufälligen und vorübergehenden Umstände und Momente fast durchwegs den Inhalt der Gespräche. Je trivialer diese sind, je mehr der alltäglichen Durchschnittlichkeit angenähert, desto mehr bedürfen sie dieser stimmungshaften Wechselwirkung mit dem Milieu in seiner augenblicklichen Form, um wenigstens eine Lebendigkeit der Oberfläche zu haben.

Die großen ~~Gespr~~ Gespräche Tolstojs sind in ihrer gestalteten Äußerungsform immer streng an den Ort und die Zeit, wo sie erfolgten, gebunden. Selbst die Äußerlichkeiten des zufälligen Orts und der zufälligen Zeit spielen immer wieder in das Gespräch hinein. Man denke dabei an das Gespräch Lewins mit Oblonski in der Scheune nach der Jagd. Der sehr konkrete und sich nie verlierende Charakter von Örtlichkeit und Zeitpunkt in diesen Gesprächen ist aber bei Tolstoi nie ein bloß stimmungshafter Belebung. Gerade die Unterstreich-
^{zeigt}ung dieser konkreten und zufälligen Umstände ~~unterstreicht~~, daß es

sich hier um ein permanentes Lebensproblem, zum Beispiel Lewins, handelt, welches in seinem Leben immer derart gegenwärtig ist, daß die Auseinandersetzung darüber jeden Augenblick herausplatzen kann. Es ist "zufällig" gerade bei dieser Jagd herausgeplatzt. Und die ^{Betonung} ~~Schilderung~~ der konkreten Umstände unterstreicht gerade diesen ~~notwendig-zufälligen~~ Charakter, den Charakter der extremen Möglichkeit eines permanenten Wendepunktes, der immer latent vorhanden ist, aber niemals eine reale Wendung hervorbringt.

Demselben Zweck dient auch der zumeist abgebrochene Charakter dieser Gespräche, wodurch wieder der Schein der Zufälligkeit, der Schein der Alltätigkeit unterstrichen wird. Die Balzac'schen Gespräche müssen zu Ende geführt werden, denn nur das geistige Zuendeführen kann die dramatische Wendung herbeiführen und begründen. Die Gespräche der modernen Realisten haben zumeist weder Anfang noch Ende. Sie sind eben zufällig herausgerissene Stücke eines im tieferen dichterischen Sinn zusammenhanglosen Lebensausschnitts. Tolstois Gespräche aber brechen nur scheinbar zufällig ab. Sie werden mit größter geistiger Schärfe bis zu jenem Punkt geführt, an dem die reine Form der Widersprüche und ihre Unlösbarkeit vom Helden aus unerbittlich richtig, pünktlich und tief fixiert wird. Das Gespräch, das scheinbar von einem zufälligen Anlaß ausgeht, und zu diesem Höhepunkt führt, bricht nun nach diesem Höhepunkt wieder scheinbar zufällig ab oder verläuft im Sand. Es hat aber bereits seine spezifische Funktion bei Tolstoi erfüllt, denn seine Aufgabe war ~~es~~ ja bloß, diese extreme Möglichkeit zu beleuchten. Es mußte um den spezifisch tolstoischen Wendepunkt kreisen, es sollte garnicht eine Wendung herbeiführen.

Der scheinbar zufällige Anlaß und das scheinbar zufällige Abbrechen des Gesprächs sind also bei Tolstoi ebenfalls Momente der epischen Stilisierung. Sie führen aus dem ruhigen Fluß des Lebens hinaus und führen dahin wieder zurück, nachdem das, was sich unter der

Oberfläche dieses ruhigen Flusses ständig abspielt, mit großer Kraft als ständiges Moment beleuchtet worden ist. So schafft Tolstoi hier wie überall mit einer außerordentlichen Erfindungsgabe neue Elemente der Form, die den ungünstigen Lebensstoff doch auf die Höhe einer großen realistischen Epik erheben.

VII.

Die Tolstoische Weiterbildung des großen Realismus beruht also sehr wesentlich auf einer Steigerung der Beweglichkeit in Charakterisierung und Handlungsführung, die in ihren Äußerlichkeiten die Leser oft an die äußerliche Darstellungsweise der modernen Realisten erinnerte (und damit Tolstois große Wirkung in Westeuropa sehr erleichterte), die aber in ihrer formalen Funktion gerade das Gegenteil dessen bedeutet, was die auf der Oberfläche ähnlichen Züge im neueren Realismus bedeuten. Hier sind sie Erscheinungsarten der Auflösung der großen realistischen Formen, bei Tolstoi Elemente ihrer realistischen Weiterführung.

Diese Formtendenzen sind bei Tolstoi keineswegs unter dem Einfluß der neueren Realisten entstanden, obwohl er ihre Werke gut kannte und genau studierte. Der große Kritiker Tschernischewski hat diese Eigenart der Tolstoischen Kunst bereits in den 60er Jahren, unmittelbar nach dem Erscheinen seiner Erstlingswerke, in ~~denen~~ denen diese Tendenzen nur dem Keime nach enthalten waren, klar erkannt. Er spricht über das vorwiegende Interesse Tolstois dafür, wie ein Gefühl oder ein Gedanke aus dem andern herauswächst. Er unterscheidet die psychologische Analyse K Tolstois von derjenigen der meisten anderen Schriftsteller. Er sagt von der psychologischen Analyse der andern, im Gegensatz zu Tolstoi: "Aber gewöhnlich hat sie (die psychologische Analyse G.L.), wenn man sich so ausdrücken darf, einen beschreibenden Charakter, - sie nimmt ein bestimmtes unbewegliches Gefühl und zerlegt es in seine Bestandteile, - sie gibt so uns, wenn man es so ausdrücken darf, eine anatomische Tafel."

Die Werke der großen Dichter gestalten zumeist die großen dramatischen Wendungen aus einem Gefühl ins andre, aus einem Gedanken in den andren. "Aber gewöhnlich gibt man uns nur die beiden äußersten Glieder der Kette, nur den Anfang und das Ende des psychologischen Prozesses... Die Eigenart des Talents des Grafen Tolstoi besteht darin, daß er sich nicht auf die Darstellung der Resultate des psychologischen Prozesses beschränkt, - ihn interessiert der Porzeß selbst..."

Wie bewußt Tolstoi im ~~späteren~~ ^{späteren} ~~Laufe~~ ^{Laufe} seiner Entwicklung diese Tendenzen seiner Gestaltung der Wirklichkeit ausbildete, die Tschernyschewski so früh scharfsinnig erkannt hat, zeigt folgende Stelle aus der "Auferstehung": Es ist einer der gewöhnlichsten und verbreitetsten Aberglauben, daß jeder Mensch nur eine ihm zugehörige bestimmte Eigenschaft habe, daß ein Mensch gut, böse, klug, dumm, energisch, apathisch und so weiter ~~sei~~ ^{ist}. Die Menschen pflegen nicht so zu sein. Wir können von einem Menschen sagen, daß er öfter gut als böse, öfter klug als dumm, öfter energisch als apathisch und umgekehrt sei, aber es ist nicht wahr, wenn wir von einem Menschen sagen, daß er gut oder klug, oder von einem anderen, daß er böse oder dumm sei. Wir aber teilen die Menschen so ein. Und das ist nicht richtig. Die Menschen sind wie Flüsse: das Wasser ist überall gleich, überall dasselbe, ^T bald ^{sch} ~~sch~~, bald ^{breit} ~~breit~~, bald trüb, bald warm. Und ebenso auch die Menschen. Jeder Mensch trägt in sich die Keime aller menschlichen Eigenschaften, und manchmal offenbart er die einen, manchmal die anderen und ist oft sich selber ganz und gar nicht ähnlich, während er doch immer dasselbe Selbst bleibt."

Ähnliche Polemiken gegen die starre Konzeption des menschlichen Charakters, gegen die angeblich starre Gestaltung der Charakter in der alten Literatur können wir massenhaft bei den modernen Naturalisten finden. Aber wenn zwei das gleiche (oder

das ähnliche) sagen, so ist es nicht dasselbe. Der Kampf gegen die Starrheit der Charaktere war bei den modernen Naturalisten eine Tendenz zur Auflösung der Charaktergestaltung überhaupt. Eine dichterische Gestalt kann nur in ihrer Bewegung, in ihrem aktiven Zusammenprall mit der Außenwelt, nur durch ihr Handeln Physiognomie und Kontur erhalten. Solange eine Gestalt ruhend in einem Milieu beschrieben wird, können ihre wesentlichen Charaktereigenschaften nur behauptet, aber nicht gestaltet werden. Das heißt: es gibt kein dichterisches Mittel, um zwischen wesentlichem Charakterzug und vorübergehender Stimmung gestaltend zu unterscheiden. Wenn also die Naturalisten gegen die oberflächlichen Tricks, mit denen man unter solchen Umständen die ständigen Charaktereigenschaften hervorzuheben versuchte (z.B. immer wiederkehrende Ausdrücke, Gesten usw.), protestierten, so war das ihrerseits nicht unrichtig und jedenfalls konsequent. Die folgerichtigen Naturalisten mußten jedoch deshalb die Charaktere in ein ungeordnetes, chaotisches ^{tr}gewirrt_{er} momentaner Stimmungen auflösen.

Ganz anders steht die Sache bei Tolstoi. Die Tolstoischen Charaktere entwickeln sich ebenfalls nicht im dramatischen Sinne Balzacs, aber ihre Bewegung im Leben, ihr Konflikt mit der Außenwelt gibt ihnen doch außerordentlich deutliche Konturen. Jedoch die Physiognomie, die sie auf diese Weise erhalten, ist nicht so linear eindeutig, wie die der Gestalten der alten Realisten gewesen ist. Indem bei Tolstoi die Handlung zu einem Kreisen um die nie verwirklichte, aber immer wieder in den Vordergrund tretende extreme Möglichkeit der Charaktere wird, entsteht für jede Gestalt ein/ konkreter Spielraum ihrer seelischen ~~Stimmungen~~ Äußerungen. Tolstoi schildert die momentanen, vorübergehenden seelischen Stimmungen seiner Gestalten mit mindestens derselben Feinheit und Genauigkeit wie die bedeutenden schriftstellerischen Begabungen unter den neueren Realisten. Aber die

Gestalt löst sich trotzdem niemals in große Stimmungen auf. Denn es ist für sie mit außerordentlicher Genauigkeit jener Spielraum, jenes Kraftfeld vorgeschrieben, innerhalb dessen sich diese Stimmungen bewegen müssen.

So neigt beispielsweise Konstantin Lewin manchmal geradezu zu einem reaktionären Konse^v~~v~~ativismus, manchmal empfindet er die Argumente gegen das Privateigentum an Grund und Boden als unwiderleglich. Da jedoch diese beiden Pole die extremen Ausschwingungen jener Gedankenwelt repräsentieren, mit deren Hilfe er sich mit den Problemen seiner Epoche auseinandersetzt, und da die Lösung seiner Lebensprobleme, das Kompromiß, das er sucht, mitten zwischen diesen beiden Extremen liegt, machen diese Pendelschwingungen ihn nicht physiognomielos, nicht zu einem Stimmungsbündel im Sinne des neueren Realismus, sondern zeichnen nur reich, genau und abwechslungsreich jenen Zickzackweg, der für Menschen wie Lewin gesellschaftlich notwendig vorgeschrieben ist. Und da Tolstoi, wie wir gesehen haben, die einzelnen Lebensäußerungen seiner Gestalten niemals voneinander isoliert, da das Verhältnis Lewins zu seinen Brüdern, zu seiner Frau, zu seinen Freunden und andern im engsten Zusammenhang mit der Entscheidung seiner wichtigsten Lebensfragen steht, machen die Pendelschwingungen in diesen verhältnissen seine Physiognomie ebenfalls ausgeprägter und reicher, ohne ihre Konturen irgendwie zu verwischen.

Diese Gestaltung durch den "Spielraum" der Gedanken, der Stimmungen und Empfindungen ermöglicht Tolstoi eine außerordentlich reiche und dichterische, weil widerspruchsvolle und indirekte Gestaltung der Beziehungen der Menschen zueinander. Tolstoi legt zum Beispiel der Darja Oblonskaja kein endgültiges Urteil der "anständigen Frau" über die "Ehebrecherin" Anna Karenina in den Mund; er ~~xxx~~ beschreibt aber mit einer ungeheuren Akribie alle Stimmungsschwan-

kungen, die sich in Darja auf dem Weg zum Wronskischen Gut, während des Besuchs dort und auf dem Rückweg abspielen. Diese Stimmungen gehen in Wachträume, ja momentane Weltanschauungsschwankungen über und bewegen sich von einem Beneiden des glänzenden und freien Lebens der Anna im Vergleich mit der eigenen Ehefrau- und Mütterschaftssklaverei bis zu einer vehementen Ablehnung der Lebensweise Annas und Wronskis. Und gerade das Neben- und Nacheinander solcher Stimmungen gibt ein wirklich wahres und umfassendes Bild von dieser Beziehung sowohl in individueller wie in gesellschaftlicher Hinsicht. Die außerordentliche Charakterisierungskunst Tolstojs besteht gerade darin, daß er den Umkreis jener Stimmungen, die von einer Gestalt aus möglich und notwendig sind, deren Gesamtheit sie wirklich charakterisiert, mit einer solchen Genauigkeit und Wahrheit aufdeckt.

Der Reichtum und die bewegte Lebendigkeit der Tolstoischen Welt wird also sehr wesentlich dadurch hervorgerufen, daß die Beziehung jeder Gestalt zu jeder andern, von beiden Seiten gesehen, einen solchen konkreten Spielraum hat. Jede Beziehung wird dadurch zu einem reichen und abwechslungsreichen Geschehen - man denke etwa an die Freundschaft von Besuchow und Bole^konski - , und doch hat diese Beziehung, von beiden Gestalten aus betrachtet, sehr klar und deutlich gezeichnete Konturen.

Dieser Reichtum und diese Bewegtheit werden noch dadurch gesteigert, daß für Tolstoj dieser Spielraum seiner Gestalten nicht unveränderlich ist. Tolstoj zeigt sehr genau, wie im Laufe der Veränderung der äußeren Umstände, im Verlauf des inneren Wachstums oder Niedergangs der Charaktere dieser Spielraum sich verbreitert oder verengt oder mitunter sogar neue Inhalte aufnimmt und alte vollständig ausscheidet. Da aber Tolstoj diese Veränderungen stets in ihrer Kontinuität gestaltet, da wir stets miterleben, warum und wie sich dieser Spielraum verändert, da bei dieser Veränderung eine Reihe der

wichtigsten gesellschaftlichen und individuellen Bestimmungen des Charakters erhalten bleibt, wird auch hierdurch der Reichtum der Tolstojischen Welt nur vergrößert, werden auch hierdurch die Konturen der Gestalten feiner und verwickelter gemacht, aber keineswegs verwischt.

Diese Art der ~~Charaktergestaltung~~ Charaktergestaltung ist ein wichtiger Schritt vorwärts in der Entwicklung des Realismus. Selbstverständlich ist diese Tendenz in/ ihren Ansätzen bei den alten großen Realisten ebenfalls vorhanden. Eine Gestalt ohne solche Ausschwüngen innerhalb eines Spielraums müßte eine gewisse Starrheit haben. Es kommt hier aber auf das Gewicht an, daß diese Art der Gestaltung für das Schaffen der Charaktere bei den einzelnen Schriftstellern besitzt. Bei den ~~alten~~ realisten, besonder bei denen, die sich der novellistisch-dramatischen Gestaltung bedienten, müßte die Darstellung des Spielraums einerseits etwas Akzessorisches sein, andererseits bewegte sich das ganze Leben einer Gestalt innerhalb eines solchen Spielraums. Ihre einzelnen Bewegungen, Schwankungen sind aber mit ~~d~~ dramatischer Vehemenz und Plötzlichkeit, mit dramatischer Einigkeit gestaltet. Man denke an eine so ~~schw~~^a schwebende Figur wie xx Lucien de Rubempré und man vergegenwärtige sich, wie dramatisch plötzlich, ohne Spielraum-Ausschüngen im einzelnen, seine Bekehrung durch Vautrin oder sein Entschluß zum Selbstmord bei dem Verhör sich vollzieht.

Das Neue bei Tolstoj liegt darin, daß er diese Methode in den Mittelpunkt der Charaktergestaltung rückt. Und die Bewußtheit der Handhabung dieser Methode, ihr Zusammenhang mit den Weltanschauungsproblemen Tolstois zeigt sich auch darin, daß die ~~kompositionelle~~^{ko} Bedeütung einer Gestalt stets in engem Zusammenhang mit der Größe und Bewegtheit ihres Spielraums steht. Episodenfiguren, besonders solche, an denen Tolstoj die unmenschliche Erstarrtheit der Gesellschaft seiner Zeit demonstriert, haben relativ wenige stimmungsmäßige Schwankungen. Damit eine Gestalt das zentrale Interesse des Dichters und der

Leser erregen könne, muß der Spielraum seiner Schwankungen verhältnismäßig groß und abwechslungsreich sein. Dies bezieht sich auch auf Gestalten, denen gegenüber Tolstoi weltanschaulich ablehnend oder scharf kritisch steht: man denke an Wronski, an Karenin, an Iwan Iljitsch.

Aber die Stellungnahme des Dichters kommt sehr deutlich in der Art zum Ausdruck, wie der unmittelbare Ausgangspunkt dieser Schwankungen gestaltet wird. Figuren, die Tolstoi als lebendige Menschen charakterisieren will, erleben stets eine lebendige Wechselwirkung/ zwischen ihrer inneren Entwicklung und den äußeren Lebensumständen, in die sie geraten und mit denen sie sich auseinandersetzen müssen. Tolstoi Tolstojs Konzeption vom Leben bringt es naturgemäß mit sich, daß jede Gestalt, für die er eine menschliche Sympathie empfindet, eine problematische Stellung zum gesellschaftlichen Leben einnehmen muß. Sie kann sich unmöglich mit den Lebensformen, in die sie hineingeboren ist, mit den Aufgaben, die ihr diese Lebensumstände aufdrängen, kampflos abfinden. Andererseits hat Tolstoi ein tiefes dichterisches Mitgefühl vorwiegend mit Gestalten, denen die gesellschaftliche und ideologische Loslösung von diesem Lebenskreis schwere innere Kämpfe verursacht. Von Olenin bis Nechljudow gestaltet Tolstoi eine lange Galerie solcher Figuren. Je größer die so entstehende Spannung in ihnen ist, desto größer ist das dichterische Interesse Tolstojs, aber zugleich auch - und hier zeigt sich Tolstoi als großer Dichter einer wichtigen Übergangsperiode - desto krasser und konkreter zeigt er in den Schwankungen dieser Gestalten wie tief, bis in die kleinsten und intimsten Lebensäußerungen hinein, das Rußland seiner Zeit "umgekrempt" wurde.

Wählt Tolstoi eine überwiegend als negativ charakterisierte Gestalt zur wichtigen ~~Figur~~ Figur, so läßt er sie als von innen heraus verhältnismäßig erstarrt, geradlinig, auch in den ~~Schwankungen~~ in

✓ Schwingungen als ⁿkonventionell gebunden erscheinen. Er versetzt sie aber in Situationen, die diesen scheinbar gesicherten, konventionellen Lebensgrund erschüttern, neue Probleme heraufzwingen und dadurch in die Gestalt eine Bewegtheit hineinbringen. Am klarsten ist dies bei Karenin sichtbar. Trotz seiner -freilich dem Wesen nach konventionellen - Liebe zu Anna bringt ihre Entfremdung von ihm, ihr Ehebruch mit Wronski bei Karenin seine weitere menschliche Erstarrung^{ung}, seine weitere Verwandlung in eine bürokratische Maschine mit sich. Erst als er am Bett der totkranken Anna steht und als ihr tiefes Leiden mit physischer Unmittelbarkeit auf ihn eindringt, lockern sich die erstarrten, mechanisiert-automatisch funktionierenden Elemente seiner Persönlichkeit etwas auf, in seinen verschütteten menschlichen Kern beginnt sich etwas wie ein wirkliches Leben zu regen. Da dies aber viel zu schwach ist, um neue, menschliche Beziehungen zwischen ihm und Anna herzustellen, versinkt er alsbald in eine gesteigerte Erstarrung; die "menschlichen" Züge seiner späteren Zeit sind nur mehr Heuchelei, nur mehr religiöse Maskierungen eines innerlich toten Bürokraten. Etwas anders steht die Sache mit Wronski. Bei diesem, der mit seiner eigenen Lebensführung oft wirklich unzufrieden war, freilich ohne ^{dass} diese Unzufriedenheit je einen neuen menschlichen Horizont hätte zeigen können, löst die Leidenschaft bewegtere menschlichere Energien aus. Tolstoi zeigt mit sehr großer Kunst, wie stark insbesondere die Änderung der wirklichen Lebensumstände (Verlassen des ~~Militärdienstes~~ Militärdienstes, freies Leben im Ausland) in der Richtung einer solchen Auflockerung wirken. Aber auch hier ist die adlige Lebensgebundenheit das übergreifende Motiv. Die freigesetzten Lebensregungen gehen nicht über einen Dilettantismus hinaus, der ihn auf die Dauer nicht befriedigen kann. Als er nach Rußland zurückgekehrt ist, beginnt auch bei ihm der rückläufige Prozeß: die Rückverwandlung in einen lebenswürdigen und korrekten Durchschnitts-
 aristokraten, bei dem die große Leidenschaft etwas "Exzentrisches",

✓ nicht mit dem Lebenszentrum organische Verbundenes ist. Die so entstehende konventionelle Erstarrung geht allerdings nicht so weit wie bei Karenin, reicht aber aus, um die tragische Katastrophe Annas notwendig herbeizuführen.

Diese originelle und fruchtbare Art der Charakterisierung bei Tolstoi zeigt bei aller tiefen Verwandtschaft mit den alten Realisten, bei aller Verschiedenheit von den neueren, doch, daß Tolstoi mit dem neuen Realismus bestimmte Lebensgrundlagen gemeinsam hat. Und diese Gemeinsamkeit muß sich im Stil widerspiegeln. Denn ein großer realistischer Schriftsteller kann vor gesellschaftlichen Wahrheiten, vor realen Veränderungen in der Struktur der Gesellschaft seine Augen nicht verschließen. Seine Gestaltung muß sich mit ihnen nicht nur inhaltlich auseinandersetzen, sondern muß sie auch in der Formgebung entsprechend reflektieren, selbst dann, wenn sie ihrem tiefsten Wesen nach antikünstlerisch sind, wenn sie für die Formen der Kunst die Gefahr der Verderbnis, der Auflösung oder der Erstarrung in sich bergen. Das Gegenstrom-Schwimmen der großen Realisten ist stets sehr konkret. Sie sind bemüht, in dem konkreten Lebensstoff ~~zu entdecken, wie man kunstfeindlichen Zügen künstlerisch jene Tendenzen zu entdecken, kraft deren gerade dieser Lebensstoff mit allen seinen kunstfeindlichen Zügen künstlerisch bewahrt, künstlerisch lebendig gemacht werden kann.~~ Schriftsteller, die vor der Hässlichkeit des modernen kapitalistischen Lebens eine wenn auch noch so begründete und verständliche Abscheu aber bloß eine abstrakte Abscheu haben, müssen, wenn sie von dieser Gesinnung aus gestalten, einem leeren Formalismus verfallen.) Die Formen der großen realistischen Kunst entstehen stets als Widerspiegelungen der wesentlichen Züge der Wirklichkeit aus dem konkreten Lebens-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.